

Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca
Facultatea de Științe Politice, Administrative și ale Comunicării
Școala Doctorală de Științe Politice și ale Comunicării
Domeniul: Științe ale Comunicării

Retorica vizuală în filmul documentar românesc

Coordonator științific: Prof. univ. dr. habil. Elena Abrudan

Doctorand: Raluca Iulia Bancoș

2021

CUPRINS

Lista de figuri	1
Introducere	5
Capitolul I. Filmul documentar, produs media artistic	10
I.1. Introducere în arta cinematografică	10
I.2. Estetica în film	17
I.2.1. Frumusețea filmului	17
I.2.2. Limbajul cinematografic	18
I.2.3. De la montajul clasic, la editarea digitală a filmului	22
I.2.4. Lumina în film	24
I.2.5. Timpul, spațiul și ambianța cromatică create de film	25
I.2.6. Estetica mișcării în film	27
I.3. Un scurt istoric al filmului documentar	29
I.4. Definiții ale filmului documentar	38
I.5. Prin ce se distinge filmul documentar	42
I.6. Tipuri ale filmului documentar. De la proiecțiile experimentale, la non-ficțiunea virtuală	46
I.7. Din specificul cinematografilei românești	57
I.8. Documentarul la noi	66
I.9. Jurnalismul religios ortodox în România. Filmul documentar religios în România	74
Capitolul II. Ce este retorica vizuală în filmul documentar?	81
II.1. Despre imaginea vizuală	81
II.2. Comunicare vizuală în film. Comunicare religioasă	85
II.3. Despre simbol	91
II.3.1. Simbolul, rolul și funcțiile sale	91
II.3.2. Alte viziuni asupra simbolului	93
II.3.3. Simbolul în sacru	96

II.3.4. Simbolul în artele vizuale	100
II.4. Arc peste timp – de la retorica clasică, la retorica vizuală în filmul documentar	107
Capitolul III. Studiu de caz: Documentarul Trinitas TV	115
III.1. Metodologie	115
III.1.1. Ipoteza de cercetare	115
III.1.2. Colectarea datelor și metodele utilizate	116
III.2. Documentarul Trinitas TV. Istoric, distribuție și tipologie	117
III.2.1. Istoric Trinitas TV	117
III.2.2. Distribuția TV și online a documentarului Trinitas TV	119
III.2.3. Tipologia documentarului Trinitas TV. Cultură și credință	120
III.3. Publicul și audiența online ale documentarului Trinitas TV	123
III.3.1. Publicul-țintă al documentarului Trinitas TV	123
III.3.2. Audiența documentarului Trinitas TV în social media. Rezultate	123
III.4. Lumina în documentarul Trinitas TV	142
III.5. Simbolurile vizuale în documentarul Trinitas TV	145
III.5.1. Categoriile de simboluri vizuale prezente în documentarul Trinitas TV	145
III.5.2. Semnificațiile date de publicul documentarului Trinitas TV	163
III.5.3. Comunicare religioasă în documentarul Trinitas TV	170
III.6. Retorica vizuală în filmul documentar Trinitas TV	171
III.7. Limitele studiului și direcții viitoare de cercetare	172
III.8. Contribuție personală și elemente de originalitate	172
Concluzii	174
Bibliografie	179
Anexe	1

REZUMAT

Cuvinte-cheie: film documentar, limbaj cinematografic, documentarul religios, educație vizuală, simbol vizual, comunicare vizuală religioasă, retorică vizuală

Introducere: Studiul de față, pe care îl propunem cititorului, încearcă să surprindă prin ce se realizează retorica vizuală în filmul documentar românesc. Filmul documentar este un produs media și de artă de interes atât pentru public, cât și pentru cineaști, critici ori teoreticieni de mai bine de un secol. În ultimele trei decenii, s-a dezvoltat ramura comunicării vizuale, respectiv a retoricii vizuale în filmul documentar, deci fiind o temă de actualitate, a fost de interes pentru noi, considerând aici documentarul cu tematică religioasă și culturală din spațiul românesc. Documentarul Trinitas TV, asupra căruia ne-am oprit atenția, documentar tradițional, expositiv și poetic, creează un anumit tip de mesaj vizual sacru prin simbolurile vizuale folosite, caracteristice identității culturale naționale românești, un mediu foarte potrivit pentru tema retoricii vizuale.

