

**MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA
MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII
AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE
ȘCOALA DOCTORALĂ *STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE***

**Cu titlu de manuscris
CZU: 791.229.2:791.43-053.6(043)**

**IMPACTUL FILMULUI DOCUMENTAR ASUPRA PROCESULUI
DE FORMARE A TINEREI GENERAȚII**

**SPECIALITATEA 654.02 – ARTĂ CINEMATOGRAFICĂ, TELEVIZIUNE ȘI ALTE
ARTE AUDIOVIZUALE (CREAȚIE)**

Teză de doctor în arte

Doctorand:

MĂRGINEANU Virgiliu

Conducător de doctorat:

TIPA Violeta, dr., conf. univ.

CHIȘINĂU 2024

@ MĂRGINEANU Virgiliu

CUPRINS

ADNOTARE	4
INTRODUCERE	5
1. ASPECTE TEORETICE ȘI EVOLUTIVE ALE FILMULUI DOCUMENTAR.....	16
1.1. Filmul documentar: repere teoretice și delimitări conceptuale	16
1.2. Etape de dezvoltare ale filmului documentar universal	22
1.3. Etape importante ale filmul documentar moldovenesc	27
Concluzii la capitolul 1.....	33
2. INFLUENȚA FILMULUI DOCUMENTAR ASUPRA FORMĂRII UNIVERSULUI	
SPIRITUAL	34
2.1. Filmul documentar – mijloc de educare a tinerilor.....	34
2.2. Filmul documentar și programele educaționale.....	42
2.3. Integrarea documentarelor în programele de studiu – provocări și perspective.....	47
2.4. Festivalurile de film ca modalitate de promovare a documentarului	55
Concluzii la capitolul 2.....	57
3. IMPORTANȚA FILMULUI DOCUMENTAR ÎN PĂSTRAREA MEMORIEI	
CULTURALE	58
3.1. Festivalul Internațional de Film Documentar CRONOGRAF – modalitate de promovare a valorilor general-umane.....	58
3.2. Studiu de caz.....	71
3.2.1. Filmul <i>Siberia din oase</i> (2019).....	71
3.2.2. Filmul <i>O scenă a memoriei 100 de ani de Teatru Național la Chișinău</i> (2022).....	77
Concluzii la Capitolul 3.....	88
CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI	89
BIBLIOGRAFIE	92
ANEXA 1	103
ANEXA 2	105
ANEXA 3 Lista filmelor	107
DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII	111

ADNOTARE

Mărgineanu Virgiliu. Impactul filmului documentar asupra procesului de formare a tinerei generații. Teză de doctor în arte, specialitatea 654.02 – Artă cinematografică, televiziune și alte arte audiovizuale (doctorat profesional), Chișinău, 2024.

Structura tezei: introducere, 3 capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografia alcătuită din 136 de titluri (în limbile română, engleză, franceză, rusă), 3 anexe, 95 pagini text de bază.

Cuvintele-cheie: arta cinematografică, film național, film documentar, limbaj filmic, „cine-verite”, regizor, Festivalul Internațional de Film Documentar CRONOGRAF, educație prin film, teoria filmului, docudramă, operă cinematografică.

Domeniul de studiu: Istoria și estetica artei cinematografice.

Scopul tezei constă în fundamentarea teoretică și demonstrarea experimental-practică a fenomenului filmului documentar în formarea tinerei generații, precum și realizarea unor producții în contextul păstrării memoriei istorice.

Obiectivele tezei: determinarea importanței educației mediatice în procesul de formare a tinerei generații; argumentarea rolului filmului documentar în înregistrarea proceselor social-politice, economice și culturale, începând cu peliculele Fraților Lumiere și finalizând cu documentarul din primele decenii ale secolului XXI; stabilirea tendințelor în filmul documentar național din perspectiva tematicii în contextul cunoașterii lumii; punerea în valoare a filmului documentar ca modalitate de formare a spiritului tinerei generații prin integrarea lui în procesul educațional; contribuția filmului documentar la aprofundarea cunoștințelor elevilor și studenților; analiza Festivalului Internațional de Film Documentar CRONOGRAF din perspectiva implicării tinerei generații; elucidarea istoriei neamului prin filmele documentare *Siberia din oase* și *O scenă a memoriei – 100 de ani de Teatru Național la Chișinău*.

Noutatea și originalitatea științifică a tezei rezidă în cercetarea impactului filmului documentar asupra procesului de formare a tinerei generații, a interdependenței cunoașterii lumii de anturajul audiovizual contemporan.

Noutatea și originalitatea conceptului artistic constă în elaborarea unor formule de promovare a filmului documentar în mediul tineretului în vederea schimbării interesului, îndreptându-l în albia unor valori autentice, istorico-culturale autohtone, formării unor deprinderi de-ași completa cunoștințele despre lumea înconjurătoare și prin filmul documentar, care deține posibilități nelimitate în transmiterea celor mai diverse aspecte ale vieții umane, începând de la evoluția istorică și terminând cu personalitățile care au creat-o, până la analiza fenomenelor politice, sociale și culturale ale contemporaneității.

Componenta practică a tezei este reprezentată, în primul rând, de filmele documentare care își propun să păstreze memoria istorică și artistică – *Siberia din oase* și *O scenă a memoriei – 100 de ani de Teatru Național la Chișinău*, precum și de Festivalul Internațional de Film Documentar CRONOGRAF, unde au fost inițiate secții dedicate tinerilor, în cadrul cărora nu doar se vizionează documentare alese, ci și se organizează discuții pe marginea lor, fapt ce-i ajută la înțelegerea evenimentelor istorice, cunoașterea patrimoniului național.

Implementarea rezultatelor științifice. Teza a fost realizată la Școala Doctorală *Studiul artelor și Culturologie* a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica Moldova. A fost evaluată, discutată și recomandată pentru susținere de membrii Comisiei de îndrumare și de Consiliul Școlii doctorale. Direcțiile fundamentale ale cercetării au fost reflectate în 12 publicații dintre care 6 articole științifice în reviste din Registrul Național al revistelor de profil, 3 rezumate ale comunicărilor științifice și 3 articole în alte reviste și culegeri, precum și în 4 comunicări prezentate la conferințe științifice naționale și internaționale.

INTRODUCERE

Actualitatea și importanța temei abordate

În ultima perioadă putem observa o tendință, în special a tinerei generații, de migrare spre activități legate de mediul virtual. Acest fenomen este o consecință atât a dezvoltării și utilizării tehnologiilor avansate în toate domeniile de activitate, cât și a creșterii profiturilor ce pot fi obținute în acest sector. Chiar dacă mai există încă multe categorii de persoane care se încăpățânează să accepte, deocamdată înlocuirea comunicării „face to face” cu cea „online”, marea majoritate a consumatorilor de bunuri și servicii a acceptat această nouă realitate, din care practic este imposibil de a evada. În acest caz nu ne rămâne decât să acceptăm noile provocări și să încercăm să intervenim în mediul online, pe cât este posibil încă, în scopul promovării adevăratelor valori culturale, educative, științifice pe de o parte și de a combate nonvalorile, „operele de doi bani”, manipulările de orice gen, pe de altă parte. Totodată, ținând cont de complexitatea filmului, care îmbină toate genurile de artă și care rămâne a fi acceptat de cea mai mare parte a consumatorilor, (un film poate aduna milioane de spectatori în sălile de cinema), ar fi oportun să folosim acest avantaj de a transmite prin intermediul filmului, inclusiv în mediul online, mesaje educative, pozitive, de culturalizare și de cultivare a valorilor general-umane, necesare azi ca și întotdeauna, dezvoltării și afirmării tinerei generații.

Filmul documentar a devenit un instrument educațional puternic, capabil să influențeze valorile, atitudinile și comportamentele tinerilor. Prin prezentarea unor realități autentice și prin abordări artistice, acest gen cinematografic contribuie la formarea unei conștiințe sociale și culturale profunde.

Suntem într-o eră puternic digitalizată, în care filmul este cea mai populară formă de expresie și transfer cultural. Astăzi oamenii dispun de control aproape nelimitat în selectarea produselor informaționale și artistice pe care le consumă. Alegerea nu e doar accesibilă, ci supra-abundentă. Navigarea conștientă în largul cinematografiei documentare devine tot mai complicată, întrucât adesea contextul se neglijează involuntar. Asume integrarea filmului documentar în educație oferă acest cadru de direcționare și relaționare a contextului, de atribuire tematică, analiză și studiu concluziv pe un subiect determinat.

Problema sub-categoriilor și criteriilor de validare a unei producții în genul documentar rămâne să dea teren de studiu criticilor de film și chiar avem nevoie de ei, ca să propună și să argumenteze, în calitate de gardieni ai științei cinematografice, limitele categorisirii filmelor, astfel încât ele să fie ținute în afara absurdului. Termenul *documentar* acum acoperă tot ce se referă la non-ficțiune în film, televiziune și alte medii digitale emergente. Genul s-a extins, de asemenea, pentru a include diferite stiluri și abordări. Deși continuă să fie asociat cu surprinderea curată a

realității, genul documentar se admite și în dinamica tehnicilor și practicilor narative. În cele din urmă, el cuprinde esența genului – documentarea și punerea în lumină a unor persoane, evenimente și probleme din viața reală.

Astăzi, educația prin film, ar trebui dezvoltată și promovată tot mai mult atât în instituțiile medii și superioare de învățământ, cât și în mediul online. Ideea cea mai importantă este de a-i face pe tineri capabili să selecteze, să analizeze, să detecteze și să-și oprească atenția asupra unor opere valoroase, de a-i forma o cultură cinematografică care îl va ajuta să se orienteze în tot noianul de informație și conținut care invadează mediul online. Este momentul oportun pentru a cultiva copiilor ideea de a fi selectivi în ceea ce urmăresc online. În acest sens educația prin film ia forma unei colaborări între cinești, pedagogi, profesori, părinți și bineînțeles promotorii culturii, prin reprezentanții administrației sau ai instituțiilor culturale.

Lucrarea de față va analiza impactul filmului documentar asupra procesului de formare a tinerilor, punând accent pe beneficiile educaționale și pe modul în care acest gen stimulează gândirea critică, empatia și implicarea civică. Ultimul capitol se va concentra pe analiza filmului documentar *O scenă a memoriei - 100 de ani ai Teatrului Național Mihai Eminescu* regizat de Petru Hadârcă, în contextul temei abordate.

Scopul și obiectivele tezei:

Scopul tezei constă în fundamentarea teoretică și experimental-practică a fenomenului filmului documentar în formarea tinerilor.

Obiectivele tezei reies din tematica propusă spre abordare a filmului documentar din perspectiva formării spirituale a tinerilor:

- determinarea importanței educației mediatice în procesul de formare a tinerei generații;
- argumentarea rolului filmului documentar în înregistrarea proceselor social-politice, economice și culturale, începând cu peliculele Fraților Lumiere și finalizând cu documentarul din primele decenii ale secolului XXI;
- stabilirea tendințelor în filmul documentar național din perspectiva tematicii în contextul cunoașterii lumii;
- punerea în valoare a filmului documentar ca modalitate de formare a spiritului tinerei generații prin integrarea lui în procesul educațional;
- contribuția filmului documentar în completarea cunoștințelor la elevii din mediu gimnazial și liceal;
- analiza Festivalului Internațional de Film Documentar CRONOGRAF din perspectiva implicării tinerei generații;

- elucidarea istoriei neamului prin filmele documentare *Siberia din oase* și *O scenă a memoriei – 100 de ani de Teatru Național la Chișinău*.

Noutatea și originalitatea conceptului științifico-practică constă în elaborarea unor formule de promovare a filmului documentar în mediul tineretului în vederea schimbării interesului, îndreptându-l în albia unor valori autentice, istorico-culturale autohtone, formării unor deprinderi de-ași completa cunoștințele despre lumea înconjurătoare și prin filmul documentar, care deține posibilități nelimitate în transmiterea celor mai diverse aspecte ale vieții umane, începând de la evoluția istorică și terminând cu personalitățile care au creat-o, până la analiza fenomenelor politice, sociale și culturale ale contemporaneității.

Componenta practică a tezei constituie Festivalul Internațional de Film Documentar CRONOGRAF - recunoscut la nivel internațional și documentarele *Siberia din oase* și *O scenă a memoriei – 100 de ani de Teatru Național la Chișinău* ce au fost produse concomitent cu teza și care au fost prezentate nu doar în majoritatea localităților din Moldova, ci și în cadrul mai multor Festivaluri Internaționale de film precum ar fi: TIFF, Astra Film, DocEst, SFR, NNW Gdynia, etc.

Baza teoretică și metodologică

Suportul metodologic și teoretico-științific a fost condiționat de scopul și obiectivele propuse în teză. În tentativa de a pune în valoare fenomenul filmului documentar, în primul rând, ne-am adresat la istoriografii și teoreticienii filmului, esteticieni, precum Georges Sadoul, Jerzy Toeplitz, Erik Barnouw, Guido Aristarco, Ricciotto Canudo, Leon Moussinac, teoria „Cine-ochiul” (Kino-glaz) al lui Dziga Vertov, „montajul atracțiilor” a lui Serghei Eisenstein, „foarfecului poetic” al lui Béla Balázs, „școala” lui John Grierson și alții.

În spațiul românesc cinematografia națională a fost cercetată de George Litera, Grid Modorcea, Călin Căliman, Valerian Sava, Ioan Lazăr și din generația mai tânără Andrei Gorzo, Mihai Chirilov, Napoleon Helmis și alții care au pus în valoare filmul românesc în contextul celui universal.

În Republica Moldova de studierea filmului documentar pe parcursul anilor s-au ocupat filmologii Victor Andon [1], Ana-Maria Plămădeală, Dumitru Olărescu [33, 34, 35], Alexandru Bohanțov [7], Violeta Tipa, scriitori, regizori, critici de teatru și film – Larisa Ungureanu, Larisa Turea, Nicolae Bătrânu, Olga Bejenaru etc., care în calitatea sa de cronicari ai procesului cinematografic au contribuit la scrierea istoriei filmului moldovenesc.

Un real suport metodologic și teoretico-științific al studiului respectiv au fost investigațiile filmologului și cineastului D. Olărescu, care s-a ocupat de cercetarea istoriei și estetici filmului documentar național, publicând o serie de monografii, studii și articole. Monografiile dedicate documentarului autohton *Filmul la răspântie de veacuri* (2008), *Filmul valențele poeticului* (2000), *Hermeneutica filmului despre artă* (2017), *Poezia realității în formule cinematografice* (2020), *Filmul: transfigurarea artistică a realității* (2024), precum și capitolul *Filmul documentar* din monografia colectivă *Arta cinematografică din Republica Moldova* (2014).

Concomitent cu istoria și estetica filmului documentar, filosofii culturii, esteticienii, psihologii și-au îndreptat vizorul asupra influenței filmului asupra publicului spectator, inclusiv puterea de-a forma universul spiritual al omului, de-a completa cunoștințele prin imaginile audiovizuale. Aceste aspecte au fost cercetate de către Paul Warmington, Christopher Falzon, David Carr, Christiane Voss, Lale Rabadayi și alții.

Valoarea aplicativă a lucrării

Componenta artistică a tezei este reprezentată, în primul rând, de Festivalul Internațional de Film Documentar CRONOGRAF, unde au fost inițiate secții dedicate tinerilor, în cadrul cărora nu doar se vizionează documentare alese, ci și se organizează discuții pe marginea lor, fapt ce-i ajută la înțelegerea evenimentelor istorice, cunoașterea patrimoniului național.

Ca model de filme care își propun să păstreze memoria istorică și artistică sunt documentarele *Siberia din oase* și *O scenă a memoriei*. Docudrama *Siberia din oase* (2019; regie Leontina Vătămanu) restabilește secvențe ale istoriei poporului nostru, fiind tot odată un ecou viu pentru tinerii de azi și de mâine de-a cunoaște istoria țării. În primăvara lui 2025, filmul a fost propus, de către Ministerul Educației și Cercetării al Republicii Moldova, pentru a fi proiectat în toate școlile din republică. Aceasta inițiativă fiind un argument în plus al noutății tezei respective privind importanța și beneficiile educației prin intermediul filmului.

Documentarul *O scenă a memoriei - 100 de ani ai Teatrului Național Mihai Eminescu* (2022) regizat de Petru Hadârcă încearcă, la fel, să reconstituie istoria Teatrului Național, care timp de un secol a adus în scenă creații ale marilor dramaturgi universali, dar și naționali, ce au bucurat publicul cu opere de valoare. Prin numeroase documente, acte ale timpului, fotografii, cronică cinematografică, precum și interviuri cu personalități din lumea teatrului s-a urmărit istoria acestei semnificative instituții culturale. Filmul a avut o serie de lansări, printre care la Chișinău, București, Craiova, Cluj-Napoca, Sibiu, Timișoara, Iași, Bruxelles, Madrid, Berlin, Atena, etc.

Componenta teoretică a tezei poate servi ca suport în învățământul artistic universitar, la disciplinele *Istoria cinematografiei universale*, *Istoria filmului național*, *Tendențe și orientări în*

filmul documentar contemporan. Metodologiile expuse în teză pot fi utilizate de realizatorii filmelor documentare. Conceptele propuse în lucrare ar putea fi dezvoltate în tezele de licență, masterat și doctorat ale viitorilor absolvenți ai domeniului de formare profesională *Artă cinematografică*. Conceptele teoretice pot fi utilizate în elaborarea programelor educaționale pentru clasele de gimnaziu și liceu în vederea familiarizării cu valorile audiovizualului și a cunoașterii universului prin filmul documentar.

Aprobarea rezultatelor. Teza a fost realizată la Școala Doctorală *Studiul Artelor și Culturologie* a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica Moldova. A fost evaluată, discutată și recomandată pentru susținere de către Comisia de îndrumare și de Consiliul Școlii doctorale. Direcțiile fundamentale ale cercetării au fost reflectate în 12 publicații dintre care 6 articole științifice în reviste din Registrul Național al revistelor de profil, 3 rezumate ale comunicărilor științifice și 3 articole în alte reviste și culegeri, precum și în 4 comunicări prezentate la conferințe științifice naționale și internaționale. Volumul și structura tezei: adnotări (în limbile română, engleză și rusă), introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări, 136 surse bibliografice, 3 anexe. În total teza conține 95 pagini text de bază.

Sumarul conținutului tezei:

Teza de doctorat are două componente: practică și teoretică. Componenta practică constituie realizarea a două filme documentare *Siberia din oase* și *O scenă a memoriei - 100 de ani ai Teatrului Național Mihai Eminescu*, inclusiv organizarea Festivalul Internațional de Film Documentar CRONOGRAF.

Componenta teoretică include introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări.

Introducerea reflectă tema, actualitatea și importanța problemei abordate, scopul, obiectivele, noutatea și originalitatea conceptului artistic, baza teoretică și științifică, metodele de cercetare, importanța teoretică, valoarea aplicativă a lucrării, implementarea și aprobarea rezultatelor cercetării, sumarul compartimentelor tezei.

Capitolul 1, *Aspecte teoretice și evolutive ale filmului documentar* este structurat în trei subcapitole. În subcapitolul 1.1. – *Filmul documentar: repere teoretice și delimitări conceptuale* este dată definiția noțiunii de *documentar* și istoria apariției lui, care își are originile la sfârșitul secolului XIX, care semnifică „a arăta, a învăța, a cunoaște”. La fel sunt făcute o serie de precizări epistemologice asupra conceptelor-cheie: film documentar, teoriile filmului documentar etc.

Fenomenul noii arte devine obiect de cercetare a criticilor, esteticienilor, filosofilor și alții. Printre primii teoreticieni ai domeniului a fost Guido Aristarco, alături de Ricciotto Canudo cu

„estetica celei de a șaptea arte”, Leon Moussinac cu „tehnica dictează legea”, Dziga Vertov cu teoria „Cine-ochiul” (Kino-glaz), Serghei Eisenștein cu „montajul atracțiilor”, Béla Balázs cu teoria „foarfecului poetic” și alți, care au avut în vizorul său istoria, estetica și teoria „cele de-a șaptea artă”.

În subcapitolul 1.2. – *Etape de dezvoltare ale filmului documentar universal* se urmărește evoluția filmului documentar începând cu peliculele fraților Lumiere, indicând cele mai semnificative perioade din perspectiva evoluției limbajului cinematografic și a tendințelor tematice. Concomitent se vor face referință la personalitățile care s-au impus prin creația sa: e vorba de părintele filmului documentar Robert Flaherty, documentariștii ruși Dziga Vertov, Lev Kulesov, Serghei Eisenștein, reprezentanții școlii de film englez John Grierson și Paul Rotha, regizorul neerlandez Joris Ivens; a documentariștilor francezi Jacques-Yves Cousteau, Chris Marker, documentariștii americani Richard Leacock și Robert Drew; pleiada cărora se încheie cu numele regizorilor ce s-au manifestat la intersecția dintre cele două secole XX și XXI: Godfrey Reggio, Yann Arthus-Bertrand, Michael Moore etc.

În subcapitolul 1.3. – *Etape importante ale filmului documentar moldovenesc* se pune în valoare filmul documentar național, care și-a început istoria sa cu cronicile cinematografice de război ale operatorilor Filip Peciul și Ețim Uciteli.

Un eveniment important în lansarea filmului național a fost fondarea în 1952 a Studioului cinematografic de filme documentare și cronică cinematografică, apoi a studioului *Moldova-film*, unde în anii 50 s-a lansat adevărata istorie a filmului moldovenesc. Etapa care a marcat filmul autohton ține de venirea în cinematografie a unei întregi pleiade de scriitori - Vlad Ioviță, Gheorghe Vodă, Emil Loteanu, Serafim Saca, Anatol Codru, Aureliu Busuioc, Iacob Burghiu, Gheorghe Malarciuc, Vasile Vasilache ș.a., ce se încununează cu lansarea unui nou fenomen artistic – cel al filmului poetic. Referindu-se la această perioadă, D. Olărescu menționa: „Acest fapt a devenit un fenomen fără de precedent în alte cinematografii. Odată cu venirea acestor literați, germenele poetic al neamului a răbufnit într-o serie de filme, ce au constituit etapa de bază a filmului moldovenesc de non-ficțiune, ridicându-i la un nivel meritoriu demnitatea lui națională și consemnându-i caracterul poetic ca ceva specific acestei arte” [45, p. 13]. Filmele create în acești ani: *Fântâna* (1966), *Piatră, piatră* (1966), *De sărbători /Malanca*, (1968) ale regizorului Vlad Ioviță; *Nunta* și *De-ale toamnei* (1966) ale regizorului Gheorghe Vodă; *Trânta* (1968), *Bacchus* (1969), *Biografie* (1969) de Anatol Codru – până în prezent se impun în istoria filmului poetic național.

În această perioadă în lucrările documentariștilor moldoveni se observă un interes aparte față de veritabilele valori. Pe ecran apar o serie de filme despre personalitățile trecutului din cele

mai diverse domenii de activitate: *Alexandru Plămădeală* (1969, regie Anatol Codru), *Ștefan Neaga* (1969, regie Andrei Buruiană), *Academicianul Tarasevici* (1970, regie Emil Loteanu), *Arhitectul Șciusev* (1970), *Dimitrie Cantemir* (1971), *Vasile Alecsandri* (1972) – toate semnate de Anatol Codru.

În ciuda dificultăților apărute după hotărârea CC al PCM din aprilie 1970, un nou val de cineaști se afirmă în perioada anilor '70-'80, precum Vlad Druc, Dumitru Olărescu, Mircea Chistrugă, Anatol Codru, Nicolai Harin, Boris Conunov ș.a. Filmele lor au rămas la temelia cinematografului autohton nu doar pentru recunoașterea internațională de care s-au bucurat, dar și datorită profunzimii cu care s-au abordat subiectele sociale, economice și politice vizate – dovadă că filmul documentar poate fi și o formă de activism civic.

Situația economică crează după anii '90, dar și democrația care se instaura și pe care fiecare o înțelegea cum voia, au făcut ca în câteva domenii, generațiile de aur să se dea la o parte, iar cei tineri să se avânte în față ca niște entuziaști, sfidând pe toți și toate. Capitolul finalizează cu concluziile respective.

Capitolul II: *Influența filmului documentar asupra formării universului spiritual* este structurat în patru subcapitole. Subcapitolul 2.1. *Filmul documentar – mijloc de educare a tinerilor* analizează filmul documentar din perspectiva cunoașterii lumii înconjurătoare prin imagini audio și vizuale.

Filmele documentare sunt parte a media care nu ne ajută doar să înțelegem lumea noastră, ci și rolul pe care îl avem în aceasta, care ne conturează ca actori publici. Înțelegerea pe care o împărtășim în privința semnificației filmului documentar – construită din propria noastră experiență de spectatori – se schimbă pe parcursul timpului, odată cu presiunile pieței, odată cu inovațiile de ordin tehnic și din cauza dezbatelor viguroase.

Subcapitolul 2.2. *Filmul documentar și programele educaționale* se pune accentul pe funcția documentarului și introducerea lor în programele educative. Faptul că în afară de utilizarea filmului în scopuri de divertisment, s-a remarcat și rolul său educațional, a fost subliniat și de alți cercetători [99, p. 316]. Utilizarea expresiei vizuale în educație a crescut. Metodele de educație non-convențională se dezvoltă rapid în prezent, prin folosirea filmelor de scurt metraj. Filmele de scurt metraj oferă, prin chiar structura lor, un câmp de studiu. Tipurile filmelor de scurt metraj sunt ficțiunea, filmul documentar, filmul experimental, filmul de animație și video-arta. Faptul că procedeele de filmare au devenit mai ieftine, camerele telefoanelor mobile nereprezentând un lux, oferă posibilitatea de a filma scurtmetraje disponibile pentru mase mari de oameni. Studiile arată că studenții învață mai bine cu ajutorul prezentărilor multimedia, decât cu ajutorul prelegerilor verbale. Studenții pot fi atenți la prelegerile verbale 16-20 de minute pentru ora de clasă, iar

utilizarea filmelor le atrage atenția pentru o durată mai mare de timp. În timpul procesului educațional bazat pe prelegerea verbală, studenții își pot aduce aminte materia în proporție de 70 % din ceea ce au fost învățați în primele 10 minute ale cursului, și numai 20 % ceea ce au fost învățați în ultimele 10 minute ale cursului. Oamenii își pot aduce aminte 50 % din ceea ce văd și aud și 80 % din ceea ce văd, aud și spun [100, p. 316]. Educația multimedia este utilă pentru studenți, pentru ca aceștia să-și reamintească mai multe din cele învățate.

Subcapitolul 2.3. *Integrarea documentarelor în programele de studiu - provocări și perspective* analizează formele de prezentare a filmului documentar și mesajul lor.

Pe lângă avantajul învățării multisenzoriale, filmul reușește să formeze conexiuni emoționale personale, prin identificarea cu protagoniștii și aici putem menționa construcția identității: în procesul de autodescoperire profesională, documentarele biografice sunt cea mai apropiată și cea mai accesibilă sursă de observare a personalităților, indiferent că este vorba de un mare lider, artist, om de știință sau un simplu om de rând cu griji cotidiene.

Filmele non-narative și non-argumentative, concentrându-se pe experiențe, imagini și arătând publicului lumea într-o lumină neobișnuită sunt considerate filme *poetice*. *Koyaanisqatsi* (1982) este un documentar poetic renumit, care constă în principal din filmări încetinite și time-lapse. Aceste filme cer o clasă de procese cognitive creative și de asociere, unde privitorul trebuie să decodeze mesajul din indiciile și trimiterile de pe ecran.

Filmele care urmăresc să convingă sau să informeze publicul sunt cunoscute ca *expozitive*: De obicei, un narator va ghida privitorul pe tot parcursul filmului. Filmul *Un adevăr incomod* (2006), regizat de către Davis Guggenheim, este un documentar expozitiv, în care fostul candidat prezidențial Al Gore explică problema schimbărilor climatice.

Documentarul *observațional*, în mod obișnuit, nu dispune de o voce a naratorului, în schimb predomină interviurile, muzica și efectele sonore adăugate. *Grey Gardens* (1975) este un documentar observațional care oferă o privire de ansamblu asupra vieții excentricelor mamă și fiică Beale. Celebrul film *Omul cu camera de filmat* al lui Dziga Vertov este un exemplu de film documentar observațional.

În filmele *participative*, cineastul se implică activ în film, influențând și devenind parte din ceea ce se întâmplă. *Supersize Me* (2013) este un documentar participativ în care cineastul Morgan Spurlock realizează un experiment social despre fast-food.

Filmele *reflexive* atrag atenția asupra propriului lor caracter constructiv și asupra faptului că sunt mai degrabă reprezentări ale lumii decât lumea însăși. *F for Fake* este un documentar reflexiv realizat de Orson Welles, care se concentrează pe falsificatorul de artă Elmyr de Hory și pe natura autenticității. O altă categorie îndreptată spre experiența subiectivă și pe răspunsul

emoțional este filmul *performativ*. Un exemplu de documentar performativ este *I Am Not Your Negro* (2016), în care implicarea personală a regizorului, Raoul Peck, este evidentă în reluarea manuscrisului neterminat al lui James Baldwin. Reflecția în sine nu este suficientă, iar filmul trebuie să fie examinat cu atenție prin lentile istorice și filosofice. Chiar dacă în literatura de specialitate există contestații cu privire la reflecția critică, ea tinde să ia în considerare atât teoria, cât și practica - în termeni de *ce?*, *de ce?* și *cum?*, urmărind o modalitate clar structurată pentru atingerea reflexivității. Într-un ecosistem academic, unde studenții nu dispun întotdeauna de instrumentar tehnic suficient pentru aplicarea practică a conceptelor teoretice studiate, un film va avea rol demonstrativ.

Într-un anumit sens, filmele au fost întotdeauna despre cunoaștere și moduri de gândire, iar prin investigația lor insistentă a realităților non-ficționale, filmele documentare au întruchipat, fără îndoială, cele mai exigente și mai concentrate practici cinematografice cu privire la modul în care privim și gândim lumea prin intermediul sunetelor și imaginilor.

Termenul de „cineeducație” a fost popularizat în activitatea Institutului britanic al cinematografiei și a fost definit drept o mai bună conștientizare a varietății de filme oferite și o mai profundă apreciere a bogăției diferitelor tipuri ale experienței cinematografice, care ar încuraja mai mulți oameni să se bucure din plin de acest element cultural major.

Subcapitolul 2.4. *Festivalurile de film ca modalitate de promovare a documentarului se axează pe locul și rolul festivalurilor de filme documentare în lume.*

Filmul documentar rămâne unul din cele mai eficiente moduri de a spori cunoașterea la scară largă. Filmele documentare aparțin sferei publice în care conceptele dezbătute și chestiunile contestate sunt discutate în același timp în care sunt făcute propuneri, se oferă perspective și se evocă trăiri, activând conștiința noastră socială. Filmele documentare îi stimulează pe cei care se angajează în mod pasional în dezbaterile chestiunilor sociale presante, în timp ce îi dezamăgesc pe cei care caută plăcerea pentru a evada în lumile imaginare ale ficțiunii. Regizorul canadian de film Hamilton consideră că filmul „devine un act comunitar” [95, p. 116]. Povești de angajament social și politic care inspiră pot servi drept modele pentru persoanele care urmăresc acțiunea efectivă. Imaginația nu este un lux, ci stă la baza schimbării sociale și politice. Media joacă un rol important în imaginarul colectiv. Festivalurile de film documentar pot stimula asemenea imaginații, inițiind dezbateri și oferind punți între diferențele percepute, promovând, totodată, strategii pedagogice care deschid spațiul public pentru deliberare în privința unor teme-cheie în spațiile noastre locale, naționale și globale.

Capitolul 3: *Importanța filmului documentar în păstrarea memoriei culturale este structurat din două subcapitole, care pun în valoare latura creativă a tezei.*

În subcapitolul 3.1. *Festivalul Internațional de film documentar CRONOGRAF – modalitate de promovare a valorilor general-umane* se analizează Festivalului Internațional de Film Documentar CRONOGRAF, care este până în ziua de astăzi unicul festival competitiv de film documentar cu statut internațional din Republica Moldova. Împreună cu câțiva tineri interesați de film din echipa OWH Studio, în anul 2001 am pus pe picioare acest festival, motivați de dorința de a promova scena autohtonă și de a crea un reper în Republica Moldova în materie de evenimente cinematografice.

Tot în cadrul Festivalului CRONOGRAF, ne-am gândit și la publicul tânăr – școlari și liceeni –, care uneori percep filmul documentar ca fiind plictisitor. Ca răspuns, am creat o secțiune specială pentru ei – Secțiunea *Un LIKE pentru documentar*, dedicată documentarelor de scurtmetraj destinate adolescenților. Prin acest concept nou, lansat ulterior (în jurul anului 2015), ne-am propus să cultivăm gustul tinerei generații pentru documentar și să le oferim filme pe teme apropiate lor, într-un format scurt, pe înțelesul și pe placul lor (de unde și referința la cultura „like”-ului). Mă bucur să spun că această inițiativă a prins viață, secțiunea respectivă devenind foarte populară printre elevi și tineri.

CRONOGRAF-ul a reușit să atragă tinerii către filmul documentar – un gen care nu era inițial pe radarul generației tinere. Prin secțiuni dedicate lor, prin accesibilitate și prin tematici relevante, i-am integrat ca public activ: sute de liceeni și studenți au participat la proiecții, au votat filme pentru Premiul Simpatia Publicului și au dezvoltat o afinitate pentru acest gen cinematografic. În al doilea rând, festivalul a influențat tinerii creatori. Așa cum menționam, deja există o mână de regizori moldoveni care s-au format practic odată cu CRONOGRAF-ul. Prin atelierele organizate – unde experți străini au împărtășit din cunoștințele lor formula realizării unui documentar – am oferit un cadru de formare care înainte nu exista la noi. Câțiva dintre absolvenții acestor workshopuri au realizat apoi filme proiectate sau chiar premiate la festival. Acest efect multiplicator asupra creativității tinere este, cred eu, una dintre cele mai frumoase realizări ale CRONOGRAF-ului.

În subcapitolul 3.2. *Studiu de caz* se analizează două filme realizate în producția autorului: *Siberia din oase* și *O scenă a memoriei – 100 de ani de Teatru Național la Chișinău*.

Siberia din oase este un film documentar de lungmetraj realizat de regizoarea Leontina Vatamanu, la care am avut plăcerea să contribui în calitate de producător. Filmul abordează una dintre cele mai dureroase pagini ale istoriei Republicii Moldova – deportările masive ale basarabenilor în Siberia în perioada stalinistă. Construit ca o docudramă bazată pe mărturii reale, documentarul dezvăluie patru destine concrete: patru persoane care erau copii în momentul deportării. Creat și lansat în 2019, filmul comemorează prin aceste povești de viață, 70 de ani de

la tragicele evenimente ale anului 1949 și onorează memoria zecilor de mii de oameni afectați de represiunea sovietică.

Documentarul *O scenă a memoriei – 100 de ani de Teatru Național la Chișinău*, realizat de OWH Studio, scenariul și regia semnată de Pentru Hadârcă, co-scenarist Mariana Onceanu, imagine Oleg Popescu, editare video și grafica Radu Zaporojan, compozitor Valeriu Cascaval, producător Virgiliu Mărgineanu, prezintă istoria centenară a Teatrului Național *Mihai Eminescu* din Chișinău, de la fondarea sa în 1921 până în perioada contemporana, mai precis până în 2021, subliniind rolul cultural și identitar al acestei instituții. Filmul retrasează, prin imagini de arhivă și mărturii, parcursul dificil al teatrului românesc din Basarabia, supraviețuind războaielor, represiunii sovietice, deportărilor și propagandei comuniste. Totodată, documentarul are o miză educațională clară: el aduce la lumină adevăruri istorice suprimate și oferă generației tinere o „lecție” de memorie colectivă într-o formă accesibilă și emoționantă. *O scenă a memoriei* funcționează ca un catalizator al conștiinței identitare pentru tineret datorită potențialului documentarului cultural de a reconstrui memoria colectivă și de a forma spiritul critic al noilor generații.

Teza finalizează cu concluziile generale și recomandări, propuse de autor în rezultatul cercetărilor actuale.

Cele trei Anexe vin în sprijinul temelor și argumentelor prezentate în cadrul componentei practice a tezei. Anexa 1 și Anexa 2 vine cu informații despre componenta practică a tezei: cele două filme documentare: articole, interviuri, diplome, participări la festivaluri. Anexa 3 propune lista filmelor utilizate în textul tezei și recomandate pentru vizionarea în cadrul lecțiilor.

1. ASPECTE TEORETICE ȘI EVOLUTIVE ALE FILMULUI DOCUMENTAR

1.1. Filmul documentar: repere teoretice și delimitări conceptuale

Cuvântul *documentar* provine din cuvântul latin *docere*, care înseamnă *a arăta*, *a învăța*, *a face să se cunoască*. Termenul *documentar* își are originile la sfârșitul secolului al XIX-lea, provenind din cuvântul francez *documentaire*. Inițial, termenul a fost folosit în cercurile literare pentru a descrie lucrări de non-ficțiune care urmăreau să documenteze sau să înregistreze evenimente sau subiecte din viața reală [115].

Pentru a comunica oamenilor o perspectivă diferită de cea deprinsă, îndoctrinită ori auto-indusă, filmul se află printre cele mai eficiente instrumente de comunicare. Instrumentul primar -

vocea umană, apoi scrisul, apoi aparatul foto - toate aceste instrumente nu reușesc întotdeauna să spună întreaga poveste, mai ales aplicate separat. Pe măsură ce progresul tehnic a înaintat, aparatele de înregistrare a sunetului și camerele de filmat au permis conservarea unui fragment brut al realității, nealterat de memoria selectivă umană ori de interpretările „circumstanțiale”. Frații Lumière, pionierii cinematografului, au început prin a filma evenimente reale - un tren care intră într-o gară, muncitori care părăsesc o fabrică. O imagine care se mișcă, reușea să spună mai mult decât o fotografie ori o simplă descriere. Pentru oameni, doar faptul nu e suficient – ei vor să știe unde, când, cum și de ce s-a întâmplat acel fapt, ce urmări poate avea, cum influențează asupra vieții lor de zi cu zi.

