

UNIVERSITATEA BABEȘ – BOLYAI, CLUJ – NAPOCA

FACULTATEA DE ȘTIINȚE POLITICE, ADMINISTRATIVE ȘI ALE  
COMUNICĂRII

ȘCOALA DOCTORALĂ DE HUNGAROLOGIE

Confluente ale metodelor regizorale în filmul documentar și cel de  
ficțiune în Europa Centrală și de Est, în primul deceniu al secolului XXI

REZUMATUL TEZEI DE DOCTORAT

- DOMENIUL FILOLOGIE -

COORDONATOR ȘTIINȚIFIC  
PROF. UNIV. DR. CSEKE PÉTER

DOCTORAND  
LAKATOS RÓBERT – ÁRPÁD

CLUJ - NAPOCA  
2013

# Cuprins

I. INTRODUCERE	13
I. 1. Importanța tematicii și motivația cercetării.....	13
I. 2. Încadrarea tematicii (generație, teritoriu, perioadă, gen).....	19
I. 3. Dificultățile cercetării.....	22
I. 4. Ipoteza și obiectivele cercetării.....	24
II. ABORDĂRI TEORETICE, CLARIFICAREA NOȚIUNILOR.....	26
II. 1. Filmul documentar.....	26
II. 2. Filmul de ficțiune.....	28
II. 3. Relații între filmul documentar și cel de ficțiune.....	30
II. 4. Definirea unor stiluri ale filmul documentar.....	31
III. METODOLOGIA CERCETĂRII.....	38
III. 1. Motive și indicatori.....	38
III. 2. Convenții ale limbajului cinematografic în filmul documentar și cel de ficțiune. Precizarea indicatorilor cercetării.....	41
III. 2. 1. Structura narativă.....	42
III. 2. 2. Alegerea și modalitățile de abordare a personajelor, munca cu actorii.....	44
III. 2. 3. Concepția audiovizuală.....	45
III. 3. Fazele cercetării.....	48
III. 3. 1. Criterii de selecție a filmelor analizate.....	48
III. 3.2. Observația ca punct de plecare.....	51
III. 3. 3. Interviu.....	52
III. 3. 4. Concluzii.....	56
IV. ANALIZA DIFERITELOR METODE DE REGIZORALE.....	57
IV. 1. România.....	57
IV. 1. 1. Situația generală.....	57
IV. 1. 2. Caracterul documentar al noului val din cinematografia română.....	58
IV. 1. 2. 1. Cristi Puiu.....	58
IV. 1. 2. 2. Cristian Mungiu.....	70
IV. 1. 2. 3. Corneliu Porumboiu.....	74
IV. 1. 2. 4. Radu Jude.....	78
IV. 1. 2. 5. Adrian Sitaru.....	81

IV. 1. 2. 6. Florin Șerban .....	82
IV. 1. 3. Alte filme interesante cu caracter documentar din România.....	84
IV. 1. 4. Concluzii parțiale.....	87
IV. 2. Ungaria .....	89
IV. 2. 1. Situația generală.....	89
IV. 2. 2. Caracterul documentar al unor filme de ficțiune din Ungaria .....	91
IV. 2. 2. 1. Benedek Fliegauf .....	91
IV. 2. 2. 2. Csaba Bollók.....	100
IV. 2. 2. 3. György Pálfi.....	108
IV. 2. 2. 4. Gyula Nemes .....	113
IV. 2. 3. Alte filme interesante cu caracter documentar din Ungaria .....	124
IV. 2. 4. Concluzii parțiale.....	126
IV. 3. Republica Cehă.....	130
IV. 3. 1. Situația generală.....	130
IV. 3. 2. Documentare creative din Cehia.....	130
IV. 3. 2. 1. Filip Remunda și Vít Klusák .....	132
IV. 3. 3. Concluzii parțiale.....	133
IV. 4. Slovacia.....	135
IV. 4. 1. Situația generală.....	136
IV. 4. 2. Documentarul creativ din Slovacia.....	137
IV. 4. 2. 1. Péter Kerekes .....	138
IV. 4. 3. Concluzii parțiale.....	151
IV. 4. 4. Caracterul documentar al noului val slovac.....	154
IV. 4. 4. 1. Mátyás Prikler.....	154
IV. 4. 4. 3. Zuzana Liová .....	159
IV. 4. 4. 2. Iveta Grófová .....	161
IV. 4. 5. Alte filme interesante cu caracter documentar din Slovacia .....	167
IV. 4. 6. Concluzii parțiale legate de filmele de ficțiune din Slovacia .....	171
IV. 5. Polonia .....	174
IV. 5. 1. Situația generală.....	174
IV. 5. 2. Caracterul documentar al unor filme de ficțiune din Polonia.....	175
IV. 5. 2. 1. Sławomir Fabicki.....	175
IV. 5. 3. Documentare cu caracter ficțional din Polonia.....	177
IV. 5. 3. 1. Mihał Marczak.....	177

IV. 5. 4. Alte filme interesante cu caracter documentar din Polonia.....	178
IV. 5. 5. Concluzii parțiale.....	179
V. POSIBILITĂȚI DE EXTINDERE ALE CERCETĂRII.....	181
VI. CONCLUZII FINALE.....	183
VII. BIBLIOGRAFIE .....	193
VII. 1. Lucrări de doctorat .....	193
VII. 2. Apariții editoriale .....	193
VII. 3. Volume colective.....	197
VII. 4. Articole din periodice.....	198
VII. 5. Documente electronice .....	200
VIII. FILMOGRAFIE 203	
VIII. 1. Filme contemporane.....	203
VIII. 1. 1. România .....	203
VIII. 1. 1. 1. Filme de ficțiune .....	203
VIII. 1. 1. 2. Documentare .....	204
VIII. 1. 2. Ungaria.....	205
VIII. 1. 2. 1. Filme de ficțiune .....	205
VIII. 1. 2. 2. Documentare .....	206
VIII. 1. 3. Republica Cehă .....	207
VIII. 1. 3. 1. Filme de ficțiune .....	207
VIII. 1. 3. 2. Documentare .....	207
VIII. 1. 4. Slovacia.....	208
VIII. 1. 4. 1. Filme de ficțiune .....	208
VIII. 1. 4. 2. Documentare .....	208
VIII. 1. 5. Polonia .....	209
VIII. 1. 5. 1. Filme de ficțiune .....	209
VIII. 1. 5. 2. Documentare .....	209
VIII. 1. 6. Alte filme contemporane interesante .....	210
VIII. 2. Filme consacrate .....	210
VIII. 2. 1. Filme de ficțiune .....	210
Neorealismul Italian.....	210
Noul val Cehoslovac .....	211
Școala de Budapesta .....	211
Polonia – cinematograful neliniștii morale și urmările sale.....	211