Lucrarea de față are trei capitole mari: *Filmul documentar, produs media artistic, Ce este retorica vizuală în filmul documentar?* și *Studiu de caz: Documentarul Trinitas TV*. În primul capitol, *Filmul documentar, produs media artistic*, încercăm să atragem cititorul prin frumusețea și complexitatea filmului documentar, dar și a tematicii sacre prezentă în filmul documentar, rareori abordată. Începutul acestui capitol ne introduce în arta cinematografică, în modul de realizare și de construcție al mesajului cinematografic, pentru a putea să înțelegem ce putem să experimentăm în călătoria documentarului. Sunt teoreticieni care văd filmul ca pe un produs artistic, în urma cărora ne vom schimba percepțiile și emoțiile, fie că vom conștientiza sau nu, cum este și David Bordwell, iar Dumitru Ion Suchianu spunea despre film că este „o fotografie a gândului”. În ceea ce privește semnificațiile mesajului filmic și cum se construiesc acestea, sunt esteticieni cu o viziune aparte asupra acestora, precum Andre Bazin, Morin, Cohen-Seat, Munier, Merleau Ponty, oarecum inaccesibilă întregului public și ușor nerealistă, după unii autori.

Dacă cineaști precum David McDougall văd în film un instrument de culegere și de observare a datelor, alții îl văd ca pe un produs economic, iar pentru alții este un artefact cultural. Am continuat cu estetica filmului, ce cuprinde frumosul în film, văzut de unii autori doar ca o

artă și care ar trebui privit ca atare, ca Alain Bergala, iar de alții ca un produs media bine structurat și definit, ce dă posibilitatea identificării elementelor structurii vizuale și analiza acestora, cum e Zetl. Limbajul cinematografic s-a conturat încă de la începutul secolului trecut și, în timp, a devenit din ce în ce mai ușor de descifrat prin codurile sale sau configurările de semnificație din film, în funcție de școlile documentare existente. Trecut prin sита semioticii, filmul este privit ca o unitate de discurs, iar semioticienii ca Umberto Eco sau Etienne Souriau, Gilbert Cohen-Seat, Christian Metz sau Roland Barthes realizează clasificări ale codurilor existente. De la montajul ideologizant, la editarea digitală a filmului, cineaștii au contribuit în istoria cinematografeii la crearea unui mesaj cu un anumit scop, care a influențat publicul în moduri diferite. Lumina este unul dintre elementele de compoziție ale imaginii vizuale care conferă o anumită stare privitorilor, prin intensitatea ei sau poziționarea față de subiectul filmat, o invitație în acel spațiu și timp unice, cu noi valențe create în film. De altfel, filmul mai este denumit artă a timpului.

Se impunea crearea unui mic istoric al filmului documentar, pornind de la teorii ale unor istorici consacrați, de la începuturile sale, din perioada anilor 1880-1919, până în prezent. De la tatăl documentarului, Robert Flaherty, la Grierson din școala britanică de film documentar, la Vertov și Kulesov din școala sovietică ideologizantă, până la documentarul de televiziune sau mockumentarul, mai nou, documentarul interactiv, și mai recent, și azi, non-ficțiunea virtuală, documentarul și-a creat un drum al său pe linia temporală. Apoi, am considerat relevant pentru o înțelegere a genului documentar, o trecere prin definițiile documentarului date de reprezentanți documentariști, de la tratarea creativă a realității a lui Grierson, la reprezentarea lumii istorice a lui Bill Nichols sau la instrumentul de transmitere a unor informații factuale despre lume a lui David Bordwell și la formațiunea discursivă care prezintă fapte actuale, prin crearea unei retorici a imediatului și adevărului, în opinia autoarei Jane Chapman. Cum a fost definit documentarul ne-a ajutat să înțelegem o parte a caracteristicilor sale specifice, cum se distinge acesta de alte produse media. Documentarul se distinge prin funcțiile sale de bază, după Michael Renov, de a înregistra, de a descoperi, de a conserva, de a convinge sau a promova, de a analiza sau interoga și de a exprima. Solomon zicea că documentaristul se distinge de cineast prin faptul că are o intervenție mai redusă în reprezentarea realității, iar Barbash și Berkeley erau de părere că documentarul se distinge ca gen și prin relațiile pe care le are cu subiectele abordate și accentul nu cade doar pe un subiect, ci pe mai multe. Michael Rabiger, în 2004, scria că este necesar să se