Criticul englez Roger Fry, analizând impresiile sale după vizionarea peliculelor lui Lumière, menționa că: „...filmul oferă posibilitatea să privești viața, parcă din nou, viața din afară, a observa ceea ce de obicei trece neobservat...” [85, p. 25].

Termenul „documentar” a apărut atunci când pasionații de la sfârșitul secolului al XIX-lea au început să înregistreze imagini în mișcare ale evenimentelor din viața reală, unii afirmând că ceea ce fac ei se cheamă „documentări”. Termenul nu s-a împământat, ca atare, imediat. Unii numeau acest gen de film „educațional”, „actualitate”, „film de un anumit interes” sau, cu referire la subiectul tratat: „film de călătorie”, de exemplu. Același John Grierson a consacrat termenul de „documentar” aplicându-l în cazul operei producătorului de film Robert Flaherty, *Moana* (1926), care descria viața de zi cu zi de pe insula South Seas. Acesta a definit documentarul drept „reprezentarea artistică a actualității”, o definiție care s-a dovedit a fi durabilă, pentru că este foarte flexibilă [64, p. 3].

La începutul secolului al XX-lea, termenul a început să fie aplicat asupra fotografiei non-artistice (sau de reportaj) și, ulterior - filmului. Dezvoltarea filmului documentar în anii 1920 și 1930, în special prin lucrările pionierilor precum Robert Flaherty și John Grierson, a consolidat asocierea termenului cu narațiunea non-ficțiune. În 1926, termenul a fost introdus de către John Grierson, declarând „valoarea documentară” a filmului *Moana* (1926) de Flaherty [124]. Mai exact, un film este recunoscut în categoria documentară atunci când prezintă în mare parte imagini ale unor persoane și evenimente reale, fie sub formă directă (filmări la fața locului), fie sub formă de reproducere, în cazul în care nu este posibilă captarea directă a subiectului.

Hogarth sugerează că definiția documentarului a evoluat de la viziunea tradițională ca film factual și, mai târziu, ca serviciu public, la documentarul "televizat". În cartea *Realer Than Reel: Global Directions in Documentary* (2006), David Hogarth privește documentarul digital sub lentila impactului social, politic și economic, investigând posibilitățile acestuia de reprezentare locală și publică într-o eră globală, digitalizare și manipulare crescândă a mediilor vizuale.

Transformarea documentarului de la un simbol al autenticității factuale către produs destinat distribuirii prin canale de televiziune, adesea fiind întrerupt de publicități, campanii politice sau alte tipuri de conținut comercial, devine un subiect aprins la începutul noului secol. Declinul televiziunii ca mijloc de difuzare a filmelor s-a datorat parțial acestei categorii de practici, care tind să corupă ori să intoxice percepția și calitatea experienței de vizionare, unde valul informațional îndreptat către privitor se alterează frecvent și totalmente în afara controlului său. Întreruperea firului narativ [97], prin inserarea spoturilor și reclamelor, obișnuiesc să creeze o discontinuitate ce cauzează deficit de atenție pentru privitor, respectiv și pierderea interesului. Printre programele documentare selectate și acceptate spre difuzare, privilegiul le revenea celor adaptate preferințelor publicului. Această *adaptare la preferințele publicului* are în vedere modelarea programelor *bazate pe realitate*, uneori pentru a orienta în mod subtil opinia publică, sub formă de emisiuni ori programe care presupun a fi documentare doar la suprafață. Numai un public antrenat și educat ar putea identifica erorile și lipsa argumentelor factuale pentru a privi în mod critic și obiectiv calificarea lor ca fiind așa cum vor ele să pară.

Vom urmări evoluția cinematografei, începând cu cel mai semnificativ istoriograf al filmului universal Georges Sadoul care a cuprins *Istoria generală a cinematografului* în șase volume (publicate între anii 1946-1954), precum și în *Istoria cinematografului mondial de la începuturi până în zilele noastre* (1949), lucrări fundamentale în valorificarea filmului. Sadoul a fost primul care a încercat să examineze istoria cinematografei ca o istorie a muncii unui întreg colectiv de realizatori de film. Nu se limitează la examinarea și analiza filmelor în particular sau a unor regizori aparte. Sadoul nu separă fenomenele estetice ale cinematografei de dezvoltarea tehnologiei, producției și exploatarei. El analizează simultan fenomenul din punct de vedere economic, introduce cu îndrăzneală date statistice și, pentru prima dată, dezvăluie o imagine a concurenței acerbe în lupta pentru a stăpâni o nouă formă de influență asupra publicului spectator.

Unul dintre cele mai bune studii de film este cel realizat de Jerzy Toeplitz. Teoreticianul polonez, referindu-se la noua artă și specificul ei, menționa că: „...lumea de pe ecran nu numai că a devenit mai bogată și mai frumoasă, dar mai presus de toate - și acesta este cel mai important lucru - a fost diferită de ceea ce era pe scenă sau în carte. Spectatorul a văzut pe ecran o imagine obiectivă a vieții...” [134, p. 7]. Jerzy Toeplitz acordă o mare atenție laturii artistice și analizei fundamentelor estetice ale cinematografei. Autorul urmărește dezvoltarea filmului de la origini până în 1945, vorbește despre cinematografiile naționale și tendințele creative, creionează portretele regizorilor și actorilor și analizează trăsăturile artistice ale celor mai bune filme.

În 1974 Erik Barnouw publică istoria *Documentarului: filmul de non-ficțiune*, lucrare devenită clasică despre filmul documentar și procesul de realizare. Istoricul american cercetează

istoria genului din 1895 până în deceniul șapte al secolului XX. Odată cu nenumăratele răsturnări sociale din ultimul deceniu, documentarele s-au bucurat de o renaștere internațională. El examinează, de asemenea, cea mai recentă tehnologie de filmare și efectele pe care casetele video și televiziunea prin cablu le au asupra producției de documentare. Lucrarea cunoaște mai multe ediții, fiecare fiind revăzută și completată cu noi filme și argumentată cu fotografii, multe dintre ele rare, culese în timpul călătoriilor autorului în jurul lumii. Acoperind întregul curs al documentarului, de la primul efort al lui Louis Lumiere până la producții de referință recente, cum ar fi *Shoah* (Holocaust, 1985), această carte face ca importanța tot mai mare a unui amestec unic de artă și realitate să fie accesibilă și de înțeles tuturor iubitorilor de film.

Chiar de la începutul erei cinematografice au început să apară teorii asupra fenomenului. Pionieratul în acest domeniu al criticii și teoriei cinematografice îi aparține italianului Ricciotto Canudo, care elaborează *Manifestul celor șapte arte*, precum și *Estetica celei de a șaptea artă* care este cinematograful. În viziunea lui Canudo *Cinematograful rezumă toate artele – pictura și sculptura, poezia și muzica - , e arta plastică în mișcare*.

Un alt nume devenit cunoscut e cel al lui Leon Moussinac, care își adună judecățile sale critice și teoretice în lucrarea *Neissance du cinema* (1925). Moussinac intuiește semnificația progresului tehnic pentru cinematografie, susținând că „tehnica dictează legea” [2, p. 130].

Teoreticieni din diverse spații geografice au dezbătut semnificația cinematografiei ca artă, expunându-și conceptele sale teoretice argumentându-le în practică. E cazul lui Dziga Vertov care își fixează teoriile sale în articole-manifest: precum *Cine-ochiul* (Kino-glaz) care este și *Cine-adevăr*: „Eu sunt ochiul cinematografic. Eu sunt ochiul mecanic. Eu sunt mașina care va arăta lumea așa cum numai eu o pot vedea”. *Cine-ochiul* lui Vertov pătrunde în complexitatea vieții.

Teoreticianul ungar Béla Balázs se impune prin idea „foarfecului poetic”, referitor la mijlocul de expresie filmică – montajul. Pentru Balazs elementele care fac din cinema o artă sunt: prim-planul, cadrul și montajul, adică „apropierea microscopică prin care prim-planul ne permite să vedem lucrurile într-un mod cu totul diferit de cum le-am pute vedea în natură” [2, p. 177]. De cercetarea montajului ca bază artistică a filmului s-au ocupat în continuare rușii Lev Kuleșov, Serghei Eisenstein, ultimul a teoretizat „montajul atracțiilor”, susținând la fel, că montajul este elementul de bază al cinematografului [2, p. 208].

Guido Aristarco, autorul unor studii și monografii de o valoare incontestabilă referitor la istoria cinematografiei italiene. Dintre cele mai importante rămâne fără îndoială *Cinematografia ca artă: istorie a teoriilor filmului* (1960), care este prima încercare de a sintetiza într-o unică lucrare evoluția gândirii estetice a filmului, începând cu inițiatorii Canuda și Delluc la Belasz, Pudovkin, Eisenstein și Atnheim. Aristarco adună toate teoriile despre film apărute până la acea

oră. Referindu-se la rolul englezilor în contribuția la istoria teoriei cinematografice, Aristarco indică că ei „și-au asumat funcția de popularizatori, mai puțin de creatori ai unor teorii sau a unei poetici proprii”. Scopul generației lui Grierson și a școlii sale a fost introducerea cinematografului, și deci a documentarului, în viața socială și publică a Angliei. Primul loc printre popularizatori îi revine lui John Grierson și lui Paul Rotha. Prima carte a lui Rotha *The Film till now. A Survey of the Cinema* (Filmul până în momentul de față. Privire asupra cinematografului, 1930)

Fenomenul filmului documentar a luat amploare mai ales în anii '80 ai sec. XX, inclusiv în mediul academic, unde devine obiect de cercetare.

Așa, teoria filmului documentar din perioada anilor 80-90 fost dominată în mare măsură, în urma lucrărilor lui Bill Nichols, de eforturile de înțelegere și explicare a retoricii filmului documentar, conturându-se astfel orientări poststructuraliste, postmoderniste sau relativiste. O temă importantă a filmului documentar rămâne istoria. Bill Nichols¹, critic de film și teoretician american, cunoscut pentru munca sa de pionierat ca fondator al studiului contemporan al filmului documentar [115]. Cartea sa *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, a aplicat pentru prima dată teoria filmului modern la studiul filmului documentar. Primul volum al antologiei sale în două volume *Filme și metode* (1976, 1985) a contribuit la stabilirea studiilor cinematografice ca disciplină academică. În prezent, cea mai cunoscută sinteză privind evoluția istoriei filmului documentar este cea realizată de Bill Nichols, în care definea stilurile filmului documentar, asimilate fazelor evolutive prin care a trecut de-a lungul timpului: modul poetic; b) modul expozitiv; c) modul observativ (anii 60, ilustrată prin documentarele americanilor Richard Leacock și Robert Drew); d) modul participativ; e) modul reflexiv; f) modul performativ.

Michael Renov [53], care s-a ocupat și el de teoria documentarului, consideră că filmul documentar își propune patru scopuri distincte (care se suprapun parțial):

- *Să înregistreze, să dezvăluie sau să conserve;*
- *Să convingă sau să promoveze;*
- *Să analizeze sau să ridice întrebări;*
- *Să exprime.*

Criticul de film român Călin Căliman aduce argument în favoarea aportului filmului documentar la captarea istoriei și transmiterea viziunii cineastului asupra momentului pe care îl imortalizează în film. În cartea sa despre evoluția documentarului românesc, el aduce exemplul primelor imagini surprinse pe front, încă din timpul Primului Război Mondial. Deloc surprinzător, chestiunile politice au fost și atunci factorul de constrângere pentru dezvoltarea liberă a filmului –

¹ Bill Nichols (născut în 1942), este profesor emerit la Departamentul de cinema de la Universitatea de Stat din San Francisco și președinte al consiliului consultativ al Institutului de Film Documentar.

erau cineaști care și-au văzut eforturile sabotate de cenzură [5], dar și pionieri ca Jean Mihail și Paul Călinescu, care aveau ambiția de a pune în lumină contradicțiile sociale urbane de la vremea aceea - lucruri care, cel mai des, tind să fie omise în cărțile de istorie scrise de învingători. Căliman aduce aminte despre remarca lui Mihail Sebastian din 1937: „Trebuie să-i felicităm (pe cineaști-n.n.) pentru tinerețea privirii lor, pentru prospețimea alegerii imaginilor... Ne-au făcut să vedem o cetate europeană, care mai adăpostește, cu un fel de o ușoară tristețe, monumentele propriului său trecut. Nici o imagine nu e încărcată sau inutilă. Fiecare amănunt, fiecare clipă are expresie. Când ajungi la capătul filmului, ai impresia că ai făcut într-adevăr o călătorie, cu un tovarăș extrem de sensibil și cunoscător, care posedă arta de a-ți prezenta un oraș așa cum ți-ar prezenta o ființă vie” [5, p.7].

Mari televiziuni internaționale n-au ezitat să transforme documentarul într-o marfă pe o piață globală, ceea ce bucură și descurajează în același timp. Datorită costului de producție mai redus al documentarelor, popularității crescânde și veridicității pe care o promet, distribuitori precum History Channel au început să introducă programe „documentare” despre extraterestri; Court TV și-a diversificat conținutul despre crime; Discovery și National Geographic tindeau să insereze în mod strategic suspansul în cele mai populare serii documentare [72]. Echipele de producție care colaborau cu televiziuni majore, s-au văzut constrânse în a omite verificarea științifică a faptelor pe care le prezintă în producțiile lor, sau să limiteze formatul producției, astfel încât acesta să coincidă cu identitatea mărcii (brandului) acestor mari televiziuni. Publicul, necunoscând culisele, interpreta conținutul ca fiind veridic fără a pune la îndoială acuratețea sau integralitatea informațiilor și mesajelor prezentate.

Realizatorii de documentare al căror motiv este mai degrabă economic decât artistic ori expresiv, tind să lărgescă forțat domeniul, suficient încât să acopere producții care, de fapt, cu greu îndeplinesc criteriile de calitate ale unui documentar. S-a observat cum televiziunea de tip *reality* caută să se asocieze genului, probabil pentru a-și atribui un oarecare prestigiu, însă divertismentul comercial înseamnă presiunea profitului; iar profitul, după cum se știe, are tendința de a sacrifica minuțiozitatea calitativă în favoarea elementelor emotive declanșatoare, cum sunt: șocul, ridicolul, violența, scandalul și teme controversate. În goana de senzational, întâlnim frecvent neglijări ale standardelor în producția de știri, a reportajelor și respectiv a oricărui tip de produs audio-vizual, ceea ce rezultă în deformarea percepției publicului asupra dimensiunilor reale ale lucrurilor și fenomenelor din jur. Rezultatul este binevenit dacă interesul distribuitorului presupune modelarea ori impulsivitatea anumitor comportamente sociale pozitive, însă adesea subiectele declanșatoare de stres, frică, frustrare - „administrare” sistematică - reușesc să întunece judecata rațională asupra realității, din considerentul informării selective, atât nivelul subiectelor,

cât și argumentelor. Astfel de exemple sunt subiectele pe tema terorismului, politice, corupție etc., care, în realitate, sunt mult mai rar întâlnite decât într-un ecosistem virtual, intenționat focusat pe ele. Teoreticienii în domeniu menționează că: „...Documentariștii înșiși, întorcând tot mai mult spatele unei televiziuni care le impune produse calibrate și care refuză în mod sistematic anumite subiecte socotite spinoase, aleg să filmeze direct pentru cinema, convinși că numai astfel vor găsi un public care nu se încrede în micul ecran. Pentru a avea acces la adevăr, i se reacordă astfel încredere filmului documentar, mai liber, mai puțin suspect de compromisuri” [18, p. 138].

Astfel filosofi și esteticieni francezi vorbesc despre avântul documentarului ce apare ca răspuns la „dispariția marilor repere colective de bine și rău, drept și nedrept, dreapta și stânga, precum și la estomparea marilor viziuni ale viitorului istoric”. Susținut enorm de dezvoltarea tehnologiilor cinematograful devine „hipermodern” tot odată dând senzația că înțelege „complexitatea lumii și că deține o anumită putere asupra mersului lucrurilor”. Teoreticienii numesc acest nou fenomen al genului – neodocumentarul, care „aduce publicului o satisfacție particulară: demistificarea, denunțarea minciunilor, plăcerea de-a ieși din peștera iluziilor”.

Pentru a le câștiga atenția, oamenii au nevoie de cât mai mulți stimuli, prin care se creează asocieri. Asume asocierile formează fire logice în mintea umană. Pe măsură ce filmul și-a diversificat mijloacele de expresie, a crescut și capacitatea sa de a reconstrui o memorie, așa cum s-a înscris ea în mintea celor care au trăit-o. Cum reușesc aceste instrumente, să transmită altcuiva o emoție care, inițial, nu le aparține? Cum poți schimba percepția oamenilor asupra lucrurilor, fără a le amenința propriul sistem de gândire? Filmul documentar caută să răspundă la aceste provocări, mergând pe firele realității, încercând să exprime ceva mai mult decât o simplă expunere factuală. Asume această caracteristică plasează filmul documentar pe locul privilegiat al credibilității, atribuindu-se titlul de gardian al istoriei, în timp ce își păstrează sensibilitatea romantismului artistic.

Totodată, se cuvine să recunoaștem rolul documentarului în preservarea istoriei: ceea ce azi poate fi o simplă transmisiune live, în mai puțin de un deceniu va constitui un izvor istoric, o arhivă. Prin narațiunea filmică, el conectează spectatorii de subiect. Procedeele expresive pot fi distractive, inspiraționale, reflective ori chiar reacționare, dar misiunea rămâne aceeași - de a expune un interes, preocupare, problemă, observație, trăire ce unește oamenii prin empatie.

Aproape o sută de ani mai târziu, putem înțelege cât de mici sunt diferențele omenești, dar și cât de mari sunt schimbările dintre lumile fiecărei perechi de ochi, când tot ce cunoaștem se mișcă în dimensiunea timpului ireversibil. Nu este nevoie să mai trăim încă o dată istoria pentru a-i învăța lecția, când alții, care au trăit-o deja, ne-o oferă prin creația lor. Literatura se bucură de cel mai mare privilegiu, în mare parte datorită faptului că a fost cea mai accesibilă formă de

documentare, însă acuratețea istorică a unei lucrări literare va depinde tot timpul de imaginația și paradigma morală a cititorului. Acest dezavantaj poate fi deja compensat prin povestiri vizuale, informații de specialitate și aplicații din lumea reală, ilustrate nemijlocit pe ecrane și chiar prin tehnologii imersive, care depășesc mult resursele educaționale tradiționale (cărțile, articolele științifice, notele de curs etc.). Capacitatea documentarelor de a promova impactul vizual, conexiunea emoțională și experiențele de învățare multisenzoriale, reușesc să rezoneze mult mai ușor cu elevi, studenți și ucenici din toate mediile și ecosistemele educaționale.

1.2. Etape de dezvoltare ale filmului documentar universal

În contextual discursului despre filmul documentar considerăm că e utilă o incursiune în evoluția filmului documentar universal, urmărind tendințele de dezvoltare atât al limbajului cinematografic, cât și din punct de vedere tematic, pentru a determina locul și rolul filmului documentar autohton în acest peisaj complex al genului.

„De când, în 1895, trenul a intrat în gara din La Ciotat, cinematograful este complice cu realitatea, deci și cu documentarul. Istoria celei de-a șaptea arte s-a scris mergând deopotrivă pe urmele fraților Lumiere, dar și pe ale lui Melies și, de la Vertov la Flaherty, de la Joris la Chris Marker, „cinema-verite”-ul n-a încetat niciodată să-și fixeze obiectivul direct asupra realității” [18, p. 135].

Filmele Lumiere sunt ceea ce azi numim filmări brute - fotografii simple, fără modificări și fără explicații sau comentarii. Ele spun povestea doar pe jumătate. Trenul vine în gară, dar cine este în tren? Muncitorii părăsesc fabrica, dar unde se duc și de ce?

În cartea sa despre istoria documentarului, Erik Barnouw menționează despre cum cinematografia mondială a început cu frații Lumière (începutul secolului XX). Peliculele lor reprezentau fragmente de actualitate, primul reprezentând cadre din viața cotidiană (*Sosirea trenului în gară, Lansarea unei Nave, Marea* etc). Filmul (pe atunci încă nedefinit) devenise un mijloc eficient de a atrage oameni, iar frații Lumière au reușit cu succes să popularizeze noua tehnologie și în țări mai îndepărtate. Știri aflate până atunci prin intermediul ziarelor sau prin comunicare directă, acum puteau fi văzute pe ecran: de ex. documentarele despre ceremonia funerară a Reginei Victoria sau despre războiul Burilor din 1899-1902. Aceste filme aveau durate de la câteva secunde la 1-2 minute și nu dispuneau de sunet. O practică populară mai ales în țările asiatice, era participarea unui narator alături de ecran, cunoscut sub titlul de *benshi* (în japoneză) [65]. Într-adevăr, primele filme abordau tematici cu caracter militar ori sportiv, cum este exemplul Rusiei, Statelor Unite și Italiei.

De atunci și până astăzi, filmul a evoluat la o complexitate aproape de anatomia unui organism viu. El caută să se miște prin lume, obligat să se alăture curentului general de globalizare pentru a se face remarcat, iar aceste lucruri presupun mari provocări: racordarea la anumite standarde (tehnice și sociale), fără să-și piardă identitatea. Azi filmul a învățat să ne vorbească fie direct prin vocea unui narator, sau indirect – prin simboluri, acțiuni, fie prin starea afectivă pe care o crează. Identitatea producției documentare este creată nu doar de informație pe care o livrează, ci și de modul în care a fost ea exprimată: vocea naratorului, paleta cromatică, simbolurile vizuale, sonore, muzica, intensitatea sunetului, lumina, procedeul de filmare ș.a. Toate acestea formează limbajul universal și paralimbajul - care uneori reușesc să penetreze diferențele culturale și de limbă atunci când filmul este văzut în afara țării sale de origine. Anume asupra acestor aspecte un producător trebuie să atragă atenția regizorului și echipei de producție la crearea unui documentar, pentru a compensa divergențele care apar în procesul adaptării pentru ecranele străine. De exemplu, în traducere, utilizarea simbolurilor prea specifice (din punct de vedere lingvistic, cultural, geografic) poate cauza modificări la interpretare, uneori ducând sensul inițial într-o cu totul altă direcție. Problema cu care se confruntă traducătorul atunci când lucrează cu filme documentare constă în transferul vocabularului marcat cultural, care adesea poate reduce din puterea mesajului sau, și mai grav - o poate altera cu totul.

Pionerul al genului este considerat Robert Flaherty care a surprins atenția publicului cu filmul său *Nanuc* (1922), la care a lucrat timp de trei ani (1919-1922), timp cât regizorul a urmărit viața unei familii de eschimoși. Or, succesul acestui film n-a putut să fie repetat, deși regizorul a continuat dezvoltarea acestui nou gen de documentar narativ cu pelicula *Moana* (1926), filmat în Mările de Sud, sau *Man of Aran* (1934), filmat în Insulele Aran din Irlanda. Cu aceste pelicule, Flaherty este considerat pe drept părintele nu doar al documentarului, ci și al filmului etnografic, ideea căruia va fi preluată cu succes de alți regizori. Metoda lui Flaherty de a se integra în „materialul” pe care dorește să-l prezinte și pe care îl completează cu emoțiile trăite alături de eroii filmelor sale.

Un alt documentarist care și-a lăsat amprente sale în istoria cinematografului mondial a fost regizorul neerlandez Joris Ivens, unul din cei mai importanți documentariști din secolul al XX-lea. Debutând cu simfonii urbane de scurt metraj (*Rain*, 1929), ca apoi să fie cunoscut în special prin filmele sale antifasciste și de propaganda, inclusiv pentru lungmetrajul documentar *The Spanish Earth* (Pământ spaniol, 1937). Acest film a fost realizat pentru cauza republicană spaniolă, co-autor cu Ernest Hemingway, cu muzică de Marc Blitzstein și Virgil Thomson. Jean Renoir a făcut narațiunea în franceză pentru film și Hemingway a făcut versiunea în engleză (după ce versiunea lui Orson Welles suna prea teatral).

Un loc aparte în istoria documentarului universal l-a avut „școala filmului documentar englez” sau „școala lui Grierson”, Siegfried Kracauer l-a descris drept „fondatorul și liderul mișcării documentare a cinematografului britanic.

În anii celui de-al Doilea Război Mondial documentaristica s-a activat și mai mult, rândurile cărora s-au completat cu regizori ai filmului de ficțiune ca Frank Capra, John Ford, Anatol Litvak ș.a. Spre exemplu, Frank Capra în serialul *Pentru ce luptăm* (*Why We Fight*, 7 episoade, create în anii 1942-44) a arătat geneza conflictului ideologic cu fascismul (secvențe animate s-au realizat la studioul Walt Disney, coregizor al filmului Anatole Litvak). Odată cu terminarea războiului s-a încheiat și perioada de înflorire a documentarului american.

Modificări esențiale în documentar au loc în anii '50 ai secolului XX, când pe arena audiovizualului vine un nou mijloc de informare în mase – televiziunea, care devine salvarea filmului documentar. În concepția filosofului american Marshall McLuhan, televiziunea transformă întreaga lume într-un „sat global”, unde realitatea virtuală ia locul realității imediate, impunându-și specificul și modelul său de viață. Tot odată televiziunea devine o platformă ideală pentru filmul documentar, care își transferă existența sa de la marele ecran spre ecranul tv, care nu doar găzduiește documentarul, ci și se implică activ în crearea lui. Astfel, în fața documentarului se deschid noi posibilități și noi perspective.

Printre documentariștii americani care s-a impus prin filme televizate a fost Richard Leacock, elevul și colaboratorul lui R. Flaherty. El a fost asistent și operator la filmul *Louisiana Story* (1948). Alături de Leacock activează și David A. Pennebaker, venit și el din film și Richard Robert Drew care împreună au format o asociație care va produce filme pentru TV.

Grupul lui Leacock vine cu ideea de-a renaște filmul documentar, negând scenariul pregătit, pavilionul și tot ceea ce ține de filmul de ficțiune. Cel mai prețios în filmul documentar – considera Leacock este spontaneitatea, adevărul despre lume și om. Filmul se realizează în procesul filmărilor, anume atunci se prefigurează concepția lui, dar structura se cristalizează definitiv la masa de montaj, la care participă întreg colectivul. Cum se naște filmul la Leacock cel mai bine demonstrează istoria peliculei *Alegerile inițiale* (*Primary*, 1960) în care senatorii Hubert Humphrey și John F. Kennedy se balotau pentru postul de preșident al SUA. Filmul relatează mersul companiei electorale, care până la urmă a determinat și structura filmului.

Leacock este considerat în avangarda filmului documentar televizat *Direct Cinema* și pionier al *Cinema verite*. Teoria lui Leacock poate fi caracterizată ca improvizație organizată. La început filmul nu are nici o temă, numai un mediu concret care este studiat, analizat. Anume mediul va dicta ulterior tema, istoria eroilor și dramaturgia. Trebuie să fii doar un observator atent, iar tema va veni singură [135, p. 194-196].

După cel de al Doilea Război Mondial direcțiile dezvoltării filmului documentar încep să se diversifice evident. Documentariștii își îndreaptă ochiul camerei de luat vederi spre urmărirea modului de viață al popoarelor sau triburilor exotice, care vor deveni adevărate filme etnografice. Tot mai solicitate sunt filmele documentare despre călătorii, care își extind demersul în arii estetico-filosofice. În acest context, un exemplu ar fi pelicula lui Chris Marker *Scrisori din Siberia* (Letter from Siberia, 1958).

Tot în aceeași perioadă pe arena cinematografică se impune așa-numita „grupul celor 30” în Franța, care debutează cu scurtmetraje pe o tematică încă legată de ororile celui de al Doilea Război Mondial, dar și meditațiile pe urmele lui. Reprezentanții acestui grup își îndreaptă forțele spre crearea documentarelor științifice. Printre personalitățile notorii care s-au afirmat în acea perioadă se înscrie și producătorul de film și inventator de aparate subacvatice Jacques-Yves Cousteau, care se ocupă de cercetarea lumii acvatice. Timp de patru decenii el fiind la bordul navei Calypso brăzdează mări și oceane imprimând lumea lor pe peliculă cinematografică. Filmul său *Lumea tăcerii* (*Le monde du silence*, 1956) se învrednicește de Palme d’or la Festivalul Internațional de film de la Cannes și cu Premiul Oscar pentru cel mai bun film documentar (1957).

La fel, semnificative sunt și filmele despre artă care pot fi categorisite în două grupe: pe de o parte filmele ce povestesc viața și activitatea creatorilor, punând accentul pe actul de creație și operă. Spre exemplu, astfel sunt filmele *Paul Cezanne*, în care un loc aparte îi are textul din off a comentatorului, care oferă intriga filmului. În această formulă s-au realizat mai multe filme în acea perioadă: *Corbusier – arhitectorul fericirii* (1956), *Marele Melies* (1952), *Victor Hugo* (1951), *Zola* (1954) și altele.

A doua direcție în cadrul filmului de artă merg pe altă cale, care mizează nu atât informarea despre o personalitate sau alta din trecut, ci tendința de a introduce activitatea ei în contextul contemporan. Astfel operele de artă nu sunt obiecte de studiu, dar devin un material din care regizorul creează o nouă operă. În acest context, cele mai semnificative sunt considerate peliculele lui Alain Resnais, care a realizat o serie de filme de artă, precum *Van Gogh* (1948), *Gauguin* (1950), *Guernica* (1950), *Și statuile mor* (*Les Statues meurent aussi*, 1953). Ultimul realizat împreună cu Ch. Marker, dedicat degradării artelor naționale în condițiile colonizării, a fost interzis de cenzura timpului. Infernul din pelicula *Guernica* are rezonanțe cu ororile fascismului din documentarul *Noapte și ceață* (*Nuit et Brouillard*, 1956) și cu asocierile apocaliptice din filmul *Hiroshima, dragostea mea* (*Hiroshima mon amour*, 1959). Filmul *Guernica* este considerat capodopera creației regizorului, impresionează prin montajul asociativ, textul lui Paul Eluard în interpretarea actriței Maria Casares.

Alte filme *Misterul Picasso* (1956) de H.-G. Clouzot în care se alternează iscusit și cromatică imaginii: pictura este filmată în culori, iar realitatea – negru/alb.

La mijlocul anilor '50 ai secolului XX în Marea Britanie apare o nouă mișcare denumită „filmul liber” (*free cinema*) Acest nou val al „tinerilor furioși” (angl. *Angry Young Men*) protestau vehement împotriva societății britanice postbelice. Grație activității acestor tineri s-a produs o schimbare a problematicei, ca și a esteticii literaturii și artei engleze. Lider al acestei mișcări devine Lindsay Anderson, cunoscut critic de teatru și film, care pe parcursul a patru ani editează revista *Sequence*. Punctul de pornire a noii direcții în cinematografie a fost articolul publicat în 1956 cu simbolicul titlul „Stand Up, Stand Up!”, care cerea de la artiști responsabilitate față de societate. Acestea s-au anunțat ca urmașii lui Grierson și Flaherty. Atenția lor este îndreptată la imprimarea vieții cotidiene a oamenilor simpli.

O cale sigură pentru filmul documentar de-a ajunge la public rămâne televiziunea, care la începutul anilor 70 își îmbogățește metodele de transmitere a mesajului – televiziunea prin cablu și a celei prin satelit. Odată cu dezvoltarea tv prin cablu și prin satelit, apariția posturilor tv de nișă apare necesitatea unui volum mai mare de producție cinematografică. Filmul documentar este susținut de HBO. Alt canal TV Discovery (Discovery Channel) și-a propus ca scop *de-a ajuta omului să cunoască universul uman, la fel să le satisfacă curiozitatea lui firească*. Chiar de la începutul activității sale, postul Discovery propune o producție diferențiată: istorie, geografie, tehnologie.

Anii '80 produc o nouă revoluție în tehnica și tehnologiile cinematografice, devenite decisive pentru evoluția filmului. Grație noilor posibilități de realizare, filmul documentar începe să-și facă cale spre marele ecran, de unde fusese eliminat în anii 50. Astfel, filmul documentar devine o modalitate de cercetare nu doar a lumii înconjurătoare, ci și a universului uman în toate aspectele sale.

Vorbind despre personalitățile din domeniul filmului de la răscrucea secolelor XX – XXI, vom menționa câteva nume care au scos filmul documentar pe marele ecran. Figura lui Michael Moore este un fenomen al noului veac, care își impune poziția sa, exprimată prin monologurile jurnalistice. Estetica sa se profilează în peliculele: *Bowling for Columbine* (2002), *Fahrenheit 9/11* (2004), *Sicko* (2007), și *Capitalism: A Love Story* (2009), unde în centru atenției e personalitatea autorului, e viziunea sa asupra lumii, ce provoacă forme originale estetice.

În peisajul filmului documentar rămâne numele lui Chris Marker, care și-a păstrat stilul său atât în pelicula *Fără soare* (*Sans Soleil*, 1983), un film despre memorie, precum și în *Nivelul cinci* (*Level Five*, 1997), un pseudo-documentar despre valorile umane, creat într-un format multimedia.

Critica de specialitate îl consideră regizorul care primul valorifică posibilitățile multimedia în filmul documentar.

În noul format experimentează și regizorul american Godfrey Reggio, cunoscut prin filmele sale multimedia, în special prin trilogia Qatsi: Koyaanisqatsi: *Life Out of Balance* (Viața în dezechilibru, 1982); Powaqatsi: *Viața în transformare* (1988); și Naqoyqatsi: *Viața ca război* (2002), care sunt apreciate ca niște „eseuri în imagini și sunet despre starea civilizației contemporane”, despre aspectele relației dintre oameni, natură și tehnologie.

Impresionează documentarul său *Anima Mundi* (1991) care adună imaginile a peste șaptezeci de specii de animale din lume. În același stil este realizat și *Visitors* (2013), imaginile de prim-planuri ale fețelor oamenilor, privind direct în cameră: e un alt aspect a relației dintre om și tehnologie.

O premieră în domeniu a fost și documentarul *Acasă* (Home, 2009) creat de francezul Yann Arthus-Bertrand și lansat simultan în cinematografele din întreaga lume, pe DVD, TV și pe YouTube. Extraordinairele imagini redau atât frumusețea Pământului, diversitatea vieții, cât și procesul de distrugere a echilibrului ecologic al planetei.

Dintre documentariștii români care au redat prin imagini arta și cultura națională am numi regizorii Ion Bostan, Mirel Ilieșiu, Nina Behar, Nicolae Cabel, Cornel Mihalache, Laurențiu Damian, Mircea Bunescu și alții.

1.3. Etape importante ale filmul documentar moldovenesc

Filmul moldovenesc s-a aflat mereu în vizorul criticii autohtone, chiar de la începutul erei cinematografice. Astfel, în analele istoriei au rămas informații despre primele filmări pe teritoriul Basarabiei, de către operatorului fraților Lumière - Felix Meguich, în noiembrie 1897. Ulterior, se captau fragmente ale actualităților de război, colectivizare, agricultură, industrializare, ș.a. care nu constituiau decât cronici ale perioadei. Despre apariția primelor cronici realizate de operatori autohtoni, formarea studioului moldovenesc și lansarea primelor documentare, urmate de o evoluție vertiginoasă a genului, analizează cu lux de amănunte filmologul Dumitru Olărescu. În studiul său de sinteză *Periodizarea evoluției filmului documentar moldovenesc: etape și personalități* [45, p. 139] propune o etapizare a istoriei filmului documentar național. Prima perioadă, cea pre-cinematografică se încheie cu inaugurarea la Chișinău în 1940 a secției a „...studioului din Odesa de cronică cinematografică cu scopul de a filma subiecte despre viața Moldovei pentru revistele de actualități *Coiuzkinojurnal*, *Radeanskaia Ukraina* și *Moldova sovietică*” [45, p. 8]. A doua perioadă în viziunea filmologului este perioada de afirmare a filmului

moldovenesc. „În aprilie 1952 se fondează Studioul cinematografic de filme documentare și cronică cinematografică. În legătură cu acest eveniment fabrica de filme de la Marea Neagră (orașul Odesa) trimite la studioul din Chișinău 15 persoane. Printre ei – regizoarea O. Ulițki, operatorii L. Proskurov, I. Șerstiukov, care încă mulți ani vor activa la acest studio. [...] În 1953, studioul din Chișinău lansează în producție primul său film documentar *Codrii*, scenariu semnat de S. Pasko, regia S. Ivanov și imaginea I. Greaznov” [45, p. 18]. După care au urmat o serie de alte documentare care au cântat în imagini frumusețea plaiului moldav. În anii '50 cinematografia de non-ficțiune se caracteriza printr-o tematică mai mult unilaterală, ce prezintă filme despre evenimentele timpului.

În această perioadă în cinematografie debutează încă studentul Emil Loteanu cu scurtmetrajul *Măria sa, hora* (1959). Pelicula a deschis calea unei serii de documentare dedicate artei și culturii naționale. În anii '60 politica războiului rece impune crearea celor mai multe filme documentare cu tematica celui de al Doilea Război Mondial. Abia după ce televiziunea și-a atribuit capacitatea de difuzare, începând cu anii '60, extinderea filmului spre alte domenii a încurajat ramificarea cinematografiei și manifestarea acesteia ca direcție distinctă. Implicarea unor scriitori remarcabili precum Emil Loteanu, Vlad Ioviță, Anatol Codru, Aureliu Busuioc, Gheorghe Vodă, Iacob Burghiu ș.a., împreună cu revenirea acasă a cineaștilor absolvenți ai Institutului Unional de Cinematografie din Moscova, au reușit să proiecteze rafinamentul intelectual și viziunea poetică inspirată din folclor, mituri și istorie, asupra valului de filme noi realizate. Astfel, venirea în cinematografie a unei pleiade de scriitori: Vlad Ioviță, Gheorghe Vodă, Emil Loteanu, Serafim Saca, Anatol Codru, Aureliu Busuioc, Iacob Burghiu, Gheorghe Malarciuc, Vasile Vasilache ș.a. se încununează cu lansarea unui nou fenomen artistic – cel al filmului poetic. Referindu-se la această perioadă, D. Olărescu menționa: „Acest fapt a devenit un fenomen fără de precedent în alte cinematografii. Odată cu venirea acestor literați, germenele poetic al neamului a răbufnit într-o serie de filme, ce au constituit etapa de bază a filmului moldovenesc de non-ficțiune, ridicându-i la un nivel meritoriu demnitatea lui națională și consemnându-i caracterul poetic ca ceva specific acestei arte” [45, p. 13]. Filmele create în acești ani: *Fântâna* (1966), *Piatră, piatră* (1966), *De sărbători* (Malanca, 1968) ale regizorului Vlad Ioviță; *Nunta* și *De-ale toamnei* (1966) ale regizorului Gheorghe Vodă; *Trânta* (1968), *Bacchus* (1969), *Biografie* (1969) de Anatol Codru – au creat o nouă direcție în filmul documentar național care s-a înscris în istoria filmului ca filmul poetic.