Independenții.....	212
Dogma '95 .....	212
Found footage .....	212
Altele.....	212
VIII. 2. 2. Documentare .....	213
Cinéma vérité și direct cinema.....	213
Documentare false .....	213
Altele.....	213
IX. ANEXE .....	214
IX. 1. Imagini vorbitoare (articol de Gábor Gelencsér despre filmele autorului acestei lucrări).....	214
IX. 2. Anexă DVD: audio-interviuri .....	225
1. Cristi Puiu .....	225
2. Benedek Fliegauf .....	225
3. Csaba Bollók.....	225
4. György Pálfi.....	225
5. Gyula Nemes.....	225
6. Márton Szirmai .....	225
7. Tamás Almási .....	225
8. Kornél Mundruczó .....	225
9. Mátyás Prikler.....	225
10. Péter Kerekes .....	225
11. Iveta Grófová és Juraj Buzalski .....	225
12. Zuzana Liová .....	225
13. Jan Gogola .....	225

## I. INTRODUCERE

*Această lucrare a fost posibilă prin sprijinul financiar oferit prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, cofinanțat prin Fondul Social European, în cadrul proiectului POSDRU/107/1.5/S/76841, cu titlul „Studii doctorale moderne: internaționalizare și interdisciplinaritate”.*

Cuvinte cheie: *film de ficțiune, film documentar, documentar creativ, documentar situațional, documentar observațional, docu-ficțiune*

### I. 1. Importanța tematicii și motivația cercetării

Limbajul cinematografic este în continuă schimbare. Când un anumit gen de film își atinge limitele, devine deschis la influențele altor genuri.

Filmul documentar a îndeplinit adesea funcția de conștiință pentru filmul de ficțiune (ex: apariția unor curente precum *neorealismul italian, free cinema, unele filme ale noului val cehoslovac, școala de la Budapesta, Dogma 95*), dar și filmul de ficțiune a fost de multe ori o sursă de inspirație pentru filmul documentar (*cinéma vérité, direct cinema, etc*). Prin urmare, merită a fi cercetate schimbările aduse de această perioadă în limbajul cinematografic când, după schimbarea regimului comunis, a început să funcționeze un nou sistem de finanțare a cinematografiei, iar mulți regizori tineri au ajuns să aibă importante succese internaționale.

Cercetarea metodelor regizorale ale acestor tineri artiști poate reprezenta o sursă importantă de informație și de inspirație pentru căutarea individuală a tinerilor cineaști în scopul dezvoltării metodelor regizorale proprii.

### I. 2. Încadrarea tematicii (generație, teritoriu, perioadă, gen)

În studiul efectuat ne interesează generația tinerilor regizori care și-au început cariera cinematografică după anul 2000, deoarece aceștia, în instituțiile de învățământ superior ale cinematografiei, au mai apucat să cunoască filmarea pe peliculă, dar au trăit în întregime perioada revoluției imaginii de film digitale. Delimitarea în timp

prin tehnologie este motivată de faptul că imaginea digitală, mult mai ieftină, a oferit la început șanse de filmare pentru mulți, însă și posibilități mai reduse de utilizare a mijloacelor tehnice de exprimare, față de peliculă. Prin urmare, a fost necesară inventarea unor estetici ale imaginii, care să ascundă lipsurile și să folosească avantajele tehnologiei digitale. Încheierea perioadei de cercetare din acest punct de vedere este motivată prin faptul că (mai ales prin apariția senzorilor de dimensiuni mari), imaginea digitală a reușit să elimine multe dintre lipsurile pe care le-a avut față de peliculă.

Experiențele de viață comune rezultate în urma schimbărilor politice, sociale și economice post comuniste, precum și posibilitățile de finanțare asemănătoare ale producției cinematografice (atât pe plan național cât și pe plan internațional), trasează oarecum granițele acestei cercetări. Pe de altă parte, este importantă și apartenența cultural-teritorială comună pe piața de filme din Europa de Vest. Acesta este considerentul pentru care cercetarea se limitează la România, Ungaria, Republica Cehă, Slovacia și Polonia, excluzând țările Baltice și Balcanice, precum și pe cele post-sovietice și din fosta Iugoslavie.

Lucrarea are ca obiect al cercetării doar regizorii care, creând filme între document și ficțiune au ajuns să aibă succese internaționale importante, devenind oarecum exemple pozitive pentru generația și mai tânără și având un impact important asupra dezvoltării limbajului cinematografic din aceste țări.

### I. 3. Dificultățile cercetării

Principala dificultate a cercetării constă în faptul că nu există o metodologie consacrată pentru analiza metodelor regizorale. Vizionând filmul, putem trage anumite concluzii privind *concepția audiovizuală*, bazându-ne pe anumite convenții ale limbajului cinematografic. Putem intui procesul de dezvoltare a *structurii narrative*, dar o sumedenie de detalii importante privind, înainte de toate, lucrul cu actorul sau *modalitățile de abordare a personajelor*, rămân invizibile. De aceea a fost necesară dezvoltarea unei metodologii proprii a cercetării, care pe lângă observație și analiză include și interviuri în anumite domenii ca sursă secundară, iar în alte domenii ca sursă primară de informație.

O altă dificultate importantă este lipsa terminologiei exacte, comune, privind stilurile folosite în filmul documentar. Apar expresii noi, precum termenul de *documentar creativ*, generate de forumurile de finanțare internaționale, dar care nu au ajuns încă să fie canonizate. Există termeni, cum ar fi: *documentar situațional*, *docu-dramă*, *docu-ficțiune* - folosite de către grupări, școli, cercuri diferite, în sensuri diferite. În concluzie: este necesară definirea unei terminologii valabile pentru această lucrare.

#### I. 4. Ipoteza și obiectivele cercetării

În perioada și teritoriul cercetat, ca urmare a schimbărilor descrise mai sus și a co-fluențelor metodelor regizorale între filmul documentar și cel de ficțiune, *se re-autodefineste* noțiunea de *realism în cinematografie*, ce duce la o schimbare a limbajului audiovizual în general.

În scopul descoperirii aspectelor importante ale acestor schimbări, obiectivele cercetării sunt confluențele dintre document și ficțiune la nivelul *concepțiilor regizorale*, mai exact, al *structurii narrative*, al *modalităților de lucru cu actorul* – în filmele de ficțiune, respectiv al *modalităților de abordare a personajelor* în filmul documentar, precum și *concepția audiovizuală* a filmelor.