distingă non-ficțiunea de documentar, căci adevăratele documentare se preocupă de valorile care determină calitatea vieții omului, nu de vânzarea unui produs sau a unui serviciu. Parcurgerea tipologiilor filmului documentar din acest capitol, precum cele ale lui Nichols, Bordwell, Bruzzi, McLane, Gaudenzi, și ale altor teoreticieni de film, până la documentarul interactiv al zilelor noastre și non-ficțiunea realității virtuale, ne prezintă specificul fiecărui tip de documentar. O primă tipologie creată, în funcție de reflexivitate, a fost a documentarelor clasice, care erau realiste, ca în direct cinema, dar și a celor contemporane, care sunt reflexive. În 2001, Bill Nichols realiza o clasare a acestora, pornind de la modul de reprezentare observațional, performativ și reflexiv și identifica: documentarul poetic, expozitiv, observațional, participativ, și reflexiv. La David Bordwell, întâlnim și filmul de compilare, un subgen al filmului documentar, am putea să îl numim „strămoșul” documentarului interactiv de azi, iar din punct de vedere al domeniului abordat, distingea documentarul de natură, de artă, de știință, social, dar și altele. Istoricul de film John Barsam distingea între documentarul faptic, instructiv, persuasiv și propagandistic, Stella Bruzzi vorbea despre docusoap, subgen al documentarului de televiziune, care filmează oameni obișnuiți pentru o anumită perioadă de timp, cu un ochi omniscient. Un alt gen este pseudo-documentarul, cu efecte digitale și care pune la îndoială adevărul din toate filmele documentare, dar o ficțiune. Amintim și de primul documentar generat de utilizatori în anul 2011, “Life in a day”, apreciat la festivalul de film Sundance, documentarul interactiv tratat și de autoarea Sandra Gaudenzi, care permite utilizatorului să participe în mod direct în construcția narativă și în prezent, de non-ficțiunea virtuală, considerată de unii autori o tehnologie diferită decât cea a cinematografului, unde se respectă cele trei elemente ale realității virtuale: spațiul 3D, interacțiunea live și auto-proiecția utilizatorului în mediul virtual.

A fost relevant pentru studiul nostru să tratăm în acest capitol și specificul cinematografilei românești, după autorii americani, existentă din momentul premierii la Cannes a filmului „Pădurea spânzuraților” a lui Liviu Ciulei din anul 1965, dar și caracteristicile documentarului românesc, pe scurt. Două dintre festivalurile de film dedicate exclusiv documentarului la noi, Festivalul Internațional de Film Astra Film de la Sibiu și DocuArtFest din București, găzduiesc anual, și după Călin Căliman, cele mai bune documentare românești. O noutate a documentarului românesc apare odată cu documentarul „Colectiv” (din 2019), al lui Alexandru Nanau, primul din istoria cinematografilei românești nominalizat la Premiile Oscar anul trecut, apreciat și anul acesta, la Londra.

În ultima parte a acestui prim capitol, încercăm să contextualizăm filmul documentar religios din România în jurnalismul religios ortodox românesc, cu o vechime de mai bine de un secol, de la începutul presei ortodoxe undeva prin anii 1830-1840. Acest tip de presă a fost dezvoltat atât de teologi, dar și de jurnaliști cu experiență, iar odată cu înființarea televiziunii Trinitas TV a Patriarhiei Române, a fost accesibilă prin mediul online în toată lumea, prin mesajele transmise, specifice acestui tip de presă audio-vizuală. Un lucru demn de menționat este faptul că în spațiul românesc apare primul cotidian din lumea creștin ortodoxă, „Lumina”, în anul 2005, iar din 2007, Trinitas TV este constituit cu rolul de a promova istoria, cultura și credința românești. Documentarul realizat de televiziunea publică Trinitas TV se poate asimila filmului cu tematică sacră, un gen agreat mai puțin de public, dar mult de critici și apreciat și premiat, mai ales în ultimii ani în spațiul american, unde s-au dezvoltat linii teoretice despre acest gen (lucru pe care îl considerăm și noi demn de luat în vedere pentru spațiul românesc, dacă apreciem bogăția de producții care s-ar putea realiza aici, pornind de la tezaurul identitar românesc) sau la Cannes, cum este cazul cineastului Robert Bresson, premiat de mai multe ori cu marele premiu pentru filmele sale, în care regăsim iconografia bizantină.

În al doilea capitol, *Ce este retorica vizuală în filmul documentar?*, imaginea vizuală și sensul produs de aceasta, din ce este compusă imaginea, ce substraturi are și ce niveluri de înțelegere are, pentru a putea fi înțeles mesajul imaginii vizuale, conform teoriilor diverse ale semioticii, a fost punctul de pornire pentru a înțelege modul de construcție vizuală a imaginii în filmul documentar. Eliade vorbea despre o reprezentare a imaginilor înăuntrul omului, în funcție de credința și de valorile acestuia. Charles Pierce, care a pus bazele semioticii, vedea imaginea ca o subcategorie a icoanei și distingea între trei tipuri ale acesteia: imaginea propriu-zisă, diagrama și metafora, iar Gilles Deleuze a identificat patru tipuri de imagine: imaginea-percepție, imaginea-acțiune, imaginea-afect și imaginea-timp. Christian Metz, alt pionier al semioticii filmului, percepea filmul ca pe un act de comunicare, posibil prin schimbul bilateral între receptor și emițător, printr-un cod și context bine definite, iar bine-cunoscutul semiotician Roland Barthes distingea între nivelul denotativ (semnificația primă accesibilă unui public larg) și nivelul conotativ al imaginii (cu un cod mai specific, nivel din care e alcătuit și câmpul ideologic al filmului). Mai recent, însă, noile teorii în acest sens, mai ales cele de tip cognitivist, nu mai acordă acestor lucruri o importanță atât de mare, ci mai degrabă construcției logice a discursului vizual filmic.