În această perioadă în lucrările documentariștilor moldoveni se observă un interes aparte față de veritabilele valori. Pe ecran apar o serie de filme despre personalitățile trecutului din cele mai diverse domenii de activitate: *Alexandru Plămădeală* (1969, regie Anatol Codru), *Ștefan*

Neaga (1969, regie Andrei Buruiană), *Academicianul Tarasevici* (1970, regie Emil Loteanu), *Arhitectul Șciusev* (1970), *Dimitrie Cantemir* (1971), *Vasile Alecsandri* (1972) – toate semnate de Anatol Codru. Filmele nominalizate prezintă o valoare istorică și culturală.

Spre anii '70, când *dezghețul hrușciovist* părea, în viziunea autorităților, să dea „*prea mult*” elan intelectualilor de creație, în urma ședinței biroului Comitetului Central al partidului, hotărârea CC al PCM din aprilie 1970, hotărâre care a arătat la „neajunsurile și greșelile serioase în munca studioului *Moldova-film*”, precum într-un șir de filme sunt propagate idei străine ideologiei comuniste „au fost interzise prin decizie și puse la index alături de filmele de ficțiune: *Gustul pâinii*, *A iubi*, *Ultima lună de toamnă*, *Se caută un paznic* și documentarele *Fântâna*, *Piatră, piatră...*, *Malanca*, *Bacchus*. [...] În urma biroului comitetului central s-au înfăptuit o serie de măsuri organizatorice serioase, s-a efectuat o reorganizare radicală a cinematografilei naționale, s-a activat vigilența cenzurilor de tot felul. Aceasta era egal cu „condamnarea la moarte” a celei mai tinere arte – cinematografia” [45, p. 21-22].

În continuare, filmul documentar a fost transformat într-o unealtă de deservire a regimului. Perspectiva glorioasă a filmului a fost umbrită de producții standardizate, lipsite de esența umană, în care direcția ideologică prestabilită nu putea fi ocolită. Astfel, mulți cinești s-au văzut nevoiți să abandoneze documentarul. Însuși statutul de garant al autenticității a fost sabotat de interesele politice și cenzură.

În ciuda dificultăților, un nou val de cinești se afirmă în perioada anilor '70-'80, precum Vlad Druc, Dumitru Olărescu, Mircea Chistrugă, Anatol Codru, Nicolai Harin, Boris Conunov ș.a. Filmele lor au rămas la temelie cinematografului autohton nu doar pentru recunoașterea internațională de care s-au bucurat, dar și datorită profunzimii cu care s-au abordat subiectele sociale, economice și politice vizate - dovadă că filmul documentar poate fi și o formă de activism civic.

Analizând filmul documentar național, filmologul Dumitru Olărescu scria: „În pofida mai multor condiții nefavorabile, impuse de ideologia regimului totalitar, iar apoi și de regulile economiei de piață, documentarul autohton, prin filmele dedicate artei și culturii, a contribuit la cercetarea și valorificarea unor componente importante ale patrimoniului spiritual, cum ar fi destinele și operele marilor creatori ai culturii noastre naționale. Din domeniul literaturii vom menționa filmele *Dimitrie Cantemir*, *Vasile Alecsandri*, *Eminescu*, *Ion Creangă*, *Eu Nicolai Costenco* – toate semnate de regizorul Anatol Codru; *Cel care sunt*, *Aici departe* (dedicate respectiv scriitorilor Grigore Vieru și Dumitru Matcovschi), *Toamna lui Orfeu* (despre viața și opera lui George Meniuc) în regia lui Andrei Buruiană, *Izvorul lui Ion C. Ciobanu* de Ion Mija ș.a.” [43, p. 19], documentare ce ar putea fi incluse în programul de învățământ la completarea

cunoștințelor la literatura română. Lista poate fi continuată cu filme dedicate pictorilor, actorilor și altor oameni de artă și cultură din republică.

În prima jumătate a anilor '80 Emil Loteanu lansează trilogia sa dedicată celor mai buni colaboratori ai săi: *Eugen Doga*, *Grigore Grigoriu* și *Svetlana Toma*, în care regizorul reușit alternează secvențele din viața protagoniștilor, filmate documentar, cu cele din filmul de ficțiune. Seria de portrete este preluată cu peliculele *Vlad Ioviță* (1985) în regia lui Iacob Burghiu ș.a.

Făcând o totalizare a acestei perioade, care a lăsat amprente pronunțate atât în psihologia spectatorului, cât și a omului de creație, în felul lui de a percepe realitatea, D. Olărescu concluzionează: „A fost o perioadă de grele încercări pentru adevărații cinești și foarte benefică pentru alții...” [45, p. 34].

Următoarea perioadă a trecut sub semnul restructurărilor și a noilor orientări ale filmului de non-ficțiune. Anume filmul documentar a reacționat prompt la marile schimbări produse în viața social-politică, economică și culturală impuse de procesul de restructurare declanșat în societatea noastră la sfârșitul anilor '80. Despre importanța filmului documentar ne vorbește și crearea în 1988 a studioului de stat *Viața*, specializat în arta filmului documentar.

Filmul documentar ideologizat până la saturație, ornat și falsificat, odată cu restructurarea, s-a orientat spre realitate, spre adevăr. Începe un proces, un prim val de înnoire. Cum e și firesc, s-a revăzut diapazonul tematic al filmelor. Pe planul întâi s-a situat realitatea dură, conflictul acut, problemele stringente demult mocnite în regimul totalitar. Pe de altă parte, izbucnește la suprafață dorința de a aborda teme tabu, adesea se impunea și setea de senzational. Astfel, în anii 1987-1990 în cinematografia moldovenească de nonficțiune s-a declanșat un adevărat progres revoluționar, mai ales, în plan tematic. Restructurarea a permis cineștilor să abordeze și teme tabu, teme de o actualitate stringentă, subiecte de mare dramatism.

La sfârșitul anilor '80 pe ecrane apare trilogia ecologică, propusă de scenaristul Dumitru Olărescu, *Ce te legeni, codrule?* și *Avut-am pământ* realizate de regizorul Ion Mija și *A fost apă* de Valeriu Vidrașco. Filmele, care au abordat profund și sincer problemele grave, trecute sub tăcere decenii la rând în numele unor victorii efemere, a unor glorii spoite, s-au bucurat de mare succes în tot spațiul ex-sovietic. Ca o sinteză a trilogiei ecologice s-a impus filmul de lung metraj *Sunt acuzați martorii*, scenariu semnat de același D. Olărescu și regizorul Anatol Codru, despre soarta râului Nistru.

Următorul deceniu s-a marcat prin recunoașterea sa și mai amplă. „Filmele-problemă” din anii '90 descriu perioada restructurării, tulburărilor politice și anticipării noului stat independent, azi cunoscut drept Republica Moldova. Filmele pot fi considerate pe drept cuvânt file ale istoriei neamului, lecții de istorie pentru păstrarea memoriei.

Un șir de filme au elucidat unele teme tabu pe timpurile regimului totalitar, cum ar fi: narcomania (*Năpasta* de Igor Talpă), fenomenul suicidului între adolescenți (*În valea care greu copitele mai bat*, regie Ar. Brodiceanski), copii cu anomalii mintale (*Cu fața la perete*, regie Mircea Chistrugă), migrația poporului (*Vama* de G. Ciubuc), despre viața după moarte (*Dincolo de viață* de Oleg Tulaev), foametea (*Delirul blajinilor*, regie M. Chistrugă), depărtările (*Salut din anii 1937...1939 și din alți ani*, de regizorul Nicolae Ghibu) și altele. Diverse aspecte ale tendințelor poporului nostru pentru instaurarea unei dreptăți istorice și lingvistice referitoare la limba română și grafia ei latină au abordat filmele *Racursiul* (regie O. Tulaev), *Limba noastră* (O. Deleu) și *Făclia noastră – limba română* (regie A. Dumbrăveanu).

De o maturitate civică și artistică, de o neistovită dragoste față de istoria neamului și de o tulburătoare îngrijorare față de prezentul lui dau dovadă filmele de lung metraj *Alternanțe* (1991) și *Frontiere* (1992) din dialogia *Quo vadis, populi?*, semnată de regizorul Vlad Druc, care prin limbaj cinematografic, reușește să vorbească despre umilele, dureroasele și sângeroasele corelații dictator-popor-forță, despre frontierele, ce străpung până la sânge sufletul și inima neamului nostru.

De calități estetico-artistice dispun și documentarele din anii '90-începutul anilor 2000, devenind mai consistent în idei și mesaje, evidențiindu-se străduința cineștilor de a-și orienta investigațiile pe verticală. În acest context, ne-am referi la filmele: *Ion Creangă* (regie A. Codru), *Obsesie* (o interpretare cinematografică a creației plasticianului Lică Sainciuc, 1997), *Aria* (dedicat celebrei interprete Maria Cebotari) – la ambele filme în regia lui Vlad Druc, *Cel care sunt* (despre omul și poetul Grigore Vieru), și *Aici departe* (consacrat destinului și creației literare a scriitorului Dumitru Matcovschi), ambele în regia lui Mircea Chistrugă.

Palmaresul filmelor autohtone istorice este recunoscut doar de cercul restrâns al cineștilor, cei care fie au studiat, fie au colaborat direct cu realizatorii acelor filme. Majoritatea dintre ele nu sunt cunoscute publicului larg, cu atât mai puțin generațiilor tinere. Aici se află lacuna potențialului nerealizat al filmului în educație. Textele manualelor nu pot transmite vocile eroilor, expresiile condamnaților, lacrimile mamelor, peisajele istorice, tradițiile pierdute, și contradicțiile ideologice. Decalajul dintre volumul filmelor *existente* și cel al filmelor *disponibile* a rămas, până în prezent, prea mare. În era digitalizării, documentarele noi realizate dispun de fluiditate în spațiul virtual, însă multe pelicule prețioase continuă să rămână uitate prin arhive.

Situația economică crează după anii '90, dar și democrația care se instaura și pe care fiecare o înțelegea cum voia, au făcut ca în câteva domenii, generațiile de aur să se dea la o parte, iar cei tineri să se avânte în față ca niște entuziaști, sfidând pe toți și toate.

Revenind la trecutul destul de impunător al cinematografilei moldovenești, statistica arată clar cât de proastă a fost situația pentru film, mai ales în primii 20 de ani de independență și de economie de piață. În 2022 am marcat 70 de ani de la înființarea studioului *Moldova-Film* și 60 de ani de la crearea Uniunii Cineaștilor din Moldova, moment ce înseamnă, de fapt, lansarea cinematografilei moldovenești. O dată cu apariția studioului *Moldova-Film*, s-au creat condiții pentru producția planificată de film, care pe an ce trecea a dus la formarea unei bresle numeroase de cineaști și a unei filmografii naționale demne de laudă.

Dacă în perioada anilor 1952-1992, la *Moldova-Film* s-au produs 177 de lungmetraje și peste 1.000 de documentare², atunci după '90, regizorii de școală veche, odată cu intrarea în "concediu forțat" a studioului *Moldova-Film*, au rămas în afara platourilor de filmare, cu excepția documentariștilor care au continuat să mai facă filme în cadrul unor studiouri independente apărute mai târziu.

Telefilm-Chișinău, [1] studioul din cadrul Televiziunii Naționale din Republica Moldova a rămas și el mult timp pe linia de plutire, ca abia în ultimii ani să revină cu o serie de documentare de impact social³. De istoria acestui studio și a filmelor create pe parcursul anilor s-au ocupat în mod special criticul Victor Andon în *Filmul televizat moldovenesc. Studiu istoric (1960-1990)* [2] și filmologul Alexandru Bohanțov [7], care a studiat producția studioului *Telefilm-Chișinău* în contextul producției formelor și formatelor televizate.

După 1995, au apărut primii absolvenți basarabeni cu școala de film de la București (ATF de atunci sau UNATC în prezent). Ei se întorceau în țară cu practici și cunoștințe acumulate, dar și cu o mare dorință de a relansa cinematografia națională. Însă s-au întors pe un teren arid. Cinematografia moldovenească era la acel moment pe linia de așteptare. Statul tânăr, R. Moldova, nu avea politici și mecanisme clare de resuscitare a cinematografilei naționale. Cu toate acestea, mulți din acei tineri cineaști s-au ambiționat să facă film și au reușit să aducă un suflu nou cinematografilei în derivă prin documentarele, scurtmetrajele, iar mai târziu și lungmetrajele, precum și alte lucrări cinematografice care apăreau, spre mirarea tuturor, datorită colaborărilor internaționale sub formă de proiecte sau co-producții.

Totuși, în toată amărârea anilor '90, în "pustietatea" cinematografică a acelor ani, la un moment dat industria cinematografică a prins viață. După anii 1995 apar și primele studiouri independente: OWH Studio, P&P Studio, Atelierul SP, Diametral Film, Brio Studio, etc. Ele au reanimat într-o anumită măsură viața cinematografică moldovenească. Lucrul cel mai bun pe care l-au făcut aceste studiouri, e ca au prins și ținut pe lângă ele o bună bucată de vreme absolvenții

² Studioul Moldova Film, <https://moldovafilm.md/despre-noi/>, accesat la data 13 februarie 2023

³ Compania Publică Teleradio Moldova, <https://trm.md/ro/telefilm-chisinau>, accesat la data de 15 februarie 2023.

școlilor de film de la București, chiar dacă până la urmă, o parte din ei tot au plecat din țară. Clipurile muzicale, spoturile sociale tot mai complexe au prins nu doar atenția, dar și aprecierea publicului. Iar cea mai importantă realizare a acestor studiouri, a fost crearea de documentare și scurtmetraje, care au mai dat sentimentul că în Moldova cuvântul cinematografie încă nu și-a pierdut definitiv rostul. Azi în Moldova avem peste 60 de case de producție cinematografică înregistrate la CNC Moldova⁴.

Un pas important pentru cinematografia moldovenească de după independență, s-a produs în anul 2014, când s-a redactat și votat *Legea cinematografiei Nr. 116 din 03-07-2014* [31], care a făcut posibilă crearea Centrului Național al Cinematografiei (CNC) în 2017. Chiar dacă CNC are un buget la limită, a preferat să-l împartă an de an între cât mai multe proiecte depuse de tinerii cineaști dornici de afirmare. am avut câteva producții mai mult sau mai puțin reușite cu sigla CNC, dar care au fost lansate prin cinematografe, iar publicul spectator a putut să descopere noile producții autohtone de film. În această ordine de idei, pot fi menționate: Documentarele: *Alexandra* și *Eu Geniu Cioclea* regizate de Violeta Gorgos, *Gradina Sovietică* în regia lui Dragoș Turea, *Pași pe graniță*, regia -Alec Deleu, *Șase personaje în căutarea unui teatru* în regia lui Mircea Surdu, *Siberia din oase* – docudramă semnată de Leontina Vatamanu.

Marea provocare a prezentului nu constă în lipsa specialiștilor sau a proiectelor de film, ci în insuficiența finanțării și a unui sistem solid de funcționare. Dacă tinerii cineaști nu vor avea posibilitatea să obțină resursele de care au nevoie pentru proiectele lor în Moldova, atunci ceea ce ar trebui să fie o producție națională, ar putea deveni o producție străină. Un exemplu recent ar putea fi cel al tinerei regizoare originare din R. Moldova, Olga Lucovnicova, care a obținut Ursul de Aur la Berlinale⁵ cu filmul *Nanu Tudor* - producția fiind semnată de Belgia și nu de Moldova.

În concluzie, industria cinematografică din Republica Moldova deține toate atuurile pentru a deveni cu adevărat o carte de vizită a țării atât la nivel național, cât în special la nivel internațional. Iar acest lucru este posibil doar unificând eforturile breslei cinematografice cu legiuitorii acestei țări pentru susținerea și promovarea *celeii de a șaptea artă*.

Concluzii la capitolul 1

În capitolul I în urma analizei izvoarelor teoretice referitor la filmul documentar, la istoria și teoria lui, s-a ajuns la următoarele concluzii:

⁴ Baza de date a Centrului Național al Cinematografiei din Republica Moldova, <https://cnc.md/agenti-economici/>, accesat la data de 16 februarie 2023.

⁵ Deutsche Welle (DW), <https://www.dw.com/ro/moldoveanca-olga-lucovnicova-ursul-de-aur-la-berlinale-pentru-scurtmetraj/a-56781284>

- 1) urmărind evoluția filmului documentar de la începuturile sale până în prezent, am conchis evoluția limbajului cinematografic, cât și tendințele estetice și tematice pe parcursul timpului, care și azi sunt utilizate la crearea documentarelor;
- 2) am remarcat o serie de filme documentare din filmologia universală, care ar putea fi recomandate pentru includerea într-un posibil program liceal, ce ar lărgi orizontul cultural al tinerei generații cu o nouă viziune asupra universului uman;
- 3) studioul *Moldova-Film* pe parcursul întregii sale activități a adunat în palmaresul său filme documentare care au imprimat evenimentele istorice, sociale, culturale ale timpului, ce mențin vie memoria neamului;
- 4) o serie întreagă de filme-portrete, realizate la studioul *Moldova-film*, prezintă niște mini monografii despre viața și activitatea unor mari personalități care ar contribui la cunoașterea mai bună a istoriei neamului;
- 5) am pus în valoare atât filmele, cât și realizatorii, care ar prezenta interes în cunoașterea lumii înconjurătoare și ar putea fi incluse în programele școlare nu doar ca material opțional sau complementar la diverse obiecte de studiu (istorie, geografie, biologie, literatură etc.), ci la îmbogățirea cunoașterii fenomenelor social-politice contemporane, a evenimentelor istorice, precum și a patrimoniului cultural național.
- 6)

2. INFLUENȚA FILMULUI DOCUMENTAR ASUPRA FORMĂRII UNIVERSULUI SPIRITUAL

2.1. Filmul documentar – mijloc de educare a tinerilor

Definirea filmelor documentare și diferențierea lor de filmele de ficțiune continuă să-i preocupe pe filosofi și pe teoreticienii filmului [117, p. 105]. Natura specială a acestui gen de film și, în particular, faptul că utilizează imagini fotografice și înregistrări de sunet, s-a dovedit dificil de conceptualizat prin raportare la distincția film de ficțiune / film de non-ficțiune. Termenul de „documentar” are mai multe definiții. *Lato sensu*, sunt filme de non-ficțiune instructionalele, filmele de promovare a unui produs, documentarele istorice sau filmele biografice. John Grierson, părintele filmului documentar britanic și canadian, cel care a utilizat pentru prima dată termenul „documentar” [126, p. 461], consideră că filmul documentar reprezintă o abordare creativă a actualității [96, p. 13]. Este o caracterizare care distinge documentarul de filmul de ficțiune, filmul de ficțiune nefiind o abordare a realității. Documentarul poate fi considerat o subdiviziune a filmelor de non-ficțiune, fiind caracterizat printr-o mai mare ambiție de ordin estetic, social, retoric și/sau politic, în comparație cu un instructional sau cu un spot publicitar. La rândul său, documentarul poate fi divizat, potrivit lui Bill Nichols, un cercetător din domeniul cinematografiei,

în șase tipuri: expozitiv, observațional, poetic, participativ, reflexiv și dramatic [113, p. 99]. Dar toate aceste tipuri se pot suprapune uneori. Carl Plantinga, profesor de film și media la Calvin University din Statele Unite ale Americii, susține că orice încercare de a caracteriza filmul documentar ca gen trebuie să aibă în vedere aceste tipuri [117, p. 105].

Documentarul reprezintă un discurs susținut de tip narativ, categoric, retoric sau de o altă formă, care utilizează, în mod predominant, imagini în mișcare, ca traiectorii care îi dezvăluie semnificația.

Filmul documentar apare în ultimii ani ai secolului al XIX-lea [64, p. 1]. El poate lua forma unei călătorii pe tărâmurile exotice, cum a fost *Nanook of the North* (1922)⁶ [79, p. 93]. Poate fi un poem vizual, cum este filmul *Rain* al lui Joris Ivens (1929)⁷. Poate fi o piesă de propagandă, ca filmul lui Dziga Vertov, *Человек с киноаппаратом* (1929). De altfel, mișcarea lui Vertov, „kino-pravda”, a fost inspirată de ziaristica sovietică. El a transformat jurnalul de știri într-o nouă formă a filmului documentar, cu intenția vădită de a convinge prin intermediul imaginilor, intervenind minim posibil în ceea ce filma și încercând să asigure un echilibru între ceea ce înregistra și ceea ce prelucra [127, p. 461].

Filmul documentar este un film despre viața reală. Există o problemă aici. Documentarele sunt despre viața reală, dar ele nu sunt viață reală. Nici măcar nu sunt ferestre spre viața reală. Sunt portrete ale vieții reale; utilizează viața reală ca material brut, aranjat de artiști și de tehnicieni, care iau o multitudine de decizii despre ce poveste trebuie să spună, cui și cu ce scop. Filmele documentare spun o poveste despre viața reală, poveste care pretinde că este adevărată. Cum să fac asta în mod onest, cu bună-credință, reprezintă o dezbatere fără sfârșit. Documentarul este definit și redefinit odată cu curgerea timpului, atât de producători, cât și de spectatori. Spectatorii dau contur semnificației documentarelor, combinând propria cunoaștere și interes despre lume cu modul în care producătorul ni-l prezintă [64, p. 2].

Filmele documentare sunt parte a media care nu ne ajută doar să înțelegem lumea noastră, ci și rolul pe care îl avem în aceasta, care ne conturează ca actori publici. Înțelegerea pe care o împărtășim în privința semnificației filmului documentar – construită din propria noastră experiență de spectatori – se schimbă pe parcursul timpului, odată cu presiunile pieței, odată cu inovațiile de ordin tehnic și din cauza dezbaterilor viguroase.

⁶ Un film mut documentar, regizat de Robert J. Flaherty, care prezintă povestea unui eschimos și a familiei sale în zona canadiană a Oceanului Arctic. A fost primul documentar de lungă durată care s-a bucurat de succes comercial și care a servit ca sursă de inspirație pentru alți regizori de film documentar. Vezi și Dirk Eitzen, *The Duties of Documentary in a Post-Truth Society*, în *Cognitive Theory and Documentary Film* (volum editat de Catalin Brylla și Mette Kramer), Palgrave Macmillan, 2018, p. 93.

⁷ Povestea unei zile ploioase, pusă pe o piesă de muzică clasică, în care furtuna reprezintă ecoul muzicii.

Filmele sunt, de fapt, texte bogate apte să suporte o varietate de lecturi. Filmele înseamnă mai mult decât ilustrări ale temelor general-umane.

Cinematograful este, în primul rând, un mediu vizual care mai curând arată, decât povestește istorii, dar acest fapt nu presupune că prezintă, pur și simplu, o istorie în imagini. Modul în care vedem ceea ce ne este prezentat este influențat în mod profund de regizor [83, p. 38]. Filmul nu înregistrează doar evenimente, ci ne ghidează cum să le vedem. Așa cum afirmă George Wilson, regizorii de film urmăresc să facă vizibilă o anumită semnificație a lucrurilor, ei vor ca publicul privitor să vadă lucrurile într-un anumit mod [128, p. 7]. De exemplu, regizorul poate urmări ca spectatorul să vadă o serie de evenimente ca fiind legate cauzal, comportamentul unui personaj ca manifestând anumite stări ale minții, sau viețile personajelor ca fiind ordonate de șansă sau de forțele sociale.

Faptul că regizorii de film dispun de o varietate largă de opțiuni pentru reprezentarea realității ne aduce aminte că nu există o reprezentare transparentă a realității.

Mulți membri ai generației curente de regizori de film documentar se consideră, în primul rând, practicanți ai unei afaceri de tip *movie*, nu *reality*. Realitatea nu contează pentru aceștia, decât ca un stimulent și ca un material brut pentru filmele lor, decât ca ceva care ar trebui tratat ca fiind valoros în sine. Ei consideră utile și valoroase faptele în principal la o garanție a investiției emoționale, deși nu prețuiesc prea mult informația și explicația. Ei nu depun eforturi pentru realizarea obiectivității, pentru că o consideră neinteresantă și, probabil, autoritară [79, p. 96].

Spre sfârșitul cronicii sale pentru filmul *Casting JonBenet*, Richard Brody face următoarea declarație: „Esența filmului documentar modern este epistemologică: De unde știu participanții și regizorul de film ceea ce știu despre subiectul filmului și despre filmul în sine?”⁸.

Originea cuvântului „epistemologic” este una grecească, vine de la *episteme*, și înseamnă „cunoaștere” sau „înțelegere”. Richard Brody presupune că scopul cel mai important al filmului documentar este dobândirea sau crearea cunoașterii. Filmul documentar este, pentru el, în mod fundamental, despre cunoașterea lucrurilor, inclusiv de modul în care le cunoaștem. Având în vedere acest scop, prima obligație a producătorilor de film documentar nu este de a produce filme de divertisment, ci de a respecta realitatea. Asumpțiile lui Brody sunt unele de ordin filosofic. Ele au de-a face cu ceea ce este filmul documentar, cu natura lui esențială. Este o chestiune care a făcut mult timp obiectul preocupărilor universitarilor [79, p. 99]. În special, răspunsul lui Brody la această întrebare are multe în comun cu ceea ce jurnaliștii consideră a fi natura esențială a știrilor: primul lor scop este să colecteze și să transmită cunoaștere. Dacă consumatorii le tratează

⁸ <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/casting-jonbenet-a-documentary-that-unintentionally-exploits-its-participants>

ca divertisment sau ca pe o bârfă, sau ca pe orice altceva decât ca pe un instrument de cunoaștere, atunci nu le tratează în modul corespunzător. Dacă producătorii lor profită de interesul public în asemenea chestiuni ca senzație sau ca istorii pentru un alt scop decât cunoașterea, procedează greșit. Problema culturală pe care jurnaliștii o cataloghează *post-truth* este că o mulțime de oameni, de consumatori și de producători, acționează sub pretextul știrilor, de o manieră pe care știrile nu o permit. Brody ar extinde aceleași argumente în cazul filmelor documentare.

Orientarea pragmatică a noilor filme documentare care relatează istorii, preocuparea producătorilor de film de a apela și de a avea o legătură cu audiențele lor, îi împinge în două direcții diferite. Una este cea de a oferi divertisment, iar alta este cea de a aduce un impact în societate. Totuși, potrivit unui raport din 2017 privind sustenabilitatea filmelor documentare publicat de Fundația Națională pentru Arte din Statele Unite ale Americii [79, p. 108-109], faptul că 36 % din producătorii de film documentar nu muncesc pentru bani reprezintă un puternic indicator al prezenței unui alt interes al producătorilor de film documentar contemporan: cel de a face o diferență. Majoritatea producătorilor de film documentar simt nevoia să abordeze problemele existente în lume și să atragă atenția la nevoile sociale sau la necesitatea de a îmbunătăți viețile oamenilor. Marea provocare cu care se confruntă producătorii de film documentar este că a face o diferență reprezintă o chestiune serioasă, iar seriozitatea nu se suprapune pe dorința publicului care caută divertisment. Dată fiind alegerea dintre un show TV trivial, dar distractiv, și un documentar relevant și serios, majoritatea oamenilor vor alege prima variantă. Iată de ce este atât de important ca producătorii de film documentar contemporani să creeze dileme interesante și să abordeze istorii convingătoare. Singura modalitate de a expune publicul la posibilele beneficii sociale ale filmelor documentare este să-l curtezi și să-l atragi în sala de cinema. Dacă un film documentar se bucură de succes în crearea unei experiențe pozitive puternice pentru public, el poate dezvolta gustul pentru mai multe asemenea experiențe. În acest fapt constă speranța sustenabilității filmelor documentare oneste, relevante și empaticе.

Filmul documentar ca modalitate de cunoaștere a lumii

În ultimele trei decenii, mai multe ramuri ale științei cognitive – lingvistica, psihologia, filosofia, neurologia, antropologia – au adoptat teza „întruchipării”. Pentru această teză este centrală ideea că cunoașterea nu reprezintă, pur și simplu, un proces numeric, ci un fenomen biologic cu un fundament ferm în experiența fizică, socială și culturală [73, p. 2].

Un alt aspect important ține de restricțiile politice și politicile de management, mai ales atunci când platforma de difuzare este televiziunea. Contextul în care materialul audio-vizual este difuzat poate schimba direcția de asimilare a materialului documentar de către public prin crearea unor asocieri și aluzii între două programe distincte absolut independente. Acest lucru nu este

întotdeauna ușor de monitorizat și poate implica riscuri de reputație pentru autorii și producătorii filmului. De asemenea, în televiziune, întreruperile de publicitate și plasările de produs pot corupe conținutul difuzat, prin lacunele de imagine și de mesaj pe care le creează.

În legătură cu această schimbare teoretică, universitarii preocupați de studierea filmelor au adoptat tot mai mult unele concepte din cele nou-introduse ale acestui cadru științific pentru a aduce o altă lumină aspectelor creative și receptive ale cinematografului.

Există două idei importante. Prima susține că modurile de exprimare ca limbajul sau ca filmul nu sunt concepute ca sisteme codificate, ci mai curând ca furnizori de dovezi, adică de manifestări, ale unui gând de la baza lor. A doua vizează procesul de citire a minții. Înțelegerea bazată pe deducție consideră că atât comunicatorul, cât și audiența sunt implicați profund într-un proces de citire a minții în care receptorul deduce gândul de bază din dovezile oferite în mod direct pe calea expresiei formale. Ambele puncte alcătuiesc un model de comunicare care poate fi rezumat, după cum urmează:

(1) Oamenii au intenția de a transmite gânduri altora. Gândurile sunt întruchipate.

(2) Semnificația constituie o formă a gândului întruchipat derivat. Modurile de exprimare ca limbajul sau ca filmul sunt semnificative în măsura în care oferă dovezi ale gândului de bază întruchipat.

(3) Înțelegerea are loc atunci când un receptor – de exemplu spectatorul de film – deduce acest gând de bază întruchipat, așa cum este întruchipat în modul de exprimare.

Filmul este considerat adesea o experiență media mai aproape de interacțiunile lumii reale decât, de exemplu, textele sau imaginile statice [66, 89]. În teoria cognitivă a filmului, cercetătorii au susținut că abilitatea filmului de a ne influența își are rădăcinile într-o tendință prestabilă de ascundere a calității sale mediane, care este fundamentată în cunoașterea de către regizori a obiceiurilor noastre din percepția de zi cu zi. Teoria cognitivă a filmului examinează procesele perceptive care stau la baza efectelor filmului. Angajamentul netulburat al spectatorului cu acest plan este realizat prin exploatarea obiceiurilor noastre naturale de percepție a lumii. Filmul pare să fi adaptat rularea imaginilor la unele particularități ale vederii și ale cunoașterii umane.

Filmul ne afectează și are efecte iluzorii care angajează corpul nostru, provocând sentimente corporale puternice ca dezgustul, rușinea, dorința, teama etc [88]. Pentru a capta acest tip special de iluzie în care filmul îl antrenează pe privitor, Christiane Voss a introdus ideea de „corp surogat” în teoria filmului [125, p.136]. Prin acest concept, Voss urmărește să acopere modalitățile specifice în care corpul spectatorului devine parte constitutivă a arhitecturii filmului. Corpul, în teoria lui Voss, reprezintă ceva împărțit între film și privitor, ceva ce apare în interacțiunea dintre cei doi. Voss afirmă că spectatorul nu este nici obiectul, nici subiectul tehnicii

iluziei, care poate fi descrisă în mod independent de acesta. Mai curând, spectatorul filmului constituie, ca un corp care rezonază în căutarea unei precizări ulterioare, mediul cinematografului de formare a iluziei. Corpul care rezonază devine necesar pentru a depăși abstracțiunile formelor vizuale prezentate pe un ecran bidimensional și face asta asigurând ecranul cu un spațiu somatic al semnificației. Totuși, farmecul conceptului ei nu constă atât de mult în recunoașterea izolată a contribuției corpului spectatorului, ci mai curând în modul în care este răsturnată viziunea despre relația dintre privitor și film, filmul și privitorul constituind o realitate și un corp unic. Spectatorii și mediul cinematografic nu mai sunt priviți în izolare unul față de altul. Acest cuplu structural puternic constituie un nou spațiu estetic cu propriile sale reguli și temporalități, care nu mai este controlat pe deplin de procesele de percepție și de angajamentele corporale auto-inițiate ale spectatorului.

Așadar, ne împărțim corpul/mintea cu filmul. Corpul pe care îl împărțim trebuie înțeles în termeni unor angajamente care urmează reguli perceptive, cognitive și emoționale. Cele mai clare cazuri de împărțire a corpului cu filmul au loc atunci când spectatorii se identifică cu un personaj. Angajamentul nostru corporal este influențat de identificarea unor asemenea personaje și de înțelegerea noastră privind persoanele care apar în film.

Noi absorbim filmul. Absorbția este o stare afectivă caracteristică experienței filmului [122, p. 11]. Descrierea experienței tipice filmelor narative este incompletă dacă nu sunt analizate stările afective precise. Vizionarea filmelor a fost asociată cu prezența emoțiilor. Mergem la cinematograful și experimentăm bucurie, compasiune, tristețe, emoții plăcute și dureroase în același timp, senzații puternice, oroare și vedem și auzim ce li se întâmplă personajelor și nouă. Psihologia filmului de secol XXI a întreprins pași majori pentru a analiza structura narativă a filmelor ca punct de început pentru explicarea emoțiilor spectatorului. Așa cum spectatorii filmului percep scenele de film ca fiind proiecții pe un ecran, ei înțeleg că nu pot acționa, că tendințele lor de acțiune sunt suprimate. Incapacitatea lor de a acționa reprezintă un declanșator puternic al răspunsurilor emoționale care implică imaginarea acțiunii. Ei experimentează sau prezintă o formă virtuală de pregătire pentru acțiune.

Atunci când privim la un tablou, la o fotografie sau la o imagine în mișcare, imaginea reclamă timpul percepției noastre. Dar în film și în media audiovizuală, imaginea ocupă timp. Ea se dezvoltă și se derulează. Granița dintre timpul vizionării și timpul imaginii devine, în sine, o chestiune care poate fi explorată din punct de vedere conceptual. Spre deosebire de un tablou sau de o fotografie pe care privitorul o poate privi atât cât dorește, filmul ne este oferit privirii noastre pentru o durată fixă de proiectare, care delimitează în mod semnificativ timpul de emisie. Imaginea mișcătoare provoacă modul contemplativ clasic al vizionării unei imagini în timpul unui moment

opțional. În acest caz, ochiul nostru întâlnește momentul viziunilor artificiale, fără a uita momentul sunetelor editate [126 p. IX].

Așa cum aminteam mai sus conceptul lui Bill Nichols, genul filmului documentar aparține de „discursul sobrietății”. El reprezintă mai mult realitatea, decât ficțiunea, și este o formă retorică de comunicare care prezintă un argument rațional despre lumea înconjurătoare. Totuși, deși structuri retorice, argumentarea și utilizarea directă a materialului extras dintr-un spațiu care nu aparține ficțiunii constituie elemente importante care deosebesc documentarul de ficțiune. Majoritatea studiilor teoretice ale genului documentar recunosc complexitatea, variația și dimensiunile sale creatoare. Mai mult, studiile privind filmul documentar demonstrează cât de puternic sunt influențate filmele documentare de structurile emoționale și narative, cum ne alimentează imaginea despre realitate și cum lucrează mintea și sinele nostru în producerea și receptarea lor [68, p. 21].

Teoria cognitivă a filmului a abordat mai puțin filmul documentar, în comparație cu filmul de ficțiune. Lucrarea lui Carl Plantinga, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* (1997), constituie un punct de început. Acesta extinde conceptul de retorică la ceea ce numește bogăția, complexitatea și expresivitatea discursului de non-ficțiune. Definind vocile diferite ale documentarului (formală, deschisă și poetică) și citând definiția cunoscută a lui John Grierson ca fiind „tratamentul creativ al actualității”, acesta deschide calea pentru o viziune asupra documentarului nu ca discurs consolidat sau mod precis de reprezentare a realității, ci mai curând ca modalitate de prezentare a lumii care poate lua o varietate de forme [117, p. 3]. În esență, argumentul său încearcă să distanțeze analiza documentarului de teoriile clasice care susțin că în timp ce istoriile și imaginea stau la baza ficțiunii, documentarele reprezintă simple argumente retorice despre lumea reală [117, p. 84]. Problema de bază a unor asemenea teorii clasice are rădăcini mai adânci. Așa cum au demonstrat teoria cognitivă recentă asupra filmului și teoriile emoției, narațiunii și metaforei, emoția și argumentul sunt profund legate între ele în modurile în care avem în vedere și ne trăim viața. În consecință, narațiunea și imaginația nu pot fi reduse la elementele ficționale; ele sunt cuprinse în modul în care ne experimentăm sinele, în care îi analizăm pe alții și lumea în general. Emoțiile joacă un rol crucial în argumentarea noastră, iar suspiciunea noastră în ceea ce le privește și tendința lor de a le bagateliza constituie ceea ce neurologul Antonio Damasio a numit „eroarea lui Descartes”, o înțelegere greșită prevalentă în gândirea vestică [75] Damasio susține că simțul sinelui și abilitatea de a interpreta lumea înconjurătoare se bazează pe structuri emoționale și narative care construiesc „etapele” sinelui [76]. Structurile narative nu sunt conectate doar la formele ficționale de comunicare, ele sunt parte a minții și a imaginației noastre, o construcție evolutivă a unui gen de „Sherlock Holmes interior”

[91]. Convingerea în dominanța rațiunii în procesul nostru mintal a fost atacată și de George Lakoff și Mark Johnson. Utilizând lingvistica cognitivă, aceștia demonstrează rolul pe care metafora îl joacă în limbaj și în argumentare, susținând că mintea creează structuri metaforice care sunt legate în mod fundamental de minte și de corp. Potrivit lui Lakoff și lui Johnson, metaforele sunt categorii incluse, iar procesele noastre de gândire se bazează pe legăturile neurale dintre minte și corp [101]. Deși studiile lor sunt situate în câmpul lingvisticii, punctul de bază al teoriei lor este că modul nostru de exprimare și de gândire este legat de schemele de imagini – de modalitățile de percepere a lumii și a cuvintelor relevante de domeniile de semnificație. În rezultat, schemele de imagine influențează și știința și filosofia, modalitățile de bază în care noi gândim și argumentăm, respingând mitul opoziției dintre obiectivitate și subiectivitate.