## II. ABORDĂRI TEORETICE, CLARIFICAREA NOȚIUNILOR

II. 1. Filmul documentar este, de fapt, reprezentarea creativă a realității. În filmul documentar, la nivelul așteptărilor majorității spectatorilor, nu există obiectivitate. Interpretarea subiectivă a autorului intervine în momentul alegerii punctului de vedere a camerei de filmat, dar și prin lăsarea în afara cadrului a unei părți a realității privite, sau prin eliminarea unor părți în timpul montajului. De fapt, toate componentele tehnice ale imaginii impun o alegere și deci o anumită subiectivitate din partea autorului. Prin urmare, realitatea din film nu este aceeași cu realitatea din viață, astfel încât filmul documentar crează de fapt, din elementele realității, ficțiune (pe baza aceluiași mijloace de exprimare cunoscute din filmul de ficțiune).



II. 2. Filmul de ficțiune - este filmul a cărui poveste poate fi bazată pe realitate, dar acțiunea este inventată (deci fictivă). Folosește actori (amatori sau profesioniști), care interpretând roluri, sunt puși în situații care diferă de cele din viața lor personală.

### II. 3. Relații între filmul documentar și cel de ficțiune:

Almási Tamás, regizor din Ungaria spune că în filmul de ficțiune el gândește ceva despre realitate și inventează o poveste și un limbaj audiovizual cu care să transmită cât mai eficient aceste gânduri. În filmul documentar face același lucru, singura diferență fiind că, în acest caz nu inventează, ci o descoperă (găsește) povestea.

Bineînțeles, există multe modalități de a privi diferențele și asemănările, dar în primul rând nu atitudinea față de realitate a autorilor face diferența dintre filmul documentar și cel de ficțiune (deși din partea majorității spectatorilor acesta pare a fi cel mai important aspect), ci nivelul și posibilitățile de planificare exacte ale producției.

Documentarul ideal (care nu există) ar fi cel în care acțiunea nu este deloc planificată. Pe de altă parte, nu există nici filmul de ficțiune absolut, fiindcă și acesta este cel puțin documentul fanteziei autorilor. Prin urmare, noțiunile de film documentar și cel de ficțiune sunt doar poli de referință, iar pe noi în această lucrare ne interesează ceea ce se află la mijlocul drumului dintre acești poli.

### II. 4. Definirea unor stiluri de film documentar

Din punct de vedere al conținutului și al limbajului formal putem schița următoarea schemă: conținut documentar + limbaj formal documentar = film documentar, conținut documentar + limbaj formal de ficțiune = docu-dramă (sau docu-ficțiune), conținut de ficțiune + limbaj formal documentar = documentar fals, conținut de ficțiune + limbaj formal de ficțiune = film de ficțiune.

Alte două aspecte importante de categorisire ale filmelor documentare sunt:

1. atitudinea față de problemă (unele studiază problema, având ca subiect problema în sine (ex.: încălzirea globală), iar altele au ca subiect efectul problemei asupra oamenilor.

## 2. timpul prezent sau trecut al poveștii din film

Din aceste puncte de vedere *documentarul situațional* și cel *observațional* au ca subiect efectul problemei asupra personajelor, iar povestea în film se petrece în timpul prezent, adică acțiunea care spune povestea are loc în fața camerei de filmat. Diferența dintre cele două este de nuanță și depinde de implicarea camerei de filmat în acțiune, adică, dacă camera participă de aproape la acțiune sau o observă de la distanță. Aceste două atitudini ale camerei pot exista simultan în același film, granița dintre cele două stiluri nefiind exactă.

*Documentarul creativ* (documentarul fiind non-ficțiune) este definit prin analogie cu definirea literaturii non-ficționale creative prin 5 factori:

1. privind tematica, un înțeles este la vedere iar celălalt este ascuns.
2. din cauza dualității amintite în prealabil, creația scapă de obligativitatea actualității poveștii (cea ce este specific jurnalismului).
3. trebuie să aibă caracter narativ (adică să spună o poveste). În acest scop folosește elemente caracteristice dramaturgiei operelor de ficțiune (erou, scenă, acțiune, etc).
4. are un caracter reflexiv din partea autorului – constituind de fapt o idee completă.
5. dispune de o finețe ridicată a limbajului formal.

## III. METODOLOGIA CERCETĂRII

### III. 1. Scopuri și indicatori

Motivele analizării unei creații de artă pot fi multiple. Scopul parțial al acestei lucrări este să descopere motivațiile analizelor procesului creativ – adică modul în care a analizat regizorul propria creație de-a lungul procesului creativ de realizare a proiectului cinematografic. În proiectele cinematografice o astfel de analiză însoțește scenariul – în cazul filmelor de ficțiune și treatmentul (care la rândul lui conține, descrierea tematicii și o posibilă schiță a scenariului) – în filmele documentare, purtând numele de concepție regizorală. Aceasta conține:

1. reflexii ale autorului privind structura narativă (în mod mai accentuat în cazul filmelor documentare, unde nu putem avea un scenariu foarte concret)

2. *modul de selectare a actorilor și modul de lucru cu actorul* – în cazul filmelor de ficțiune, respectiv *modalități de abordare a personajelor* – în cazul filmelor documentare

3. *concepția audiovizuală* a filmului – în ambele cazuri. Deci este de înțeles ca și analiza metodelor regizorale să se desfășoare de-a lungul acestor tematici, indicatorii căutați fiind elemente cu caracter documentar – în cazul filmelor de ficțiune – și elemente cu caracter ficțional în cazul documentarelor.

Motivația acestei lucrări fiind una de natură teoretică, nu se face o analiză complexă a filmelor, ci în fiecare caz se caută doar urmele de co-fluențe indicate mai sus – care în unele filme pot fi mai multe, în altele mai puține (motiv pentru care, în lucrare, nu se acordă aceeași pondere fiecărui autor). Această căutare de urme (*indicatori*) se face pe baza convențiilor limbajului cinematografic din filmul documentar și cel de ficțiune.

### III. 2. Convenții ale limbajului cinematografic în filmul documentar și cel de ficțiune

Este foarte important de subliniat, că diferențierea (definirea indicatorilor specifici unui sau altui gen) se face pe baza limbajului cinematografic general valabil la începutul perioadei de cercetare, deoarece acest limbaj este în continuă schimbare, iar scopul lucrării este tocmai de a descoperi aceste schimbări.