În continuare, am parcurs anumite concepte importante pentru înțelegerea retoricii vizuale în documentar și, mai specific, în cel religios, precum *educație vizuală*, *inteligentă vizuală*, *comunicare vizuală*, *limbaj cinematografic*, *cod simbolic*, *comunicare rituală* și *comunicare religioasă*. Un cercetător definea conceptul de educație vizuală prin abilitatea unei persoane de a distinge și de a interpreta într-un mod adecvat acțiuni vizibile, obiecte sau simboluri din mediul său înconjurător. După Cresskill, cercetător în comunicarea vizuală, studiile din comunicarea vizuală din ultimele decenii dau: o notă pragmatică produsului vizual, pentru că e utilizat ca un instrument practic; una care pune în analogie descifrarea semantică a limbajului cinematografic cu cea pe care o aplică în studiile lor asupra limbajului și una în care imaginile sunt folosite pentru a crea o retorică vizuală. Cât despre limbajul religios, este definit ca unul al experienței și al participării personale, care nu poate fi redus la formule obiective. Ca orice alt limbaj, și cel religios este unul specializat, creat în funcție de culturile cu care a avut contact, un limbaj al mărturisirii, al afirmării particulare de credință, care trece dincolo de limbajul științelor exacte sau al filozofiei. Un teoretician american și critic media, James William Carey, vorbește despre comunicarea ca ritual, care valorizează mai mult semnificația simbolică și experiența trăită, decât simpla informare transmisă verbal sau vizual.

Simbolul, rolul și funcțiile simbolului, cum a fost văzut acesta în timp de reprezentanți ai semioticii și ai istoriei artei, precum și simbolismul specific creștinismului, în concepția lui Eliade, Cojanu și Todorov și distincția acestuia de simbolul ideologic din film au fost câteva aspecte relevante pe care le-am mai dezbătut în acest capitol. Am privit simbolul în artele vizuale prin ochii unor istorici de artă și am arătat specificul simbolului în iconografie, un simbol descoperit în documentarul religios românesc. Eliade spunea despre studiul simbolismelor că scopul ultim al acestora este de a ajuta la cunoașterea omului. Gilbert Durand zicea că imaginația simbolică are principalele funcții: biologică, psihosocială și umanistă, considerând că simbolul poate restabili echilibrul psihosocial. Semioticianul Tzvetan Todorov a creat un istoric al simbolului, pornind de la antichitate, la fel și Max Schlesinger. Un istoric de artă interesat de simbolism a fost și Lorenz Dittmann, în psihologie, Jung pune pe seama inconștientului descifrarea simbolică, iar semioticienii Ferdinand de Saussure, cu clasificarea sa a semnelor în semne propriu-zise, indicii și simboluri, și Charles Peirce, cu distincția dintre iconi, indici și simboluri și a alcătuirii semnului din reprezentant, interpretant și obiect, au avut o mare contribuție în acest sens. În simbolismul din creștinism, Eliade vedea o bogăție de simboluri, un

tezaur care a păstrat simboluri utile din vechile civilizații și credințe, dar care nu le anulează pe cele vechi, ci le împlinesc în noua credință. În creștinism, simbolismul unei istorii locale este ulterior simbolismul unei lumi întregi. Simbolul central al creștinismului este Hristos, „semnul tuturor semnelor”, cum îl denumește Eliade. Tot Eliade vede rolul de comunicare interculturală al imaginilor și al simbolurilor, le consideră o deschidere spre transcendent, fără de care culturile ar fi moarte. Semioticianul bulgar Tzvetan Todorov consideră că prima carte de semiotică care ar trebui considerată ca atare este a Fericitului Augustin, cum în „Doctrina creștină” a sa, împarte lumea în semne și lucruri, semnificanți ai semnelor, iar semnificatul ultim este Dumnezeu. Câțiva istorici de artă care tratează simbolurile din creștinism sunt: Gilbert Durand, care vorbește despre simbolul ritual din Sfintele Taine din creștinism și simbolul iconografic, în imaginile pictate sau sculptate; Erwin Panofsky, istoric de artă preocupat de iconografie și de iconologie, la fel și Ernst Cassirer. Martin Marcel, în 1981, clasifică simbolurile din film în: plastice, dramatice și ideologice. NJ Cresskill, în 2006, zicea că limbajul vizual este cel mai puternic și mai eficient mod de a comunica, datorită procesului său integrativ de a crea semnificații, iar despre comunicarea simbolică în film, afirma că se produce prin elementele de estetică vizuală și prin semnificațiile create de public, din culturile de unde provine.

În ultima parte a acestui capitol, am creat o scurtă poveste a retoricii în timp, de la începuturile ei, cu peste două milenii în urmă, o retorică mai rigidă, și până în ultimele decenii și în prezent, când retorica vizuală în filmul documentar este parte dintr-un domeniu al comunicării vizuale, care a luat avânt și este de mare interes atât pentru specialiști, cât și pentru critici sau pentru public. Tzvetan Todorov afirma că la sfârșitul secolului al XVIII-lea, ia sfârșit retorica de până atunci, iar la mijlocul secolului al XX-lea renaște. Vechea retorică era construită în jurul structurii compoziționale a discursului, unde erau importante stilul și argumentele, trasate după anumite reguli, iar noua retorică avea în centru argumente raționale din științele umane și își pierde din rigiditate. Pentru a înțelege retorica vizuală, după NJ Cresskill, e important să percepem termeni precum „înțeles vizual” sau „argument vizual”. El identifică mai multe argumente vizuale: steaguri argumentative, demonstrații vizuale, metafore vizuale, simboluri vizuale și arhetipuri vizuale și numește „simbolurile vizuale” acele imagini folosite pentru a face referire la ce reprezintă. Michael Renov scrie și despre cele patru funcții retorice ale documentarului: de a înregistra, de a convinge, de a interoga și de a exprima. Schoen, în 2012, spune că retorica filmului documentar se produce prin simbolurile vizuale prezente, prin

tehnicele de filmare și de editare ale filmului, prin mesajul transmis și activitatea pe care o realizează în societate realizatorul prin produsul său vizual creat. Iar teoriile majoritare arată că retorica vizuală se realizează în filmul documentar atât prin semnificațiile create de autori, cât și de public, în funcție de experiența acestora și de background-ul lor cultural.

Capitolele prin care am încercat o analiză critică a teoriilor care să ne conducă la retorica vizuală în documentarul românesc cu tematică cultural-religioasă, au constituit pentru noi o minimă bază necesară pentru a putea să ne argumentăm studiul de caz propus pentru analiză, documentarul produs de televiziunea publică Trinitas TV, parte componentă din Centrul Basilica al Patriarhiei Române. Ipoteza de cercetare de la care am pornit în studiul propus a fost aceea că retorica vizuală, care facilitează reprezentarea sacrului în acest documentar, se realizează prin simbolurile vizuale prezente în imaginile vizuale, prin alte elemente de construcție ale imaginii vizuale, cum este lumina, prin comunicarea vizuală religioasă, care creează un anumit tip de mesaj, prin care atrage publicul, dar și prin semnificațiile date de public acestor simboluri. Întrebările de cercetare de la care am plecat și pentru care am primit răspuns prin analiza realizată ulterior au fost: „Prin ce se realizează retorica vizuală în filmul documentar românesc?”, „Care sunt simbolurile vizuale recurente în documentarul Trinitas TV?” și „Cum se construiește semnificația imaginilor simbolice în mintea privitorilor?”. Am ales un design observațional al cercetării. Am analizat date vizuale ale documentarelor Trinitas TV regăsite între anii 2015 și 2021, în mediul online. Metodele utilizate sunt analiza de conținut, a discursului vizual, pentru a identifica elementele prin care se realizează retorica vizuală și mesajul creat prin comunicarea vizuală religioasă specifică acestui documentar, și analiza de imagine, a unui element de compoziție al imaginii important aici – lumina, focus-grupul, pentru a cuantifica modul de interpretare a simbolurilor vizuale și al acestui mesaj de public, dar și cantitative, prin crearea unor statistici care ilustrează informații relevante despre tematicile tratate în acest documentar, care sunt preferințele și vizualizările în mediul online și despre simboluri. Pentru a înțelege documentarele preferate de public din cele peste 80 de documentare Trinitas TV postate și distribuite în mediul online, tipologia acestor documentare, tematica lor și alte elemente relevante legate de audiență, am analizat datele de pe pagina oficială de Facebook, de pe canalul de YouTube al televiziunii și de pe site-ul televiziunii. Un alt punct dezbătut a fost comunicarea religioasă vizuală care s-a realizat în acest documentar și cum influențează aici mesajul transmis retorica vizuală.

Televiziunea Trinitas TV a fost înființată în anul 2007 din două rațiuni principale: de a revigora presa ortodoxă românească, prin dezvoltarea instituțiilor de comunicare din biserică, pentru a transmite mesajul de credință și de a răspunde nevoii publicului, care s-a exprimat concret printr-o solicitare în acest sens. Are mesajul central „al păcii și al solidarității, o informare corectă și lipsită de obsesia comercială pentru senzațional, un cuvânt prietenos și cald pentru cei singuri sau suferinzi”. Emite 24 de ore pe zi. Programul este variat, cu producții media live și înregistrate, o invitație la iubirea față de cultura și credința românești. În ceea ce privește distribuția filmului documentar Trinitas TV, la început, se distribuiau 5 titluri pe an, în 2013-2014, 10 titluri, iar în ultimii trei ani, au fost realizate peste 20 de filme documentare anual, distribuite prin televiziunea Trinitas TV, canalul acestora de YouTube și pagina oficială de Facebook. Documentarele Trinitas TV au un public loial, dar se adresează oricui și au rolul de a promova credința ortodoxă, istoria și cultura specifice spațiului românesc. Majoritatea dintre acestea au tematică exclusiv religioasă (67%), iar restul sunt politematice. În documentarele cu tematică istorică sau culturală, apar interviuri specializate, cu invitați profesioniști, în cele religioase, personajele sunt reale, oameni care fac parte din instituția Bisericii, oameni care și-au jertfit viața pentru credință (cum sunt mărturisitorii și pătimitorii din închisorile comuniste) sau credincioșii. Este un documentar atipic celui de televiziune, cu cadre largi, de ansamblu, în natură, iluminarea este și artificială, dar predomină cea naturală, de multe ori folosită și înăuntru, dar și folosirea unor cadre mai restrânse, pentru a reda trăsături ale personajelor din documentare. Filmările aeriene apar în toate documentarele, atât pentru descrierea spațiului vizual prezentat, dar și pentru simbolizarea comunicării dintre om și Dumnezeu, pentru că alternează cu filmările în cadre apropiate, care pot simboliza comunicarea dintre om și ceilalți. Majoritatea prezintă un așezământ monahal, apoi vorbesc despre monumente culturale și religioase românești, despre credință și cultură românești, apoi despre mari duhovnici ai ortodoxiei din România, create în jurul unor tematici istorice românești, apoi despre viața unor sfinți, despre instituții socio-religioase din România, despre viața religioasă ortodoxă trăită de credincioși, despre martirii Ortodoxiei și despre obiective turistice religioase ortodoxe din lume.

Mai jos vom reda câteva date importante pe care le-am constatat. Din totalul de peste 80 de filme documentare regăsite în spațiul online, 26 dintre acestea prezintă un așezământ monahal, din punct de vedere cultural și religios, 17 documentare prezintă diverse monumente culturale din România, iar 10 documentare vorbesc despre credință și cultură românești. Pornind

de la mai multe tipologii, printre care și cea a lui Nichols, am observat că documentarul Trinitas TV este unul cultural, religios și istoric, cu personaje din viața reală, expozitiv, prin vocea naratorului prezentă în toate documentarele, trimite privitorul spre reflecție, prin tematica tratată, și poetic, prin elementele artistice ale imaginilor vizuale prezente în aceste documentare, cu cadre largi, de ansamblu, atipic documentarului de televiziune, unde iluminarea este predominant naturală, uneori chiar și pentru filmările interioare. Pe canalul de YouTube al acestei televiziuni, la data culegerii informațiilor (la începutul anului 2021), am constatat că existau 121.000 de urmăritori, cu vizualizări de până la 169.411, cum este cazul filmului documentar „Masivul Ceahlău. Viața la o palmă de cer”. Pe pagina oficială de Facebook a televiziunii Trinitas TV, cu 372.000 de urmăritori la data accesării, filmele documentare care au avut cele mai multe postări au fost: „Sfântul Cuvios Pafnutie-Pârvu Zugravul”, „Salvatorul Bisericilor condamnate” și „Mărturisitori ai Ortodoxiei în temnițele comuniste”. Numărul de vizualizări al acestora a fost majoritar de până la 10.000, iar cinci dintre documentare au avut între 100.000 și 500.500 de vizualizări, dintre care cele mai vizualizate au fost: „Mănăstirea Sihăstria Putnei” (cu 500.500 de vizualizări), „Părintele Cleopa” (cu 238.000 de vizualizări) și „Părintele Paisie Olaru (Partea I și a II-a)” (cu 174.200 de vizualizări). Peste 95% dintre reacțiile și aprecierile acestor filme documentare au fost pozitive, iar cele mai apreciate documentare în acest mediu au fost: „Mănăstirea Sihăstria” (cu 119.168 de aprecieri), „Părinți și copii în iubirea Lui Hristos” (cu 44.205 aprecieri) și „Mănăstirea Sihăstria Putnei” (cu 29.394 de aprecieri).

O noutate pe care am încercat să o aducem prin acest studiu a fost crearea unor categorii de simboluri pe care le-am identificat în aceste filme documentare, cărora le-am dat anumite denumiri („simboluri ritualice”, dintre care cele mai des întâlnite au fost simbolul bisericii, al crucii, al icoanei, al lumânării, al rugăciunii, al copilului și al apei, „simboluri artistice” și „simboluri culturale”), și care am considerat că sunt întâlnite și caracteristice producțiilor de tip documentar din România, prin extensie, indiferent de temele abordate. Comunicarea religioasă creată prin simbolurile vizuale din documentarul Trinitas TV are un stil solemn, caracterizat de ideea celebrării, a întâlnirii dintre om și Dumnezeu, o comunicare care are în centru existența Creatorului, accesibilă oricărui om, dar și buna relaționare cu ceilalți membri ai comunităților, precum și întrajutorarea reciprocă, în ideea dezvoltării în acest sens în societățile existente. Am constatat și că limbajul vizual al acestor documentare este unul codat, înțeles doar de publicul educat, limbaj simbolic care transcende semnificațiile date de diverși teoreticieni, fiind revelator