Distincția dintre ficțiune și non-ficțiune în film predomină pe baza următorului dualism: ficțiunea este considerată un gen al narațiunii, al emoțiilor și al imaginației, iar documentarul este considerat un gen al reprezentărilor directe ale realității, ale retoricii și ale argumentelor raționale. Totuși, chiar dacă această distincție binară între ficțiune și non-ficțiune, între un gen de modus al realității și un modus ipotetic străbate cultura noastră, ea nu modifică modul fundamental în care interacționează mintea și corpul nostru, indiferent de gen [68].

Contribuția filmului documentar la susținerea și promovarea identității naționale

Diverse teorii, cum sunt principiile Gestalt [68] și modelele de identificate a caracteristicilor de personalitate, explică modul în care diverse tipuri de personalitate percep formele, culorile, modelele și mișcările din stimulii vizuali. Un exemplu este cercetarea etnografică, și anume încorporarea vizualului în etnografie (fotografii, schițe, picturi, filme), unde filmările brute de la fața locului furnizează o perspectivă multidimensională și transmite sentimentul experienței directe. Astfel, etnografia vizuală reușește să explice stratul primar al fenotipului național. În cinematografia autohtonă avem un astfel de exemplu – filmul tinerei regizoare Diana Vlas - *Floarea Vieții* (2021). Identitatea unei națiuni este formată din totalitatea caracterelor individuale și modul în care acestea interacționează, pe scurt – raporturile sociale și modul de corelare a unui popor cu istoria sa. În 2014, regizorul britanic-american Joshua Oppenheimer a câștigat premiul BAFTA pentru cel mai bun documentar pentru filmul său *The Act of Killing* (2012), care explorează moștenirea crimelor în masă din Indonezia din 1965-66. În acceptarea premiului, Oppenheimer a afirmat că filmul său a contribuit la *catalizarea unei schimbări în modul în care Indonezia vorbește despre trecutul său* [114]. Între timp, Nash și Corner remarcă faptul că în ultimul deceniu s-a înregistrat *apariția a ceea ce este, de fapt, un nou tip de producție documentară, unul care urmărește să producă schimbări sociale prin integrarea producției documentare și a producției strategice comunicare strategică* [112]. Mobilizarea

comunităților spre acțiune, prin eforturi de susținere, donații sau simple dezbateri pe subiecte neglijate involuntar până atunci, se va reuși prin poveștile spuse individual. Un documentar poate îndeplini rol de campanie socială, și îl putem considera superior unui simplu spot difuzat în mass-media, care cel mai des va fi interpretat de către audiență ca simplă reclamă.

2.2. Filmul documentar și programele educaționale

O mare parte a teoriei sociale contemporane a scos în evidență rolul-cheie pe care îl joacă relatările culturale în înțelegerea umană a sinelui și a reprezentării morale. Totuși, în contextele sociale moderne în care educația reprezintă un fenomen accentuat, accesul la asemenea relatări are loc, în general, prin intermediul cuvântului scris: persoanele educate sunt, în primul rând, persoane bine-citite [71, p. 319]. Totuși, într-o eră în care comunicarea are loc, de obicei, prin intermediul media electronice, ne putem întreba dacă și în ce măsură accesul tradițional la discursul cultural a fost depășit de evenimentele tehnologice moderne.

În lumina evoluțiilor tehnologice moderne și a schimbării modurilor în care tinerii au ajuns să-și aloce timpul liber și/sau accesul la informații, poate exista un motiv să se pună la îndoială dacă lucrurile mai stau așa: nu mai este clar dacă tinerii de astăzi se bazează atât de mult pe cărți și pe alte surse literare, ca predecesorii lor pentru care nu existau atât de multe moduri tehnologice alternative de accesare a cunoașterii. În această cheie, ne putem întreba în ce măsură asemenea alternative tehnologice încurajează accesul liber la teme și viziunile morale și spirituale care au făcut obiectul discursului literar tradițional. Tot așa cum literatura a înlocuit mijloacele orale pre-literare de transmitere și de comunicare a înțelepciunii, s-ar putea întâmpla ca modurile post-literare de comunicare să constituie calea oamenilor către evoluțiile tehnologice ce vor urma. În măsura în care secolul XX a fost deja martorul evoluției unei noi și mult-aclamate arte tehnologice a cinematografului, și ne putem întreba dacă filmul modern poate oferi cel mai eficient mod post-literar de accesare a discursului înțelepciunii umane.

Cinematograful poate să nu fie apt pentru ceva care transcende într-un mod distinctiv puterea expresivă a altor arte: ca pictura și fotografia, el poate oferi efecte vizuale deosebite, ca muzica, poate crea o stare sau poate naște o emoție, ca teatrul și ca dansul, poate înfățișa mișcarea și acțiunea [71, p. 319]. În această privință, puterea artistică și expresivă a cinematografului ar putea părea să conștientizeze în: (i) caracterul său media – ca în cazul operei – cinematograful își asigură impactul în principal printr-o combinație de alte forme ale artei, ca teatrul și muzica; (ii) în capacitatea sa consolidată din punct de vedere tehnologic de a transcende formele tradiționale ale artei ca pictura, fotografia și muzica, pentru producerea unor efecte vizuale sau speciale. Se mai

poate susține că există lucruri la care cinematografia nu a ajuns și la care nu ar putea ajunge, prin însăși natura ei.

În primul rând, spre deosebire de cazurile picturii și sculpturii, uneori nu pot exista echivalente cinematografice ale picturii abstracte. În al doilea rând, poate părea dificil să se identifice vreun analog cinematografic al muzicii înseși: adică muzica care nu este utilizată în calitate de acompaniament al unei povești sau descrieri (ideea de cinema în sine nu ar avea un sens).

Trecând la specia filmului documentar, am văzut că acestea s-au făcut remarcate și în contextul programelor educaționale. Spre exemplu, Lordul Reith, primul director al BBC, afirma că misiunea BBC constă „informarea, educarea și distrarea oamenilor” [104, p. 147]. El făcea această observație în anii 1920, atunci când societatea britanică era o societate profund ierarhizată și diferențială și în care fiecare își știa locul și accepta voința majorității. Lordul Reith a surprins prin această afirmație, venind chiar în conflict cu guvernul conservator de atunci în timpul Grevei Generale din 1926, când a insistat să redea toate punctele de vedere ale celor implicați. Winston Churchill, *Chancellor of the Exchequer* la acea vreme, a vrut să preia cu forța BBC, iar această amenințare a fost suficientă ca Reith să elimine din programele de știri pe reprezentanții sindicatelor, pe politicienii laburiști sau chiar pe Episcopul de Canterbury.⁹

Educația reprezintă un drum cu două sensuri și se poate manifesta doar dacă există voință din partea eventualilor beneficiari. În Marea Britanie, televiziunea (didactică) a apărut după adoptarea Legii educației din 1944, care instituia caracterul universal al învățământului secundar și gratuitatea acestuia. Funcționarii și femeile participanți la cel de-al Doilea Război Mondial doreau o distribuie echitabilă a finanțelor țării și au ales, în acest sens, un guvern laburist. Educația a fost considerată o parte importantă a pachetului de reforme. Era o modalitate prin care membrii clasei muncitoare puteau avea parte de noi oportunități. În contextul instituțiilor de învățământ, televiziunea a presupus o alternativă la tablele scrise cu cretă. Atât BBC, cât și Televiziunea Independentă pentru Școli și Colegii au implementat programe școlare din 1957 [104, p. 148].

Mai aproape de prezentul pe care-l trăim, trebuie menționat că un raport din 2002 al Institutului de pregătire a cadrelor didactice din Statele Unite ale Americii constata că studenții sunt mai interesați de teme predate atunci când în sala de curs este utilizată media electronică. 81 % din profesori au raportat că studenții lor învață mai mult, iar 75 % au raportat că studenții rețin mai multe informații. Un raport al Centrului american pentru Radiodifuziune Publică din

⁹ Controlul minților oamenilor reprezintă unul din scopurile principale ale oricărui guvern. Unul dintre guvernele care a utilizat cel mai sofisticat și mai cu succes filmul în scopuri propagandistice a fost Uniunea Sovietică. Începând cu Revoluția din octombrie 1917, Lenin și politburo-ul recunoșteau că cinematograful era unul din cele mai eficiente mijloace de antrenare a unui popor mare și disparat în realizarea scopurilor și ideilor comune.

2004, intitulat *Television Goes to School: The Impact of Video on Student Learning in Formal Education*, conchide despre câștigurile enorme legate de procesul de învățare prin utilizarea videoclipurilor educaționale. Raportul a avut în vedere un eșantion de 1400 de studenți din cadrul a trei districte școlare din statul Virginia. Elevii de clasele a treia și a opta care utilizau filmele video au demonstrat evoluții cu 12,6% mai mari decât ceilalți care nu utilizau asemenea metode de învățare [104, p. 156].

În 2005, de exemplu, guvernul Regatului Unit a lansat un serviciu educațional de televiziune digitală și online numit Teachers' TV. Departamentul pentru Educație și Aptitudini alocă anual 20 de milioane de lire sterline. Având o independență editorială deplină, acest canal nu doar că elaborează programe pentru profesori și directori de școală și materiale de sprijin pentru nevoile legate de programa școlară, ci și dezbate și produce filme documentare despre chestiunile importante ale zilei. Dintre filmele documentare produse: *What's Going On?* – privește lumea și problemele ei prin ochii copiilor; *Indigenous Children in Australia*, *Child Refugees in Tanzania*, *Street Children in Mongolia* și *Child Soldiers in Sierra Leone* sunt doar câteva dintre titluri. *What in the World?* Reprezintă un alt serial de filme documentare care tratează istorii umane din țări ca Malawi, Ecuador, Guatemala și India. *Ingenious Africa* reprezintă un serial care scoate în evidență puterea de inovare a africanilor, încercând să anihileze imaginea proastă a continentului african. Cu 2500 de programe disponibile pentru a fi descărcate de pe internet, Teachers' TV constituie o resursă valoroasă care menține vie conștiința liberală în educație.

Aceste detalii nu reflectă doar posibilitățile tehnologiei în evoluție, ci și schimbarea fundamentală de paradigmă în educație și în perceperea învățării [104, p. 156].

Faptul că în afară de utilizarea filmului în scopuri de divertisment, s-a remarcat și rolul său educațional, a fost subliniat și de alți cercetători [99, p. 316]. Utilizarea expresiei vizuale în educație a crescut. Metodele de educație non-convențională se dezvoltă rapid în prezent, prin folosirea filmelor de scurt metraj. Filmele de scurt metraj oferă, prin chiar structura lor, un câmp de studiu. Tipurile filmelor de scurt metraj sunt ficțiunea, filmul documentar, filmul experimental, filmul de animație și video-arta. Faptul că procedeele de filmare au devenit mai ieftine, camerele telefoanelor mobile nereprezentând un lux, oferă posibilitatea de a filma de scurt metraj disponibile pentru mase mari de oameni. Studiile arată că studenții învață mai bine cu ajutorul prezentărilor multimedia, decât cu ajutorul prelegerilor verbale. Studenții pot fi atenți la prelegerile verbale 16-20 de minute pentru ora de clasă, iar utilizarea filmelor le atrage atenția pentru o durată mai mare de timp. În timpul procesului educațional bazat pe prelegerea verbală, studenții își pot aduce aminte materia în proporție de 70 % din ceea ce au fost învățați în primele 10 minute ale cursului, și numai 20 % ceea ce au fost învățați în ultimele 10 minute ale cursului. Oamenii își pot aduce

aminte 50 % din ceea ce văd și aud și 80 % din ceea ce văd, aud și spun [99, p. 316]. Educația multimedia este utilă pentru studenți, pentru ca aceștia să-și reamintească mai multe din cele învățate.

Filmele de scurtmetraj pot fi examinate din mai multe perspective de către liceenii și studenții de la facultățile de specialitate. Acestea contribuie ca studenții să aibă aptitudini de povestitori, fapt care le oferă competența de a înțelege mediul înconjurător și evenimentele. Scurt metrajele îmbunătățesc memoria și înțelegerea. Ele îi permit studentului să-și aducă aminte subiectele cu ușurință. Ele sprijină gândirea creativă. Faptul că studenții se obișnuiesc să gândească cu ajutorul imaginilor în mișcare despre tema lor consolidează cunoștințele. Nevoia de repetare în timpul orelor scade și apare memoria de lungă durată. Puterea de observare se îmbunătățește datorită participării active. Aptitudinea studentului de a evalua relațiile umane, de a interpreta interacțiunea reciprocă a indivizilor și relațiile lor cu societatea și de a stabili o relație cauză-efect crește.

Alte cercetări rețin că explicarea materialului de studiu de către profesori prin utilizarea obișnuită a modelului de învățare directă, fără facilitățile media, poate conduce la plictiseală, la neînțelegerea temelor predate și la lipsa de atenție din partea studenților [120, p. 1]. Lipsa recunoașterii din partea studenților poate conduce la rezultate nesatisfăcătoare în procesul de examinare. Metodele de învățare care nu atrag atenția studenților constituie o experiență firească pentru profesorii care nu înțeleg nevoile studenților. Beneficiile învățării prin intermediul metodelor media vor atrage atenția studenților mai mult, făcându-i pe aceștia să învețe.

Într-un studiu realizat în mediu elevilor din Republica Moldova (sondaj sociologic în 2009) a demonstrat că „...filmul documentar îi interesează pe 70 % de spectatori, care au numit peste 40 de titluri de filme de nonficțiune și câteva jurnale televizate. [...] Dintre documentarele recente care au prezentat interes pentru respondenți au fost evidențiate următoarele filme și cicluri de filme: *Planeta Pământ* (BBC) (13%), *Lumea animalelor* (10 %), *Tainele morții* (2%), *Misterele iubirii* (4%), *How it is made* (Cum funcționează aceasta), *Sfârșitul lumii*, *Adevărata viață*, *Oameni celebri*, *Linii, forme, culori*, *China în trecut*, *Viața mamiferelor acvatice*, *Istoria oamenilor celebri*, *Cei mai talentați oameni de artă*, *Moldova de azi și de ieri* ș.a. Sondajul demonstrează și unele preferințe absolut firești ale copiilor, care, pledând pentru respectivele cicluri de filme, se înscriu perfect în contextul intereselor tineretului european: interesul pentru specificul creației, rolul culturii în viața societății. [...] O bună parte din elevii chestionați sunt interesați de problemele existențiale – ale vieții și morții” [58, p. 147-148].

Sondajul efectuat au pus în valoare nu doar interesele tinerei generații, ci și filme concrete care le suscită atenția și pe care le privesc cu multă plăcere. Cei mai mulți s-au pronunțat pentru

ciclul *Planeta Pământ* (65 %) realizat de BBC. Serialul *Planeta Pământ* (2006) cel mai scump serial, comentat de David Attenborough, cunoscut cercetător naturalist britanic, și produsă de Alastair Fothergill. Popularitatea ciclului rezidă și în mesajul informativ-cognitiv concentrat, care completează cunoștințele elevilor asimilate în cadrul diverselor discipline școlare, dar și în calitatea înaltă a imaginii, filmat în High Definition.

Evident, că timp de un deceniu și ceva de la realizarea acestui sondaj situația s-a schimbat, dar spre regret nimeni nu s-a mai ocupat de acest segment deosebit de important la ziua actuală. Căci filmul poate spori interesul elevului, studentului și poate îmbunătăți încrederea lui în abilitățile sale cognitive. Indubitabil, dezvoltarea tehnologiei este perfectă pentru îmbunătățirea calității învățării în sala de clasă. Acum, studenții pot învăța nu doar în sala de clasă, ci oriunde. Ei nu se limitează la învățarea din manuale și nu doar de profesorul lor. Procesul sau subiectul documentat într-un film poate fi utilizat ca metodă de învățare care sporește atractivitatea și entuziasmul studenților.

Interesul de a învăța este utilizat, de asemenea, ca un indicator al efectivității învățării cu ajutorul filmelor documentare. Rezultatele răspunsurilor studenților au demonstrat că 86.1% din studenți au răspuns pozitiv la media de învățare și doar 13.9% din studenți cu răspunsuri dubioase. Acest fapt demonstrează că filmele documentare sunt utilizate în mod efectiv în activitățile de predare și de învățare [120, p. 3].

Filmul documentar ca act comunitar

Mai mulți universitari au scris despre importanța imaginilor și, în special, despre cea a filmelor documentare. Deși Wright [129] a sugerat că imaginile au devenit modul predominant de dobândire a informațiilor și a cunoștințelor despre lume, Ellis și McLane [81] au susținut că filmele documentare urmăresc să aducă lumină într-o lume complicată. Nichols [113] a adăugat că filmele documentare stimulează în spectatori dorința de cunoaștere și că cei care vizionează filme documentare o fac cu așteptarea că dorința lor de a cunoaște mai multe despre lumea în care trăiesc va fi îndeplinită prin vizionarea filmului. Nichols mai menționează că, deși filmele documentare pot dezamăgi pe unii, care urmăresc plăcerea de a evada în lumile imaginare ale ficțiunii, ele sunt un stimulent pentru alții, care nutresc angajamentul pasional pentru nevoile sociale și pentru grijile individuale presante. Nichols adaugă că noi căutăm reprezentări metaforice care ne pot oferi viziuni despre experiențele altora și ne pot ajuta să înțelegem mai bine practicile sociale. Motivarea oamenilor care urmăresc să afle cine sunt, din punct de vedere individual și colectiv, își găsește ecoul în istoriile altora. Ellsworth sugerează că pedagogia ar trebui să creeze locuri în care să medităm despre cine suntem, fără să știm deja cine suntem [82]. Într-un anumit sens, festivalurile de film pot crea asemenea spații ale libertății. Atunci când producătorii de filme documentare oferă

viziuni alternative care provoacă prejudecățile dominante ale societății, ei oferă noi orizonturi și creează un spațiu pentru libertatea gândirii. Asemenea spații devin cu atât mai valoroase în contextul în care corporațiile atotputernice controlează presa și reciclează aceleași informații. Dezbaterile sunt inevitabile, iar filmele documentare contribuie la incorporarea unor asemenea dezbateri în sfera publică, de vreme ce ele explică, analizează probleme și propun soluții, pe când altele urmăresc să mobilizeze sprijinirea unei poziții. Unele filme îi învață pe oameni și îi mulțumesc, îi mișcă și îi conving. Filmele pot acționa ca punți și pot ajuta la construirea de legături în cadrul unei comunități locale sau în întreaga lume. Un motiv al efectivității lor este faptul că amestecă idei și emoții. Mai multe studii au demonstrat că emoțiile sunt necesare pentru a justifica și pentru a lua decizii și că învățarea afectivă este necesară înainte de reflecția critică [119, p. 33]. În consecință, emoțiile și reflecția critică nu ar trebui privite în mod izolat, ci mai curând ca fiind interdependente, fiecare bazându-se pe cealaltă în căutarea clarității și a înțelegerii.

Filmele documentare asigură legătura dintre emoții și educație, de vreme ce arta oferă „forme flexibile și integrative de gândire” care contribuie la o „importantă abordare holistică a învățării” de care este nevoie în prezent mai mult decât oricând, dată fiind „proliferarea informațiilor false care reclamă discernământ critic” [70, p. 262]. Artă contribuie la acumularea altor puncte de vedere, de vreme ce ne imaginăm lumile create de artiști, ei „provocând, generând indignare, atacând prejudecăți și arătându-ne lucruri pe care nu am dori să le vedem” [70, p. 262]. Extinderea perspectivelor noastre ne oferă posibilități de a opune și de a confrunta agende politice limitate de care pot profita doar puțini.

2.3. Integrarea documentarelor în programele de studiu - provocări și perspective

Complexitatea unui subiect abordat într-un film documentar riscă să se ciocnească de capacitățile și interpretările individuale ale echipei care îl realizează. Ca orice alt mijloc de comunicare, documentarele pot avea prejudecăți, deci sunt necesare abilități de gândire critică pentru a ajunge la concluzii imparțiale și obiective. În timp ce documentarele pot simplifica subiecte complexe, ele pot prezenta, de asemenea, un volum mare de informații deodată. Acest lucru poate suprasolicita privitorul, generând plictiseală ori frustrare, cu riscul ca sesiunea de vizionare să fie abandonată în favoarea altei activități. Pentru a evita experiențe de așa natură, e binevenit un ghid - pedagog sau instructor, care decide să utilizeze filmul documentar ca mijloc de predare-învățare. El poate prelua și un rol asemănător cu cel de *benshi*, adică un interpret prezent în fața audienței, ce oferă explicații, comentarii adiționale sau propune o percepție alternativă a materialului de studiu, în paralel cu derularea filmului.

Învățarea imersivă este, în prezent, cea mai înaltă treaptă a metodologiei de studiere și învățare interactivă, cunoscută în prezent. Ea permite imprimarea mentală și asamblarea materialului de studiu prin stimuli vizuali și auditivi, care permit angajarea într-o dimensiune virtuală de reproducere a subiectului studiat [111]. Aplicarea învățării imersive prin intermediul documentarelor începe de la faza selectării filmelor, aliniată cu obiectivele specifice de învățare și cu programa școlară. Un documentar atrăgător din punct de vedere vizual, chiar dacă nu dispune de informații foarte detaliate, va reuși să atragă atenția copiilor și adolescenților. În cazul studenților din învățământul superior ori specializat, criteriul estetic poate deveni aproape irelevant, acuratețea informațională fiind mult mai importantă decât cea artistico-dramatică. După faza selectării, urmează condiționarea unei de vizionare structurată, care să încurajeze implicarea activă și reflecția. Întrebările orientative, încurajarea discuțiilor de grup și facilitarea activităților ulterioare, cum sunt proiectele de cercetare sau temele de scris - toate acestea sunt modalități prin care se realizează conexiunea dintre conținutul documentarului și cunoștințele lor existente.

Integrarea tehnologiei digitale în metodologiile de predare-învățare a fost studiată activ în ultimii ani, astfel activitățile de învățare digitală pot fi diferențiate în patru tipuri: *interactiv*, *constructiv*, *activ*, *pasiv*, fiecare dintre acestea fiind asociat cu diferite tipuri de procese cognitive și diferite rezultate ale învățării. Această ramură de studiu constituie un subiect atractiv mai ales specialiștilor în științele sociale și ale educației. Un studiu extrem de larg recunoscut asupra formelor și mijloacelor de învățare a fost publicat în 2014 de către Asociația Americană de Psihologie, care analizează cele patru tipuri de activități de învățare menționate mai sus, cunoscute drept Cadrul ICAP [106, 108]. Acest cadru accentuează și extinde conceptul de învățare activă, prin angajarea cognitivă. S-a constatat că o versiune video a unei narațiuni sporește implicarea cognitivă și emoțională mai mult decât o versiune tipărită, dar totodată generează și o reacție mai intensă. Diferențele individuale dintre privitori determină eficiența diverselor formate de livrare a unui mesaj. Persoanele dispuse către efortul cognitiv (adică oamenii orientați spre studiu) nu vor avea o problemă dacă mesajul este transmis sub forma textului, imaginii ori sunetului. Privitorii care sunt preponderent orientați practic (executiv) vor prefera narațiuni video, care nu solicită un supraefort intelectual. Filmul este, în prezent, singurul produs ce poate mulțumi ambele categorii de privitori [110]. Rolul elementelor vizuale, cum sunt lumina, formele și culorile, în atingerea nivelului dorit de angajare cognitivă este foarte bine recunoscut în sfera metodologiilor educaționale: ele pot fi catalizatori ai memoriei, datorită proprietății de asociere, contribuind la optimizarea volumului informațional [78, p. 112].

Cele patru niveluri de învățare, conform cadrului ICAP aplicate metodologiei de predare-învățare cu ajutorul materialelor video, comparativ cu alte forme de activități didactice:

Tabel 2.3.1

	PASIV (recepționare)	ACTIV (manipulare)	CONSTRUCTIV (generare)	INTERACTIV (dialog)
AUDIAREA unei lecții	Ascultarea pasivă, fără a acționa, doar orientat spre instrucțiune	Repetarea, copierea instrucțiunilor, luarea notițelor cuvânt cu cuvânt	Reflectarea în glas, desenarea schemelor, adresarea întrebărilor	Apărarea sau contrazicerea unei idei cu colegii sau grupul
Citirea unui TEXT	Citirea (în gând sau în voce) fără a face nimic altceva	Sublinierea, evidențierea, rezumarea sau editarea conținutului	Auto-explicarea, integrarea în text, luarea notițelor în cuvinte proprii	Adresarea întrebărilor și răspunderea lor, interacționând cu un partener
Material VIDEO (film)	Vizionarea materialului video, fără a acționa în nici un fel	Manipularea materialului prin aplicarea pauzei, reluarea, modificarea vitezei, saltul peste scene etc.	Explicarea conceptelor din cadrul materialului video; compararea și raportarea lor cu cunoștințele anterioare	Dezbateră subiectului, discuții pe tema conceptelor observate în materialul video cu o altă persoană - coleg, prieten, profesor etc.

Sursa: *The ICAP Framework: Linking Cognitive Engagement to Active Learning Outcomes*, Educational Psychologist (2014), p.221

Pe lângă avantajul învățării multisenzoriale, filmul reușește să formeze conexiuni emoționale personale, prin identificarea cu protagoniștii și aici putem menționa construcția identității: în procesul de autodescoperire profesională, documentarele biografice sunt cea mai apropiată și cea mai accesibilă sursă de observare a personalităților, indiferent că este vorba de un mare lider, artist, om de știință sau un simplu om de rând cu griji cotidiene.

Filmele non-narative și non-argumentative, concentrându-se pe experiențe, imagini și arătând publicului lumea într-o lumină neobișnuită sunt considerate filme *poetice*. *Koyaanisqatsi* (1982) este un documentar poetic renumit, care constă în principal din filmări încetinite și time-lapse. Aceste filme cer o clasă de procese cognitive creative și de asociere, unde privitorul trebuie să decodeze mesajul din indiciile și trimiterile de pe ecran.

Filmele care urmăresc să convingă sau să informeze publicul sunt cunoscute ca *expozitive*: De obicei, un narator va ghida privitorul pe tot parcursul filmului. Filmul *Un adevăr incomod* (2006), regizat de către Davis Guggenheim, este un documentar expozitiv, în care fostul candidat prezidențial Al Gore explică problema schimbărilor climatice.

Documentarul *observațional*, în mod obișnuit, nu dispune de o voce a naratorului, în schimb predomină interviurile, muzica și efectele sonore adăugate. *Grey Gardens* (1975) este un

documentar observațional care oferă o privire de ansamblu asupra vieții excentricelor mamă și fiică Beale. Celebrul film *Omul cu camera de filmat* al lui Dziga Vertov este un exemplu de film documentar observațional.

În filmele *participative*, cineastul se implică activ în film, influențând și devenind parte din ceea ce se întâmplă. *Supersize Me* (2013) este un documentar participativ în care cineastul Morgan Spurlock realizează un experiment social despre fast-food.

Filmele *reflexive* atrag atenția asupra propriului lor caracter constructiv și asupra faptului că sunt mai degrabă reprezentări ale lumii decât lumea însăși. *F for Fake* este un documentar reflexiv realizat de Orson Welles, care se concentrează pe falsificatorul de artă Elmyr de Hory și pe natura autenticității. O altă categorie îndreptată spre experiența subiectivă și pe răspunsul emoțional este filmul *performativ*. Un exemplu de documentar performativ este *I Am Not Your Negro* (2016), în care implicarea personală a regizorului, Raoul Peck, este evidentă în reluarea manuscrisului neterminat al lui James Baldwin. Reflecția în sine nu este suficientă, iar filmul trebuie să fie examinat cu atenție prin lentile istorice și filosofice. Chiar dacă în literatura de specialitate există contestații cu privire la reflecția critică, ea tinde să ia în considerare atât teoria, cât și practica - în termeni de *ce?*, *de ce?* și *cum?*, urmărind o modalitate clar structurată pentru atingerea reflexivității. Într-un ecosistem academic, unde studenții nu dispun întotdeauna de instrumentar tehnic suficient pentru aplicarea practică a conceptelor teoretice studiate, un film va avea rol demonstrativ.

Filmul documentar și psihologia comportamentală

Pe același principiu am putea considera eficacitatea filmului în formarea unor convingeri noi sau de renunțarea la cele învechite sau dăunătoare. Conexiunea dintre imagine și convingerile personale a fost demonstrată printr-un experiment, care a utilizat benzi desenate pentru a încuraja consumul de fructe, unde protagonistul apărea în ilustrații în mod evident mai puternic și mai energic după ce consuma fructe. Astfel, copiii și adolescenții care au văzut aceste benzi desenate au fost motivați să integreze consumul de fructe în obiceiurile lor. În mod similar, imaginea unei persoane care suferă de dependențe alcoolice, fumat sau droguri și prezintă efecte vizibil negative asupra sănătății și bunăstării sale, va reuși să convingă prin exemplu renunțarea la obiceiurile nocive. Expunerea multi-senzorială obținută prin film, dispune de capacitatea de a amplifica rezonanța privitorului cu protagonistul, chiar dacă cei doi sunt din împrejurări diferite, deci documentarul poate însuși rolul de divertisment formativ.

O barieră în calea schimbării atitudinii sau a comportamentului este faptul că psihologia umană tinde să-și apere tiparele de gândire prestabilite și va opune rezistență ideilor noi. Poveștile sau educația de divertisment pot contribui la depășirea acestei rezistențe, datorită specificului lor

„opțional”, având un caracter mai degajat și mai flexibil decât mesajele educaționale tradiționale. Natura distractivă a narațiunilor facilitează acceptarea noilor perspective privind atitudinile și comportamentele expuse atunci când atenția e transportată în interiorul unei povești. Cel mai rapid mod în care se poate induce sentimentul de empatie prin film poate părea contra-intuitiv: filmul trebuie să prezinte un subiect în dezacord cu paradigma publicului, fie prin modul de reprezentare, fie printr-o argumentare imprevizibilă. Acest teren al surprizei, pe care realizatorii de film îl explorează în arta lor, poate fi considerat locul de proiectare și design al poveștilor, unde materia primă sunt faptele reci, iar modul de reprezentare ține de „ingineria” proiectului creativ.

Ca orice formă de persuasiune, narațiunile vizuale pot promova atât mesaje negative, cât și pozitive. Complexitatea documentarului ca instrument educativ pornește de la strânsa dependență de principiul codificării și decodificării informației [121, p. 28]. Gândirea critică este cea care condiționează *ce* mesaj, *la care public* va ajunge acesta și *cum* va fi recepționat. Oamenii sunt neașteptat de sensibili la normele descriptive - ceea ce cred ei că fac alți oameni. Fenomenul de validare socială a fost observat, identificat și argumentat în psihologia comportamentală încă din anii '70 [109]. În eforturile lor de a descuraja anumite comportamente, programele de divertisment-educație trebuie să țină cont de faptul că hiperbolizarea unei probleme poate avea și impactul invers dorit, mai ales atunci când maturitatea cognitivă și contextul cultural-geografic ale audienței sunt mixte. Curentul studierii și propagării vieții de lux (cultul succesului) este un exemplu reprezentativ și mai actual ca oricând: documentarele-biografie a unor oameni considerați „de succes” pot prezenta comportamente nocive (egoismul, aroganța, lipsa de empatie) drept „cheie a succesului”, și unii privitori vor prelua aceste comportamente în viața de zi cu zi, sub iluzia că astfel vor deveni și ei oameni de succes. Detaliile cu adevărat importante, cum sunt: expertiza, resursele, circumstanțele potrivite, vor trece neobservate, deoarece nu ele au fost obiectul de studiu pe ecran. Totuși, cel mai mare grad de influență se va manifesta asupra publicului care *rezonează* cu ideea conținutului pe care îl consumă. Setarea mentală *a priori* a privitorului va determina modul în care informația comunicată va fi recepționată și decodificată. Aici se poate crea efectul disproporționalității interpretate a unei idei sau informații, cum este exemplul prăbușirilor de avion [67]: reieșind din anunțurile programelor de știri, publicul poate ajunge la concluzia că cea mai riscantă formă de transport este avionul, pe când în realitate transportul aviatic este cel mai sigur, din punct de vedere statistic. Eroarea percepției este dată de faptul că, spre exemplu, accidentele de mașină, extrem de frecvente, nu beneficiază de aceeași atenție în mass-media, din lipsa efectului de senzațional. O persoană care nu a călătorit niciodată cu avionul, va evita această formă de transport, din cauza fricii iraționale induse cu ajutorul unui simplu material video, în timp ce călătoriile cu mașina vor fi percepute ca o formă de transport

mai sigură. Consumul conținutului media, focusat exclusiv pe fenomenul prăbușirilor de avion, va oferi acestuia, în ochii privitorului, proporții mult mai mari decât în realitate. Astfel, înțelegem că utilizarea documentarelor în educație vine și cu propriul set de provocări.

Simpla prezentare a unui documentar fără un context sau o îndrumare adecvată poate ajunge să dăuneze mai mult decât să ajute [77]. În oceanul aparent fără margini al documentarelor, o altă provocare ce nu poate fi ignorată este selectarea specifică și concretă a filmelor potrivite pentru un anumit subiect, fiind de asemenea considerată și capacitatea de înțelegere al studenților sau elevilor cărora li se oferă acel material audio-vizual. Jessie Daniels, expertă în sociologie care, prin studiile sale, a plasat documentarul în procedeele educaționale, a publicat o listă structurată de filme documentare, selectate prin prisma specialității sale. Documentarele menționate au fost împărțite pe categorii de subiecte diverse, precum: cultură, inegalitatea socială, juridică, mediu înconjurător, drepturile omului, globalizare ș.a. [77], însă toate tind să fie interpretate printr-o lentilă generală a specialității sale - sociologia. Aceleași filme pot fi redistribuite pe categorii într-un alt mod, spre exemplu, de către un arhitect sau psiholog, deja accentul fiind pus pe obiectul său de predare.

Revenind la situația din Republica Moldova, vom menționa că în perioada regimului totalitar se pune problema de creare a filmelor la comanda ministerului învățământului pentru a susține procesul didactic și prin introducerea noului gen de comunicare în masă – filmul și televiziunea. În acest context, erau realizate chiar și lecții televizate la diverse discipline școlare. Iar, în filmoteca studioului *Moldova-Film* se află zeci de filme documentare cu cea mai diversă tematică – istorie, economie, cultură, ecologie, literatură, geografie etc. – ce au fost proiectate în școli în diverse perioade. După anii '90, cineastul Dumitru Olărescu a înaintat nu odată liste de filme documentare cu propunerea de a fi proiectate în cadrul diverselor discipline, precum ar fi istoria, geografia, literatura română etc. pentru promovarea și cunoașterea patrimoniului cinematografic național.

În prezent, considerăm că integrarea filmului documentar în procesul didactic este dictat de era audiovizuală, de includerea tinerei generații la cunoașterea prin mulțimea de ecrane, care-i suprasolicită cu o avalanșă de diversă informație. În această ordine de idei este necesar introducerea unei noi discipline, care ar face lumină în acest peisaj audiovizual.

Spre o nouă disciplină: cineeducația

Într-un anumit sens, filmele au fost întotdeauna despre cunoaștere și moduri de gândire, iar prin investigația lor insistentă a realităților non-ficționale, filmele documentare au întruchipat, fără îndoială, cele mai exigente și mai concentrate practici cinematografice cu privire la modul în care privim și gândim lumea prin intermediul sunetelor și imaginilor [74, p. xv].

Chiar și atunci când sunt complet dramatizate, documentarele nu ne invită de obicei să ne cufundăm în lumile pe care le descriu în același mod în care o face ficțiunea de lung metraj. Deși discursul lor poate fi bogat în imaginație, dinamica de a înțelege ceva în raport cu realitățile specifice are în cele din urmă prioritate, indiferent de complexități și de ambiguități și indiferent de profunzimea afectivă și cognitivă a angajamentului nostru. Vizionăm documentarele regăsindu-ne în aceeași lume cu evenimentele, circumstanțele și persoanele pe care le descriu, deși acestea pot părea, în anumite momente, o lume străină. Coordonatele noastre interpretative reflectă, în general, această încadrare mai curând a realului decât a imaginarului, conectându-ne înapoi și fundamentându-ne poziția de vizionare chiar și în momentele în care suntem cel mai aproape de formele implicării noastre în ficțiune.

În teza sa de doctorat [78], cercetătorul australian Ruari Baroona Elkington afirmă, după ce observă abundența lor și accesul larg la acestea [78, p. 15], că filmele documentare sunt tot mai vândute pe piața educațională și că atât cadrele didactice care fac selecția și achiziția documentarelor, cât și elevii care le vizionează recunosc cu toții că aceste produse au contribuit la îmbunătățirea procesului educațional.

Termenul de „cineeducație” a fost popularizat în activitatea Institutului britanic al cinematografiei și a fost definit drept o mai bună conștientizare a varietății de filme oferite și o mai profundă apreciere a bogăției diferitelor tipuri ale experienței cinematografice, care ar încuraja mai mulți oameni să se bucure din plin de acest element cultural major.

Documentarele narative și captivante, care exemplifică posibilitățile cineeducației, pot și ar trebui să fie utilizate în toate programele de învățământ, după cum o demonstrează utilizarea pe larg a documentarului *Particle Fever* (2013) în contextul predării fizicii. Marele succes al acestui documentar pe piața educației nu este un rezultat al conținutului său relevant din punct de vedere educațional, specific fizicii, ci al modului în care este prezentat conținutul. Conținutul este prezentat sub forma unui documentar captivant. Tot astfel, studenții unui curs de criminalistică își îmbogățesc cunoștințele prin vizionarea unor filme documentare greu de abandonat ca *The Staircase* (2004-2018) sau *Making a Murderer* (2015-2018).