1. Structura narativă: La acest nivel diferențele derivă din faptul că în filmul de ficțiune ideal totul este planificat exact, prin urmare toată dramaturgia se bazează pe structuri de genul cauză-efect, pe când filmul documentar nu poate fi planificat atât de exact, prin urmare evenimentele nu sunt legate atât de exact între ele, putând să apară și *întâmplări irelevante* din punctul de vedere al logicii interioare a povestirii, unele soluții apărând în mod întâmplător, finalul fiind în general deschis. Aceste elemente cu caracter documentar din filmul de ficțiune au apărut prima dată în cadrul *neorealismului italian* (anii '40). Putem spune că efectul filmului de ficțiune asupra documentarului modern începe la sfârșitul anilor '50 cu *cinéma vérité* și cu *direct cinema* ( înainte fiind mai mult din inerție, decât conștientizat). Referiri concrete în lucrare, la analiza unor filme.

2. Alegerea și modalitățile de abordare a personajelor, munca cu actorii: Folosirea amatorilor pe post de actor în filmele de ficțiune aduce un caracter documentar, deoarece civilul se joacă pe sine, prin urmare aduce propriul său caracter. Pe de altă parte și documentarul poate folosi modalități de introducere a personajului civil în situații fictive (în care să fie pur și simplu surprins sau să interpreteze alt rol, decât cel propriu), cu scopul de a-l scăpa de măștile de autoapărare - pe care le purtăm cu toții în viața de toate zilele.

### 3. Concepția audiovizuală:

Și la acest nivel toate diferențele se deduc din punctul de plecare: planificare exactă versus lipsa acesteia (adică improvizație) – cu scopul de a lăsa cât mai mult spațiu liber desfășurării realității. Diferențele sunt vizibile mai ales la nivelul eclerajului (unde documentarul preferă un ecleraj general, dar mai puțin estetic; dar și montajul analizator (care produce senzația de continuitate în timp) atrage atenția asupra caracterului ficțional (deoarece pentru a tăia ceva în mișcare, acea mișcare trebuie filmată de două ori, în două planuri și din două unghiuri de vedere diferite. Camera care filmează din mână are și ea un caracter documentar, deoarece dacă privim ca metodă și nu ca stil, e o consecință a dorinței de a putea reacționa în mod cât mai liber și mai rapid.

## III. 3. Fazele cercetării

### 1. Criterii de selecție a filmelor analizate

Interesul personal față de acest subiect provine din dorința de a analiza și sintetiza un proces la care am participat și eu ca autor a câtorva filme care se află între document și ficțiune. Despre filmele mele (Hai noroc! – Bahrtalo!, Tărâmul liniștii, Moszny, etc.) anexează doar un studiu scris de Gábor Gelencsér, apărut în revista Filmvilág în ianuarie 2013.

Terminând studiile de cinematografie în Polonia în anul 2000, ieșind în lumea producției de film și întreținând relații cu colegii mei din țările studiate (în lucrare), dar și cu teoreticieni (mai ales cu ocazia deselor întâlniri la festivaluri, dar și la

diferite programe internaționale de dezvoltare de proiecte cinematografice), am urmărit producția cinematografică din regiune în întreaga perioadă cuprinsă în acest studiu. Cunoștințele mele din breaslă, care-s prea mulți ca să-i enumăr în extras, mi-au atras atenția și asupra unor filme pe care poate le-aș fi omis căutând doar în bazele de date ale festivalurilor importante.

În acest studiu mă concentrez asupra regizorilor care au avut succes internațional important cu filme de lung metraj destinate sălilor de cinema, fiindcă acestea, fiind modele de succes pentru generația mai tânără, pot avea un impact semnificativ asupra dezvoltării limbajului audiovizual.

## 2. Observația ca punct de plecare

După găsirea indicatorilor căutați în filmele vizionate, se trece la analiza mai detaliată a acestora. În cazurile în care motivațiile regizorale presupuse formează un sistem logic bine încheiat sau în cele în care co-fluențele căutate nu sunt foarte accentuate (sunt prezente doar în unul din cele trei tematici ale concepției regizorale) nu este nevoie să ne bazăm pe interviuri. În schimb, în celelalte cazuri, se trece la aprofundarea metodelor regizorale având la bază declarațiile autorilor.

## 3. Interviu

În majoritatea cazurilor funcționează ca sursă secundară de informație, adică subliniază presupunerile autorului lucrării. În aceste cazuri în lucrare apar citate scurte (cuvintele regizorilor care se regăsesc pe DVD-ul din Anexe), continuând ideile autorului lucrării. Dar în majoritatea cazurilor, când sunt folosite ca sursă primară de informație (în domeniile în care metoda regizorală nu poate fi dedusă în mod exact din film (ex. lucrul cu actorul), interviurile sunt parafrazate. Această parafrazare este necesară din punctul de vedere al organizării informațiilor după indicatorii precizați în prealabil, deoarece fiecare regizor având propriul sistem de gândire, are alt punct de plecare, indicatorii căutați îi tratează în mod aleatoriu, în ordine diferită, de multe ori derivând de la unul la altul, apoi din nou întorcându-se, etc – fiindcă nici elementele structurale ale filmului nu formează o structură lineară, ci mai degrabă spațială, poate chiar de spațiu multidimensional.

#### 4. Concluzii

Concluziile presupun un proces în mai mulți pași. De fapt, analiza metodologiei fiecărui regizor în parte include deja niște concluzii, pe baza cărora la sfârșitul fiecărui capitol (dedicat fiecărei țări) se încearcă o generalizare a acestora. La sfârșitul lucrării se încearcă o generalizare la nivel mai înalt – multe din concluziile parțiale (mai ales cele cu caracter particular) nefiind repetate.

La nivelul acestui extras, din motive de spațiu, sunt eludate analizele particulare detaliate, mai precis acestea apar combinate cu concluziile parțiale. Din aceleași motive în extras sunt amintite doar filmele și aspectele cele mai semnificative din punctul de vedere al cercetării.

### IV. ANALIZA DIFERITELOR METODE REGIZORALE

#### IV. 1. România

Nu toate filmele cotate de către critici ca făcând parte din *noul val românesc* au un caracter documentar pronunțat, dar pentru că filmele lui Cristi Puiu, primul care a atras atenția internațională (arătând oarecum un drum posibil către festivalurile importante de film) au acest caracter, merită analizate și celelalte filme din acest punct de vedere.