prin mesajul său esențial. În urma focus-grupului realizat, am observat că semnificațiile date de participanții la interviu, care fac parte din publicul fidel al acestor documentare, sunt foarte aproape de cele date de realizatorii acestor produse media. În final, am considerat că retorica vizuală din documentarul Trinitas TV este una dublă, formată atât prin elementele vizuale folosite pentru construirea discursului vizual, cât și prin crearea unui mesaj care are în centrul o imagine pusă în fața privitorului, aceea de om iubitor de neam și de credință, în care se regăsește un mare segment de public din România, un ideal de dăruire Lui Dumnezeu și comunității, spre care considerăm că tinde oricare individ uman.

Concluzii

Prin studiul prezent aici, am dorit să arătăm o altă fațetă a societății românești, ilustrate prin filmul documentar românesc religios, să realizăm o mică introducere pentru acest gen de documentar aflat în primele decenii de producție, dar care își propune prin subiectele tratate, să ofere privitorului un mesaj al binelui, al frumosului, al unei clipe de liniște, în marea plină de valuri a societății curente, care își propune să realizeze o retorică vizuală menită să arate și alte idei decât cele mai vehiculate, prin care omul poate să contribuie la o viață mai bună în comunitatea în care trăiește.

Cercetarea pe care ne-am propus-o se adresează tuturor celor curioși de tema retoricii vizuale, a documentarului, a sacrului, mai specific aici, a documentarului care abordează teme culturale și religioase din România, realizat de televiziunea Trinitas TV. Retorica vizuală în filmul documentar este un domeniu apărut și dezvoltat în ultimele decenii, deci încă la început de drum, am putea să afirmăm, iar documentarul cu tematică sacră, la fel. Din punctul nostru de vedere, ar fi interesant să se dezvolte o direcție de cercetare în acest sens, pornind de la specificul culturii și al credinței românești. Precum au spus-o înainte de noi alți autori din acest domeniu, la fel considerăm, că filmul documentar are un rol mult mai mare decât un simplu produs media, are capacitatea de a surprinde nevăzutul, abstractul, care pot face viața privitorului mai frumoasă.

Bibliografie selectivă:

1. Abrudan, Elena, *Cultura vizuală. Experiențe vizuală în era postmodernă*, Cluj-Napoca: Eikon, 2013
2. Aitken, Ian (editor), *Encyclopedia of the documentary film*, New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2006
3. Ancheta, Katrina, Ashley, Justin, Barkley, Andrew, Bull, Carolynne, Currie, Stephani, McManamen, Keith, *Rhetoric In Film*, 2007
4. Aufderheide, Patricia, *Documentary film. A very short introduction*, New York: Oxford University Press, 2007
5. Aumont, Jacques, Bergala, Alain, Marie, Michel, Vernet, Marc, *Estetica filmului*, Cluj: Idea Design & Print, 2007, Ediția a treia, Traducere de Maria Mățel-Boatcă, Andreea Pop și Adina-Irina Romoșan
6. Baker, Maxine, *Documentary in the Digital Age*, USA: Focal Press, 2006
7. Barnouw, Erik, *Documentary, a history of the non-fiction film*, UK: Oxford University Press, 1993
8. Barsam, Richard, *Looking at movies. An introduction to film*, New York & London: W.W.Norton&Company, 2010, Third Edition
9. Barthes, Roland, *Elements of semiology*, New York: Hill and Wang, 1983
10. Bazin, Andre, *What is Cinema*, Volume 1 și 2, USA: University of California Press, 2005
11. Bergan, Ronald, *Film*, New York: DK Publishing, 2006
12. Bodi, Dionis, *Sacrul prin film: o abordare simbolică a discursului teologic în cinematografie*, Oradea: Ratio et Revelatio, 2018
13. Booth, Wayne C., *The rhetoric of rhetoric. The quest for effective communication*, Blackwell Publishing, USA, 2004
14. Bordwell, David, Thompson, Kristin, *Film art: An introduction*, New York: McGraw-Hill, 2008, Ediția a VIII-a
15. Bruzzi, Stella, *New Documentary*, A doua ediție, USA: Routledge, 2006
16. Cantacuzino Ion, *Momente din trecutul filmului românesc*, București: Meridiane, 1965
17. Cassirer, Ernst, *Filosofia formelor simbolice*, București: Paideia, 2015
18. Căliman, Călin, *Istoria filmului românesc (1897-2017)*, București: Contemporanul, 2017, Ediția a 3-a

19. Chapman, Jane, *Issues in contemporary documentary*, UK: Polity Press, 2009
20. Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, Paris: Robert Laffont, 1982
21. Cojanu, Daniel, *Ipostaze ale simbolului în lumea tradițională*, Iași: Lumen, 2009
22. Cresskill, NJ, *Visual communication perception, rhetoric and technology*, London: Hampton Press, 2006
23. Curean, Dan, *Text și imagine în mass media: contribuții la o semiotică a discursului filmic*, Cluj-Napoca: Eikon, 2018
24. Dascălu, Nicolae, *Parabola făcliei aprinse: comunicarea religioasă în era informațională*, București: Basilica, 2012
25. Dittmann, Lorenz, *Stil. Simbol. Structură*, București: Meridiane, 1988, Traducere de Amelia Pavel
26. Durand, Gilbert, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, București: Nemira, 1999, Traducere de Muguraș Constantinescu și Anișoara Bobocea
27. Eco, Umberto, *Tratat de semiotică generală*, București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1982, Traducere de Anca Giurescu, Cezar Radu
28. Eliade, Mircea, *Imagini și simblouri: eseu despre simbolismul magico-religios*, București: Humanitas, 2013
29. Evdokimov, Paul, *Arta icoanei. O teologie a frumuseții*, București: Meridiane, 1993, Traducere de Grigore Moga și Petru Moga
30. Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Timișoara: Amarcord, 1994, Traducerea de Emil Grama
31. Florescu, Vasile, *Retorica și neoretorica*, București: Academia Republicii Socialiste România, 1973
32. Foss, K. Sonja, *Theory of visual rhetoric*, in *Handbook of visual communication*, edited by Kenneth L. Smith, Sandra Moriarty, Keith Kenney, Gretchen Barbatsis, New Jersey: Routledge, 2005
33. Gaudenzi, Sandra, *New Documentary: A critical introduction*, New York: Routledge, 2006
34. Gilles, Deleuze, *Cinema 1. The-Movement-Image*, USA: University of Minnesota Press, 1997
35. Gilles, Deleuze, *Cinema 2. The Time-Image*, USA: University of Minnesota Press, 1997

36. Hill, Charles A., Helmers, Marguerite, *Defining visual rhetorics*, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 2004
37. Ionică, Lucian, *Documentar și adevăr*, Iași: Editura Institutul European, 2013
38. Jenks, Chris, *Visual culture*, USA: Routledge, 1995
39. Martin Marcel, *Limbajul cinematografic*, București: Meridiane, 1981, Traducere de Matilda Banu și George Anania
40. McLane, A. Betsy, *A New History of Documentary Film*, New York: Continuum International Publishing Group, 2012
41. McMurry, Andrew, *Rhetoric in film*, England, class course, 2007
42. McQuire, Scott, *Film in the context of digital media*, p.493-508, în Renov, Michael, Donald, James, *The SAGE Handbook of Film Studies*, London: SAGE Publications, 2008
43. Meyer, Michel, *Rhetoric, language and reason*, USA: Pennsylvania State University Press, 1993
44. Modorcea, Grid, *Actualitatea și filmul*, București: Editura All, 1994
45. Modorcea, Grid, *Dicționarul cinematografic al artelor românești*, București: Tibo, 2005
46. Mureșan, Vianu, *Simbolul, icoana, fața*, Cluj-Napoca: Eikon, 2006
47. Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, USA: Indiana University Press, 2001
48. (coord.) Petcu, Marian, *Mass media din România după 30 de ani*, București: Tritonic, 2020
49. Petrescu, Andra, Trocan, Irina, *Realitatea ficțiunii, ficțiunea realului. Abordări teoretice ale documentarului*, București: Hecate, 2018
50. Rabiger, Michael, *Directing the Documentary*, A doua ediție, USA: Focal Press, 2004
51. Renov, Michael, *Theorizing documentary*, New York: Routledge, 1993
52. Rivi, Luisa, *European Cinema after 1989. Cultural identity and transnational production*, USA&England: Palgrave MacMillan, 2007
53. Rothenbuhler, W. Eric, *Ritual communication: from everyday conversation to mediated ceremony*, USA: Sage Publications, 1998
54. Solomon, Alexandru, *Reprezentări ale memoriei în filmul documentar*, Iași: Polirom, 2016
55. Stiopul Savel, *Incursiune în istoria artei filmului românesc*, București: Antet XX Press, 2001
56. Todorov, Tzvetan, *Teorii ale simbolului*, București: 1983, Traducere de Mihai Murgu

57. Toye, Richard, *Rhetoric. A very short introduction*, United Kingdom: Oxford University Press, 2013
58. Turner, Graeme, *Film as social practice*, London&New York: Routledge, 1999, Third Edition
59. Uspensky, Leonid, *Teologia icoanei*, București: Anastasia, 1994, Traducere de Teodor Baconsky
60. Velimirovici, Sfântul Nicolae, *Simboluri și semne*, București: Sophia, 2009, Traducere de Gheorghică Ciocoi