O mai bună înțelegere a cineeducației, adică a modului în care poate fi îmbunătățită valoarea culturală și artistică a conținutului filmelor documentare, îi poate ajuta pe diferiții actori relevanți – organizatorii de festivaluri de film, fundațiile cinematografice, organizațiile caritabile cinematografice sau sectoarele de producție și de distribuție – să-și îmbogățească sau să-și diversifice oferta pentru a îmbunătăți, pe de o parte, sustenabilitatea sectorului filmului documentar, iar pe de altă parte, pentru a satisface „cererea” existentă în domeniul educației. În contextul abundenței de filme documentare, economia atenției a devenit o virtute.

Piața educațională cere o relevanță pedagogică a conținutului narativ. Este nevoie atât de substanță, cât și de poveste. Documentarul trebuie să fie o narațiune captivantă. Un studiu american [116, p. 15-16] ilustrează în mod viu acest fapt atunci când prezintă un chestionar realizat cu elevi din Chicago în anul 1919. La întrebarea „Ce fel de filme preferați?”, un copil a răspuns: „Îmi plac cel mai mult filmele educative, în special cele cu Charlie Chaplin”. Regizorii talentați de filme documentare recunosc un adevăr în această împrejurare: ei încearcă să asigure un echilibru între conținutul informativ și cererea publicului pentru „Chaplin”. Documentarele reprezintă foarte rar sursa unor informații instructive precise, însă ele vor da sens și context și vor răspunde la întrebarea „de ce m-ar interesa acest lucru?”. Filmele documentare tind să arate cum se potrivește și funcționează în lumea reală subiectul abordat.

Un alt echilibru care trebuie asigurat în contextul unui film documentar este echilibrul dintre veridicitatea subiectului și obiectivul regizorului [104, p. 145], între evenimentul real și reprezentarea sa [69, p. 24].

Acest fapt se poate judeca potrivit logicii binare: primim o imagine clară sau ni se trasează o anumită linie? Totuși, evoluția constantă a noilor forme și genuri face ca distincțiile simpliste ca realitate/ficțiune sau adevăr/denaturare să devină caduce. Este tentant să credem că filmul este cel mai puternic mijloc de comunicare și că, odată cu această putere, vine și o capacitate preeminentă de a transmite adevărul sau de a-l falsifica [90, p. 24].

Atunci când creează un proiect documentar, regizorul alege ce să filmeze, pe cine să filmeze, unde să filmeze și cum să filmeze participantul. Discursul realizatorilor de filme documentare se concentrează în special pe transformarea persoanei filmate într-un personaj. El ar trebui să faciliteze introducerea de trăsături recognoscibile pentru spectator. Deși, în sensul său cel mai elementar, un documentar este un film în care cineastul permite acțiunii sau evenimentelor să se desfășoare în mod natural, cu o interferență minimă, procesul realizării unui film pretinde ca artistul să manipuleze într-o anumită măsură subiectul. Diferențele de stil documentar sunt adesea o chestiune de grad de manipulare pe care regizorul alege să o impună [86, p. 36].

Un regizor poate alege să apară în filmul documentar și să adopte tehnici persuasive, încercând să influențeze publicul în materia problemelor sociale, cum ar fi, de exemplu, exodul masiv al populației sau reforma sistemului de sănătate.

Ca proiect postmodernist, filmul documentar traversează, încorporează sau reconstruiește granițele diferitelor discipline, paradigme de cercetare, locații geografice și culturi. Filmul documentar surprinde vocile autentice și experiențele trăite ale elevilor, educatorilor și membrilor comunității cu perspective diverse pentru a împărtăși cunoștințe și experiențe care au potențialul de a contribui la echitate și democrație în educație. Pornind de la această abordare și de la o

anchetă, au fost produse două scurtmetraje documentare, *What Kids / Teens Love and Hate about School* (Ce iubesc și urăsc copiii / adolescenții în legătură cu școala), care prezintă interviuri cu diverși elevi care frecventează școli publice de la oraș și care și-au împărtășit poveștile și experiențele. Filmele și extrasele video au fost proiectate la conferințe de cercetare profesională și au fost utilizate ca instrumente de predare în cadrul programelor de pregătire educațională în Statele Unite ale Americii și în Regatul Unit [86, p. 34].

2.4. Festivalurile de film ca modalitate de promovare a documentarului

Filmul documentar rămâne unul din cele mai eficiente moduri de a spori cunoașterea la scară largă. Filmele documentare aparțin sferei publice în care conceptele dezbătute și chestiunile contestate sunt discutate în același timp în care sunt făcute propuneri, se oferă perspective și se evocă trăiri, activând conștiința noastră socială. Filmele documentare îi stimulează pe cei care se angajează în mod pasional în dezbaterile chestiunilor sociale presante, în timp ce îi dezamăgesc pe cei care caută plăcerea pentru a evada în lumile imaginare ale ficțiunii. Regizorul canadian de film Hamilton consideră că filmul „devine un act comunitar” [95, p. 116]. Povești de angajament social și politic care inspiră pot servi drept modele pentru persoanele care urmăresc acțiunea efectivă. Imaginația nu este un lux, ci stă la baza schimbării sociale și politice. Media joacă un rol important în imaginarul colectiv. Cunoașterea alternativelor este intrinsecă democrației, fiind necesară pentru dezbateri și pentru analize, chestiuni pe care oamenii nu le mai văd întâmplându-se în parlament. Festivalurile de film documentar pot stimula asemenea dezbateri și oferă punți între diferențele percepute, promovând, totodată, strategii pedagogice care deschid spațiul public pentru deliberare în privința unor teme-cheie în spațiile noastre locale, naționale și globale.

Una dintre lucrările pe care le-am cercetat scoate în evidență faptul că atmosfera de sărbătoare a festivalurilor de film documentar îi face pe oameni să se relaxeze [119, p. 31]. Mai mult, vizionarea filmelor este percepută, de obicei, ca o modalitate de petrecere a timpului liber, de vreme ce nu există standarde de competență care să fie îndeplinite, spre deosebire de serviciu sau de școală. Festivalurile au loc într-un cadru familiar al comunităților respective, deși natura evenimentelor le permite oamenilor să-și suspende activitățile de zi cu zi și să pătrundă într-un spațiu situat în afara grijilor și activităților zilnice. Festivalurile le oferă oamenilor oportunitatea de a-și analiza opiniile în lumina noilor informații și perspective. Vizionarea documentarelor face ca informația să fie accesată ușor de o categorie largă de oameni care sunt, de obicei, ocupați, mai ales pentru că reclamă doar una sau două ore din timpul lor, spre deosebire de perioadele mari de timp necesare pentru lectura cărților.

Unii oameni nu au timp să citească atât cât vor, iar festivalurile de film documentar sunt pentru ei o bună ocazie să afle lucruri noi într-o perioadă mai scurtă de timp, spre deosebire de perioadele necesare pentru lectura unor cărți groase. Învățarea în afara școlii poate fi încadrată în învățarea pentru supraviețuire atunci când oamenii dezvoltă strategii de cooperare într-o lume construită ca să-i excludă; învățarea pentru luptă are loc atunci când un grup dezvoltă semnificația instaurării și a reinstaurării opresiunii lor, și a modului în care acest grup dezvoltă contraargumente și strategii pentru combaterea opresiunii. Așa cum aceste festivaluri oferă informații și perspective alternative și încurajează gândirea critică, ele promovează învățarea pentru supraviețuire [119, p. 49].

S-a observat că procesul de selectare a filmelor de vizionat îi ajută pe oameni să-și analizeze interesele prin raportare la filmele disponibile și creează anticipare, ceva ce organizatorii și participanții numesc emoție [119, p. 32]. Deși majoritatea oamenilor aleg filmele de vizionat pe baza intereselor lor, câțiva au sugerat că aleg filme cu teme despre care nu cunosc nimic. Alții ajung să vizioneze un film din întâmplare. Vizionarea accidentală a filmelor constituie unul din beneficiile festivalurilor de film, o caracteristică lăudată de producătorul de film Paul Manly [119, p. 33]. Potrivit lui Manly, la un festival de film există o comunitate diversă, pentru că se poate alege dintr-o multitudine variată de filme, fapt care presupune că un festival are parte de o audiență pe care nu ai putea s-o întâlnești la proiectarea unui singur film. Oamenii care vin la asemenea proiecții individuale au un interes legat de acel film, spre deosebire de vizitatorii unui festival de film, unde cei din urmă pot veni pentru că nu vor să vizioneze un anumit film și decid să rămână la proiecția filmului următor sau pot ajunge, accidental, la un alt film sau cu cineva care a vrut să vizioneze un anumit film. Festivalurile de film îi fac pe organizatori să identifice un curent de conștiință, astfel încât dacă vizionezi anumite filme într-o ordine predefinită, uneori acestea pot avea legătură, altele nu, însă ordinea te face să meditezi asupra acestui aspect. Nu doar selecția filmelor, ci și ordinea în care sunt proiectate poate avea un impact. Filmele care prezintă, în special, anumite probleme, pot aborda materiale brute și pot provoca un sentiment de tristețe, sentimentul că problemele lumii acestea sunt dificil de rezolvat, lăsându-i pe spectatori dezamăgiți. Totuși, unii organizatori încearcă să echilibreze tematica filmelor, astfel încât să nu-i lase dezamăgiți pe spectatori [119, p. 33]. Participanții la festivalurile de film au vorbit despre nevoia de a alege cu atenție filmele care se pliază pe interesele și pe personalitățile lor. Indiferent de profunzimea impactului, spectatorii au scos în evidență semnificația accesului la și a valorii filmelor documentare.

Filmele documentare și festivalurile de film pot constitui instrumente importante de transformare, prin prezentarea unor viziuni distincte. Atunci când persoanele au posibilitatea de a

vedea lumea într-un mod diferit și atunci când pot să pună la îndoială sursa convingerilor lor, acest fapt reprezintă un început al schimbării sociale. Filmele prezentate la festivalurile de film documentar acoperă o sferă largă de istorii, inclusiv situații provocatoare, precum și victorii individuale și colective, care rezultă adesea din atitudini de curaj, de creativitate și de solidaritate. Chestiunile sociale, economice, politice, de drepturile omului etc. își găsesc cu toate loc în programele festivalurilor. Filmul documentar reprezintă o formă valoroasă de prezentare a unor istorii, în special datorită capacității sale de a aborda și de a antrena audiența cu emoții. Redarea istoriilor noastre este cu adevărat importantă, iar ascultarea istoriilor noastre este și ea cu adevărat importantă, pentru că reprezintă ceea ce ne leagă, om cu om. Toate aceste istorii sunt istorii umane.

Un element-cheie al festivalurilor de film îl constituie rezonanța dintre istoriile prezentate în documentare și experiențele personale ale spectatorilor. Unii au identificat momente în care informația din filme le-a schimbat viziunile [119, p. 36-37]. Mezirow a definit învățarea transformativă ca pe un proces în care verificăm „cadre de referință considerate corecte (semnificații, obiceiuri, preconcepții) pentru a le face mai incluzive, diferite, deschise, apte de schimbare emoțională și reflexive” cu consecința că „generăm convingeri și opinii care se vor dovedi adevărate sau mai justificate pentru a ghida o acțiune”. Mai mult, Mezirow a scos în evidență importanța contextului: „justificarea a multe din ceea ce cunoaștem și în care credem, a valorilor și a trăirilor noastre, depinde de contextul biografic, istoric și cultural în care se manifestă acestea” [107, p. 3, 7, 8].

Concluzii la capitolul 2

Cercetând aspectele de *influență a filmului documentar asupra formării universului spiritual* am ajuns la următoarele concluzii:

- 1) filmele documentare oferă materie pentru cunoașterea lumii înconjurătoare, pentru reflecție, modificându-le opiniile anterioare și oferindu-le posibilitatea de a anticipa viitorul;
- 2) filmul documentar prin capacitățile sale audio și video sunt o modalitate eficientă de educație a tinerei generații;
- 3) filmul documentar încă de la începutul erei sale a devenit un mijloc de completare a cunoștințelor în cadrul procesului didactic (în diverse spații geografice);
- 4) filmul documentar ar fi o modalitate de facilitare a cunoașterii (diverselor domenii – istorie, geografie, fiziologie, economie etc.) la elevi;
- 5) integrarea diverselor formate de filme documentare în programele de studii dau rezultate pozitive;

6) festivalurile de film documentar sunt o modalitate nu doar de promovare a genului, dar și de includere a tinerei generații la un nou nivel de cunoaștere a lumii;

7) festivalurile de film documentar îi acomodează pe oameni cu agende precise, conținând o sferă largă de teme care să atragă o diversitate de spectatori, ele răspund la ceea ce caută oamenii: noutate, provocare sau afirmare.

3. IMPORTANȚA FILMULUI DOCUMENTAR ÎN PĂSTRAREA MEMORIEI CULTURALE

3.1. Festivalul Internațional de Film Documentar CRONOGRAF – modalitate de promovare a valorilor general-umane

Festivalului Internațional de Film Documentar CRONOGRAF este până în ziua de astăzi unicul festival competitiv de film documentar cu statut internațional din Republica Moldova. Împreună cu o mână de tineri interesați de film din echipa OWH Studio, în anul 2001 am pus pe picioare acest festival, motivați de dorința de a promova scena autohtonă și de a crea un reper în Republica Moldova în materie de evenimente cinematografice.

La prima ediție CRONOGRAF, majoritatea membrilor din echipa de organizare nu avea experiența necesară pentru a demara evenimente de o asemenea importanță; respectiv, a existat un grad de naivitate în a prevedea multitudinea de responsabilități ce vin la pachet cu un eveniment de o asemenea amploare. În acei primi ani am învățat să facem mult din resurse puține, bazându-ne pe entuziasm, voluntariat și sprijinul prietenilor și a câtorva parteneri locali. Prima ediție s-a bucurat de proiecția a 18 filme documentare din mai multe țări (Moldova, România, Olanda, Franța, Ucraina, Lituania ș.a.). Trofeul a fost câștigat de către filmul *Mama* – Lituania, o dovadă că festivalul avea să fie cu adevărat internațional încă de la debut.

Astăzi, privind retrospectiv, evoluția festivalului – în anii următori – a fost incredibilă. De la o mână de participanți și câteva țări reprezentate în primii ani, până în 2019, CRONOGRAF-ul a ajuns la ediții cu sute de filme din toată lumea, bucurându-se de o recunoaștere internațională. La ediția a XV-a (2019) cinefilii au putut viziona peste 70 de filme din cca 40 de țări, iar interesul global față de festival este încurajator: în acel an am primit peste 900 de documentare înscrise în preselecție, din 82 de țări. Aceste statistici reflectă dezvoltarea CRONOGRAF-ului la nivelul unui brand cultural al Moldovei ajungând a fi o adevărată carte de vizită a țării noastre peste hotare.

Festivalul de-a lungul anilor – dezvoltare, participare, tematici

Primii ani (2001–2006). CRONOGRAF-ul s-a născut într-un context dificil, într-o perioadă în care filmul documentar în Republica Moldova era puțin vizibil, filmul de ficțiune slab subvenționat, iar infrastructura culturală fragilă. Cu toate acestea, edițiile inaugurale au demonstrat că există interes și potențial de creștere. Faptul că autori din afară voiau să trimită filme și chiar să vină în Republica Moldova ne-a arătat că demersul nostru merită continuat și dezvoltat.

Edițiile timpurii au fost relativ modeste ca amploare, însă bogate în experiențe. După entuziasmul primei ediții, am continuat în 2002 cu a doua ediție, aducând pe ecranele din Chișinău aproape 30 de filme aflate în competiție, dintr-un număr crescând de țări. Îmi aduc aminte de reacțiile pline de curiozitate ale publicului local, care descoperea subiecte și stiluri noi de documentar. În 2003, din motive logistice, (temperaturile scăzute în sălile de cinema neincălzite) am mutat ediția a III-a, din luna decembrie în luna mai a următorului an și de atunci CRONOGRAFul a fost sinonim cu festivalul de primăvară. În următorii ani, festivalul a crescut treptat, câștigând reputație bună la nivel regional. Până în 2006 inclusiv (ediția a V-a), observam deja o diversificare a tematicilor filmelor înscrise și o participare mai numeroasă. Publicul local devenea din ce în ce mai fidelizat – începeau să apară acei spectatori care reveneau în fiecare an, semn că se năștea o comunitate CRONOGRAF.

O etapă importantă în evoluția CRONOGRAF-ului a fost introducerea noilor secțiuni de concurs, care au diversificat festivalul din punct de vedere tematic și al publicului-țintă. În 2006 am ajuns la ideea că încurajarea producției locale de film documentar are nevoie de un imbold mai mare; respectiv am întemeiat Secțiunea Producției Locale, în care concurează documentarele produse de studiouri independente și posturi TV din Republica Moldova. Prin această secțiune le-am oferit realizatorilor autohtoni o rampă de lansare și o vizibilitate mai mare, separându-i de competiția internațională – care era la un nivel mult mai înalt și dificil, la care producțiile locale nu s-ar fi putut impune. Astfel, această secțiune a repus în prim-plan unul dintre obiectivele inițiale ale festivalului: promovarea autorilor autohtoni.

În 2007 am lansat Secțiunea cadRO, care însă s-a bucurat de succes și a devenit apoi o prezență nelipsită în festival. Secțiunea cadRO este dedicată documentarelor despre români și comunitățile românești de pretutindeni, invitând atât autori români, cât și străini să-și prezinte filmele pe această tematică. Ideea a pornit din dorința de a explora identitatea noastră culturală și în afara granițelor – practic, prin cadRO oferim o imagine de ansamblu asupra vieții și destinului celor ce se numesc români, oriunde ar fi ei. Această secțiune, unică prin specificul ei în lume, a îmbogățit mult paleta festivalului și a atras un alt segment de public, interesat de problematica identitară – atât de prevalentă în Moldova post-sovietică, precum și în diaspora.

Tot în aceeași perioadă, ne-am gândit și la publicul tânăr – școlari și liceeni –, care uneori percep filmul documentar ca fiind plictisitor. Ca răspuns, am creat o secțiune specială pentru ei – Secțiunea „Un LIKE pentru documentar”, dedicată documentarelor de scurtmetraj destinate adolescenților. Prin acest concept nou, lansat ulterior (în jurul anului 2015), ne-am propus să cultivăm gustul tinerei generații pentru documentar și să le oferim filme pe teme apropiate lor, într-un format scurt, pe înțelesul și pe placul lor (de unde și referința la cultura „like”-ului). Mă bucur să spun că această inițiativă a prins viață, secțiunea respectivă devenind foarte populară printre elevi și tineri.

Anii 2007–2012 au fost ani de consolidare pentru CRONOGRAF. Deși nu am fost scutiți de dificultăți festivalul a continuat. Ediția a X-a, aniversară, din 2012 a marcat un punct de referință: a fost cea mai abundentă de până atunci, cu 18 filme din 19 țări doar în secțiunea principală a competiției. Diversitatea geografică și calitatea filmelor prezentate crescuseră vizibil față de primele ediții. În plus, am extins programul cu proiecții și evenimente în afara concursului, oferind astfel publicului și mai mult conținut. În 2012, pe lângă competiția propriu-zisă, am organizat pentru prima dată proiecții speciale precum *One World România la Chișinău* – o selecție de documentare pe tema drepturilor omului adusă de la festivalul partener din București, proiectată în prima zi a CRONOGRAFului. De asemenea, am inclus o proiecție tematică intitulată *Femeia între curaj și rezistență*, dedicată filmelor despre și realizate de femei. Astfel de evenimente paralele au îmbogățit conținutul festivalului, aducând în prim-plan subiecte sociale importante și atrăgând noi categorii de public (de exemplu, activiști pentru drepturile omului, public interesat de perspective feminine etc.). Tot în 2012 s-a reluat și tradiția *CRONOGRAF la Muzeu*, prin care documentarele cu tematică istorică au fost proiectate la Muzeul de Istorie și Arheologie al Moldovei, combinând filmul cu spațiul expozițional și oferind o perspectivă contextualizată asupra istoriei.

Așadar, la un deceniu de CRONOGRAF, festivalul și-a depășit cu mult condiția de la început, unde părea un experiment cultural local; în 2012 deja se vorbea despre CRONOGRAF ca despre un eveniment de prestigiu, cu o ofertă generoasă și o participare internațională extinsă. În acești numai zece ani, FIFD CRONOGRAF promovase Moldova peste hotare și, în același timp, începuse să pună bazele unei culturi a filmului documentar acasă, în rândul publicului și al creatorilor.

Începând cu ediția a XI-a și până la ediția a XV-a CRONOGRAF-ul a intrat într-o fază de maturitate deplină. Festivalul s-a bucurat de o popularitate și de o bună reputație internațională, în special în Europa de Sud-Est, unde este considerat printre cele mai importante evenimente cinematografice ale zonei, fiind inclus în lista festivalurilor de film recomandate și punctate de

CNC România. Fiecare ediție a continuat să aducă un număr tot mai mare de filme înscrise în concurs, dovadă clară că interesul documentariștilor din întreaga lume pentru festivalul nostru a crescut constant. De la an la an, am fost nevoiți să extindem perioada de preselecție și numărul selecționerilor, dat fiind volumul mare de producții primite din toate colțurile lumii. Tot în această perioadă am continuat să diversificăm experiența festivalieră oferită publicului. CRONOGRAF-ul nu a fost niciodată doar proiectarea de filme, ci promovarea artei documentarului sub toate formele sale și crearea un mediu de întâlnire între oameni: autori, protagoniști, documentariști și spectatori

În 2017 am lansat un proiect inedit un alt satelit al Festivalului numit *CRONOGRAF & Music*, o secțiune menită să aducă întregul eveniment cultural mai aproape de tineri și de spațiul urban, într-o atmosferă degajată. Practic, în acel an am organizat concerte în aer liber, urmate de proiecții de filme ce avea ca subiect diverse tematici muzicale, în fiecare seară de festival, pe strada pietonală Eugen Doga din centrul Chișinăului, unde trupe rock tinere au cântat, creând un spațiu modern și atractiv. Pentru a promova aceste evenimente am recurs la idei creative – una dintre ele fiind câțiva tineri muzicieni care au cântat pe o scenă atașată unui camion ce a străbătut orașul, anunțând într-un mod non-conformist festivalul. Aceste inițiative au arătat că festivalul se poate extinde dincolo de menirea lui – filmul documentar – intrând în dialog cu alte arte și apropiindu-se de un public nou. De asemenea, am extins locațiile de desfășurare ale CRONOGRAFului: pe lângă tradiționala sală a cinematografului Odeon (inima festivalului încă de la început), în edițiile târzii am folosit și alte spații culturale ale Chișinăului – de la strada pietonală și „Apartamentul Deschis” (un spațiu alternativ de artă), până la Muzeul Național de Istorie a Moldovei și Teatrul *Satiricus*. Astfel, festivalul a devenit mai vizibil în oraș și accesibil publicului larg, ieșind din sala de cinema convențională și întâlnindu-și spectatorii și în spații inedite. Am continuat și tradiția master-class-urilor și lecțiilor publice despre arta cinematografică, susținute de renumiți cineaști din țară și din străinătate. Prin aceste ateliere dedicate tinerilor cineaști și pasionaților, CRONOGRAFul a devenit și o școală informală de documentar, un loc în care cei la început de drum pot învăța direct de la profesioniști. Din impresiile participanților la Festival: “I wanted to give a masterclass to inspire young people, to maybe think differently and be more creative because it’s a problem with documentary film – there are too many people that are writers, and very few visual film-makers.”— David Kinsella, tutor Masterclass CRONOGRAF, Norvegia, interviu ediția IX-a, mai 2011¹⁰. [18].

¹⁰ Masterclass David Kinsella – CRONOGRAF 2011 [video online]. YouTube, 15 iunie 2011 [citat 27.04.2025]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=xVtRLfBMaVA>

Diversificarea s-a resimțit și la nivelul conținutului artistic al festivalului, nu doar în structură. Fiecare ediție a început să aibă un concept tematic sau un motto care să lege proiecțiile. De exemplu, genericul CRONOGRAFului din 2017 a fost *Art & Life* – artă și viață – axându-se pe documentare ce urmăresc personalități din domeniul artei și zbuciumul lor creativ, dar și povești de viață impresionante. Am vrut astfel să spulberăm stereotipul că filmele documentare ar fi plictisitoare, arătând publicului că pot fi la fel de captivante ca ficțiunile, ba chiar mai mult – deoarece prezintă întâmplări și fenomene reale, cu oameni adevărați și povești care te pot mișca profund. Selecțiile noastre au inclus adesea eroi neobișnuiți, subiecte sensibile sau fenomene sociale și culturale care i-au făcut pe spectatori să empatizeze și să reflecteze.

În ceea ce privește participarea publicului, festivalul a cunoscut și aici o evoluție pozitivă. Am cultivat o comunitate de cinefili fideli, care și-au făcut un obicei în a-și petrece sfârșitul lunii mai la CRONOGRAF, descoperind în fiecare an filme noi. Un aspect important este că am menținut accesul liber la o parte dintre proiecții, tocmai pentru a atrage cât mai mulți oameni, în special tineri. Faptul că mulți tineri puteau veni fără bariere financiare la film i-a făcut curioși și le-a stârnit interesul pentru documentar. Am văzut liceeni care la început veneau din curiozitate – „hai să vedem ce e cu CRONOGRAFul acesta” – iar apoi îi revedeam în anii următori, urmărind cu atenție dezbaterile cu autorii sau cerând recomandări de filme. Aceste lucruri mă conving că festivalul a reușit să lărgescă orizontul cultural al multor oameni și mai ales al noii generații.

Evoluția de la prima ediție până în prezent a fost masivă. Festivalul s-a dezvoltat într-un eveniment cultural complex, incluzând proiecții competiționale, conferințe de presă cu invitați de marcă, mese rotunde pe teme cinematografice, proiecții tematice în afara concursului, ateliere pentru tineri cinești, premiere de film etc. De asemenea, a devenit un spațiu al interferențelor culturale, un loc unde se întâlnesc Estul și Vestul – cinești din fostul spațiu sovietic interacționează cu colegi din Europa Occidentală și de pe alte continente. Această punte între culturi și mentalități asupra artei, pe care CRONOGRAFul a reușit să o ofere, este una dintre cele mai importante realizări ale sale.

Aplicarea modelului *Event Impact Assessment* (EIA) de Getz asupra festivalului – analiză pe dimensiuni (economic, social, cultural, ecologic, imagine): După cum se poate observa din istoricul prezentat, Festivalul CRONOGRAF a generat de-a lungul timpului o influență palpabilă în spațiul cultural moldovenesc. Pentru a analiza în mod structurat această influență, voi recurge la modelul *Event Impact Assessment* (EIA) propus de Donald Getz, care evidențiază principalele dimensiuni ale impactului pe care un eveniment le poate avea: economic, social, cultural, ecologic și de imagine.

Impactul economic. Deși Festivalul CRONOGRAF este înainte de toate un eveniment cultural, el are și o componentă economică ce nu poate fi ignorată. Organizarea anuală a festivalului a însemnat atragerea de fonduri, sponsorizări și parteneriate financiare, care au contribuit la injectarea de capital în sectorul cultural și în economia locală. În fiecare an, bugetul festivalului – provenit din granturi, sponsori privați, finanțări ale instituțiilor (de pildă, Agenția Elvețiană pentru Dezvoltare și Cooperare – SDC, care a oferit în repetate rânduri Marele Premiu al festivalului) – este cheltuit în mare parte pe plan local: pe închirierea spațiilor, pe servicii de tipărire (cataloage, materiale promoționale), pe logistică, transport, cazare și protocol pentru invitați. Astfel, o parte din banii atrași de la partenerii internaționali și naționali rămân în circuitul economic al Chișinăului, susținând afaceri locale (hoteluri, restaurante, transport, servicii tehnice, etc.).

Un alt aspect economic important este stimularea turismului cultural. CRONOGRAFul a adus la Chișinău, de-a lungul anilor, sute de oaspeți străini – regizori, producători, membri ai juriului, jurnaliști, cinefili din alte țări, organizând de fiecare data, diverse excursii și în afara Chișinăului: la Orheiul Vechi, la Soroca, la Cricova, la Mileștii Mici, etc. Faptul că vin oameni din zeci de țări pentru festival înseamnă nu doar beneficii financiare pe termen scurt, ci și o creștere a vizibilității turistice a țării. Mulți invitați descoperă cu această ocazie orașul Chișinău și împrejurimile, iar experiența lor pozitivă îi poate determina să revină ca turiști sau să recomande altora destinația. Desigur, impactul economic al CRONOGRAFului nu se compară cu cel al unor mari festivaluri internaționale, însă la scara locală și pentru o țară care își formează identitatea post-sovietică, fiecare pas de dezvoltare este perceptibil și relevant. În plus, prin promovarea cinematografiei autohtone, festivalul are un rol indirect în dezvoltarea industriei cinematografice naționale, atrăgând atenția asupra necesității de finanțare a filmului documentar.

Impactul social. Dimensiunea socială a festivalului CRONOGRAF este una deosebit de bogată și a constituit mereu o preocupare centrală. Scopul nostru nu a fost doar să proiectăm filme, ci să creăm o comunitate în jurul documentarului și să generăm schimbare socială prin intermediul artei. În cei peste 20 ani de existență, CRONOGRAFul a reușit să devină un punct de întâlnire și o platformă de dezbatere publică pentru oameni din diverse medii – cineaști, critici, studenți, profesori, jurnaliști, funcționari, ONG-iști, dar și publicul larg – uniți de interesul pentru realitățile reflectate pe ecran. Festivalul a facilitat dialogul și schimbul de idei pe teme uneori sensibile sau puțin discutate în societate (drepturile omului, ecologie, minorități, memorie istorică etc.), prin intermediul proiecțiilor și al dezbatelor organizate după filme.

Un aspect social foarte important al festivalului este implicarea și dezvoltarea tinerilor – atât ca public, cât și ca viitori realizatori de film. Rezultatele nu au întârziat să apară. Astăzi există

o nouă generație de cineaști moldoveni care s-a format și a crescut odată cu CRONOGRAFul. Sunt regizori tineri care și-au făcut debutul cu scurtmetraje prezentate la secțiunile pentru tineri și care ulterior au evoluat spre competiția principală. De asemenea, există câțiva regizori locali care, inspirați de CRONOGRAF, participă la fiecare ediție a festivalului, chiar dacă nu întotdeauna filmele lor trec de preselecție – important este că s-au străduit să realizeze măcar un film documentar pe an. În paralel, mulți tineri au interacționat cu festivalul ca voluntari sau stagiaari, învățând practic cum se organizează un eveniment cultural internațional, dezvoltându-și aptitudini de comunicare, organizare și lucru în echipă. CRONOGRAFul a fost o școală informală pentru zeci de tineri pasionați, care ulterior au urmat cariere în jurnalism, cinematografie sau management cultural, purtând cu ei experiența și valorile însușite aici.

Despre importanța Festivalului s-au expus atât regizorii autohtoni, cât și cei din străinătate: *...Cel mai important lucru este comunicarea oamenilor, pentru că filmele le poți vedea și pe net. Filmele mai poți face, le poți găsi. Pe când comunicarea cu oameni care fac film este de neprețuit...* – Sergiu Prodan, regizor. Interviu în cadrul ediției a 12-a CRONOGRAF, mai 2015¹¹. *This is a great opportunity that you normally in big festivals you don't have, but here you can speak with all the organisers, you can speak with all the other filmmakers, and you also meet members of the jury, and can just talk very freely and have discussions and this is something very nice* – Jana Richter, participantă din Germania, interviu mai 2010¹².

Noi de mult timp avem nevoie de așa un festival și mie îmi place că este un festival cu atmosferă și în care oamenii vin și se simt liberi. – Otilia Babara, participantă, interviu mai 2010¹³.

Mi se pare că sunt într-adevăr interesante întâlnirile de după film, explicațiile regizorilor. Îmi place publicul, este mai deschis, este mai captivat de ceea ce se întâmplă aici. – Larisa Ungureanu, critic de cinema, interviu mai 2010¹⁴.

CRONOGRAFul ne învață o altă parte a industriei filmului: filmul documentar, filmul adevărat, filmul despre oameni. Și de asta atelierele de film și experiența pe care o acumulăm aici este una de neprețuit, pentru că altundeva în Moldova sau chiar peste hotare nu putem acumula, pentru că nu avem șansa. Însă aici avem șansa, pentru o perioadă de timp, o săptămână pe an, să învățăm lucruri noi, să vedem oameni extraordinari și de ce nu să acumulăm experiență de

¹¹ Interviu cu Sergiu Prodan – regizor, CRONOGRAF 2015 [video online]. YouTube, 20 mai 2015 [citât 27.04.2025]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=QbAH9mo3QyY>

¹² CRONOGRAF 2010 – Interviuri cu participanți și critici [video online]. YouTube, 22 mai 2010 [citât 27.04.2025]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=lvUOS4v0vf4>

¹³ CRONOGRAF 2010 – Interviuri cu participanți și critici [video online]. YouTube, 22 mai 2010 [citât 27.04.2025]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=lvUOS4v0vf4>

¹⁴ Ibidem.

viață.” – Regina Mogorean, tânără spectatoare, interviu în cadrul Festivalului CRONOGRAF, ediția a 13-a, mai 2016, realizat de Moldova 1¹⁵.

Festivalul a avut impact social și asupra publicului larg, nu doar asupra celor implicați direct. Prin filmele prezentate și poveștile împărtășite, CRONOGRAFul a contribuit la sensibilizarea opiniei publice pe diverse teme. De pildă, proiecțiile de documentare despre persoanele cu dizabilități, despre sărăcie sau despre corupție au stârnit discuții și au crescut nivelul de conștientizare a acestor probleme în rândul spectatorilor. Chiar și fără a avea un program explicit de impact social, festivalul a acționat ca un catalizator: a adus realități nevăzute în prim-plan și i-a făcut pe oameni să reflecteze. În plus, prin oferirea de premii speciale din partea unor organizații (de exemplu, Organizația Internațională pentru Migrație a oferit la un moment dat un premiu pentru un documentar pe tema migrației femeilor, iar Salvați Copiii pentru un film despre copilarie – inițiative care au avut loc în cadrul edițiilor CRONOGRAF), am consolidat legătura dintre festival și comunitatea de ONG-uri, încurajând utilizarea filmului documentar ca instrument de advocacy social.

Foarte important, mai ales pentru aspectul social, a fost atmosfera prietenoasă, neprotocolară, tipică acestui festival – în care publicul și invitații interacționează liber. Cineaștii care vin aici apreciază foarte mult ospitalitatea și căldura cu care sunt primiți; acest spirit degajat permite oamenilor să se apropie unii de alții și să lege prietenii și colaborări. S-au format rețele de networking profesional, dar și legături umane autentice. Aceste interacțiuni creează legături importante între oameni din diferite comunități, întărind coeziunea socială la nivel local și internațional. În esență, impactul social al CRONOGRAFului se traduce prin oamenii pe care i-a conectat și prin ideile pe care le-a răspândit – o moștenire vie, greu de cuantificat în cifre, dar simțită profund de toți cei implicați.

Impactul cultural. Poate cea mai importantă dimensiune a impactului, pentru că este de fapt ADN-ul festivalului, este cea culturală. CRONOGRAFul a fost conceput ca un proiect cultural și, în esență, asta a rămas: o acțiune de amplificare a culturii filmului documentar în Moldova și de creare a unui dialog intercultural prin cinema. În anii 2000, când am pornit la drum, documentarele internaționale ajungeau extrem de rar la publicul din Republica Moldova. Practic, exista un vid cultural pe acest segment, iar CRONOGRAFul a apărut să-l umple. Prin festival am reușit să prezentăm publicului moldovean realizările recente ale filmului documentar de pe întregul glob. Astfel, spectatorii noștri au putut vedea noi curente și stiluri cinematografice, au descoperit autori consacrați sau tineri talentați din întreaga lume și au avut acces la o diversitate de perspective

¹⁵ Reportaj Moldova 1: Festivalul CRONOGRAF, ediția a 13-a (mai 2016) [video online]. YouTube, 13 mai 2016 [citat 27.04.2025]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=-0t50XNonaM>

culturale și sociale care altfel le-ar fi rămas necunoscute. CRONOGRAFul a fost, dacă vreți, o fereastră către lume pentru publicul local. În același timp, el a fost și o oglindă prin care ne-am privit pe noi înșine: numeroase filme din selecție, mai ales la secțiunile cadRO sau Cu Ochii pe Moldova, au abordat subiecte legate de cultura și istoria românilor și a Moldovei. Festivalul a stimulat, așadar, atât consumul cultural internațional, cât și reflecția asupra propriei culturi și identități.

...Cred că este util pentru tinerii cineaști din Moldova să participe la genul ăsta de workshopuri, să-și confirme dorința de a face film... – Pavel Cuzuioc, președintele juriului CRONOGRAF, ediția a 9-a, interviu mai 2011¹⁶.

Mai mult decât atât, înainte de CRONOGRAF, puțini cineaști moldoveni se aventurau în genul documentar, probabil descurajați de lipsa de finanțare și de piață. Festivalul însă le-a dat un motiv și un scop: un loc unde munca lor poate fi recunoscută și aplaudată. Chiar dacă la început numărul producțiilor locale era mic, prezența festivalului a încurajat treptat tot mai mulți realizatori să încerce. Festivalul le oferă șansa de a ieși din anonimat, de a-și promova lucrările și de a primi feedback de la juriu și public. Prin contactul direct cu cineaști din alte țări în cadrul evenimentului, autorii moldoveni au ocazia să învețe, să se inspire și chiar să colaboreze la proiecte internaționale. Așadar, CRONOGRAFul funcționează ca un motor cultural intern, stimulând creația documentară în Moldova. Nu exagerăm dacă spunem că, într-o anumită perioadă, festivalul a fost principalul (dacă nu singurul) motiv pentru care în țara noastră s-au mai produs documentare independente.