La nivelul *structurii narrative* asemănările cu neorealismul italian, cum ar fi o oarecare pierdere a semnificației absolute a întâmplărilor bazate pe structuri gen cauză-efect și amplificarea rolului întâmplătorului, sfârșitul deschis din punct de vedere dramaturgic, prezența detaliilor de acțiune numite „acțiuni microscopice” de către André Bazin sau „detalii irelevante” de către Dawid Bordwell, sunt clare și punctate în multe publicații. Dar tot la acest nivel putem observa o asemănare cu filmele grupării Robert Drew din curentul documentar *direct cinema* (axate pe un anumit tip de situații), care susține că atunci când personajul se află în situație de criză (de exemplu în *The chair*, un avocat încearcă să scape un acuzat de scaunul electric) acesta arată adevăruri pe care altfel le-ar ascunde, materialul aproape în întregime este interesant, deci nu trebuie tăiat (cea ce reprezenta o problemă etică

pentru mulți documentariști, deoarece prin montaj se manipulează), etc. Căutând acest aspect, adică *dramaturgia de criză* în *noul val românesc*, vedem că povestea majorității filmelor se petrece într-un interval foarte scurt de timp, în care personajul ajunge în situație de criză: *Marfa și banii*, *A fost sau n-a fost*, *Cea mai fericită fată din lume* și *Pescuit sportiv* – de dimineață până la apus, *4,3,2* - de dimineață până la miezul nopții, *Moartea domnului Lăzărescu* – o noapte, etc, dar și acțiunea celorlalte filme se întâmplă într-un interval de timp relativ scurt, în care personajele nu au timp pentru o schimbare a caracterului atât de clară ca într-o poveste lungă.

Cristi Puiu introduce noțiunea de aroganță a povestirii, numind astfel logica interioară a acesteia din care se simte că autorul este atotștiutor. El încearcă să comunice spectatorului prin limbaj de film că știe că nu știe, doar presupune că este cam așa, presupunere bazată de multe ori pe „detalii irelevante” – în aparență, dar care caracterizează personajul și lumea filmului – prin urmare sunt *conținuturi periferice* în ceea ce privește esența povestirii, dar nu și a povești.

La el noțiunea de aroganță există și la nivelul structurii audiovizuale în ceea ce privește atitudinea camerei de filmat, când aceasta se comportă ca și cum ar ști dinainte ce se va întâmpla (precede acțiunea). De altfel *Marfa și banii* este filmat ca un documentar situațional, camera de filmat participând de aproape la evenimente, dar prin comportamentul ei atrăgând atenția asupra faptului că este un punct de vedere exterior (al autorului), aruncând din când în când privirea acolo unde vrea, fără a urmări cu strictețe acțiunea. De asemenea, și prin montaj se atrage atenția asupra acestui subiectivism ce produce salturi în timp, chiar și acolo, unde nu ar fi nevoie. În *Moartea domnului Lăzărescu* apar deja așa numitele scene cadru, caracteristice mai multor filme ale noului val românesc, dar care își au originea tot în curentul *direct cinema*, în care Hancock prefera să elimine din film scene întregi, cum ar fi cele care rămân într-un singur cadru, deoarece părerea multora este că montajul falsifică realitatea, fiind o expresie a selectivității și prin urmare a subiectivității autorului. În *Cea mai fericită fată din lume*, Radu Jude pășește pe urmele lui Puiu (deși unele soluții în spațiile înguste aduc a Mungiu), mai ales în ceea ce privește atitudinea de documentar observațional. La el camera aflată pe stativ urmărește de la distanță scenele intime cu obiective cu unghiuri de deschidere înguste.

După stilul vizual al începutului filmului, și *4,3,2* al lui Mungiu ar putea fi un film de Puiu, dar Mungiu, de-a lungul filmului se îndepărtează încet de această atitudine documentară și introduce în mod treptat și subtil mijloace de exprimare

vizuală specifice cinemaului de ficțiune clasic (ecleraj, montaj analitic, etc) realizând o dramaturgie a acestora.

Toate aceste filme (și multe altele pe care nu le putem aminti aici din lipsă de spațiu) încearcă să difere unul de celălalt (și reușesc), dar se simte că sunt rezultatul unor sisteme de gândire foarte asemănătoare, care parcă au același sistem de valori.

#### IV. 2. Ungaria

Filmul *Numai vântul* (Just the wind) al lui Benedek Fliegauf, bazat pe o poveste adevărată, cea a executării câtorva familii de romi în Ungaria acum câțiva ani, arată ca un documentar observațional – observat de la distanță, cu teleobiective. Dar este interesant și drumul regizorului până la acest film, deoarece în majoritatea cazurilor el lucrează cu amatori (a căror personalitate se potrivește cu cea a personajelor imaginate de el) și se inspiră din povești auzite de la prieteni. Prima sa mare descoperire, la nivelul structurii narative, este că orice ar face, spectatorul se simte obligat să construiască povestea din ceea ce vede și aude. A ajuns la aceasta cu filmul de scurt metraj *Portrete vorbitoare* (Talking heads) în care diferite personaje aflate într-o situație de interviu TV, povestesc câte o întâmplare, din perspectiva celor care ar fi asistat la aceste întâmplări. Regizorul a schimbat doar faptul că personajul principal din fiecare poveste s-a numit Laci. Deși aceste povestiri dau de bănuț că Laci din fiecare poveste este altcineva (poveștile descriu personaje cu caractere foarte diferite), spectatorul caută în gând motivația schimbării caracterului lui Laci. Acest mecanism de gândire al spectatorului a fost folosit de regizor și în filmul *Calea Lactee* (Milky Way), în care vedem numai personaje foarte îndepărtate, nefiind clare interacțiunile dintre ele.

Majoritatea filmelor lui se caracterizează printr-un minimalism formal foarte accentuat (în unul vedem numai prim-planuri, în celălalt numai plan general cu camera mișcându-se foarte lent în jurul personajelor, etc.) și un design sonor foarte lucrat, mai ales la nivelul atmosferelor. La această estetică a imaginii a ajuns datorită faptului că la început a fost nevoit să lucreze pe video – unde, de exemplu, nu putea să obțină profunzime de câmp mică, numai în prim planuri, cu teleobiective. Documentarismul lui constă mai ales în modalitatea de abordare a personajelor. Preferă să lucreze cu amatori, pentru că actorii profesioniști așteaptă de la regizor să le spună ce gândește, însă în cazul amatorului acesta este interesat să spună el



regizorului ce gândește – aceasta fiind a sursă importantă de inspirație. Fliegauf pășește oarecum pe urmele lui Béla Tarr, a cărui film de debut s-a născut în perioada așa numitei *școli de la Budapesta*, a cărei specific consta în reproducerea povești care s-a întâmplat, dar nu cu cei cu care aceasta s-a întâmplat, ci cu alte personaje cu care „s-ar fi putut întâmpla”. Diferența este că stilizarea vizuală la Béla Tarr s-a produs după ce s-a îndepărtat de acest curent, iar la Fliegauf s-a produs simultan.

György Pálfi întotdeauna caută metode diferite de realizare. În filmul cu titlul *Nu-ți sunt prieten* (I Am Not Your Friend) a căutat cum poate să afle mai multe despre societatea adulților din Ungaria, care deja știu să-și protejeze imaginea în situații de filmare. Atunci a decis să-i introducă în situații artificiale (de ficțiune), și să-i surprindă cu aceste situații noi, astfel încât aceștia să fie obligați să ia decizii fără a avea timp de gândire – deci în mod instinctual. Practic oamenii au inventat povestea filmului prin reacțiile lor spontane – deoarece regizorul nu le-a dat alte indicații de scenă în afară de: cine-i soția cui, șoptindu-le la ureche cine cu cine și pe cine înșală. Definirea caracterelor și a legăturilor dintre ele a avut loc pe baza observației regizorului din timpul castingului și a probelor – de exemplu, cine cu cine discuta cu plăcere în pauza de cafea, cine pe cine a dus acasă cu mașina, etc. Regizorul a intervenit doar creând situații ramă, încercând să evite să se implice în motivația caracterelor, care sunt de fapt subiectul principal al filmului. Din cauza metodei de lucru imaginea arată ca și în cazul documentarelor situaționale.

Rădăcinile acestei metode le regăsim la Jean Rouch în perioada *cinéma vérité*, când a ajuns la concluzia că personajele în situații fictive, având sentimentul de siguranță ascunse fiind în pielea altor personaje, exprimă de fapt mai mult adevăr privind propria personalitate, decât ar arăta în situația în care trebuie să se joace pe ei înșiși. Prin urmare, „singura modalitate de a surprinde realitatea este ficțiunea”.

Filmul *Drumeția lui Iszka* (Iska's Journey) al lui Csaba Bollók este înrudit din toate punctele de vedere cu *noul val românesc*, cu excepția faptului că pe lângă actorii profesioniști (roluri secundare care conduc de fapt firul narativ), pentru rolurile principale și cele episodice – deci unde este foarte importantă atmosfera pe care o induc, în primul caz fiindcă avem mult timp să-i privim, iar în al doilea, fiindcă avem doar puțin timp să-i privim – folosește amatori (cu care nu s-a întâmplat, dar „s-ar fi putut întâmpla” povestea – vezi *Școala de la Budapesta*).

Nemes Gyula are aceeași atitudine deconstructivisto-anarhistă față de procesul de filmare ca și maestrul său, Karel Vachek de la FAMU (școala din Cehia), unde a

studiat. În filmul său *Singurelele mele* (*My One and Onlies*) introduce procesul de filmare într-un mediu civil (stradă, gară, cafenea, metrou, cinema, etc.) și filmează cu echipament minimal ca să poată surprinde în film reacțiile trecătorilor care nu-și prea dau seama că se toarnă un film; de multe ori și actorii sunt instruiți să încerce să-i implice pe civilii care se află în mod întâmplător la fața locului, în film. În ciuda acestei metode, el are un scenariu prealabil, dar pe care-l pune deoparte în timpul procesului de filmare; iar după filmare taie în bucăți materialul filmat din care construiește un alt film (folosind de multe ori doar începutul și sfârșitul cadrului, părțile care în general cad la montaj)– fiindcă îl interesează adevărul care există în materialul filmat și nu adevărul preconcept de el. În acest mod ajunge la soluții foarte interesante de prezentare a unui punct de vedere interior al personajului. De exemplu, fata pune o întrebare într-o scenă de noapte, la care răspunsul băiatului sosește ziua. Sau într-un cadru mai apropiat este prezent un personaj, dar în cadrul mai larg, montat după, dispare, ca în al treilea cadru să apară din nou. În acest mod el distruge de fapt continuitatea percepției, fiindcă consideră că aceasta este adevărata modalitate de a vedea cu ochii interiori. Nemes Gyula este adeptul lui Karel Vachek numai în principii, dar nu imită stilul acestuia, ci mai degrabă se află sub influența spiritului experimental din Balázs Béla Stúdió – poate singurul studio de film experimental din blocul de Est, din perioada comunistă, finanțat de stat.

#### IV. 3. Republica Cehă

Filmele de ficțiune ale generației tinere sunt realizate în mod destul de clasic și sunt foarte puține la care putem observa o oarecare estetică a imaginii asemănătoare cu cea a documentarelor, dar nici acestea nu folosesc metode regizorale care ar deriva din documentar. În schimb, sunt realizate multe *documentare creative*, ceea ce derivă probabil și din faptul că la FAMU există o specializare separată pentru filmul documentar unde predau mai mulți regizori consacrați care au fost activi în perioada *noului val cehoslovac*, dar cărora li s-a interzis în anii 70 să mai facă filme de ficțiune, prin urmare aceștia, cu experiența lor bogată de limbaj audiovizual dobândit în filmele de ficțiune, s-au apucat să facă documentare, având o influență importantă asupra generației tinere. Astfel că a început să se formeze un limbaj de film documentar cu specific ceh, care se caracterizează prin provocarea personajelor și printr-o auto-reflexivitate profundă în ceea ce privește metodele de lucru ale

regizorilor, prin faptul că aceștia, în film, atrag atenția spectatorului asupra modalităților lor de deformare a realității prin procesul de filmare. Majoritatea acestor filme au un caracter intelectual greu de înțeles pentru cei care nu cunosc foarte bine realitatea cehă. De aceea, acestea sunt mai puțin cunoscute pe plan internațional. Cel mai mare succes internațional l-a avut probabil filmul *Visul Cehesc* (Czech Dream) al lui Filip Remunda și Vít Klusák, care documentează o provocare socială, în care cei doi regizori realizează campania de reclamă pentru supermarketul Visul Cehesc, în care totul va fi la jumătate de preț; dar când mulțimea ajunge la intrarea acestui supermarket, descoperă că este doar un perete, în spatele căruia se află doar câmpul pustiu.

Majoritatea caracteristicilor stilului de documentar creativ ceh pot fi surprinse în filmul studentesc al lui Vít Klusák cu titlul *Războiul de jazz* (Jazz War), film realizat despre tatăl său care l-a neglijat întotdeauna și nu vrea să participe la film; de aceea, regizorul îl înlocuiește în film cu o persoană asemănătoare găsită pe baza unui anunț în ziar, după care reproduce cu el scene întâmplare între el și tatăl său și întrebând dublura despre ce a putut gândi tatăl (rolul căruia acesta îl interpretează) când a acționat așa și nu altfel. Deseori, regizorul intră în cadru și regizează, microfonul și lămpile utilizate pentru ecleraj sunt adesea vizibile, toate situațiile sunt extrem de artificiale și provocate după un plan de filmare foarte concret, fiind folosite elemente (situații, obiecte, locații, personaje) cu valoare simbolică.

#### IV. 4. Slovacia

În ceea ce privește *documentarul creativ* din Slovacia, acesta se află sub influența celui ceh, datorită faptului că școala de film din Slovacia este încă tânără (din 1989) și majoritatea filmelor se fac în coproducție ceho-slovacă. Regizorul Péter Kerekes, renumit pentru filmele sale *66 de sezoane* (66 Seasons) și *Gătind istoria* (Cooking History), folosește toate modalitățile de exprimare descrise în cazul filmului ceh, provocările lui naive producând un umor mai cald în comparație cu a celor cehești care sunt mai sarcastice.

Kerekes rezolvă marea problemă a documentarelor despre trecut, care de obicei sunt mai puțin emoționale din cauza distanței în timp și a faptului că povestea nu se petrece în timpul filmic prezent (în fața camerei de filmat), prin faptul că își introduce personajele în situații artificial create, dar legate în mod simbolic de

trecutul personajelor, provocând o acțiune emoțională la timpul prezent în fața cine-camerei.

Stilul lui Kerekes poate fi definit prin *metoda înlocuirii*, deoarece în *66 de sezoane*, marea este înlocuită cu piscina din Košice, vapoare și avioanele adevărate cu jucării, ba chiar și anumite personaje sunt înlocuite cu altele (ex.: când este vorba despre tinerețea lor) sau în *Gătind istoria*, istoria nu este povestită de istorici sau militari, ci de oameni care nu puteau lua decizii importante, și anume bucătarii militari. Tot în acest film imaginile de arhivă cu care suntem obișnuiți în astfel de filme sunt înlocuite cu imagini ale diferitelor procese culinare, iar în loc ca bombele să lovească clădiri, explodează mâncărurile din farfurie. Prin toate aceste înlocuiri, dar și prin faptul că lasă în film detalii care în mod umoristic atrag atenția spectatorului că totul este regizat (când bunica exersează cu asistenta regizorului ce și cum va trebui să spună în film), regizorul atrage atenția asupra faptului că filmul este de fapt o înlocuire a realității vieții cu realitatea filmului – care include și realitatea situației de filmare, dar acest context nu exclude realitatea personajelor, ci doar le pune într-o ramă creată de către regizor.

Festivalul TIFF 2013 prin programul său Focus Slovacia a atras atenția asupra conturării unui nou val în cinematografia slovacă. Acest val în filmul de ficțiune a început destul de târziu, doar pe la sfârșitul deceniului, datorită și faptului că doar atunci a fost instituit Fondul de Cinematografie Slovac (înainte filmele fiind finanțate de către Ministrul Culturii în mod destul de neregulat).

Filmul *Bine, merci ...* (Thanks, Fine...) al lui Mátyás Prikler este realizat în stil *Dogma 95*. Deși a avut un scenariu concret (cu toate scenele inspirate din realitate), s-a filmat ca și în cazul documentarelor. Actorii au interpretat scenele în întregime (fără întreruperi pentru schimbarea punctului de vedere al cine-camerei și a eclerajului) și nici nu știau dacă sunt în cadru sau nu. Regizorul instruia operatorul în timpul filmării. Eclerajul a fost unul general pentru a da libertate de mișcare actorilor și s-au folosit doar sursele de lumină existente la fața locului (amplificate puțin prin schimbarea becurilor).

Filmul *Casa* (House) al lui Zuzana Liová are caracter documentar doar prin atitudinea cine-camerei care în majoritatea cazurilor se comportă ca în documentarul observațional, cum de altfel spune și regizoarea: „ca și cum am fi în vizită la cineva, nu trecem un anumit prag al intimității”. Dar și în acest film, ca și în *4,3,2* al lui Mungiu, se trece treptat și la folosirea mijloacelor de exprimare clasice.

Filmul cu caracterul cel mai documentar este *Fabricat la Aș* (Made in Ash) al lui Iveta Grófová. Povestea coruperii tinerei de origine Romă, Dorotka, este filmată cu multe personaje autentice în stil de documentar observațional (stând la distanță și fără să deranjeze intimitatea personajelor civile), după un scenariu relativ concret, dar cu majoritatea scenelor improvizate de către personaje. Foarte interesantă este abordarea personajelor în care eroina și prietena ei Sylvia, discută într-un local cu prostituate. Inițial regizoarea a vrut ca rolul prostituatelor să fie interpretat de croitorese, dar acestea au refuzat. Prin urmare, regizoarea a rugat niște prostituate adevărate să interpreteze roluri de croitoreasă, iar acestea, în timpul improvizației au uitat de rolul ce trebuia interpretat și au început să facă aluzii, ba chiar să discute în final despre propria meserie.

#### IV. 5. Polonia

Destul de mult timp a trebuit să aștepte generația de regizori care și-a terminat studiile la începutul deceniului pentru a avea ocazia debutului, deoarece noua instituție de finanțare a cinematografului (PISF) și-a început activitatea doar în ultima treime a deceniului, vechea instituție preferând regizorii mai în vârstă și cu notorietate. Tradiția renumită a filmului Polonez și academismul își pun amprenta și asupra filmelor tinerilor, care experimentează mult mai puțin decât colegii lor din alte țări. Pe de altă parte, se pare că cinematografia poloneză, având o piață proprie destul de mare (țară de 40 de milioane de locuitori cu tradiție în vizionarea de filme, mai ales a celor poloneze) este mai puțin orientată spre succese internaționale decât spre propriul public. Se nasc deci multe filme bune, atât de ficțiune cât și documentare, dar cu caracter mai clasic.

Sławomir Fabicki, în filmul *Din recuperare* (Retrieval), adoptă o estetică a imaginii de film documentar situațional, camera din mână urmărind de aproape personajul și implicându-se în evenimente, dar aceasta se datorează mai mult faptului că atunci când a făcut filmul, această estetică, a cărei origine se află în filmul documentar, a devenit deja consacrată și în filmul de ficțiune la fel ca și eclerajul general, care este o necesitate pentru filmul documentar, în filmul de ficțiune fiind cunoscut ca metodă conștientă începând cu John Cassavetes. Modalitatea de a filma scena în întregime cu actorul, fără întreruperi se datorează acestei preferințe a actorului principal. Acest stil nu se regăsește însă la restul regizorilor tineri.

Și documentarul polonez este destul de clasic, cu multe filme observaționale foarte bune, dar care nu se află în centrul atenției acestei lucrări.

## V. POSIBILITĂȚI DE EXTINDERE ALE CERCETĂRII

Fiind vorba despre un proces care nu s-a terminat încă, cercetarea poate continua și în anii următori, precum poate că ar merita să fie extinsă și înspre trecut, adică să înceapă din momentul schimbării regimului în aceste țări. Pe de altă parte, poate fi extinsă și asupra celorlalte țări din fostul bloc comunist. Dar înainte de toate probabil că ar trebui extinsă asupra filmelor documentare observaționale și situaționale din țările discutate.

## VI. CONCLUZII FINALE

Critica directă a societății actuale prezentă în aceste filme a apărut atât de târziu și datorită faptului că imediat după schimbarea regimului, asta ar fi fost percepută ca un semn de preferare a regimului vechi față de cel nou, cu toate că această critică nu învinovățește regimul ci arată că societatea este așa, deoarece membrii societății nu sunt altfel. De aici derivă faptul că eroii acestor filme nu sunt cu nimic mai buni decât celelalte personaje din film și ținem cu ei doar din empatie (un mijloc foarte important pentru identificarea spectatorului cu personajul și în filmele clasice, dar acolo mai au și caracteristici mai pozitive).

Caracterul documentar al structurii narative în filmele de ficțiune cercetate se manifestă nu numai în finalul deschis, ci deseori în începutul deschis, deoarece în majoritatea cazurilor problema eroului deja există și cu primul punct critic doar se agravează. În documentarele observaționale acesta este un lucru normal, fiindcă cineastul intervine doar după ce problema există, fiindcă numai atunci vede potențialul unui film. Dar și prezența *conținuturilor periferice*, care mai demult au fost numite *detalii neseemnificative*, în documentar intervin în mod automat în viața personajelor și nu întotdeauna pot fi eliminate prin montaj; în filmele de ficțiune studiate sunt introduse de către regizori în mod foarte conștient. Prezența acestor

adepti ai cinemaului clasic în care nu există nici o privire care să nu aibă consecințe importante din punct de vedere al poveștii dă senzația de imperfecțiune dramaturgică. Dar toate aceste *imperfecțiuni* ale personajului, a structurii dramaturgice și a imaginii cu caracter documentar amplifică senzația de realitate.

În filmul documentar creativ aceste *conținuturi periferice* sunt detaliile procesului de filmare pe care autorii le dezvăluie spectatorilor.

În cazul unor autori, folosirea tehnologiei video a fost o necesitate care a împins estetica imaginii către filmul documentar care a acceptat deja acest tip de estetică. Dar nu la toți, fiindcă regizorii noului val românesc lucrează pe peliculă, deci în mod conștient folosesc estetica amintită, care la ei nu derivă din necesitatea de a da libertate cât mai mare actorului, fiindcă lucrează cu profesioniști și fac multe probe; însă tocmai conținuturile periferice necesită această estetică, fiindcă aceste conținuturi (pe care le consumăm în forme scurte, de exemplu prin internet – fie ele cu caracter observațional foarte natural, fie foarte artificial) ne-am obișnuit să le privim în acest fel.

Toate acestea laolaltă, pentru unii înseamnă o formă foarte rafinată a minciunii, în timp ce pentru alții, mai degrabă un *realism sceptic*.

## BIBLIOGRAFIE SELECTATĂ

Almási Tamás: *Ahogy én látom*, DLA-pályamunka, Sz. F. E. Budapest, 2005

Online: <http://www.filmacademy.hu/uploads/dokumentumtar/almasitdolgozat.pdf>

Szekfü András: *A dokumentumfilm néhány elméleti kérdése és a huszadik századi magyar dokumentumfilm*, doktori disszertáció, Sz. F. E., Budapest, 2010

Online: <http://www.filmacademy.hu/uploads/dokumentumtar/szekfuadolgozat.pdf>

Bazin, André: *Mi a film?*, Osiris kiadó, Budapest, 1995

Block, Bruce – *Opowiadanie obrazem – tworzenie wizualnej struktury w filmie, telewizji i mediach cyfrowych*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa, 2010, (orig. *The Visual Story, 2e by Bruce Block*, 2008)

Curran Bernard, Sheila – *Film Dokumentalny – Kreatywne opowiadanie*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa (orig. *Documentary Storytelling – Creative Nonfiction on Screen – Third Edition*)

Fulger, Mihai: „*Noul val*” în cinematografia românească, Grup Editorial Art, București, 2006

Gorács Anikó: *Forradalmárok – Az új évezred román filmművészete*, Mozinet könyvek, Budapest, 2010

Gorzo, Andrei: *Lucruri care nu pot fi spuse altfel – un mod de a gândi cinematograful de la André Bazin la Cristi Puiu*, Editura Humanitas, București, 2012

Hartai László – Muhi Klára – Pápai Zsolt – Varró Attila – Vidovszky György: *Film-és médiafogalmak kisszótára*, Korona Kiadó, Budapest, 2002

Kingdon, Tom – *Sztuka reżyserii filmowej* – Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa, 2012, (orig.: *Total directing: interacting camera and performance in film and television by Tom Kingdon – C. 2004 by Tom Kingdon*)

Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*, Palatinus, Budapest 2008

Kovács András Bálint: *Mozgóképelemzés*, Palatinus Kiadó, 2009

Mascelli, Joseph V. – *5 tajników warsztatu filmowego* – Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa, 2010, (orig. *The five C's of Cinematography: Motion Picture Filming Techniques*, C. 1965)

McKee, Robert: *Story (a forgatókönyv anyaga, szerkezete, stílusa és alapelvei)*, Filmtett Egyesület, Kolozsvár, 2011

Rhodes, D. Garry and Parris Springer, John: *Docufictions – essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking*, McFarland and Company, 2006



Saunders, Dave: *Direct Cinema – obseravtional documentary and the politics of the sixties*, Wallflower Press – London and New York, 2007

Thompson, Kristin és Bordwell, David: *A film története*, Palatinus Kiadó, 2007, Budapest

Zonn, Lidia: *Zasady montażu filmowego – Film dokumentalny*, wydawnictwo PWSFTv I T, Łódź, 1994