La nivel de industrie cinematografică națională, CRONOGRAFul a pus bazele unei comunități profesionale în jurul filmului documentar. A facilitat întâlnirea dintre generații – regizorii cu experiență din anii '80-'90 (unii implicați în juriu, precum Dumitru Olărescu, Vlad Druc, Mihai Poiata, Mircea Chistruga, Ana Maria Plămădeala, Boris Conunov, Larisa Turea, s.a.) au intrat în contact cu tinerii documentariști ai anilor 2000 și 2020. Schimbul de experiență dintre ei a fost valoros. De asemenea, festivalul a militat, implicit, pentru crearea unui context favorabil filmului – cum ar fi necesitatea înființării unui centru național al cinematografiei care să susțină și documentarul. În interviuri și dezbateri am adus mereu în discuție lipsa finanțării pentru filmul documentar și am sperat că autoritățile vor auzi acest mesaj. Crearea legii cinematografiei și apariția CNC-ului în anii recenti a fost parțial determinată și de prezența Festivalului CRONOGRAF în cadrul comunității culturale.

Impactul cultural se vede și în educarea publicului. CRONOGRAF-ul a format, practic, o cultură a filmului documentar în rândul spectatorilor moldoveni. Dacă la început lumea era

¹⁶ Masterclass David Kinsella – CRONOGRAF 2011 [video online]. YouTube, 15 iunie 2011 [citat 27.04.2025]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=xVtRLfBMaVA>

reticentă sau neobișnuită să vadă documentare altfel decât la televizor, treptat publicul s-a rafinat. Astăzi există un segment de public care a învățat să aprecieze filmul documentar ca pe o formă de artă – îi recunoaște valoarea informativă, dar și expresivitatea artistică. De la ediție la ediție, discuțiile după filme au devenit tot mai consistente, spectatorii comentând nu doar subiectul, ci și montajul, muzica, stilul narativ, semn că și-au însușit limbajul specific documentarului. În acest sens, festivalul a avut un rol educativ important: a transformat documentarul dintr-un gen poate perceput drept rigid și didactic într-un gen atractiv și respectat pe scena culturală locală. Astfel spectatorii au conștientizat importanța filmului documentar, iar atunci când acestea sunt incluse în programele proiecțiilor cinematografice, numărul de bilete vândute nu cedează în fața filmelor de ficțiune. Ne bucură aprecierile celor prezenți la Festivalul, dar și a celor implicați în organizarea lui: *...Au fost foarte mulți invitați, dar și foarte mulți doritori de a privi premiera și începutul acestui festival. Erau – sincer – foarte mulți tineri. Am rămas profund impresionată pentru că tinerii sunt dornici să vadă filme documentare, filme reale bazate pe fapte reale...* – Rusanda Rădvan, tânără voluntară, interviu în cadrul Festivalului CRONOGRAF, ediția a 13-a, mai 2016, realizat de Moldova 1¹⁷. *...Iar la CRONOGRAF în special, poți vedea producțiile autohtone și cele de peste hotare, și sunt filme scurte, informative și de bună calitate. Deseori, din fiecare film a parte, înveți informații, o cultură aparte, un subiect de actualitate, o problemă stringentă în societate. Și din filmele astea înveți mai multe despre diferite domenii, dar și, cumva, șlefuești spiritul critic în arta cinematografică...* – Valeria Staviță, tânără spectatoare, interviu în cadrul Festivalului CRONOGRAF, ediția a 13-a, mai 2016¹⁸.

Nu în ultimul rând, CRONOGRAF-ul a generat un patrimoniu cultural în sine. Arhiva festivalului – filmele proiectate de-a lungul anilor – reprezintă o colecție prețioasă. Practic, în 20 de ani, festivalul a prezentat sute de povești documentare din toată lumea, dar și zeci de povești despre Moldova și români. Aceste filme alcătuiesc, laolaltă, o cronică a lumii contemporane și a preocupărilor societății, o cronică păstrată în catalogul festivalului și în amintirile publicului.

Impactul ecologic. Orice eveniment, oricât de cultural ar fi, are și o amprentă asupra mediului înconjurător. În cazul CRONOGRAF-ului, am fost mereu atenți să minimizăm impactul negativ asupra mediului și să promovăm, pe cât posibil, practici ecologice. Fiind un festival desfășurat în spații urbane existente (cinematografe, săli de conferințe, spații publice), fără a necesita construcții temporare masive sau infrastructuri poluante, amprenta directă a fost relativ redusă. Totuși, am luat măsuri simple, precum trecerea la catalogul electronic și la aplicații online

¹⁷ Reportaj Moldova 1: Festivalul CRONOGRAF, ediția a 13-a (mai 2016) [video online]. YouTube, 13 mai 2016 [cit. 27.04.2025]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=-0t50XNonaM>

¹⁸ Ibidem.

pentru program, reducând astfel consumul de hârtie la evenimentele festivalului și încurajând colectarea selectivă a deșeurilor (containere separate pentru reciclabile) în spațiile festivalului.

În ceea ce privește conținutul, de-a lungul anilor au intrat în competiție numeroase documentare cu tematică ecologică – despre schimbări climatice, conservarea naturii, relația om-mediu. Prin difuzarea lor, CRONOGRAFUL a contribuit la conștientizarea publicului privind marile provocări ecologice. Un exemplu este filmul *Swamp Dialogues* (Dialoguri de baltă), un documentar despre conservarea Deltei Dunării.

Impactul asupra imaginii (branding și imagine externă). Dacă există un capitol la care CRONOGRAF-ul a avut un rol greu de egalat pentru Moldova, acesta este impactul de imagine. În absența unei industrii cinematografice de anvergură sau a multor evenimente culturale internaționale, CRONOGRAF-ul a devenit în timp un vector important de imagine pozitivă pentru țara noastră. Faptul că festivalul este recunoscut în mediile documentariștilor din întreaga lume și că numele „CRONOGRAF – Chișinău, Moldova” circulă anual în sute de invitații, cataloage, site-uri de specialitate și articole de presă străine contribuie la creșterea vizibilității țării pe harta culturală. CRONOGRAF-ul este pe drept o carte de vizită a Republicii Moldova – un eveniment care vorbește lumii despre noi într-un limbaj cultural apreciat și respectat.

Acest festival este acum asociat cu ideea de excelență în documentar din Europa de Est, fiind adesea comparat cu festivaluri de gen din țările vecine (Astra FF, Sibiu, România; Ji.hlava IDFF, Cehia; Dokudays UA, Kiev, Ucraina; Artdocfest, Riga, Letonia; Krakovia FF, Polonia, etc). Impactul de imagine se reflectă și în prestigiul local: comunitatea – de la autorități până la publicul larg – a conștientizat importanța festivalului, lucru vizibil când autoritățile locale au început să se implice mai activ sau când parteneri noi au dorit să fie asociați cu imaginea CRONOGRAF-ului. Prezența unor sponsori și instituții internaționale prestigioase (SDC, TV5 MONDE, Institutul Cultural Român, Polish Institut, Centru Cultural Ceh, Gheote Institut, Alianta Franceză, Fondul Cultural Austriac, diverse ambasade și fundații) între partenerii noștri a consolidat percepția că CRONOGRAF-ul este un eveniment de calitate și de încredere. Un alt aspect important este faptul că FIFD CRONOGRAF a fost primul și unicul eveniment cultural din Moldova care a obținut finanțare de la programul *Europa Creativă*.

În calitate de fondatori ai Festivalului Internațional de Film Documentar CRONOGRAF, nu putem decât să fim recunoscători și mulțumiți de drumul parcurs de acest proiect și de impactul său. Influența asupra tinerilor și rolul în cultura Republicii Moldova au fost, de altfel, două dintre obiectivele implicite încă de la început, iar acum, privind retrospectiv, putem afirma cu încredere că festivalul și-a împlinit în mare măsură această misiune.

Câteva din opiniile membrilor juriului Festivalului: *...Văd un interes nu numai din partea celor care au tangențe cu cinematografia, ci și din partea studenților, a oamenilor de rând care vin aici pentru a vedea ceva interesant...* – Dumitru Olărescu, scenarist, doctor în studiul artelor, interviu în cadrul ediției a 12-a CRONOGRAF, mai 2015¹⁹. *...Este foarte bine pentru noi să organizăm festivalul pentru promovarea țării peste hotare, dar și aici, pe loc, pentru tinerii cinești care vor să se lanseze...* – Bianca-Ruxița Țerguță, membră a juriului „Un LIKE pentru documentar”, ediția a 13-a, interviu mai 2016²⁰.

Influența asupra tinerilor se vede în mai multe feluri. În primul rând, CRONOGRAF-ul a reușit să atragă tinerii către filmul documentar – un gen care nu era inițial pe radarul generației tinere. Prin secțiuni dedicate lor, prin accesibilitate și prin tematici relevante, i-am integrat ca public activ: sute de liceeni și studenți au participat la proiecții, au votat filme pentru Premiul Simpatia Publicului și au dezvoltat o afinitate pentru acest gen cinematografic. În al doilea rând, festivalul a influențat mulți tinerii creatori. Există deja o mână de regizori moldoveni care s-au format practic odată cu CRONOGRAF-ul. Prin atelierele organizate – unde experți străini au împărtășit din cunoștințele lor formula realizării unui documentar – s-a oferit un cadru de formare care înainte nu exista în acest spațiu. Câțiva dintre absolvenții acestor workshopuri au realizat apoi filme proiectate sau chiar premiate la festival. Acest efect multiplicator asupra creativității tinere este una dintre cele mai frumoase realizări ale CRONOGRAF-ului.

Cât despre rolul festivalului în cultura Republicii Moldova, argumentele expuse anterior vorbesc de la sine. CRONOGRAF-ul a devenit un reper în calendarul anual al țării, așteptat și susținut de comunitatea culturală. Într-un mediu uneori vitreg pentru cultură, festivalul a fost o constanță pozitivă, demonstrând că, prin perseverență și pasiune, se pot construi instituții culturale durabile. Am creat o tradiție – zece, cincisprezece ediții nu mai sunt o întâmplare, ci o istorie – iar această tradiție îmbogățește cultura națională. CRONOGRAF-ul a umplut un gol și a ridicat nivelul întregului peisaj cultural: a stimulat publicul, a împins cineștii să fie mai buni, a atras atenția autorităților asupra nevoilor cinematografiei și a demonstrat că Moldova poate organiza un eveniment cultural internațional la standarde înalte.

Privind spre viitor, ar trebui ca această poveste frumoasă să continue, iar noi generații de entuziaști să preia ștafeta și să ducă CRONOGRAF-ul mai departe. *...Cred că festivalurile, într-un fel sau altul, își vor păstra locul, dar locul lor va fi un pic schimbat. Te vei duce la un festival de film pentru emoția și bucuria de a savura un film alături de prieteni – ceva foarte greu de*

¹⁹ Intervi cu Sergiu Prodan – regizor, CRONOGRAF 2015 [video online]. YouTube, 20 mai 2015 [citat 27.04.2025]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=QbAH9mo3QyY>

²⁰ Intervi cu Bianca-Ruxița Țerguță – juriu „Un LIKE pentru documentar”, CRONOGRAF 2016 [video online]. YouTube, 15 mai 2016 [citat 27.04.2025]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=8nfzFyfG0Kk>

înlocuit. Pentru cinești, întâlnirea directă cu publicul rămâne de neprețuit... – Tudor Giurgiu, interviu pentru Realitatea Moldova, iunie 2024²¹.

Pe parcursul a peste 20 de ani de existență CRONOGRAF și-a creat o bună reputație atât pe plan internațional, cât și în tagma cineștilor și a cinefililor din Moldova. Toate edițiile festivalului organizate prin efortul OWH Studio până în prezent, au adus mari contribuții țării în dezvoltarea artei cinematografice și a educației prin film a societății noastre. Festivalul a prezentat sute de filme documentare, a organizat zeci de premiere de film ale cineștilor autohtoni, a creat programe speciale de documentare pentru toate categoriile de vârstă, a organizat ateliere, master-classuri, mese rotunde, discuții și sesiuni întrebări/răspunsuri cu personalități remarcabile din lumea filmului, dând astfel un imbold animării producției de film din Moldova și orientării către standardele internaționale de calitate. OWH Studio a implicat în activitățile festivalului sute de voluntari, inclusiv voluntari străini din rețeaua *EVS European Voluntary Service*, zeci de studenți ai Catedrei Multimedia / AMTAP și tineri cinești, cărora le-a oferit experiențe unice din culisele festivalului; a creat la propriu o școală a industriei de film și a inspirat zeci de tineri să-și dezvolte propriile producții, evenimente cinematografice și chiar propriile studiouri de film după modelul reperat în cadrul OWH Studio.

Festivalul CRONOGRAF este apreciat de cineștii din întreaga lume, numărul filmelor înscrise în preselecție ajungând la peste o 1000 la ultima ediție, din peste 80 de țări, ceea ce demonstrează gradul înalt de atractivitate și competitivitate și nivelul de maturitate la care a ajuns festivalul prin calitatea organizării lui, unicitatea lucrărilor și diversitatea programului, inclusiv premiile atractive. Prestația CRONOGRAF pe arena internațională, și mai cu seamă în spațiul Europei de Est, plasează cinematografia din Moldova în circuitul internațional, o scoate din anonimat, deschizându-i noi oportunități de dezvoltare: prin conectarea profesioniștilor din diverse țări, prin crearea unor platforme de colaborare și cunoaștere reciprocă, prin interacțiunea cu publicul cinefil. Arta cinematografică este una importantă pe arena culturală națională iar Festivalul Internațional de Film CRONOGRAF – rămâne a fi unul din cele mai complexe, recunoscute și longevive festivaluri de film de pe agenda noastră culturală.

²¹ Tudor Giurgiu – interviu pentru Realitatea Moldova (iunie 2024) [video online]. YouTube, 11 iunie 2024 [citat 27.04.2025]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=CXRXInNQnW0>

3.2. Studiu de caz

3.2.1. Filmul *Siberia din oase* (2019)

Siberia din oase este un film documentar de lungmetraj realizat de regizoarea Leontina Vatamanu, la care am avut plăcerea să contribui în calitate de producător. Filmul abordează una dintre cele mai dureroase pagini ale istoriei Republicii Moldova – deportările masive ale basarabenilor în Siberia în perioada stalinistă. Construit ca o docudramă bazată pe mărturii reale, documentarul dezvăluie patru destine concrete: patru persoane care erau copii în momentul deportării. Prin aceste povești de viață, filmul comemorează 70 de ani de la tragicele evenimente ale anului 1949 și onorează memoria zecilor de mii de oameni afectați de represiunea sovietică.

Importanța unui astfel de documentar de memorie este deosebită în contextul societății contemporane, în care generațiile tinere sunt adesea bombardate cu informații superficiale și divertisment facil, în detrimentul cunoașterii istorice profunde și al culturii generale. Un film documentar bine realizat poate transmite trecutul într-un mod viu, personal și emoțional, făcându-i pe tineri să „trăiască” alături de personaje evenimentele istorice. Astfel, se creează o punte între generații: experiențele traumatice ale bunicilor devin inteligibile și relevante pentru nepoții lor. În Republica Moldova post-sovietică, educația formală a evitat mult timp discutarea pe larg a represiunilor staliniste. Mulți tineri au auzit vag despre „deportări”, însă nu cunosc dimensiunea și detaliile acestor tragedii. Așa cum remarcă scriitorul Vitalie Ciobanu, tinerii pot fi uneori „năucii” de perspective contradictorii asupra trecutului, iar cursul oficial de istorie nu îi trimite întotdeauna către adevărurile incomode. Investind însă în produse culturale de calitate – precum acest documentar de memorie – avem șansa să penetrăm această barieră a indiferenței și să cultivăm în noile generații conștiința unui trecut care trebuie cunoscut și asumat.

Din punct de vedere al contextului istoric, filmul se concentrează pe deportările staliniste care au avut loc în Republica Sovietică Socialistă Moldovenească (Basarabia) în anii 1941–1949–1952, în special pe cel mai mare val de deportări din 5–6 iulie 1949. Aceste deportări au făcut parte din politica de “curățare” socială și de control demografic a regimului sovietic. Ținte predilecte au fost familiile de țărani înstăriți (etichetate drept „chiaburi” sau „culaci”), intelectualii și foștii funcționari ai administrației românești, considerați „elemente antisovietice”. În noaptea de 5 spre 6 iulie 1949, în cadrul Operațiunii cinic intitulate *Iug (Sud)*, peste 35.000 de persoane din RSS Moldovenească au fost arestate și deportate în Siberia și Kazahstan, dintre care aproximativ 11.900 erau copii și 14.000 femei. Proprietățile deportaților au fost confiscate de statul comunist și adesea jefuite de localnici imediat după ridicarea victimelor (un detaliu pe care filmul îl amintește vizual). Aceste date istorice fundamentale creează cadrul factual al documentarului, evidențiind dimensiunea tragediei.

Ca loc în istoria cinematografului moldovenesc, *Siberia din oase* reprezintă un punct de reper în eforturile de recuperare a memoriei naționale prin film. În perioada sovietică, astfel de subiecte erau tabu sau tratate propagandistic, iar în primii ani post-independență au existat puține producții care să abordeze direct crimele comunismului. Apariția unor documentare precum *Golgota Basarabiei* (2010) și, mai recent, *Siberia din oase* indică o maturizare a cinematografului documentare locale, care își asumă rolul de a spune adevărurile ascunse ale istoriei. Filmul Leontinei Vatamanu se înscrie într-o serie de documentare de memorie ce au ca scop iluminarea trecutului traumatic al Basarabiei și consolidarea identității culturale post-sovietice. Totodată, el inovează prin abordarea de tip docu-dramă: combinarea mărturiilor autentice cu reconstituiri artistice ale evenimentelor. Această tehnică, relativ rar folosită în documentarele moldovenesti, oferă peliculei atât rigoare istorică, cât și putere emoțională, facilitând conexiunea publicului cu povestea.

Motivația realizării filmului

Motivația principală a realizării acestui film a fost nevoia imperioasă de a păstra vie memoria deportărilor și de a o transmite noii generații, înainte ca martorii direcți ai acelor evenimente să nu mai fie printre noi. Ideea filmului s-a născut într-un context personal și comemorativ totodată. Un fapt emoționant este că una dintre cele patru episoade, inspirate din realitate, prezentate în documentar este chiar cea a mamei regizoarei, victima copil în trenurile terorii. Această legătură personală a dat naștere unui impuls puternic: Leontina Vatamanu, însăși fiică de deportată, a simțit datoria morală de a recupera povestea mamei sale și, prin extensie, a miilor de destine similare. Astfel, filmul a devenit pentru ea „un film pentru recuperarea memoriei”, după cum a declarat regizoarea, adică un demers de restaurare a adevărului istoric și de aducere în actualitate a unor experiențe îngropate multă vreme în tăcere.

Pe lângă motivația personală, a existat și o motivație socială și educativă. Anul 2019, marcând 70 de ani de la marele val al deportărilor din 1949, a oferit prilejul unui exercițiu de memorie colectivă: realizarea filmului a fost concepută ca un act de comemorare națională, menit să aducă omagiu supraviețuitorilor și memoria celor dispăruți. Ne-am dorit ca acest film să funcționeze nu doar ca un simplu produs cultural pasiv, ci ca un catalizator al conștiinței publice. Unul dintre obiectivele mele declarate, ca producător preocupat de impactul social al cinematografului, a fost ca *Siberia din oase* să devină un instrument activ de formare a spiritului critic și civic al tinerilor. Încă de la început am fost conștienți că simpla prezentare a faptelor istorice nu este suficientă; modul în care le prezentăm contează enorm. De aceea, în mod intenționat, nu am insistat excesiv pe aspectul punitiv sau pe un discurs acuzator (filmul nu este

conceput ca un rechizitoriu judiciar), ci mai degrabă pe aspectul comemorativ. Am dorit ca publicul să simtă empatie și compasiune față de victime.

Rezumat narativ al conținutului filmului

Din punct de vedere narativ, filmul urmărește firul tragic al deportării prin ochii celor patru protagoniști, fiecare dintre ei copil la momentul despărțirii forțate de casă. Structura documentarului este cronologică și tematică totodată, fiecare segment abordând o etapă a experienței deportării, împletind relatările martorilor cu imagini de arhivă și secvențe reconstituite. Aflăm astfel că deportările staliniste din Basarabia și Nordul Bucovinei au reprezentat o mare nedreptate istorică, orchestrată ca parte a politicii de „curățare” socială impusă de regimul sovietic. După acest prolog factual, documentarul trece în registrul personal: suntem introduși pe rând în poveștile celor patru persoane care au trăit cumplitele evenimente.

Fiecare episod al filmului corespunde unei etape distincte a dramei deportării, filtrată prin experiența unui copil de atunci. Prin mărturiile a patru destine, a patru protagoniști, aflăm despre foamete, frig, boli și despre pierderea celor dragi în acei ani de suferință. Accentul cade în mod special pe suferința copiilor: regimul stalinist s-a făcut vinovat de distrugerea atâtor vieți de copii nevinovați, smulși din sânul familiei și aruncați într-un infern al foamei și al gerului. Ultima parte a filmului prezintă întoarcerea acasă a celor care au supraviețuit, după moartea lui Stalin și amnistia din anii '50-60. Însă întoarcerea, departe de a fi fericită, este înfățișată ca o continuare a injustiției: basarabenii reveniți din Siberia au găsit de multe ori casele ocupate de alții sau distruse, au fost tratați cu suspiciune de autoritățile locale și stigmatizați social drept „dușmani întorși”.

Cu rol de interludiu cinematografic, filmul inserează pe parcurs mai multe secvențe-dialog între regizoarea Leontina Vatamanu și dr. în psihologie Zinaida Bolea. Aceste inserții, filmate într-un cadru sobru, problematizează amprenta psihologică a deportărilor dintr-o perspectivă contemporană: de la traumele ce se transmit peste generații - manifestate prin anxietăți și tulburări de atașament, până la mecanismele de acceptare a celor întâmplare - observate la supraviețuitori. Dialogurile servesc drept contrapunct reflexiv la narațiunea istorică, ghidând publicul spre înțelegerea faptului că violența politică nu se încheie odată cu repatrierea – ea continuă prin efectele psihice transmise copiilor și nepoților. În acest fel, documentarul își extinde miza de la simpla reconstituire a faptelor la explorarea consecințelor lor adânci asupra identității individuale și colective.

Impactul filmului asupra publicului

Receptarea filmului *Siberia din oase* a confirmat în mare măsură speranțele noastre privind impactul educativ asupra publicului. După proiecțiile organizate în cinematografe și în licee, am avut ocazia să stau de vorbă cu numeroși spectatori tineri. Reacțiile lor au variat de la șoc emoțional

la curiozitate intelectuală și indignare morală – exact acel „amalgam de sentimente” despre care vorbea regizoarea în interviuri. Mulți elevi ne-au mărturisit că filmul a fost primul contact real cu subiectul deportărilor. Le-am explicat, în discuțiile post-proiecție, că în perioada sovietică și chiar mulți ani după, subiectul deportărilor a fost aproape un subiect interzis sau minimalizat, și că datoria fiecăruia este să caute adevărul, să cerceteze mai departe dincolo de versiunile oficiale. Dacă filmul nostru a reușit ceva notabil, a fost să stârnească această curiozitate intelectuală și dorință de a afla mai mult. Învățarea experiențială prin film a lăsat o amprentă profundă: așa cum observa un comentator, chiar dacă datele statistice erau cunoscute în general, atunci când destinul uman li se dă viață pe ecran, impactul este incomparabil mai puternic. Criticul Vitalie Ciobanu remarcă efectul similar al filmului *Katyn* al lui Andrzej Wajda asupra sa – spunea că deși știa istoria, când a văzut puse în scenă acele destine umane, *am fost cutremurat*. Analog, *Siberia din oase* reușește să transforme cifrele seci ale istoriei în povești cu care tinerii se pot identifica sau pe care le pot resimți la nivel afectiv, fapt ce sporește enorm înțelegerea și reținerea mesajului. Empatia generată față de personaje îi ajută pe spectatori să perceapă deportările nu doar ca pe niște evenimente îndepărtate, ci ca pe tragedii umane care ar fi putut lovi pe oricine, chiar și pe ei, dacă s-ar fi născut în alt timp.

Un beneficiu educativ concret pe care l-am constatat a fost *dezvoltarea gândirii critice*. Tinerii au început să pună sub semnul întrebării narațiunile oficiale simpliste și să compare informațiile. Filmul îi învață implicit să discearnă adevărul de propagandă, prezentându-le un exemplu istoric de manipulare a discursului. Prin confruntarea directă cu ororile unui regim totalitar, filmul servește drept avertisment asupra fragilității libertăților și drepturilor de care ne bucurăm astăzi. În termeni de teorie media, am putea spune că filmul contribuie la contrabalansarea efectului de „cultivare” (Gerbner) generat de media mainstream. Teoria cultivării a lui George Gerbner explică modul în care expunerea repetată la mesaje mediatice omogene modelează în timp percepțiile asupra realității. Decenii la rând, spațiul mediatic din Moldova (fostă republică sovietică) a minimalizat sau distorsionat subiectul deportărilor, ceea ce a făcut ca în conștiința colectivă acest capitol să fie șters ori îndulcit. *Siberia din oase* începe să cultive în mintea noii generații o înțelegere diferită a trecutului – una care recunoaște crimele regimului și suferința victimelor. Desigur, un singur film nu poate reconfigura total „realitatea cultivată” a publicului, mai ales fără o expunere repetată. Însă difuzarea sa (în cinematografe, la televiziune și online) reprezintă un pas important în *cultivarea conștiinței* despre importanța libertății, democrației și respectului față de drepturile omului, prin contrast cu ororile regimului totalitar.

Cazul documentarului *Siberia din oase* exemplifică o serie de mecanisme și efecte pe care filmul documentar le poate avea în societate, în special în ceea ce privește memoria colectivă și

formarea atitudinilor. Pentru a înțelege mai bine aceste aspecte, este util să le plasăm în contextul teoriilor de specialitate și al cercetărilor academice despre relația dintre cinema, memorie și public.

În primul rând, documentarele istorice precum acesta contribuie la construirea memoriei colective. Sociologul Maurice Halbwachs, pionierul conceptului de memorie colectivă, sublinia că amintirile individuale sunt modelate și stabilizate în cadrul unui grup social. Jan Assmann a dezvoltat ulterior distincția între *memoria comunicativă* (amintirile împărtășite în viața de zi cu zi, între contemporani) și *memoria culturală* (memoria instituționalizată, păstrată prin ritualuri, monumente, muzee, cărți etc.). Filmul documentar acționează ca un suport media pentru memoria culturală, ajutând la transformarea experiențelor care nu mai pot fi transmise direct pe cale comunicativă (de exemplu, de la bunici la nepoți) într-o formă accesibilă și durabilă pentru societate. Teoreticianul media I. Bondebjerg observă că *filmul documentar joacă un rol important în conturarea percepției noastre asupra trecutului istoric, atât la nivel personal, cât și colectiv*. Pentru a transmite eficient istoria, nu este de ajuns să prezentăm fapte goale; este esențială îmbinarea dimensiunii narative și emoționale cu cea factuală. De asemenea, filmul documentar ca gen are și o importantă funcție pedagogică în sens larg, adică de *alfabetizare vizuală și istorică*. Revenind la analiza lui Bondebjerg, el remarcă faptul că popularitatea documentarelor istorice (de la seria BBC *A History of Britain* a lui Simon Schama, până la formatul reality din *Who Do You Think You Are?*) vine din capacitatea lor de a aduce istoria la viață și de a combina planul personal cu cel colectiv. Prin elemente narative și retorice (prezența unui povestitor, interviuri cu martori, reconstituiri dramatice etc.), documentarele activează emoțiile și memoria publicului, făcându-l părtaș la evenimentele relatate. Un argument des întâlnit în literatura de specialitate este că filmul documentar nu înlocuiește disciplina academică a istoriei, dar o completează, popularizând-o și vizualizând-o într-un mod accesibil maselor. Aceasta are implicații democratice: cunoașterea trecutului nu mai este rezervată doar istoricilor și școlarilor, ci devine disponibilă oricui prin intermediul televiziunii, cinemaului sau internetului. În același timp, pentru ca un documentar să fie eficient educativ, acuratețea științifică trebuie armonizată cu narațiunea captivantă. Filmul *Siberia din oase* a beneficiat, de exemplu, de consultanța unor istorici și de cercetarea în arhive, asigurând astfel corectitudinea datelor prezentate. Dar succesul său educativ s-a datorat modului în care aceste date au fost integrate și bazate pe povești și mărturisiri reale, care *dau sens* spectatorilor. Procesul de narațiune a istoriei este unul de mediere cognitiv-emoțională: informația brută devine inteligibilă și semnificativă numai atunci când publicul o poate conecta cu experiențe umane concrete. Această constatare reiese și din teoria receptării (Stuart Hall) – publicul nu e un receptor pasiv, ci decodează mesajul filmic prin propriile filtre și cadre de referință. În cazul unui documentar despre un trecut traumatic, spectatorii tineri decodează mesajul în funcție de

cunoștințele lor anterioare (adesea puține) și de valorile lor. Cei mai mulți au o lectură *dominantă* a mesajului (acceptă perspectiva propusă de film: deportările au fost o crimă și trebuie condamnate), alții pot avea o lectură *negociată* (acceptă în linii mari, dar procesează nuanțe, cum ar fi ideea de vină colectivă locală, nu doar a regimului). Ceea ce e important, așa cum subliniază teoreticienii media, e că actul de vizionare activează gândirea: chiar și o eventuală lectură *opozitională* (cineva care ar contesta filmul ca „propagandă antisovietică”) indică faptul că persoana respectivă tot a procesat informația și a simțit nevoia să ia o poziție. Așadar, documentarele pot genera dezbatere și reflecție, ceea ce în sine este un câștig social – într-o societate democratică, confruntarea ideilor e preferabilă ignoranței sau a uitării colective.

Nu trebuie uitat nici efectul de lungă durată al documentarelor istorice în societate. Un film ca *Siberia din oase* contribuie la crearea unui reper memorial – devine un text cultural la care se pot raporta discuțiile ulterioare despre subiect. În absența sa, pentru mulți tineri „deportările” ar fi rămas doar un cuvânt vag în manual. Acum, după ce filmul a fost difuzat și discutat pe larg, aceste evenimente au căpătat chipuri, nume, povești. S-a observat, de altfel, că filmele documentare populare tind să intre în conștiința publică în mod similar cu operele literare sau artistice. Ele devin parte a canonului memoriei. De exemplu, generații întregi asociază Al Doilea Război Mondial cu imaginile din documentarul *The World at War* (Thames TV, 1973) sau multe alte producții asemănătoare despre acest subiect - acestea au modelat modul în care publicul general *își amintește* de acea perioadă, uneori mai mult decât cărțile de istorie. Mai mult de atât, influența documentarului în societate are și o dimensiune etică și civică. Revenind la teoria cultivării (Gerbner), dacă televiziunile ar difuza frecvent documentare de acest gen, realitatea percepută de public s-ar recalibra în direcția unei conștiințe istorice mai solide. Din păcate, în multe societăți post-totalitare (precum Republica Moldova), memoria traumatică a fost mult timp reprimată, ceea ce a permis apariția unui anumit revizionism sau nostalgie față de regimul trecut în rândul unor segmente ale populației. Documentarele de memorie acționează ca *antidot* la astfel de tendințe, reamintind publicului, într-o manieră emoțională, de suferințele provocate de dictatură. Literatura de specialitate vorbește despre rolul filmului în restabilirea unor adevăruri în societate: filmele documentare pot completa sau chiar și înlocui procesele juridice și politice de condamnare a crimelor trecutului, oferind recunoaștere victimelor și educând societatea. De exemplu, în Argentina post-dictatură militară sau în Africa de Sud post-apartheid, documentarele au jucat un rol semnificativ în procesul de vindecare națională. În mod similar, în spațiul ex-sovietic, filmul documentar devine un forum de *martor public*: el oferă su prăvăliuitorilor ocazia de a depune mărturie în fața întregii societăți, iar societății îi oferă șansa să asculte, să empatizeze și să învețe. Generația tânără care a vizionat *Siberia din oase* va purta probabil toată viața lecția acestui film:

că libertatea are un preț, că adevărul poate fi distorsionat de propaganda oficială și că memoria este o datorie civică.

Perspectiva teoretică confirmă observațiile directe - filmul documentar de istorie este un instrument puternic de pedagogie socială. El facilitează un tip de învățare ce implică mintea și inima simultan, generând ceea ce am numit memorii protetice și consolidând memoria culturală a societății. Prin empatie, narațiune și autenticitate factuală, un astfel de film poate influența percepțiile, atitudinile și valorile publicului, contribuind pe termen lung la configurarea identității colective și la fortificarea culturii democratice.

3.2.2. Filmul *O scenă a memoriei – 100 de ani de Teatru Național la Chișinău* (2022)

Într-o lucrare de referință²², cercetătorul din domeniul filmului documentar Michael Renov, profesor la Facultatea de arte cinematografice din cadrul University of Southern California, a identificat, în contextul unei poetici emergente a filmului documentar, principiile de construcție, de funcție și de efect tipice filmului non-ficțional. Acesta le consideră a reprezenta cele patru tendințe fundamentale sau funcții retorice/estetice atribuibile practicii filmului documentar. Aceste categorii nu se doresc a fi exclusive sau etanșe. Fricțiunile, suprapunerile și chiar determinarea reciprocă, care pot fi detectate între ele, atestă bogăția și variabilitatea istorică a formelor non-ficționale în artele vizuale. Conform celor patru tendințe, filmul trebuie:

1. să înregistreze, să dezvăluie sau să păstreze;
2. să convingă sau să promoveze;
3. să analizeze sau să interogheze;
4. să exprime.

Cel mai bun film documentar poate să nu atingă, în mod necesar, un echilibru ideal între aceste tendințe. Din contră, le poate integra ponderându-le în mod diferit.

Înregistrarea, dezvăluirea sau păstrarea reprezintă, probabil, cea mai elementară dintre funcțiile documentare, familiară încă de pe timpul fraților Lumière, trasabilă până la antecedentul fotografic. Accentul se pune aici pe reproducerea realului istoric, pe crearea unei realități de ordinul al doilea pe măsura dorinței noastre de a înșela moartea, de a opri timpul, de a restaura pierderea. Aici, etnografia și filmul de familie se întâlnesc în măsura în care ambele caută ceea ce Roland Barthes a numit „acel lucru mai curând teribil care este prezent în fiecare fotografie:

²² Michael Renov (ed.), *Theorizing Documentary*, New York/Londra: Routledge, 1993. A se vedea, în principal, studiul *Towards a Poetics of Documentary* din această carte.

întoarcerea morților” [53, p. 25]. Filmul documentar a fost cel mai adesea motivat de dorința de a exploata puterile revelatoare ale aparatului de fotografiat, un impuls rareori însoțit de o recunoaștere a proceselor prin care realul este transfigurat. Uneori, dorința de a păstra urma fenomenului trecător sau deja absent l-a determinat pe artistul de nonficțiune să completeze comportamentul sau evenimentul din istorie cu omologul său imaginat, de exemplu prin refacerea unui eveniment.

Convingerea sau promovarea se observă prin recursul la etichetarea generică (de exemplu, „documentarul social” sau „documentarul de factură istorică”), la determinarea tipurilor de documentare ale căror exemplare sunt concepute să întruchipeze anumite atribute (de exemplu, o orientare spre schimbarea socială).

Analiza sau interogarea poate fi considerată reflexul cerebral al modalității înregistrare/revelare/conservare; ea este interogarea revelației. Într-o cultură care valorifică consumul – și cultura de unică folosință care răspunde acestui imperativ – ar putea fi crucial pentru documentariști să ia în considerare mizele unei intervenții: să provoace și să activeze audiențele chiar și în procesul de instruire sau divertisment. În această privință, analiza rămâne cel mai important suport al documentaristului.

Expresivitatea este funcția estetică care a fost în mod constant subevaluată în domeniul nonficțiunii. Cu toate acestea, ea este amplu reprezentată în istoria documentarului.

În cele ce urmează, voi identifica, în filmul documentar *O scenă a memoriei – 100 de ani de Teatru Național la Chișinău*, cele patru funcții estetice.

Documentarul *O scenă a memoriei – 100 de ani de Teatru Național la Chișinău*, realizat de OWH Studio, scenariul și regia semnată de Pentru Hadârcă, co-scenarist Mariana Onceanu, imagine Oleg Popescu, editare video și grafica Radu Zaporojan, compozitor Valeriu Cascaval, producător Virgiliu Mărgineanu, prezintă istoria centenară a Teatrului Național „Mihai Eminescu” din Chișinău, de la fondarea sa în 1921 până în perioada contemporană, subliniind rolul cultural și identitar al acestei instituții. Filmul retrasează, prin imagini de arhivă și mărturii, parcursul dificil al teatrului românesc din Basarabia, supraviețuind războaielor, represiunii sovietice, deportărilor și propagandei comuniste. Totodată, documentarul are o miză educațională clară: el aduce la lumină adevăruri istorice suprimate și oferă generației tinere o „lecție” de memorie colectivă într-o formă accesibilă și emoționantă. *O scenă a memoriei* funcționează ca un catalizator al conștiinței identitare pentru tineret datorită potențialului documentarului cultural de a reconstrui memoria colectivă și de a forma spiritul critic al noilor generații.

Anul 2021 a marcat centenarul Teatrului Național *Mihai Eminescu* din Chișinău – o instituție emblematică pentru cultura română din Republica Moldova. În acest context aniversar s-

a născut proiectul documentar *O scenă a memoriei*, conceput ca un omagiu adus istoriei teatrului și ca un gest recuperator al memoriei colective. Decenii la rând, aceasta memorie colectivă a comunității românești basarabene fusese fracturată ori distorsionată de regimul sovietic, care a impus cenzura limbii și a culturii. Prin acest film, realizatorii și-au propus să recupereze acele adevăruri ascunse și să le transmită tinerei generații într-o formă atractivă și convingătoare, consolidând astfel identitatea culturală. Documentarul urmărește să demonstreze, pe baza documentelor de arhivă, că Teatrul Național din Chișinău are origini și identitate românească – contrazicând propaganda sovietică ce proclama fals că teatrul ar fi fost întemeiat de autoritățile URSS după 1945.

Realizarea documentarului *O scenă a memoriei* a presupus un amplu efort de cercetare și producție desfășurat de-a lungul a mai bine de un deceniu. Potrivit regizorului Petru Hadârcă, „timp de 10 ani s-a lucrat la cercetare” pentru a identifica materiale inedite despre istoria teatrului. Echipa de producție (OWH Studio, în colaborare cu Teatrul Național) a adunat cu răbdare și minuțiozitate o cantitate uriașă de documente de arhivă – fotografii de epocă, pelicule și înregistrări audio – selectând elementele-cheie care aveau să contureze narațiunea filmului. Între descoperirile de arhivă se numără imagini filmate din 1924 cu publicul din Chișinău adunat „în fața Teatrului Național de atunci” și vocea actorului Costache Antoniu, înregistrată în 1959 la Radio România, rememorând perioada petrecută pe scena teatrului chișinăuian. Recuperarea acestor mărturii autentice a fost esențială, în condițiile în care multe surse locale fie dispăruseră, fie erau contaminate ideologic de propaganda sovietică.

Proiectul a trebuit să confrunte multiple provocări. O dificultate majoră a fost existența unor „lacune documentare” pentru anumite perioade, - “lacune intenționate sau nu”- precum: arhivele din Chișinău nu consemnau anii de început ai teatrului (1921-1926), aceștia fiind recuperați apelând la arhivele din România. De asemenea, era necesară demontarea miturilor propagate în epoca sovietică – precum cel al „primului teatru moldovenesc” fondat la Tiraspol în 1933 – care voiau să reducă sau să nege continuitatea tradiției teatrale românești în Basarabia. A fost nevoia de a distinge între materialele autentice și cele produse în scop propagandistic, dezvoltând o abordare critică asupra surselor. O altă provocare a fost legată de colaborarea cu puținii martori oculari încă în viață. Supraviețuitorii evenimentelor din anii '40-'50 erau deja în vârstă la momentul filmărilor, astfel că recuperarea memoriilor lor a fost o cursă contra cronometru. Documentarul integrează, de exemplu, un interviu cu istoricul Elena Negru și fragmente din confesiunile academicienilor și artiștilor veterani precum Mihai Cimpoi sau Ion Caramitru, care contextualizează persecutarea culturii române sub regimul sovietic.

Din punct de vedere creativ, s-a optat pentru evitarea reconstrucțiilor dramatice artificiale (*reenactment*), preferându-se folosirea materialelor de arhivă și a mărturiilor reale, pentru a păstra autenticitatea și gravitatea faptelor prezentate. Montajul filmului este unul *contrapunctic*: imaginile de epocă (fotografii, secvențe filmate alb-negru) sunt împletite cu cadre din prezent și cu scurte episoade animate sau colaje care ilustrează idei (de exemplu, hartă cu traseul exodului artiștilor). Această abordare vizuală dinamică ține treaz interesul publicului tânăr, obișnuit cu un ritm alert al informației, și în același timp creează legături intuitive între trecut și prezent. O atenție specială a fost acordată elementului sonor: pe lângă muzica originală compusă de Valeriu Cașcaval (menită să potențeze emoțional secvențele-cheie), filmul inserează înregistrări audio istorice – pentru a da glas direct epocii respective.

Construit în cinci părți cronologice, documentarul *O scenă a memoriei* oferă o viziune cuprinzătoare a evoluției Teatrului Național din Chișinău pe parcursul a peste o sută de ani (1918–2020). Narațiunea este condusă de o voce din off – un narator-martor care se identifică drept „martor ocular al faptelor petrecute în Basarabia” încă din anii '20

Partea I (1918–1930) urmărește începuturile teatrului românesc la Chișinău, pe fondul Unirii Basarabiei cu România (1918). Filmul subliniază momentul fondator din 1921, când Teatrul Național din Chișinău este înființat oficial, beneficiind de aportul unor mari personalități ale scenei românești venite de peste Prut. O secvență notabilă este prezentarea actorului Costache Antoniu – nume de referință al teatrului interbelic – care a activat pe scena Chișinăului timp de nouă ani. Audiem o înregistrare rară cu vocea lui Antoniu, din 1959, povestind cum a fost invitat în 1926 de poetul George Topîrceanu (pe atunci director al Teatrului Național din Chișinău) să se alăture trupei. Prin astfel de fragmente, documentarul reînvie atmosfera efervescentă a anilor '20, evidențiind entuziasmul începutului: *Teatrul acesta... face parte din Marele Teatru al Lumii – teatrul mundi. (...) teatrul nostru a purtat mai departe torța spiritualității românești, trecând-o din mână în mână, de la suflet la suflet*, afirmă naratorul, subliniind importanța instituției ca bastion al limbii și culturii române. Totuși, finalul acestui prim capitol prevestește dificultățile ce aveau să vină: în 1935, din rațiuni politico-economice (centralizarea culturală în Regat), autoritățile de la București decid suspendarea temporară a teatrelor naționale din provincie – inclusiv a celui din Chișinău.

Partea a II-a (1940–1944) acoperă perioada dramatică a celui de-al Doilea Război Mondial, când Basarabia trece prin schimbări de stăpânire și convulsii sociale majore. În iunie 1940, ca urmare a Pactului Ribbentrop–Molotov, Basarabia este ocupată de Uniunea Sovietică. Filmul redă momentul în care la Chișinău sosește trupa Teatrului Moldovenesc din Tiraspol, sub patronajul noilor autorități sovietice. Spectatorii chișinăuieni sunt surprinși și revoltați de limba

ciudată de pe scenă – un amestec artificial de rusisme – reacționând cu consternare: „*Ați venit și ne-ați amestecat limba!*” consemnează naratorul, citând cronicile vremii. Sovieticii încearcă să impună ideea unei limbi și culturi „moldovenești” distincte, rupte de rădăcinile românești. Filmul enumeră represaliile care au lovit imediat elitele basarabene: intelectuali arestați și trimiși în Gulag (Nicolae Costenco, Mihail Corbu ș.a.), alții executați sumar (angajații Radio Chișinău). O hartă animată arată amploarea deportărilor staliniste din 13 iunie 1941, când peste 30.000 de basarabeni și bucovineni au fost ridicați și trimiși în Siberia – context în care cultura locală a suferit enorm. Prin imagini de arhivă și comentariu, filmul transmite clar trauma colectivă a populației basarabene la finalul războiului – sentimentul de trădare și abandon, sintetizat poate cel mai bine de strigătul disperat „*ne-ați uitat aici!*” adresat fraților din România (replică reprodușă în film și evocată ulterior în cadrul proiecțiilor din 2022).

Partea a III-a (1945–1955) abordează prima decadă de regim sovietic postbelic, marcată de politici dure de rusificare și falsificare a trecutului. Documentarul arată cum autoritățile comuniste au rescris istoria instituției: în 1953 se sărbătoreau „20 de ani de la fondarea Teatrului din Tiraspol, numit oficial Primul Teatru Moldovenesc”, ignorându-se intenționat existența teatrului românesc la Chișinău înainte de 1933. Secvențele montate combină discursuri pompoase despre „*fericitul popor moldovenesc [care] a primit de la regimul sovietic alfabet, cultură și teatru*” cu dovezi contrarii: fotografii și secvențe video de arhivă din anii '30 care atestă existența clădirii teatrului și a unei vieți culturale bogate anterior venirii sovieticilor. Această tehnică (prezentarea propagandei urmată de contraproba factuală) accentuează demersul critic al filmului. În paralel, filmul evidențiază continuitatea umană datorată câtorva artiști localnici cu formare românească care au supraviețuit și au activat după război: sunt enumerați Eugeniu Ureche, Vsevolod (Sevastian) Anghel, Iosif Leveanu, Valeriu Cupcea, Constanța Târțau, Alexandru Pleșca ș.a. – „*pușinii oameni de teatru cu facultate românească sau experiență în Teatrul Românesc. Fără ei, reconectarea la cultura română ar fi fost imposibilă*” Acești “purtători ai flăcării” devin personaje-cheie ale documentarului, prin destinele lor ilustrând rezistența culturală: de pildă, Valeriu Cupcea, regizor și actor, a continuat să monteze (atât cât era permis) piese din repertoriul clasic românesc în anii '50-'60, pregătind terenul pentru revigorarea ulterioară. Capitolul se încheie într-o notă ușor optimistă, menționând începutul *dezghețului* hrușciovist: după 1956 (Congresul XX al PCUS), climatul devine ceva mai permisiv, permițând recuperarea treptată a unor elemente identitare – de exemplu, inaugurarea *Aleii Clasicilor* în Chișinău și primele contacte culturale oficiale cu România. Un episod memorabil redat în film este „*înfrățirea*” simbolică a Teatrului Național din Iași cu cel din Chișinău la sfârșitul anilor '50, când un tren special a adus trupa ieșeană la Chișinău.

Partea a IV-a (1960–1989) acoperă perioada stagnării brejneviste și apoi a redeșteptării naționale spre finalul regimului sovietic. Documentarul arată că, în ciuda constrângerilor ideologice din anii '60-'70, scena Teatrului „A.S. Pușkin” (cum fusese rebotezat Naționalul din Chișinău) a cunoscut forme subtile de rezistență culturală. Un grup de tineri regizori basarabeni, formați la Moscova (școala „Șciukin”), precum Andrei Băleanu și alții, încearcă să modernizeze limbajul teatral local în anii '70. Filmul oferă exemple de spectacole inovatoare și curajoase: montări ale unor piese cu subtext politic (*Privighetoarea, Jeanne d'Arc, Odiseea* etc.), dintre care multe au fost însă interzise prin cenzură. Totuși, finalul anilor '80 aduce schimbări majore. *Perestroika* lui Gorbaciov (1985–1989) permite o efervescență a mișcării naționale în RSS Moldovenească. Documentarul surprinde revenirea în forță pe scena chișinăuiană a dramaturgiei române clasice: în 1987, pentru prima dată după decenii, se joacă din nou Caragiale la Chișinău. Apoi, în 1988, Teatrului „Pușkin” i se aprobă recăpătarea numelui original – devine din nou Teatrul Național „Mihai Eminescu”.

Partea a V-a (1990–prezent) tratează perioada de după independența Republicii Moldova (27 august 1991) și eforturile de reintegrare culturală cu spațiul românesc, până la momentul aniversar contemporan. După proclamarea independenței, la Chișinău se creează un „teatru-studio” provizoriu, dat fiind că vechiul sediu era încă în renovare. Documentarul menționează contribuția regizorilor români invitați: Florin Zamfirescu montează la Chișinău în 1991 o piesă de Caragiale (*O pasăre de pe un copac cu flori*), iar Nicoleta Toia pune în scenă *Casa mare* de Ion Druță. Cu aceste producții, trupa Teatrului Eminescu pornește în 1992 într-un turneu prin cele mai mari orașe ale României – *prima ieșire după patru decenii de izolare*, cum punctează filmul. Vedem imagini de arhivă cu spectacole susținute la Iași, Cluj, București, și interviuri cu artiști care *au descoperit ce înseamnă România la propriu și la figurat*, realizând legătura firească a teatrului basarabean cu circuitul cultural național. Odată cu deschiderea granițelor, se reiau schimburile culturale: teatre din România vin la Chișinău și invers, semn că fisura istorică începe să se repare. Un alt moment-cheie prezentat este redeschiderea oficială a Teatrului Național renovat, la 15 ianuarie 1994, când publicul a putut păși din nou în sala care fusese închisă timp de 6 ani. Ultimele secvențe ale documentarului fac un salt spre prezentul continuu (anii 2000–2020), arătând eforturile permanente de consolidare a memoriei istorice. În 2002, la un festival al teatrelor (*Neghiniță*), Eugeniu Ureche declara în fața tinerilor: *Nu o să mă credeți – când spuneam că la Chișinău a fost Teatru Național, doar un om m-a crezut. Cercetările de arhivă din România au demontat falsurile sovietice*. Acest epilog amintește că abia în anii '90 s-a confirmat oficial (prin documente găsite la București) continuitatea istorică a teatrului, punând capăt deceniilor de mistificare.

Din punct de vedere stilistic, *O scenă a memoriei* îmbină convențiile documentarului istorico-expozitiv (folosirea masivă a imaginilor de arhivă, a fotografiilor și documentelor) cu elemente creative apropiate de documentarul poetic și reflexiv (montajul alternativ prezent-trecut, prezența unui personaj metaforic, secvențe de animație). Mai mult de atât, filmul aduce pe ecran numeroase personalități ale culturii, care devin astfel vectori ai memoriei: apar scriitori și istorici (Vladimir Beșleagă, Mihai Cimpoi, Larisa Turea), actori din generații diferite (Ion Caramitru, Constantin Dinulescu, Ninela Caranfil, etc.), reunind simbolic România și Republica Moldova într-un spațiu cultural comun. Sinopsisul analitic al filmului dezvăluie așadar structura sa complexă și intenționalitatea clară: *O scenă a memoriei* nu se limitează la a furniza informații istorice, ci construiește o poveste coerentă și emoționantă despre identitate și rezistență, invitând privitorul să devină el însuși parte din lanțul memoriei.

Recepție și impact. Premiera oficială a avut loc la Chișinău, în mai 2022, în prezența echipei de realizatori și a comunității artistice locale. Evenimentul a fost reflectat de presa culturală: Radio Chișinău a consemnat declarațiile regizorului Petru Hadârcă despre lunga perioadă de documentare care a precedat filmul și descoperirile remarcabile prezentate în acesta. Primele cronici locale, precum cea publicată de Irina Nechit în *Gazeta de Chișinău*, au elogiat filmul ca *un film de excepție* ce recuperează artistic 100 de ani de istorie teatrală națională. Nechit remarcă forța emoțională a documentarului, care *îți dau o stare de uimire în fața unui act spiritual major* și evidențiază caracterul său educativ, afirmând că *ne face să ne întoarcem în timp... și să urmărim traseul constituirii și supraviețuirii culturii teatrale naționale* în cele mai dificile perioade.

Documentarul a avut parte și de o recepție instituțională de nivel înalt. La doar câteva zile după premiera din Chișinău, pe 22 mai 2022, *O scenă a memoriei* a fost proiectat la Teatrul Național București, ca parte a evenimentelor dedicate centenarului instituției omonime din Chișinău. La proiecție au participat oficiali români și moldoveni, inclusiv ministrul Culturii din România și ambasadorul R. Moldova, ceea ce subliniază caracterul de punte culturală al filmului. Ministrul Culturii, Lucian Romașcanu, a declarat cu acel prilej că documentarul este *mai mult decât binevenit, pentru că avem tentația de a uita – în cazul în care știm – că dincolo de Prut lumea s-a bătut la propriu pentru limba română, pentru scrierea latină, pentru a juca așa cum simțeau*. Această afirmație, citată de agenția Agerpres, reflectă recunoașterea oficială a valorii educative a filmului: el amintește publicului din România de lupta identitară dusă în Basarabia și, totodată, servește ca *mobilizare* pentru noi înșine – cei care poate luăm de-a gata libertatea culturii. Faptul că un înalt demnitar a perceput filmul în acești termeni dovedește impactul său imediat în consolidarea punților de memorie între cele două state. Filmul a reușit să devină, chiar pe termen scurt, un punct de referință în discuțiile despre memorie în societatea moldovenească – un

catalizator pentru dialog între generații. Așa cum observa un cronicar, urmărind filmul *căpătăm speranța că putem învinge amnezia, ne putem salva pe noi înșine de uitare*.

Documentarul ca instrument educațional

Rolul documentarului *O scenă a memoriei* nu se limitează la sfera cinematografică, ci se extinde în mod intenționat în zona educațională. Filmul este gândit ca un instrument de transmitere a cunoașterii istorice și de formare a conștiinței la tineri, ilustrând în practică modul în care un documentar cultural poate servi *educației identitare*. Analiza de față va integra perspective teoretice despre memorie, pedagogie și media, evidențiind cum se regăsesc acestea în structura și recepția filmului.

În teoria filmului documentar, Bill Nichols distinge între funcția informativă și cea persuasivă a acestor filme, subliniind că documentarul are adesea o *dimensiune retorică* ce urmărește să convingă spectatorul de un anumit punct de vedere sau adevăr (în opoziție cu simpla expunere neutră a faptelor). *O scenă a memoriei* îmbină ambele funcții: pe de o parte *informează* riguros asupra faptelor istorice (oferind date, nume, cronologii verificate), pe de altă parte *persuadează* moral și emoțional publicul cu privire la importanța acelor fapte, construind o narațiune care să restabilească adevărul și să reînvie memoria uitată. Comentariul verbal al filmului are trăsături de *voice-over* clasic expozitiv (genul denumit de Nichols „vocea autoritară” sau *voice-of-God*), însă tonul empatic al naratorului-martor îl apropie și de *modul performativ*, implicându-l pe spectator într-o relație subiectivă cu povestea.

Un concept central pentru înțelegerea valorii educative a filmului este cel de *memorie colectivă*, teoretizat de Maurice Halbwachs. Halbwachs argumenta că memoria nu este un act strict individual, ci este mediată social – grupurile (familie, comunitate, națiune) creează cadre ale memoriei care permit indivizilor să-și amintească trecutul. În Basarabia, ruperea brutală a acestor cadre (prin deportări, cenzură, separarea de România) a produs o discontinuitate a memoriei colective. Documentarul studiat acționează tocmai ca un *cadru reparator* al memoriei: el oferă tinerilor de azi contextul necesar pentru a-și însuși un trecut pe care nu l-au trăit. Practic, filmul funcționează ca un surogat pentru experiența directă, permițând „*interiorizarea istoriei de către tineri*” – ceea ce Alison Landsberg numește *memorie protezică*. Landsberg (2004) descrie *memoria protezică* drept un tip de memorie culturală transferată prin media, care devine parte din identitatea individuală deși nu provine din experiența personală. *O scenă a memoriei* oferă spectatorilor tineri imagini și relatări atât de vii, încât aceștia le pot asimila ca și cum ar fi propriile lor amintiri despre bunici, străbunici sau despre comunitatea din care fac parte. Conform teoriei lui Landsberg, această empatie inter-generațională generată de film poate forma o *memorie de*

substituție, dar autentic simțită, care contribuie la consolidarea identității. Astfel, filmul devine un *vehicul pentru memorie colectivă*.

Un alt aspect educațional esențial este *dezvoltarea gândirii critice*. Educatorul Paulo Freire susținea încă din *Pedagogia oprimaților* (1970) că scopul educației este formarea conștiinței critice a elevilor, astfel încât aceștia să poată analiza realitatea, să pună întrebări și să acționeze pentru schimbare. *O scenă a memoriei* poate fi privit ca un instrument de *alfabetizare media* și istorică, care îi învață pe tineri să discearnă între adevăr și fals, între document autentic și discurs propagandistic. Filmul „*demască minciunile din trecut*” într-un mod metodic: de exemplu, atunci când prezintă mai întâi afirmația oficială sovietică („*sovieticii au adus teatrul în Moldova*”) și apoi o contrazice imediat cu *documente autentice* (imagini și mărturii care atestă existența teatrului românesc anterior), spectatorii primesc o veritabilă lecție practică de gândire critică.

O scenă a memoriei își dovedește utilitatea ca instrument educativ și prin *corelarea sa cu curriculum-ul școlar* existent. În România și Republica Moldova, istoria regiunii dintre Prut și Nistru (Basarabia) și perioada sovietică sunt teme prezente în programe, dar adesea comprimate și predate abstract. Documentarul vine să suplinească exact aspectele subiective și culturale rar atinse în manuale: soarta concretă a unei instituții de cultură sub regimuri opuse, destinele individuale ale artiștilor în vâltoarea istoriei, detaliile vieții cotidiene. Aceste elemente dau *viață* lecțiilor de istorie. Profesorii pot folosi segmente din film ca material audiovizual auxiliar la orele de istorie sau de limba română, pentru a ilustra capitole precum: politica de deznaționalizare în RSSM, rezistența culturală, renașterea națională 1989 etc. De asemenea, în orele de *educație pentru societate sau dezbateri*, filmul poate servi ca punct de pornire pentru discuții despre importanța cunoașterii trecutului și rolul artei în societate. Prin modul în care prezintă teatrul ca *instituție a memoriei naționale, un altar pe care s-au adus jertfe*, documentarul invită la reflecție asupra responsabilității civice de a păstra și onora memoria celor din trecut – un subiect cu valoare etică și identitară.

Nu în ultimul rând, *O scenă a memoriei* poate fi privit ca exemplu de *pedagogie narativă*. Ricoeur argumenta că narațiunea istorică are o funcție cathartică și identitară – prin povestirea trecutului, o comunitate își reafirmă identitatea și își vindecă rănile memoriei. Filmul face exact acest lucru: *povestește* trecutul traumatic într-o formă coerentă, oferindu-le tinerilor un sens de continuitate și de concluzie. “Lecția” documentarului nu este livrată didactic, ci povestită cinematic, ceea ce o face mai ușor de primit și de reținut. Studiile arată că informațiile transmise audiovizual și narativ au un grad mai mare de retenție la tineri comparativ cu cele transmise prin lecții magistrale (Renov, 1993, discută despre puterea empatiei în documentar, care

facilitează implicarea afectivă a spectatorului). Astfel, *O scenă a memoriei* antrenează nu doar intelectul, ci și sensibilitatea spectatorilor – condiție esențială pentru o educație completă (Freire spunea că educația adevărată trebuie să fie un dialog care implică și rațiunea, și emoția). Efectul benefic al acestei abordări a fost surprins chiar de autor: *Tinerii, în special, reacționează la povestea vizuală cu o implicare diferită decât la o lecție obișnuită. Empatizează, pun întrebări, rețin detalii și, cel mai important, devin purtători ai memoriei mai departe.*

Unul dintre obiectivele majore declarate ale documentarului *O scenă a memoriei* a fost influențarea pozitivă a conștiinței de sine a tinerei generații din Republica Moldova (și, prin extensie, a celei din România) prin recuperarea trecutului comun. Analiza impactului filmului asupra identității tinerilor arată cum acesta a contribuit la *redescoperirea limbii și culturii naționale*, la stimularea spiritului critic identitar și la schimbări tangibile de atitudine, consolidând sentimentul apartenenței la o comunitate istorică.

În primul rând, documentarul a facilitat *redescoperirea limbii române* și a legăturilor culturale cu România pentru tinerii basarabeni. Deși aceștia vorbesc româna ca limbă maternă, nu toți erau pe deplin conștienți de eforturile și sacrificiile depuse ca ea să supraviețuiască acolo de-a lungul secolului XX. Filmul le-a arătat că *dincolo de Prut... s-a bătut* la propriu pentru limba română, pentru scrierea latină – o realitate pe care mulți nu o cunoșteau. Așa cum remarcă ministrul culturii, noi, cei din dreapta Prutului, considerăm natural dreptul de a vorbi și scrie în română, pe când pentru frații basarabeni acesta a fost un drept câștigat prin luptă. Tinerii moldoveni au primit, prin documentar, un motiv de *mândrie identitară*: conștientizarea că bunicii lor au rezistat asimilării și au păstrat vie flacăra limbii. Imaginile cu actori care în anii '50-'60 șopteau versuri de Eminescu pe ascuns sau care își riscau cariera strecurând românisme în spectacole le-au insuflat spectatorilor respect pentru patrimoniul lingvistic. De asemenea, filmul reîntărește legătura culturală intrinsecă cu România: prin personalitățile incluse (Caramitru, Dinulescu etc. – figuri marcante ale teatrului românesc) și prin evidențierea momentelor de unire culturală (turneul 1992 în România, fraternizarea teatrelor Iași-Chișinău în 1957), tinerii basarabeni își pot plasa identitatea locală într-un context românesc și european mai larg. În consecință, tinerii capătă încredere că identitatea lor „moldovenească” nu este opusă celei românești, ci subcategorie a acesteia, cu specificul ei, dar conectată organic la trunchiul comun al culturii române și al valorilor europene. Un efect al acestei conștientizări este și diminuarea confuziei identitare. În zilele noastre, tinerii din R. Moldova se confruntă uneori cu dilema „cine suntem – moldoveni sau români?”. Filmul evită propaganda naționalistă și oferă simplu adevărul istoric, lăsându-i pe ei să tragă concluziile. Iar concluzia, implicită dar puternică, este că basarabeni sunt parte a națiunii culturale românești. Această *clarificare identitară* are potențialul de a reduce criza de identitate menționată

și de a le da tinerilor un sentiment de claritate și direcție. Autorul observa că *simpla prezentare a adevărului istoric are un efect tonic: arată clar că identitatea culturală a Basarabiei este intrinsec legată de cultura română*. Astfel, mulți tineri spectatori au ieșit din sală cu capul mai sus, mândri de moștenirea lor și mai puțin susceptibili la complexul de inferioritate față de Occident sau Rusia.

În al doilea rând, documentarul a stimulat *spiritul critic identitar* al tinerei generații, ajutând-o să se poziționeze față de narativele istorice concurente. În Republica Moldova post-sovietică, există și astăzi discursuri nostalgice pro-sovietice sau moldoveniste care relativizează suferințele trecutului sau neagă componenta românească a identității. Tinerii sunt expuși la ele pe rețelele sociale sau în anumite medii politice. *O scenă a memoriei* le oferă un contra-discurs bine documentat și empatic, echipându-i cu argumente și cunoștințe pentru a respinge falsurile istorice. Un elev informat prin acest film nu va mai putea crede ușor, de exemplu, afirmația că „românii i-au asuprit pe moldoveni, dar rușii le-au adus cultura”, pentru că a văzut cu ochii lui contrariul: rușii au încercat să impună un amalgam lingvistic, iar marii artiști locali formaseră o cultură teatrală de vârf încă din anii '20-'30. Această *imunizare informațională* este un aspect crucial al identității tinerei generații într-o epocă a dezinformării. După cum subliniam la un moment dat, *trăim într-o lume în care dezinformarea poate prolifera. Tinerii de azi sunt expuși la numeroase versiuni ale istoriei – inclusiv la revizionisme sau nostalgii sovietice. Documentarul îi învață implicit să discearnă adevărul de propagandă*. Învățând această lecție, tinerii își formează o identitate *asumată critic*, nu una preluată pasiv. Ei înțeleg că identitatea națională nu este un dat propagandistic, ci un construct bazat pe fapte, limba, cultura și conștiința istorică. Prin demontarea *falsurilor sovietice*, filmul le dă tinerilor instrumentele să pună sub semnul întrebării și alte mituri sau stereotipii. În plus, prezentând onest și părțile dureroase (lagăre, execuții, suferință), filmul îi face conștienți și de costurile identității – astfel identitatea lor devine nu una triumfalistă, ci matură și empatică, cu respect față de cei care au suferit pentru ca ei să fie azi liberi.

În al treilea rând, documentarul a avut impact asupra identității tinerei generații prin *schimbări comportamentale și atitudinale* observate imediat după vizionare, care denotă asumarea identității culturale. Un exemplu este creșterea interesului pentru teatru și cultură autohtonă. După cum s-a menționat, unii tineri au început să frecventeze Teatrul Național din Chișinău ca urmare vizionării filmului. A păși pragul instituției nu mai era pentru ei doar un act de divertisment, ci căpăta valențe aproape inițiatice. Această schimbare de atitudine – de la nepăsare la respect – e un indicator al cristalizării identității. Aici se observă un potențial efect pe termen lung asupra identității: reducerea fenomenului de înstrăinare și emigrare. Dacă tinerii dobândesc mândrie și prețuire față de cultura lor, față de instituțiile artistice și față de valorile locale, sunt mai motivați să rămână și să se dezvolte la ei acasă, contracarând exodul creierelor care afectează țara.

Identitatea solidă ancorată în istorie poate fi un factor de coeziune socială și de stabilitate demografică.

Concluzii la Capitolul 3

1) Festivalul Internațional de Film CRONOGRAF este un eveniment cultural de o mare importanță pentru domeniul cinematografic din Republica Moldova. Fiind lansat în 2001, rămâne până în prezent primul și singurul festival internațional competitiv de film din Republica Moldova. Pe parcursul a peste 20 de ani de existență CRONOGRAF și-a creat o bună reputație atât pe plan internațional, cât și în tagma cineaștilor și a cinefililor din Moldova;

2) vorbind despre componenta artistică, pot afirma că docu-drama *Siberia din oase* și-a atins obiectivele esențiale. Ca film de memorie, a scos la lumină adevăruri dureroase, a dat voce victimelor și a consolidat reperele identitare ale generației post-sovietice. Ca instrument educativ, a provocat tinerii să gândească critic, să simtă compasiune și să-și pună întrebări – germenii unui civism activ și ai unei relații mai mature cu istoria. Evident, munca de restabilire a unor adevăruri de interes național nu se termină cu un singur film. Ea trebuie continuată prin dialog ce străbate generații, prin curriculum școlar îmbunătățit, prin alte creații artistice și cercetări istorice. Însă contribuția specifică a acestui documentar rămâne valoroasă: el a deschis un drum și a demonstrat puterea cinematografiei de a vindeca, fie și parțial, rănila trecutului prin cunoaștere și empatie;

3) documentarul *O scenă a memoriei* reprezintă un exemplu elocvent al modului în care filmul documentar poate acționa ca un veritabil *catalizator al conștiinței istorice și identitare* în rândul tinerei generații. Acest film este un exemplu convingător al funcției educaționale a filmului documentar. El pune în aplicare teorii despre memorie (Halbwachs, Ricoeur), despre empatie și narațiune (Renov, Landsberg) și despre pedagogie critică (Freire) într-un produs artistic coerent, care nu doar informează, ci *formează*. Prin modul în care a fost conceput și recepționat, filmul poate juca rolul unei *școli alternative* pentru tineri, învățându-i atât fapte de istorie, cât și valori și atitudini – educându-i ca cetățeni conștienți de identitatea lor. Documentare precum *O scenă a memoriei* pot și ar trebui să fie integrate sistematic în curricula școlară, iar inițiative similare de arhivare digitală a memoriei locale ar merita susținute pe viitor (de exemplu, digitizarea tuturor filmelor de arhivă descoperite, pentru acces public). Doar astfel, *flacăra memoriei* va continua să ardă, iluminând drumul generațiilor ce vin;

4) prin punerea în scenă a unor subiecte atât de importante, acest documentar a transformat ecranul într-o scenă a conștiinței naționale, unde trecutul și prezentul dialoghează, iar tinerii își descoperă rolul în piesa neîntreruptă a istoriei. Iar aceasta este, fără îndoială, o realizare

remarcabilă – atât artistică, cât și educativă – demnă de a fi studiată și reprodusă și în alte contexte unde memoria colectivă a suferit fisuri și are nevoie de repunere în scenă.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

În rezultatul cercetărilor efectuate în cadrul temei de doctorat **Impactul filmului documentar asupra procesului de formare a tinerei generații** s-a ajuns la următoarele concluzii:

- 1) A fost determinată importanța educației mediatice în procesul de formare a tinerei generații. În ultimul deceniu, o multitudine de proiecte s-au axat pe educația mediatică, ca răspuns la tentativele tot mai îndrăznețe de dezinformare a publicului prin utilizarea materialelor și probelor neverificate ori falsificate. Filmele documentare vor trece întotdeauna de filtrul veridicității, datorită formatului său.
- 2) Analiza evoluției filmului documentar universal a demonstrat, că pe întreg traiectul său istoric, cineaștii documentariști și-au propus, în primul rând, să înregistreze fenomenele sociale, evenimentele de diferit ordin, să contureze viața și activitatea personalităților din cele mai diverse domenii, propunând astfel publicului o largă panoramă a universului uman în vederea cunoașterii lui. În acest context, putem afirma că în era audiovizualului, filmul documentar a devenit o modalitate excelentă de întregire a cunoștințelor despre lumea înconjurătoare.
- 3) Analizând producția studioului *Moldova-film*, precum și a studiourilor independente apărute după anii '90 ai sec. XX, putem conchide că Patrimoniul cinematografic național conține creații ce fiind incluse în procesul didactic ar completa cunoștințele despre istoria, tradițiile și cultura neamului nostru din cele mai vechi perioade. [23];
- 4) Studiind experiența marilor companii de televiziune, precum ar fi BBC, care promovează programe didactico-instructive, putem prelua unele formule de stimulare a publicului tânăr prin intermediul filmului documentar în vederea formării orizontului lui spiritual, a conceptelor asupra lumii și societății contemporane.
- 5) Analizând cercetările în domeniul filmului documentar, am ajuns la concluzia că chiar de la începutul erei sale el a devenit un mijloc de completare a cunoștințelor în cadrul procesului didactic (în diverse spații geografice). Astăzi filmul documentar a devenit o modalitate de facilitare a cunoașterii (diverselor domenii – istorie, geografie, fiziologie,

economie etc.) la elevi, iar integrarea diverselor formate de filme documentare în programele de studii dau rezultate pozitive;

- 6) Sondajele, efectuate în diverse spații geografice, inclusiv în republică, dovedesc interesul sporit al elevilor către filmul documentar pentru îmbogățirea cunoștințelor în diverse domenii. Acest fapt trebuie susținut printr-o nouă disciplină bazată pe cultura audiovizuală;
- 7) S-a evidențiat că o modalitate de valorificare a filmului documentar sunt Festivalurile Internaționale de film, care își propun prezentarea celor mai proaspete producții, ce pun în dezbatere problemele actuale ale contemporaneității. În acest context, un loc aparte îi revine Festivalului Internațional de film documentar CRONOGRAF, inițiat de autorul tezei.
- 8) A fost elucidat scopul Festivalului Internațional de film documentar CRONOGRAF de-a familiariza publicul autohton cu cele mai semnificative producții ale cinematografiei universale. Până în prezent CRONOGRAF rămâne a fi primul și singurul festival internațional competitiv de film din Republica Moldova. Pe parcursul a peste 20 de ani de existență CRONOGRAF și-a creat o bună reputație atât pe plan internațional, cât și în tagma cineștilor și a cinefililor din Moldova. Toate edițiile festivalului organizate prin efortul OWH Studio până în prezent, au adus mari contribuții țării în dezvoltarea artei cinematografice și a educației prin film a societății noastre. Festivalul a prezentat sute de filme documentare, a organizat zeci de premiere de film ale cineștilor autohtoni, a creat programe speciale de documentare pentru toate categoriile de vârstă, a organizat ateliere, master-classuri, mese rotunde, discuții și sesiuni întrebări/răspunsuri cu personalități remarcabile din lumea filmului, dând astfel un imbold animării producției de film din Moldova și orientării către standardele internaționale de calitate.
- 9) Un rezultat semnificativ a activităților practice propuse în cadrul tezei de doctor sunt filmele documentare *Siberia din oase* (2019) și *O scenă a memoriei – 100 de ani de Teatru Național la Chișinău* (2022), ambele realizate de OWH Studio, filme ce scot în evidență secvențe ale istoriei neamului, încercând să păstreze memoria lui. Filmele au fost prezentate atât în republică, cât și peste hotarele ei, fiind înalt apreciate în cadrul Festivalurilor Internaționale de film documentar prin Diplome, trofee, articole în presă etc.

RECOMANDĂRI

Rezultatele investigațiilor abordate, dar și concluziile ne-au sugerat să propunem și unele recomandări:

- 1) De a revedea filmografia studioului *Moldova-film* din perspectiva filmelor documentare ce nu și-au pierdut din valoarea sa, pentru a fi propuse spre vizionare în vederea păstrării memoriei naționale;
- 2) De a întocmi liste de filme (din perspectiva vârstelor și a curriculei școlare) pentru a fi propuse pentru suplimentarea procesului didactic în cadrul lecțiilor de istorie, geografie, științele naturii, literatură etc.
- 3) De a introduce în programul de studii liceal un obiect – cine-educația, care ar promova cultura audiovizuală în mediul elevilor prin intermediul celor mai de valoare creații atât din cinematografia universală, cât și cea națională;
- 4) De a revedea proiectul *O lume de văzut*, elaborat în 2016, care își are ca scop să promoveze o înțelegere a proceselor globale care influențează viața oamenilor în întreaga lume și să cultive simțul responsabilității prin intermediul filmului documentar, completându-l cu noi filme;
- 5) De a susține educația audiovizuală în toate școlile din republică prin întâlniri/ lecții susținute de cinești, critici de film, producători, care ar permite elevilor să se orienteze în volumul enorm de informații audiovizuale;
- 6) De a efectua sondaje sociologice în vederea stabilirii unui tablou actual al interesului față de filmul documentar în mediu școlar, studentesc etc;
- 7) De a continua promovarea valorilor general-umane prin intermediul filmului documentar în cadrul Festivalului Internațional de Film Documentar CRONOGRAF și a altor evenimente de nivel național și internațional.
- 8) De a dezvolta parteneriate cu instituțiile internaționale precum International Documentary Association (IDA) – SUA, Documentary Association of Europe (DAE), UNESCO – Secțiunea de Media și Diversitate Culturală, Academia Europeană de Film, Programul Europa Creativă, Eurimages, etc

BIBLIOGRAFIE

În limba română:

1. ANDON, V. *Filmul televizat moldovenesc: Studiu istoric (1960–1990)*. Chișinău: S.n., 2007.
2. ARISTARCO, G. *Cinematografia ca artă: Istoria teoriilor filmului*. București: Meridiane, 1965.
3. BAZIN, A. *Ce este cinematograful*. București: Meridiane, 1968.
4. BRATU, L. *Drumul spre artă al cinematografului*. București: Meridiane, 1990. ISBN 973-33-0080-6.
5. CĂLIMAN, C. *Filmul documentar românesc*. București: Meridiane, 1967.
6. *Cinematografia națională: istorie și destine*. Coord. Dumitru Olărescu, Violeta Tipa. Chișinău: S. n., 2023. ISBN 978-9975-84-174-0.
7. BOHANȚOV, Al. *Genuri și formate de televiziune*. Chișinău: ULIM, 2013. ISBN 979-9975-124-14-0.
8. DAMIAN, L. *Filmul documentar despre documentar... încă ceva în plus*. București: Ed. Tehnică, 2003. ISBN 973-31-3189-4.
9. DOMENICO, V. *Istoria secretă a filmului românesc*. București: Ed. Militară, 1996.
10. DUMITRESCU, M. *O privire critică asupra filmului românesc*. București: Arania, 2005.
11. FENCZ-FLATZ, Ch. *Filmul ca situație socială*. Cluj-Napoca: Tact, 2017.
12. *Filmul tranziției*. Cluj-Napoca: Tact, 2008.
13. FLORIN, V. *Business Innovation and New Media Practices in Documentary Film Production and, Distribution: Conceptual Framework and Review of Evidence* [online]. [accesat 10 mar. 2024]. Disponibil: <https://learningsynergy.com/documents/LSDocs.pdf>
14. GHEORGHIU-CERNAT, M. *Filmul și armele: Tema păcii și a războiului în filmul european*. București: Meridiane, 1983.
15. HALBWACHS, M. *Memoria colectivă*. Iași: Polirom, 2019.
16. IACOB, O. *Documentarul – între jurnalism și cinematografie*. Iași: Lumen, 2006.
17. LAZĂR, I. *Istoria teoretică și estetică a filmului românesc*. București: Felix Film, 2013. ISBN 978-973-9892-78-0.

18. LIPOVETSKY, G., SERROY, J. *Ecranul global: Cultură, mass-media și cinema în epoca hipermodernă*. Iași: Polirom, 2008. ISBN 978-973-46-1141-6.
19. NECHIT, I. Un film de excepție despre cei 100 de ani ai teatrului românesc în Basarabia. In: *Gazeta de Chișinău* [online]. 2022, 3 iun. [accesat 7 mai 2024]. Disponibil: [https://gazetadechisinau.md/2022/06/03/un-film-de-exceptie-despre-cei-100-de-ani-ai-teatrului-romanesc-in-basarabia/#:~:text=istorici, oameni de teatru, fabuloasa,fața unui act spiritual major](https://gazetadechisinau.md/2022/06/03/un-film-de-exceptie-despre-cei-100-de-ani-ai-teatrului-romanesc-in-basarabia/#:~:text=istorici, oameni de teatru, fabuloasa,fața unui act spiritual major;);
Idem:
<https://gazetadechisinau.md/2022/06/03/un-film-de-exceptie-despre-cei-100-de-ani-ai-teatrului-romanesc-in-basarabia/#:~:text=Filmul ne transpune într, de istoria noastră, țâșnesc lacrimile>
20. **MĂRGINEANU, V.**, TIMOTIN, L. Strategii moderne de promovare a distribuției de film. In: *Învățămintul artistic – dimensiuni culturale*, Chișinău, AMTAP, 26 aprilie 2024. pp. 94–103. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/94-103_13.pdf
21. **MĂRGINEANU Virgiliu**. Cinematografia Republicii Moldova în cei 30 de ani de independență. In: *Moldova*, noiembrie-decembrie 2022, p. 18-24. Disponibil online <https://moldova-independenta.md/cinematografie>
22. **MĂRGINEANU, Virgiliu**. Filmul documentar – mijloc de educare a generației tinere. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, nr.2 (43), Chișinău: Notograf Prim, 2022. pp.106-114, categoria B. ISSN 2345-1408. Disponibil: https://revista.amtap.md/wp-content/files_mf/168172296419.Margineanu_Filmul_documentar_mijloc.pdf
23. **MĂRGINEANU, V.** Potentialul educational al filmului documentar. In: *Akadosmos*. 2024, nr. 4 (75), pp. 157–165. ISSN 1857-0461.
24. **MĂRGINEANU, V.**, TIMOTIN, L. Canale de distribuție de film: avantaje-dezavantaje. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică* [online]. 2024, nr.1 (46), pp. 77–85 [accesat 14 mai 2024]. ISSN 2345-1408. Disponibil: <https://revista.amtap.md/2024/12/06/canale-de-distributie-de-film-avantaje-si-dezavantaje/>
25. **MĂRGINEANU, V.**, TIMOTIN, L. De la ecran la public: distribuția de film în Republica Moldova. In: *Patrimoniu cultural de ieri: implicații în dezvoltarea societății de mâine*. Iași-Chișinău, 2024, vol. 7, pp. 588–601. ISSN 2558-894X.

Disponibil:https://enciclopedia.asm.md/wp-content/uploads/vol.-7_Condraticova_patrimoniu2024.pdf

26. **MĂRGINEANU, V.**, TIMOTIN, L. Cultura organizațională: un instrument important pentru un management eficient în studiourile de producție. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2024, nr.2 (47), pp.75–82 Chișinău: Notograf Prim, 2024. pp.75-82, categoria B. ISSN 2345-1408.
27. MIHAIL, J. *Filmul românesc de altă dată*. București: Meridiane, 1967.
28. MIHALACHE, C. Documentarul basarabean post-'90. In: *Studies in Eastern European Cinema*. 2021, vol. 12, nr. 2, pp. 148–162.
29. MODORCEA, G. *Actualitatea și filmul*. București: ALL, 1994. ISBN 973-9156-75-4.
30. Legea cinematografiei nr. 116 din 05-07-2014, art. 457. In: *Monitorul Oficial* [online]. 2014, nr. 217–222 [accesat 16 feb. 2023]. Disponibil: https://www.legis.md/cautare/getResults?doc_id=133178&lang=ro#
31. OLĂRESCU, D. Fenomenul dansului popular în formule filmice. In: *Anuarul IEF Constantin Brăiloiu*. București, 2018, tom. 29, pp. 383–392. ISSN 1220-5230.
32. OLĂRESCU, D. Maria Cebotari – super star al filmului muzical european. In: *Identitățile Chișinăului: Orașul interbelic: conf. intern., ed. a V-a, 1-2 noiem. 2018*. Chișinău: ARC, 2020, pp. 142–151. ISBN 978-9975-0-0338-4.
33. OLĂRESCU, D. *Filmul la răspântie de veacuri*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2008. ISBN 978-9975-60-143-6.
34. OLĂRESCU, D. *Filmul valențele poeticului*. Chișinău: Epigraf, 2000. ISBN 9975-903-13-4.
35. OLĂRESCU, D. Primele filme autohtone, dedicate unor personalități remarcabile. In: *Patrimoniul Cultural: cercetare, valorificare, promovare: materialele conf. Patrimoniul Cultural: cercetare, valorificare, promovare*. Ed. a 12-a. Chișinău, 28–29 mai, 2020. Chișinău, 2020, vol. 1, pp. 58–65.
36. OLĂRESCU, D. Spre o estetică a docudramei. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2019, nr. 1, pp. 63–70. ISSN 2345-1408.
37. OLĂRESCU, D. Anatol Codru: Realitatea la modul poetic. In: *Akadosmos*. 2016, nr. 3, pp. 160–165. ISSN 2587-3797.
38. OLĂRESCU, D. Arta populară în expresie cinematografică. In: *Arta*, 2019. Ser. Arte audiovizuale. Chișinău: Epigraf, 2019, nr. 2, pp. 68–74. ISSN 2345-1181.

39. OLĂRESCU, D. Conceptul de film dedicat artelor din perspectiva teoriei și criticii artei cinematografice. In: *Arta*, 2016. Ser. Arte audiovizuale. Chișinău: Epigraf, 2016, nr.2, pp. 56–62. ISSN 2345-1181.
40. OLĂRESCU, D. Filmul documentar din perspectiva valorificării și salvării patrimoniului cultural-artistic. In: *Studii culturale: materialele simpozionului naț. de studii culturale*. Ed. I. 26 sept. 2019. Chișinău, 2020, pp. 57–63. ISBN 978-9975-52-213-7.
41. OLĂRESCU, D. Filmul istorico-biografic al lui Anatol Codru: noi valențe estetice. In: *Academos*. 2018, nr. 2 (49), pp. 150–156. ISSN 2587-3687.
42. OLĂRESCU, D. *Hermeniutica filmului despre artă*. Chișinău: Epigraf, 2017. ISBN 978-9975-60-278-5.
43. OLĂRESCU, D. Imaginea sărbătorilor de iarnă în filmul național de nonficțiune. In: *Tradiții și procese etnice: materialele simpozionului naț. de etnologie.*, Chișinău, 6 oct. 2020. Chișinău, 2020, pp. 108–114. ISBN 978-9975-52-221-2.
44. OLĂRESCU, D. Mai întâi a fost documentarul. In: *Cinematografia națională: istorie și destine*. Chișinău: S. n., 2022.
45. OLĂRESCU, D. Interferența limbajelor – poetic și cinematografic - în creația lui Anatol Codru. In: *Arta*, 2018. Ser. Arte audiovizuale. Chișinău: Epigraf, 2018, nr. 2, pp. 77–83. ISSN 2345-1181
46. OLĂRESCU, D. Opera lui Brâncuși în formule filmice. In: *Film*. 2016, nr. 4, pp.73-75. ISSN 2344-3960.
47. OLĂRESCU, D. *Poezia realității în formule cinematografice*. Chișinău: Epigraf, 2020.
48. OLĂRESCU, D. Soprana Maria Cebotari în lumina și umbra ecranului. In: *Akademos*. 2019, nr. 3, pp. 157–164. ISSN 2587-3797.
49. OLĂRESCU, D. Un „bumerang estetic” sau valorificarea artelor prin film. In: *Arta*, 2017. Ser. Arte audiovizuale. Chișinău: Epigraf, 2017, nr. 2, pp. 82–87. ISSN 2345-1181.
50. PLĂMĂDEALĂ, A.-M., OLĂRESCU, D., TIPA, V. *Arta cinematografică din Republica Moldova*. Chișinău: Grafema Libris, 2014, pp. 287–315. ISBN 978-9975-52-174-1.
51. *Politicile filmului*. Cluj-Napoca: Tact, 2014. ISBN 978-6068-4375-07.
52. POTRA, F. *O voce din off*. București: Meridiane, 1973.
53. RICOEUR, P. *Memoria, istoria, uitarea*. București: Amarcord, 2001.

54. RUSAN, R. *Arta fără muză*. Cluj-Napoca: Dacia, 1980. ISBN 978-606-8944-78-4.
55. SAVA, V. *Istoria critică a filmului românesc contemporan*. București: Meridiane, 1999. ISBN 973-33-0406-9.
56. SOLOMON, Al. *Reprezentări ale memoriei în filmul documentar*. Iași: Polirom, 2016. ISBN 978-973-466-126-8.
57. STIOPUL, S. *Incursiune în istoria artei filmului românesc*. Prahova: Antet, 2001.
58. TIPA, V. *Cultura audiovizuală: provocări și tendințe = Современный экран: тенденции и вызовы времени*. Chișinău: ElanInc SRL, 2011.
59. ȚURCANU, L. *Teatrul Național din Chișinău (1918–1940): Documente și mărturii*. Chișinău: Ed. Museo, 2020.
60. VATAMANU, L. *Trebuie să ne asumăm cu toții ceea ce s-a întâmplat în timpul deportărilor*. Interviu [online]. Radio Europa Liberă Moldova, 20 apr. 2019 [accesat 12 mar. 2024]. Disponibil: <https://moldova.europalibera.org/a/leontina-vatamanu-și-siberia-din-oase-povestea-mamei-care-a-trecut-prin-durere-revoltă-și-nedreptate/30035662.html#:~:text=„Siberia din oase” se numește,povesti este a mamei regizoarei>
61. ZUB, Gh. (coord.). *Basarabia: O lume între două lumi (1918–1940)*. Chișinău: Știința, 2018.

În limba engleză:

62. ASSMANN, J. Communicative and Cultural Memory. In: *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin: de Gruyter, 2008, pp. 109–118.
63. AUFDERHEIDE, P. The Role of Documentary Film in the Public Sphere. In: *Journal of Media Practice*. 2013, vol. 14, nr. 3, pp. 183–189.
64. BARNOUW, E. *Documentary: a history of the non-fiction film* [online]. New York: Oxford University Press, 1993, p. 21 [accesat 14 mai 2024]. ISBN 0195078985. Disponibil: <https://archive.org/details/documentaryhisto00barn/page/n5/mode/2up>
65. BAZIN, A. *What Is Cinema?* University of California Press, 1967.
66. BOELLE, J.M. *The Media's Representation of Airplane Disasters: An Analysis of Themes, Language and Moving Images*, School of Journalism, Media and Culture. Cardiff University, 2020, pp.33-48.

67. BONDEBJERG, I. *Documentary and Cognitive Theory: Narrative, Emotion and Memory*. *Media and Communication*, 2(1), 13-22, 2014. Disponibil: <https://www.cogitatiopress.com/mediaandcommunication/article/viewFile/17/14#:~:text=Documentary film is important for,back to how the past>
<https://www.cogitatiopress.com/mediaandcommunication/article/viewFile/17/14#:~:text=right, it is about presenting,documentaries cannot replace the academic.>
68. BRUZZI, S. *New Documentary*. London; New York: Routledge, 2006.
69. BUTTERWICK, S. J. Dawson, *Adult education and the arts*, în *Contexts of adult education: Canadian perspectives*. Toronto: Thompson Educational, 2006, p. 282.
70. CARR, David. Moral education at the movies: on the cinematic treatment of morally significant story and narrative. In: *Journal of Moral Education*. 2006. vol. 35, nr. 3, p. 319.
71. Center for Media and Social Impact, *Documentary Film: Growing Faster Than Its Standards* [online]. [accesat 06 mar. 2024] Disponibil: <https://cmsimpact.org/report/the-state-of-journalism-on-the-documentary-filmmaking-scene/p/documentary-film-growing-faster-than-its-standards/>
72. COËGNARTS, M. Cinema and the embodied mind: metaphor and simulation in understanding meaning in films. In. *Palgrave Communications*, 2017, vol. 3, p. 15.
73. CORRIGAN, T. Preface: At the Center of Our Age: The Philosophy of Documentary Film. In: *The Philosophy of Documentary Film. Image, Sound, Fiction, Truth*. Lexington Books, 2017, p. xv.
74. DAMASIO, A. *Descartes' Error: Emotion, Reason and the Human Brain*, New York: Avon Books, 1994.
75. DAMASIO, A. *Self Comes to Mind. Constructing the Conscious Brain*, London: Vintage Books, 2010.
76. DANIELS, J. *Teaching and Learning with Documentaries in the Digital Era* [online]. [accesat 03 feb, 2024]. Disponibil: <https://justpublics365.commons.gc.cuny.edu/02/2014/teaching-and-learning-documentaries/>
77. DIACHENKO, I. et al. Color education: A study on methods of influence on memory. In: *Heliyon*, 2022, 8(11). Disponibil: doi: 10.1016/j.heliyon.2022.e11607.
78. EITZEN, D. The Duties of Documentary in a Post-Truth Society. In: *Cognitive Theory and Documentary Film*. Palgrave Macmillan, 2018, p. 93.
79. ELKINGTON, E.B. *The Education Market for Documentary Film: Digital Shifts in an Age of Content Abundance*, Film, Screen and Animation, School of Media,

Entertainment and Creative Arts, Creative Industries Faculty, Queensland University of Technology.

80. ELLIS, C., MCLANE, B.A. *A new history of documentary film*. New York: Continuum, 2008.
81. ELLSWORTH, E. *Places of learning: Architecture, media, pedagogy*. New York: Routledge, 2005.
82. FALZON, Ch. *Philosophy Goes to the Movies: An Introduction to Philosophy*, Routledge, 2002.
83. FITZGERALD, A., Magnolia Lowe. Acknowledging Documentary Filmmaking as not Only an Output but a Research Process: A Case for Quality Research Practice, International. In: *Journal of Qualitative Methods*. 2020, vol. 19, nr. 1/7, p. 4.
84. FRAY, R. *An Essay in Arsthetics: Vision and Design*. London, 1937.
85. FRIEND, J, CARUTHERS, L. Documentary Film: The Next Step in Qualitative Research to Illuminate Issues of Social Justice in Urban Education. In: *International Journal of Learning, Teaching and Educational Research*. 2016, vol. 15, nr. 6/
86. GALLESE, V., GUERRA, M. Embodying movies: Embodied simulation and film studies. In: *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*. 2012, vol. 3.
87. GERBNER, G., GROSS, L. Living with Television: The Violence Profile. In: *Journal of Communication*. 1976, 26(2), pp. 172–199.
88. GETZ, D. *Event Studies: Theory, Research and Policy for Planned Events*. 2 ed. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2012.
89. GLESSON, A. The Secrets and Lies of Film. In: *The Philosophy of Documentary Film. Image, sound, fiction, truth*. Lexington Books, 2017
90. GOTTSCHALL, J. *The Storytelling Animal: How Stories Make Us Human*. New York: Mariner Books, 2012.
91. *Grammatical compression in film translation* [online]. [accesat 21 nar. 2024] Disponibil: https://www.researchgate.net/publication/316498442_GRAMMATICAL_COMPRESSION_IN_FILM_TRANSLATION
92. GREEN, M. *Transportation into Narrative Worlds, Entertainment-Education Behind the Scenes* [online]. The State University of NewYork (Buffalo), 2021, pp. 87–101. [accesat 21 mar. 2024]. Disponibil: https://www.researchgate.net/publication/350423459_Transportation_into_Narrative_Worlds
93. HALL, S. Encoding/Decoding. In HALL, S. et. al. *Culture, Media, Language*, London: Hutchinson, 1980, pp.128–38

94. HAMILTON, S. *Memory writ: Film and inquiry*. In: *Provoked by art: Theorizing arts-informed research*. Halifax: Backalong Books, 2004.
95. HARDY, F. Introduction. In: *Grierson on Documentary*. University of California Press, 1966.
96. HOGARTH, D. *Realer Than Reel: Global Directions in Documentary*. University of Texas Press, 2006, p. 6.
97. *Interaction Design Foundation - IxDF*, 2016. *What are the Gestalt Principles?* [online] [accesat 19 apr. 2024]. Disponibil: <https://www.interaction-design.org/literature/topics/gestalt-principles>
98. KABADAYI, L. The role of short film in education. In: *Procedia. Social and Behavioral Sciences*. 2012, vol. 47.
99. KRACAUER, S. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Oxford University Press, 1960.
100. LAKOFF, G, JOHNSON, M. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books, 1999.
101. LANDSBERG, A. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture* [online]. New York: Columbia University Press, 2004 [accesat 21 mar. 2024]. Disponibil: <https://cup.columbia.edu/book/prosthetic-memory/9780231503136/#:~:text=Instead of compartmentalizing American experience,,memory—that> <https://cup.columbia.edu/book/prosthetic-memory/9780231503136/#:~:text=The result is a new,particularism of contemporary identity politics>.
102. LANDSBERG, A. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press, 2004.
103. LEE-WRIGHT, P. *The Documentary Handbook*. London; New York: Routledge, 2010.
104. LIAO CH. *Exploring the Influence of Public Perception of Mass Media Usage and Attitudes towards Mass Media News on Altruistic Behavior* [online]. Behav Sci (Basel). 2023 Jul. 26; 13(8): 621 [accesat 21 mar. 2024]. Disponibil: doi: 10.3390/bs13080621. PMID: 37622761; PMCID: PMC10451722
105. LOHR, A. On powerpointers, clickerers, and digital pros: Investigating the initiation of digital learning activities by teachers in higher education. In: *Computers in Human Behavior*. 2021, vol. 119 [accesat 21 mar. 2024]. ISSN 0747-5632.

Disponibil: (<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0747563221000376>).

106. MEZIROW, J. Learning to think like an adult: Core concepts of transformation theory. In: *Learning as transformation: Critical perspectives on a theory in progress*, San Francisco: Jossey-Bass, 2000.
107. MICHELENE, T.H. et. al. The ICAP Framework: Linking Cognitive Engagement to Active Learning Outcomes. In: *Educational Psychologist* [online]. 2014, vol. 49, no. 4, pp. 219–243 [accesat 17 iul. 2024]. Disponibil: <https://doi.org/10.1080/00461520.2014.965823>
108. MONTROSE, M. Wolf, Social Validity: The Case For Subjective Measurement How Applied Behavior Analysis Is Finding Its Heart. In: *Journal Of Applied Behavioral Analysis*. 1978, pp. 203–214
109. MURPHY, S.T. et. al. Narrative versus non-narrative: The role of identification, transportation, and emotion in reducing health disparities. In: *Journal of Communication*. 2013, no. 63 (1), pp. 116–137.
110. MYSTAKIDIS, S., LYMPOURIDIS, V. Immersive Learning [online]. In: *Encyclopedia of Social Sciences*. 2023, no. 3(2), pp. 396-405 [accesat 17 iul. 2024]. Disponibil: <https://doi.org/10.3390/encyclopedia3020026>
111. NASH, K., J CORNER, J. Strategic Impact Documentary: Contexts of Production and Social Intervention. In: *European Journal of Communication*. 2016, vol. 31 (3), pp. 227–242.
112. NICHOLS, B. *Introduction to Documentary*. 3 rd ed. Bloomington: Indiana University Press, 2017.
113. OPPENHEIMER, J. Acceptance: Documentary. In: *BAFTA* [online]. 2014, 16 feb. [accesat 17 iul. 2024] Disponibil: http://awards.bafta.org/sites/default/files/bafta-uploads/acceptance_-_best_documentary.docx
114. ORGERON, D, ORGERON, M., STREIBLE, D. (ed.). *Learning with the Lights Off Educational Film in the United States*. Oxford University Press, 2012, pp. 15–66.
115. *Oxford English Dictionary* [online]. Sept. 2023 [accesat 12 febr. 2024]. Disponibil: <https://doi.org/10.1093/OED/1029169628>
116. PLANTINGA, C.L. *Rhetoric and Representation in Nonfictional Film*. Cambridge Univrsity Press, 1997.
117. RENOV, M. (ed.). *Theorizing Documentary*. New York: Routledge, 1993.

118. ROY, C. *Documentary Film Festivals. Transformative Learning, Community Building & Solidarity*. Rotterdam: Sense Publishers, 2016.
119. SAPAR, A. et. al. *The application of documentary film in improving student interest: An alternative for environmental education*, IOP: Conf. Series: Earth and Environmental Science [online]. 2019, vol. 343 [accesat 17 iul. 2024] Disponibil: DOI:10.1088/1755-1315/343/1/012156
120. STEWART, H. Encoding/decoding. In: HALL, S. et. al. *Culture, Media, Language*. London: Hutchinson, 1980, pp. 28–38.
121. TAN, Ed S. A psychology of the film. In: *Palgrave Communications*. 2018, vol. 4, nr. 82, p. 11.
122. UNESCO. *Media and Information Literacy Curriculum for Educators and Learners*. 2 nd ed. Paris: UNESCO Publishing, 2021.
123. VLADICA, F. *Business Innovation and New Media Practices in Documentary Film Production and, Distribution: Conceptual Framework and Review of Evidence* [online] [accesat 04 mar. 2024]. Disponibil: <https://learningsynergy.com/documents/LSDocs.pdf>
124. VOSS, C. Film experience and the formation of illusion: The spectator as “surrogate body” for the cinema. In: *Cinema Journal*. 2011, vol. 50, nr. 4, pp. 136–150.
125. WAHLBERG, M. *Documentary Time: Film and Phenomenology*. London: University of Minnesota Press Minneapolis, 2008.
126. WARMINGTON, P., GORP, A.V., GROSVENOR. I. Education in motion: uses of documentary film in educational research. In: *Paedagogica Historica: International Journal of the History of Education*. 2011, vol. 47, nr. 4, p. 461.
127. WILSON, G. *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986.
128. WRIGHT, T. *Visual impact: Culture and the meaning of images*. New York: Berg, 2008.

În limba rusă:

129. ДРОБАШЕНКО, С. *Пространство экранного документа*. Москва: Искусство, 1986.
130. КРАКАУЭР, З. *Природа фильма*. Москва: Искусство, 1974.

131. ПРОЖИКО, Г. *Экран мировой документалистики: Очерки становления языка зарубежного документального кино*. Москва: ВГИК, 2011. ISBN 978-5-87149-126-3.
132. РАЗЛОГОВ, К. *Мировое кино: История искусства экрана*. Москва: Эксмо, 2011. ISBN 978-5-699-38674-1.
133. ТЕПЛИЦ, Е. *История киноискусства 1939–1945*. Москва: Прогресс, 1974.
134. ТЕПЛИЦ, Е. *Кино и телевидение в США*. Москва: Искусство, 1966.
135. *Экранная культура: Теоретические проблемы*. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2012. ISBN 978-5-86007-681-5.

ANEXA 1

Componenta practică:

Siberia din oase (2019) – docudramă, producție OWH Studio Chișinău

Durată: 85 min

Sinopsis: Un film dedicat compatrioților noștri deportați în Siberia în perioada anilor 1941-1949. Filmul e construit din confesiunile a patru protagoniștilor, care au fost ridicați și trimiși forțat în Siberia, în cel de-al doilea val de deportări, în noaptea din 6 spre 7 iulie 1949. Fiecare episod are o istorie separată. Iar în ansamblu, ele punctează ororile și dramele prin care au trecut zeci de mii de basarabeni în perioada stalinistă. Filmul este lansat cu ocazia marcării a 70 de ani de la deportările din Basarabia din 1949. Toate întâmplările din acest film sunt adevărate.

Cu participarea: Elena Curicheru-Vatamanu, Ion Radu, Gavril Boian, Margareta Spânu-Cemârtan, Zinaida Bolea.

În distribuție: Ionela Blănaru, Andrei Carp, Samson Hatman, Alexandra Ungureanu, Eugenia Butnaru, Ion Marcoci, Ion Coșeru, Maria Mardare-Fusu, Cornelia Suveică, Valentina Ostap, Vlada Cazanoi, Ciprian Răcilă, Rada Ixari, Mihaela Damian, Petru Oistric, Ioana Hatman, Sofia Oistric, Grigore Bechet, Margareta Nazarchevici, Constantin Adam, Stanislav Cotorobai, Alexandru Mărgineanu, Constantin Stavrat, ș.a.

Scenariu și regie: Leontina Vatamanu

Producător: Virgiliu Mărgineanu

Director de imagine: Sergiu Dabără

Muzică: Valeriu Cașcaval

Sunet: Marin Turea, Mihai Coporan

Scenografie: Maria Crețu

Costume: Lilia Ixari

Machiaj: Olga Verdeș

Montaj: Mariana Parea, Mihai Vasilachi

Colorizare: Adriana Craciunescu, Bogdan Geambașu

Design grafic: Petru Postolachi

O producție OWH Studio cu suportul Centrului Național al Cinematografiei din Republica Moldova, în asociere cu Moldova-Film și Paradox Film.

- Vatamanu, L. (2019). Interviu *Trebuie să ne asumăm cu toții ceea ce s-a întâmplat în timpul deportărilor*. *Radio Europa Liberă Moldova*

<https://moldova.europalibera.org/a/leontina-vatamanu-%C8%99i-siberia-din-oase-povestea-mamei-care-a-trecut-prin-durere-revolt%C4%83-%C8%99i-nedreptate/30035662.html>

- Bucatari, M. (2019). Documentarul „Siberia din oase”, lansat în Chișinău” *Teleradio Moldova*

<https://trm.md/ro/cultura/documentarul-siberia-din-oase-lansat-in-chisinau>

- Premiera filmului „Siberia din oase” a avut loc la Chișinău”, 2019. *Știri.md*

<https://stiri.md/article/social/premiera-filmului-siberia-din-oase-a-avut-loc-la-chisinau>

- Popușoi, C. (2025). Un film despre deportările sovietice din Basarabia a devenit motiv de dispută în R. Moldova. *Radio Europa Liberă Moldova*

<https://moldova.europalibera.org/a/un-film-despre-deportarile-sovietice-din-basarabia-a-devenit-motiv-de-disputa-in-r-moldova/33408351.html>

ANEXA 2

O scenă a memoriei – 100 de ani de Teatru Național la Chișinău (2022) - documentar, producție OWH Studio Chișinău

Sinopsis: Un film despre istoria de 100 de ani a Teatrului Național *Mihai Eminescu* din Chișinău

Cu participarea: Ion Caramitru, Constantin Dinulescu, Vladimir Beșleagă, Mihai Cimpoi, Larisa Turea, Vitalie Rusu, Viorica Chircă, Ludmila Iachim, Dina Cocea, Ninela Caranfil, Iurie Negoită, Nicolae Darie, Alexandru Vasilache, Alexandru Cozub, Anatol Durbală, Elena Negru, Gheorghe Negru, Tamara Nesterov, Iurie Focșa, Ana Bunescu, Alexandru Leancă, Diana Decuseară, Dan Melnic.

Regie: Petru Hadârcă

Producător: Virgiliu Mărgineanu

Scenariu: Petru Hadârcă, Mariana Onceanu

Editor imagine, design grafic, colorizare: Radu Dumitru Zaporojan

Director de imagine: Oleg Popescu

Compozitor: Valeriu Cașcaval

Design sunet și mixaj: Valentin Strișcov

Lumini scenice: Denis Chitoroagă, Grigori Snigureac

Asistenți imagine: Călin Popescu, Anatol Chicu

Voce: Petru Hadârcă, Iurie Focșa

- **Agerpres.** *Centenarul Teatrului Național Chișinău – celebrat la TNB, cu proiecția documentarului „O scenă a memoriei”*. Agenția Națională de Presă Agerpres, 22 mai 2022 <https://www.agerpres.ro/cultura/2022/05/22/video-centenarul-teatrului-national-chisinau-celebrat-la-tnb-cu-proiectia-documentarului-o-scena-a-memoriei--922246?fbclid=IwAR1GBWnT7Mu8XsFtGnAebR3gKUCEFwQ1qi8VJconZNmXqGW7NiPtSZ2IK9I#:~:text=Ministrul Culturii, Lucian Romașcanu, a,a juca așa cum simțeau> <https://infoprut.ro/90846-un-documentar-dedicat-teatrului-national-din-chisinau-prezentat-la-bucuresti.html#:~:text=Ministrul Culturii, Lucian Romașcanu, a,a juca așa cum simțeau>”.

- **Hadârcă, Petru, și Virgiliu Mărgineanu.** *O scenă a memoriei – 100 de ani de Teatru Național la Chișinău*. Film documentar, OWH Studio & Teatrul Național “M. Eminescu”, 2022. (Transcriere publicată)
- **InfoPrut.** Documentarul „O scenă a memoriei – 100 de ani de Teatru Național la Chișinău”, prezentat în premieră. Autor: Natalia Zgherea. InfoPrut.ro, 19 mai 2022 [infoprut.rohttps://infoprut.ro/90747-documentarul-o-scena-a-memoriei-100-de-ani-de-teatru-national-la-chisinau-prezentat-in-premiera.html#:~:text=„Timp de 10 ani s,a declarat regizorul filmului Petru https://infoprut.ro/90747-documentarul-o-scena-a-memoriei-100-de-ani-de-teatru-national-la-chisinau-prezentat-in-premiera.html#:~:text=Filmul face o incursiune în,grație sovieticilor Alexandrov și Smirnov.](https://infoprut.ro/90747-documentarul-o-scena-a-memoriei-100-de-ani-de-teatru-national-la-chisinau-prezentat-in-premiera.html#:~:text=„Timp de 10 ani s,a declarat regizorul filmului Petru https://infoprut.ro/90747-documentarul-o-scena-a-memoriei-100-de-ani-de-teatru-national-la-chisinau-prezentat-in-premiera.html#:~:text=Filmul face o incursiune în,grație sovieticilor Alexandrov și Smirnov.”)
- **Nechit, Irina.** Un film de excepție despre cei 100 de ani ai teatrului românesc în Basarabia. In: *Gazeta de Chișinău*, 3 iunie 2022 <https://gazetadechisinau.md/2022/06/03/un-film-de-exceptie-despre-cei-100-de-ani-ai-teatrului-romanesc-in-basarabia/#:~:text=istorici,oameni de teatru,fabuloasa,fața unui act spiritual major https://gazetadechisinau.md/2022/06/03/un-film-de-exceptie-despre-cei-100-de-ani-ai-teatrului-romanesc-in-basarabia/#:~:text=Filmul ne transpune într,de istoria noastră, țâșnesc lacrimile>
- **Ureche, Eugeniu** (interviu, Radio Moldova, 1988). In: *O scenă a memoriei* (fragment audio)
- **Teleradio Moldova.** Premieră documentară - „O scenă a memoriei - 100 de ani de Teatru Național la Chișinău”, 19 mai 2022
<https://trm.md/ro/cultura/premiera-documentara-o-scena-a-memoriei-100-de-ani-de-teatru-national-la-chisinau>

LISTA FILMELOR

utilizate în teză din cinematografia universală

Hiroshima mon amour (1959), Alain Resnais
Acasă (Home, 2009), regie Yann Arthus-Bertrand
Anima Mundi (1991), regie Godfrey Reggio
Bowling for Columbine (2002), regie Michael Moore
Capitalism: A Love Story (2009), regie Michael Moore
Corbusier – arhitectorul fericirii (1956),
F for Fake (???, anul ???), regie Orson Welles
Fahrenheit 9/11 (2004), regie Michael Moore
Gauguin (1950), Alain Resnais
Grey Gardens (1975), regie
Guernica (1950), Alain Resnais
I Am Not Your Negro (2016), regie
Koyaanisqatsi: „Life Out of Balance” (Viața în dezechilibru, 1982), regie Godfrey Reggio
Lansarea unei Nave, Frații Lumiere
Lumea tăcerii (*Le monde du silence*, 1956), regie Jacques-Yves Cousteau
Making a Murderer (2015-2018), regie?
Man of Aran (1934), regie Robert Flaherty
Marea de Frații Lumiere
Marele Melies (1952),
Misterul Picasso (1956) de H.-G. Clouzot
Moana (1926), regie Robert Flaherty
Nanook of the North (1922), regie Robert Flaherty
Naqoyqatsi: „Viața ca război” (2002), regie Godfrey Reggio
Noapte și ceață (*Nuit et Brouillard*, 1956), Alain Resnais
Particle Fever (2013)
Paul Cezanne
Powaqqatsi: „Viața în transformare” (1988), regie Godfrey Reggio

Rain (1929), regie Joris Ivens
Scrisori din Siberia (Letter from Siberia, 1958), Chris Marker
Shoah (Holocaust, 1985), regie Claude Lanzmann
Sicko (2007), regie Michael Moore
Sosirea trenului în gară, Frații Lumiere
Supersize Me (2013)
Și statuile mor (Les Statues meurent aussi, 1953). Alain Resnais
The Act of Killing (2012), regie Joshua Oppenheimer
The Spanish Earth (Pământ spaniol, 1937), regie Joris Ivens
The Staircase (2004-2018)
Un adevăr incomod (2006), regie Davis Guggenheim
Van Gogh (1948), Alain Resnais
Victor Hugo (1951),
Visitors (2013), regie Godfrey Reggio
What Kids / Teens Love and Hate about School
World at War
Zola (1954)
Человек с киноаппаратом (1929), regie Dziga Vertov

Filme realizate în Republica Moldova

A fost apă (1987), regie Valeriu Vidrașco
A iubi (1968), regie Mihail Kalik
Academicianul Tarasevici (1970), regie Emil Loteanu
Aici departe (2001), regie Mircea Chistrugă
Alexandra (2020), regie Violeta Gorgos
Alexandru Plămădeală (1969), regie Anatol Codru
Alternanțe (1991), regie Vlad Druc
Arhitectul Șciusev (1970), regie Anatol Codru
Aria (2001), regia Vlad Druc
Avut-am pământ realizate (19), regie Ion Mija
Bacchus (1969), regie Anatol Codru
Biografie (1969), regie Anatol Codru

Ce te legeni, codrule? (1985), regie Ion Mija
Cel care sunt (1997), regie Mircea Chistrugă
Codrii (1953) regie S. Ivanov
Cu fața la perete (1987), regie Mircea Chistrugă
De sărbători (Malanca, 1968), regie Vlad Ioviță
De-ale toamnei (1966), regie Gheorghe Vodă
Delirul blajinilor (1989), regie M. Chistrugă
Dimitrie Cantemir (1971), regie Anatol Codru
Mihai Eminescu (1991), regie Anatol Codru
Eu Geniu Cioclea (2020), regie Violeta Gorgos
Eu, Nicolai Costenco (1989), regie Anatol Codru
Eugen Doga (1983), regie Emil Loteanu
Fântâna (1966), regie Vlad Ioviță
Floarea Vieții (2021), regie Diana Vlas
Frontiere (1992) din dilogia *Quo vadis, populi?* regie Vlad Druc
Grădina Sovietică (2019), regie Dragoș Turea
Grigore Grigoriu (1985), regie Emil Loteanu
Gustul pâinii (1966), regie Valeriu Gagi
Ion Creangă (1973), regie Anatol Codru
Ion Creangă (1997), regie Anatol Codru
Izvorul lui Ion C. Ciobanu (1983), regie Ion Mija
În valea în care greu copitele mai bat (1989), regie Ar. Brodiceanski
Limba noastră (1990), regie Alecu Deleu
Măria sa, hora (1959), regie Emil Loteanu
Mihai Greco. Dincolo de culoare (1988), regie Mircea Chistrugă
Mihai Eminescu (1989), regie Anatol Codru
Nanu Tudor (2021), regie Olga Lucovnicova
O scenă a memoriei - 100 de ani ai Teatrului Național Mihai Eminescu (2022), regie Petru Hadârcă
Obsesie (1993), regie Vlad Druc
Pași pe graniță (2018) regie Alecu Deleu
Piatră, piatră (1966), regie Vlad Ioviță
Salut din anii 1937...1939 și din alți ani (1988), regie Nicolae Ghibu
Se caută un paznic (1967), regie Gheorghe Vodă
Siberia din oase (2022), regie Leontina Vatamanu

Sunt acuzați martorii (1988), scenariu D. Olărescu, regie Anatol Codru
Svetlana Toma (1984), regie Emil Loteanu
Șase personaje în căutarea unui teatru (2019), regie Mircea Surdu
Ștefan Neaga (1969), regie Andrei Buruiană
Ștefan cel Mare (1990), regie Vlad Druc
Toamna lui Orfeu (1984), regie Andrei Buruiană
Trânta (1968), regie Anatol Codru
Ultima lună de toamnă (1965), regie Vadim Derbeniov
Vama (1990), regie G. Ciubuc
Vasile Alecsandri (1972), regie Anatol Codru
Vlad Ioviță (1985), regia Iacob Burghiu

DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnatul, Virgiliu Mărgineanu, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele conform legislației în vigoare.

Numele, prenumele: Virgiliu Mărgineanu

Semnătura: