

**UNIVERSITATEA BABEȘ-BOLYAI, CLUJ NAPOCA**  
**FACULTATEA DE TEATRU ȘI FILM**

Școala doctorală: TEATRU ȘI FILM  
Domeniul: CINEMATOGRAFIE ȘI MEDIA

**Reprezentarea periferiei românești în documentarul observațional contemporan**

- REZUMAT -

COORDONATOR  
ȘTIINȚIFIC  
**Prof. univ. Dr. habil. Doru Pop**

DOCTORAND  
**Mihai-Gavril Dragolea**

**Cluj-Napoca**  
**2023**

## Cuprins

<b>INTRODUCERE.....</b>	<b>2</b>
<b>Realismul în artă și evoluția documentarului observațional .....</b>	<b>6</b>
<b>1.1 Realism Ideal.....</b>	<b>6</b>
<b>1.2 Începuturile documentarului observațional și desăvârșirea realismului în artă .....</b>	<b>9</b>
<b>1.3 Cinema direct și frații Maysles.....</b>	<b>14</b>
<b>1.4 Cum privim realitatea?.....</b>	<b>16</b>
<b>1.5 Concluzii.....</b>	<b>21</b>
<b>Evoluția documentarului românesc .....</b>	<b>22</b>
<b>2.1 Disidență cinematografică. Eseul lui Copel Moscu în România lui Ceaușescu .....</b>	<b>23</b>
2.1.1 <i>Seraliștii</i> (1982), experimentând cu filmul eseu și limitele vococentrismului .....	24
2.1.2 Concluzii.....	29
<b>2.2 Documentarul românesc post-decembrist și reprezentarea precariatului .....</b>	<b>30</b>
2.2.1 Privind dincolo de margini. Thomas Ciulei și practicile narative moderniste .....	31
2.2.2 O comunitate în curs de schimbare.....	32
2.2.3 Concluzii.....	39
<b>2.3 Observația realistă și cinematografia marginalului.....</b>	<b>40</b>
2.3.1 Începuturile observației directe în documentarul post-decembrist și trauma colectivă.....	43
2.3.2 Alternarea perspectivei regizorale și existența în non-spațiu .....	49
<b>2.4 Concluzii.....</b>	<b>50</b>
<b>Schimbări socio-economice, feminism și existențialism în filmul documentar observațional românesc .....</b>	<b>52</b>
<b>3.1. Introducere.....</b>	<b>52</b>
<b>3.2. Rolul și revolta femeii în noua eră neo-liberală românească .....</b>	<b>57</b>
3.2.1 <i>Aici...adică acolo</i> (2012) - perspectiva participativă angajată.....	59
3.2.2 <i>Așteptându-l pe august</i> (2014)- perspectiva formalistă, detașată.....	67
3.2.3 Participare versus disimulare cinematografică.....	73
<b>3.3 Existențialism și feminism în documentarul observațional - <i>Toto și surorile lui</i> (2014) .....</b>	<b>76</b>
3.3.1 Identificarea și implicarea spectatorului într-o dramă existențialistă.....	77
3.3.2 Elementul declanșator .....	80
3.3.3 Complicarea acțiunii și apariția proiectului de sine (al Andreei) .....	82
3.3.4 Momentul de cotitură .....	85
3.3.5 Climaxul și asumarea identității de gen.....	89
3.3.6 Confruntarea finală și rezolvarea.....	90
3.3.7 Regizorul mascat și problematica observației .....	91
3.3.8 Mijloace de a reda subtextul narațiunii.....	94

3.4 Concluzii.....	96
<b>Schimbările climatice și documentarul ecologic, <i>Acasă</i> (2020).....</b>	<b>100</b>
4.1 Mijloacele cinematografice pentru recunoașterea unei crize.....	100
4.2 <i>Acasă, My Home</i> (2020).....	104
4.2.1 Scena de titlu și angrenarea emoțională .....	105
4.2.2 Schimbarea perspectivei – de la angajare afectivă la observație detașată.....	109
4.2.3 Semnificațiile unui nou început - existența mitică și cea istorică.....	115
4.2.4 De la cinema direct la cinema de montaj.....	116
4.3 <i>Acasă</i> în sufletul românesc – intrarea în lumea istorică și părăsirea spațiului mitic.....	123
4.4 Concluzii.....	128
<b>Reconstrucția observației sau experiența directă – <i>Doar o răsuflare</i> (2016) și <i>Roboțelul de Aur</i> (2015).....</b>	<b>132</b>
5.1. Realism versus „creaționism” cinematografic.....	132
5.2 Reconstrucția observației— <i>Doar o răsuflare</i> (2016) .....	135
5.2.1 Realitatea imaginii versus realitatea lumii.....	137
5.2.2 Secvențele de montaj și reconstituirea realității istorice .....	140
5.2.3 Argumentul regizoral versus ambiguitatea existenței .....	141
5.2.4 Concluzii - <i>Doar o răsuflare</i> (2016) .....	146
5.3 Interacțiunea și observația informală – <i>Roboțelul de aur</i> (2015) .....	147
5.3.1 Împreună cu personajele.....	148
5.3.2 Realizator, protagoniști și spectatori – experiențe comune .....	151
5.3.3 Regie colaborativă.....	155
5.4 Concluzii.....	161
<b>Filmografia proprie și paradoxul documentarului: <i>Totul pentru Riana</i> (2020), <i>Aurică, viață de câine</i> (2022), <i>După Cioate</i> (nelansat).....</b>	<b>164</b>
6.1 Introducere.....	164
6.2 Teoria Asamblării și asumarea identității regizorale .....	166
6.3 <i>Totul pentru Riana</i> (2020) - imposibilitatea observației neintrusive .....	169
6.4 <i>Aurică, viață de câine</i> (2022), realitatea ficțiunii.....	172
6.5 <i>După Cioate</i> (nelansat) și asumarea perspectivei regizorale în documentarul observațional .....	176
6.6 Concluzii.....	179
<b>CONCLUZII .....</b>	<b>183</b>
<b>Bibliografie și filmografie.....</b>	<b>191</b>

Cuvinte cheie: documentar observațional, documentar participativ, perspectivă regizorală, realism, feminism, precariat, tranziție, schimbări climatice, teoria Asamblării, colaborativ.

## Rezumat

Prin această lucrare de doctorat mi-am propus să urmăresc și să analizez evoluția mijloacelor prin care documentariștii români interesați de tematica marginalului și de reprezentarea observațională a lumii istorice reușesc să angajeze privitorul în narațiunile pe care le realizează. M-a interesat problematica prezentării argumentului regizoral și a modului în care adevărul istoric rezistă narațiunii cinematografice non-ficționale observaționale.

În acest demers am ales și am analizat filme documentare de lung și mediu metraj produse în România, majoritatea de către regizori români: *Seraliștii* (1982) regizat de Copel Moscu, *Children Underground* (2001) regizat de Edet Belzberg, *Asta e* (2001) realizat de Thomas Ciulei, *Aici ... adică acolo* (2012) regizat de Laura Căpățână, *Așteptându-l pe august* (2014) realizat de Teodora Ana Mihai, *Toto și surorile lui* (2014) regizat de Alexander Nanau, *Acasă* (2020) în regia lui Radu Ciorniciuc, *Doar o răsuflare* (2016) în regia Monicăi Lăzurean-Gorgan, *Roboțelul de Aur* (2015) regizat de Mihai Dragolea și Radu Mocanu, *Totul pentru Riana* (2020), regizat de către autorul acestei lucrări de doctorat și *După Cioate* (nelansat) în regia subsemnatului și a lui Radu Mocanu.

În primul capitol al lucrării am încercat să analizez evoluția modului realist de a reprezenta și comunica în artele vizuale. Am comparat viziunea sculptorului și criticului de artă american Wellington F. Ruckstuhl (1917), pentru care perspectiva autorului este mai relevantă decât realitatea pe care o reprezintă, cu ideile pictorului american Ben Shahn (1950). Shahn înțelege faptul că obiectele și acțiunile de zi cu zi ale oamenilor de rând pot să capete o însemnătate majoră atunci când sunt folosite ca simboluri, adăugând valoare adevărului argumentului exprimat prin artă (5). Contemporan cu Shahn, André Bazin (1960) duce explorarea realismului un pas mai departe. Criticul de film francez notează faptul că cinematografia este obiectivitate în timp: pentru prima dată, imaginea lucrurilor este la fel cu imaginea duratei lor (9). Urmărind această linie de gândire putem spune că natura și lumea istorică nu mai sunt subordonate artei, ele sunt în sfârșit accesibile artistului și privitorilor prin intermediul poziționării artistului în lumea istorică cu ajutorul aparatului de fotografiat/filmat.

Am comparat demersul teoretic descris mai sus cu evoluția cinemaului direct american. Robert Drew este considerat pionierul acestui mod de a observa lumea istorică. El se folosește

de fotografie pentru a surprinde evenimente din realitate, ca după să dorească și o redare a temporalității caracteristice realității lumii. Filmul *Primary* (1960) este prima incursiune a lui Robert Drew în noul mediu al cinemaului. Documentarul este prima sa producție axată pe paradigmele principiului *showing not telling* (a arăta, nu a spune). Subiectul documentarului este competiția electorală dintre Hubert Humphrey și John F. Kennedy, pentru poziția de guvernator al statului Wisconsin. Anna Grimshaw și Amanda Ravetz (2009) notează faptul că ceea ce a atras mai mulți realizatori spre experimentul lui Robert Drew a fost sentimentul de a lua parte la acțiune, posibilitatea exprimării filmice fiind realizată prin mijloace narrative strict cinematografice, nu doar argumentare textuală vococentrică supra-impusă imaginii (29).

Mi-am continuat analiza prin identificarea metodelor de angajare a subiecților din lumea reală, a procedurilor de montaj și operatorie folosite în filmul *Salesmen* (1969), realizat de frații Maysles. Documentarul observațional practicat de cei doi regizori, pionieri ai genului, nu își propune să reprezinte perspectiva unei „camere de supraveghere”, ci să folosească lumea istorică filmată pentru a construi o nouă realitate, cea a filmului. Frații Maysles oferă o apropiere de viața actorilor sociali reprezentați, dar nu-și asumă neapărat o cunoaștere totală a experienței și trecutului personajelor. Pentru frații Maysles, observarea actorilor sociali nu înseamnă o „hăituire” a personajelor, nu are ca scop dezvăluirea și expunerea acestora. Ei urmăresc construirea unui spațiu necesar pentru ca actorii sociali să se exprime atât cât doresc. Adevărul observat în timpul filmărilor este prezentat privitorilor ca și cum ei ar locui și trăi în această realitate.

Mi s-a părut fascinantă evoluția formei documentarului românesc în funcție de sistemul politic dominant. Astfel, în al doilea capitol al lucrării, intitulat *Evoluția documentarului românesc*, am analizat munca regizorilor Copel Moscu, Thomas Ciulei și Edet Belzberg. Cei trei realizatori de film reușesc să angajeze lumea istorică în trei moduri diferite din punct de vedere formal și tematic, adaptându-și practica cinematografică la spiritul vremurilor în care și-au produs documentarele.

*Seraliștii* a fost lansat în anul 1982, în ultimul deceniu al regimului Ceaușescu. Lucian Boia (2016) descrie anii 80 ca fiind o perioadă de frig și întuneric (182). Pentru Copel Moscu singura variantă de a critica incongruențele sistemului ceaușist este reprezentată de filmul eseu. Laura Rascaroli (2017) analizează sistemul vizual al argumentării în forma filmului eseu, încercând să demonstreze faptul că filmul eseu este o formă dialectică ce gândește nu exclusiv prin comentariu verbal, ci și printr-o practică disjunctivă audiovizuală și narativă. Aceasta creează goluri textuale din care se lasă să apară noi semnificații (175). Moscu ne invită să

intrăm în această lume în care sensul poate fi surprins doar după ce noi, ca spectatori, ne facem propriile scheme asociative între suporturile vizuale, verbale și muzicale prezentate.

Spre exemplu, prin finalul filmului *Seraliștii* Moscu creează ceea ce Nora Alter (2018) numește o „gândire complexă care uneori nu se bazează pe realitate” (23). Finalul respectiv constă în înghețarea ultimei fotograme a filmului, fotogramă în care întâlnim privirea personajului direct orientată către obiectivul camerei. Vivian Sobchack (2016) afirmă că „pentru a înțelege lumea, filmele au sens printr-o manieră similară de orientare perceptivă pe care se bazează subiectul” (100). În consecință, atunci când minerul privește spre orizont și la scurt timp după ne privește în ochi, uitându-se în obiectivul camerei, percepem modul lui de a vedea lumea, îi urmărim mecanismele interioare folosind propriul nostru arsenal de percepție.

Filmele de ficțiune românești care apar după anul 2000 încep să folosească tehnicile cinematografilei observaționale pionierate de cinești precum frații Maysles, Fredrick Wiseman, Robert Leacock și Robert Drew. McElhaney (2009) constată faptul că cinemaul observațional direct american se diferențiază de alte forme de documentar prin rolul pe care operatorul camerei și-l asumă vizavi de subiectul filmat, fiind integrat în spațiul fizic și social al realității surprinse (6).

Thomas Ciulei și Edet Belzberg lucrează în prima perioadă a tranziției românești, ambii realizatori aducând inovații în documentarul țării noastre. Filmul *Asta e* (2001) reprezintă lumea provinciei, plasându-și acțiunea în orașul de frontieră Sulina. Expunând argumentul său, comentându-l prin mai multe practici cinematografice documentare, Ciulei invită spectatorii să-și dezvolte propria raționalizare *vizavi* de argument. Astfel, modernitatea practicii lui Ciulei nu provine doar din subiectul său contemporan – o comunitate marginală aflată în plin proces de schimbare dinspre un sistem socialist spre unul neo-liberal – ci și din metoda de a pune în prim plan mijloacele cinematografice prin care el construiește un argument despre lume, permițând spectatorilor să se implice critic.

În același an, 2001, apare și filmul regizat de canadianca Edet Belzberg, *Children Underground*. Dacă la Ciulei putem observa mai multe practici documentare, Belzberg este prima care introduce practica observațională a tradiției cinematografilei directe americane în spațiul românesc. *Children Underground* spune poveștile copiilor străzii care se adăpostesc în una din stațiile de metrou ale capitalei București, stația Victoriei. Cristina, Mihai, Macarena, Ana și Marian sunt captivii unui univers al drogurilor, organizându-se în găști pentru a putea supraviețui violenței omniprezente. Regizoarea Belzberg reușește să plaseze camera și perspectiva privitorului alături de acești copii, filmează îndeaproape evenimente din viețile

tinerilor actori sociali – scene de violență, scene în care aceștia consumă droguri sau scene de afecțiune.

Dacă perspectiva lui Copel Moscu ne ghidează activ prin argumentul propus, plasându-se astfel deasupra spectatorului care așteaptă să îi fie gratificată nevoia de rezoluție a narativului prin montajul ghid, filmul realizatoarei Belzberg propune o angajare cu totul nouă. Edet Belzberg deschide un nou spațiu de comunicare filmică, unul în care spectatorul se bucură de liber arbitru în ceea ce privește interpretarea și construirea logicii narative. Neavând un ghidaj regizoral clar spre descifrarea argumentului propus, privitorii își gratifică nevoia de comprehensiune prin construirea propriilor scheme de înțelegere.

În al treilea capitol am analizat trei filme observaționale realizate de regizori români – *Aici...adică acolo* (2012) regizat de Laura Căpățână, *Așteptându-l pe august* (2014) realizat de Teodora Ana Mihai, *Toto și surorile lui* (2014) regizat de Alexander Nanau – în contextul schimbărilor socio-economice contemporane, axându-mă pe rolul femeii în noua realitate a tranziției. Odată cu căderea sistemului comunist, în spațiul românesc apar modificări socio-economice radicale. În consecință, unii realizatori de film manifestă interes pentru explorarea universului noii clase a precariatului, denumită astfel de sociologul britanic Guy Standing (2014).

Guy Standing analizează din punct de vedere social principalele trăsături ale noii categorii sociale: precariatul este definit de termenul scurt, trăsătură indusă de probabilitatea scăzută a progresului personal sau a construirii unei cariere stabile (21). Putem spune că celor din precariat le lipsește sentimentul de apartenență la o comunitate profesională, încadrată în practici stabile, coduri de etică și norme de comportament. Acest lucru intensifică sentimentul de alienare și de instrumentalizare în ceea ce trebuie să facă. Acțiunile și atitudinile derivate din precaritate conduc spre oportunism (14).

Simultan cu *precarizarea* societății, românilor li se schimbă dramatic relația cu statul. Maria Bucur și Mihaela Miroiu (2019) observă faptul că românii nu au avut experiența unui aparat de stat care să ofere servicii guvernamentale, în schimb, cu toții au experimentat „un furnizor de servicii de îngrijire în schimbul exercitării paternalismului necondiționat” (252). Bucur și Miroiu realizează o serie de interviuri pentru a înțelege schimbările socio-economice prin prisma celor vulnerabili, astfel aducându-ne foarte aproape de perspectiva persoanelor care formează precariatul. În unul dintre interviurile realizate de autoare, o doamnă interviuată observă cum relațiile „dezinteresate sunt tot mai rare, mai ales pentru cei cu bani și poziție înaltă. Aceste schimbări au avut impact asupra multor prietenii, relațiile oneste au devenit din

ce în ce mai rare, în special pentru cei care au obținut mulți bani și un statut social important. Relațiile dintre oameni sunt dramatic schimbate în contextul goanei după înavuțire – pentru cei puțini, și a celei pentru supraviețuire – pentru cei mulți” (268).

Laura Căpățână-Juller și Teodora Mihai abordează un subiect comun, drama copiilor a căror părinți sunt plecați la muncă în străinătate. Pe 1 ianuarie 2007 Bulgaria și România intră în Uniunea Europeană, eveniment care va schimba radical structura societății românești. După anul 2007 mare parte a cetățenilor români își vor căuta siguranța existenței și a câștigului în țările vestice ale Uniunii Europene. Chiar în anul aderării la UE, 560.000 de cetățeni români pleacă spre vestul european (<https://www.oecd.org/countries/romania/>).

Asemănătoare ca tematică, cele două documentare se disting în ceea ce privește perspectiva regizorală. Teodora Mihai preferă o abordare mai formalistă, combinând tehnici specifice ficțiunii documentarului, iar Laura Căpățână își asumă o perspectivă participativă și activă în drama reprezentată. Regizoarea filmului *Așteptându-l pe august* preferă să supraimpună realității filmate un scenariu inspirat din acțiunile observate și petrecute în realitatea personajelor sale. Această metodă de a realiza film documentar presupune ca raportul dintre actorii sociali reprezentați și realizator să fie inegal, realizatorul de film având puterea de a determina parcursul poveștii. Laura Căpățână preferă o abordare total diferită, situându-se pe același nivel cu personajele sale. Regizoarea filmului *Aici ... adică acolo* se folosește de camera de filmat pentru a se situa alături de actorii sociali pe care-i urmărește. Dimensiunea participativă a demersului său face ca surorile să aibă o atitudine mult mai deschisă și mai veridică față de regizoare și să interacționeze direct cu aceasta la momentul filmării.

Filmul *Toto și surorile lui* (2014) este reprezentativ pentru explorarea cinematografică a tranziției românești și a clasei precariatului. Documentarul spune povestea lui Totonel, un tânăr în vârstă de zece ani și a surorilor sale, Andreea (paisprezece ani) și Ana (șaptesprezece ani). Cei trei frați așteaptă ca mama lor să fie eliberată din închisoare și să se întoarcă acasă. Din păcate eliberarea mamei se amână iar pe măsură ce cresc, fiecare dintre cei trei frați învață cum să supraviețuiască pe cont propriu.

În analiza mea am ajuns la concluzia că personajul principal al documentarului intitulat *Toto și surorile lui* nu este Toto, ci sora lui mijlocie, Andreea. Putem spune că Toto reprezintă suma acțiunilor Andreei, desăvârșirea eforturilor și asumării de sine pe care le întreprinde aceasta. Acțiunile întreprinse de Andreea o metamorfozează gradual din sora mijlocie în sora mai mare, în mamă și în tată. Putem folosi noțiunea propusă de Simone de Beauvoir, „cineva nu se naște, mai degrabă devine, o femeie” (citată de Butler 35) pentru a explica parcursul Andreei. Decizia tinerei de a-și asuma o conduită morală prin care dorește salvarea fratelui mai



mic din mediul precar în care se află reprezintă desăvârșirea proiectului ei de a se defini ca individ în fața lumii, acționând în consecință și generând o schimbare în viața sa și a celor apropiați.

Am ajuns la această concluzie în urma unei analize în profunzime a practicii regizorului de a construi scenele, de a plasa aparatul de filmat în scenă și de a asambla narațiunea. Spre exemplu, ultima secvență din film îi aduce pe Toto și pe Andreea față în față cu mama lor, Siminica Petre. Întreaga secvență începe prin filmarea cu Toto și Andreea care merg împreună prin zăpadă spre penitenciarul Târgșor, locul unde a fost reținută mama lor timp de șapte ani. Relația apropiată a fraților este surprinsă de regizor printr-un plan mediu lateral în care îi vedem jucându-se împreună. Nanau folosește o elipsă temporală și o comparație antitetică prin alternarea la montaj a unui cadru mediu în care îl vedem pe Toto aruncând un bulgăre de zăpadă cu un cadru în care îl surprindem stând culcat pe un scaun de tren. Regizorul a optat să nu arate scena în care Andreea și Toto o văd pe mama lor pentru prima dată în ultimul an, trecând direct la filmarea desfășurării relației dintre cei trei. Îl putem vedea pe Toto întors cu spatele spre mama sa, pe când Andreea este încadrată într-un prim plan, iar mama este poziționată vizavi de cei doi frați. Poziția personajelor este foarte sugestivă pentru ruptura care s-a instalat între ei. Toto literalmente nu poate să o privească sau să o recunoască pe mama sa ca parte din viața lui. La întrebarea adresată de Siminica lui Toto, „Mă mai iubești?”, acesta răspunde clar „Nu”. Regizorul decide să încheie filmul cu această secvență, ultimul plan reprezentând-o pe mama copiilor printr-un cadru mediu, singură, oftând în timp ce lumina soarelui apune peste chipul ei. Folosindu-se de acest plan, Nanau ne arată clar faptul că nici Andreea, nici Toto nu au cedat și nu mai pot reveni la realitatea deplorabilă în care i-am găsit la începutul narațiunii, mama lor reprezentând lumea din care tocmai au scăpat.

În filmul *Aici...adică acolo*, Laura Căpățână preferă o manieră diferită de cea a lui Nanau în ceea ce privește angajarea personajelor în narațiune. Regizoarea operează folosind modul participativ, astfel denumit de Bill Nichols (1991). Aparatul de filmat nu se maschează într-un fals anonim, ci angajează direct personajele în acțiuni sau dialog. Regizoarea Laura Căpățână încearcă să parcurgă împreună cu personajele sale evenimentele lumii istorice. Realizatoarea reușește să facă un meta-comentariu asupra efectelor tranziției și ale abandonului cauzat de precaritatea economică, iar perspectiva regizorală angajată, situată alături de protagonistă Sanda poate reprezenta un act de rebeliune vizavi de acest *status quo*. Regizoarea participă activ la trăirile Sandei, devenind confidenta tinerei fete. Relația dintre realizatoarea de film documentar și personaj contribuie la revelația pe care o va avea Sanda.

Pe parcursul filmului, Laura Căpățână montează alternativ imaginile de amator din arhiva familiei cu ceea ce surprinde ea pe cameră. Actul de a privi comparativ devine astfel un mod critic de a evalua prezentul. Alăturarea filmărilor din prezent și a celor de arhivă generează un nou mesaj — timpul familiei unite aparține trecutului, prezentul fiind unul în care Sanda și Ani acceptă lipsa părinților din viața lor. Alternarea filmărilor de arhivă cu cele surprinse de regizoarea-operator deschid un spațiu nou, facilitând ceea ce Doru Pop (2021) definește ca fiind gândirea non-cinematografică. În *Romanian Cinema: Thinking Outside the Screen*, autorul argumentează că acest tip de gândire are loc atunci când regizorii explorează cu cinemaul prin accesarea sensului din intervalul oferit de realitatea nereprezentată (113). Montajul paralel dintre arhivă și prezent utilizat de regizoarea Căpățână presupune o ruptură logică în continuitatea spațio-temporală a narațiunii. Acest spațiu temporal nereprezentat și incapacitatea camerei regizoarei de a-l explora facilitează angajarea privitorului într-un mod de gândire care se petrece în afara limitelor filmului. Completarea cu informațiile pe care nu le vedem o va face fiecare spectator, iar sensul acestor spații goale se poate materializa în afara experienței cinematografice a vizionării.

În capitolul patru, intitulat „Schimbările climatice și documentarul ecologic, *Acasă* (2020)”, am analizat modul prin care regizorul Radu Ciorniciuc încearcă să transmită emoții care pot schimba comportamentul și scenariile paradigmatiche ale spectatorilor vizavi de dilemele generate de pericolul schimbărilor climatice. Folosind cercetările întreprinse de Alexa Weik von Mosser, John Duvall și David Ingram, încerc să identific modalitățile prin care Radu Ciorniciuc reprezintă teme legate de problemele de mediu, de consumism sau de raportarea omului contemporan la natură. Ingram (2014) susține faptul că importanța transmiterii mesajului ecologic ține de faptul că este posibil ca ființele umane să nu fie programate genetic să răspundă amenințărilor desfășurate pe o durată lungă de timp, în comparație cu a fi atente la un leu care se ascunde în tufiș și reprezintă o amenințare imediată (36).

Alexa Weik von Mosser (2004) observă faptul că puterea emoțională a documentarului se bazează pe credința spectatorilor în natura sa non-ficțională, respectiv pe înțelegerea rezultată că ceea ce se vede pe ecran este o consecință a acțiunii dramatice derulate în realitate (41). Documentarul funcționează în interiorul acestei rațiuni, privitorul fiind încurajat să dezvolte sentimente active, actuale și puternice vizavi de povestea pe care documentaristul o prezintă. În *Acasă* narațiunea pendulează între aceste două lumi, cea naturală și cea artificială creată de om. Regizorul dorește să ne faciliteze evaluarea complexității fiecărui mod de viață prin experiența pe care o avem alături de personaje. Radu Ciorniciuc nu oferă o soluție simplă

la final, preferând să ne ofere în schimb o temă de gândire. Criza climatică cu care se confruntă umanitatea în secolul XXI nu prezintă deocamdată o soluție simplă, astfel nici filmul lui Ciorniciuc nu poate da un verdict clar.

Parcursul familiei Enache este similar cu parcursul omenirii, de la o existență bazată pe o oarecare concordanță cu ritmurile naturii la o existență contemporană de consum ultra-tehnologizată. Dacă Antropocenul reprezintă o nouă eră geologică în care omul determină soarta planetei Terra, marea provocare este cum îl putem determina pe *homo sapiens* să perceapă imensitatea sa, mai exact faptul că a devenit o forță geologică (Chakrabarty 2012 12). Alexa Weik von Mosser susține faptul că această expansiune a imaginarului colectiv se poate realiza prin puterea poveștilor, arta având capacitatea de a ne ajuta să experimentăm imaginar impactul forței geofizice care a devenit omul (84). Filmul documentar *Acasă* pornește pe acest drum, având ca tematică principală lupta dintre timpul *mitic* și cel *istoric*. Asistând la drama familiei Enache experimentăm într-un timp scurt, cel al desfășurării narațiunii filmului, întreaga istorie a Antropocenului. Radu Ciorniciuc nu urmărește dezvoltarea unui argument eco-critic, fiind mai degrabă interesat de drama personală a personajelor sale. Această metodă se dovedește a fi una benefică pentru angajarea în problematica mediului. Drama personajelor sale este sinonimă cu problemele actuale ale individului în era Antropocenului, privitorilor fiindu-le mult mai ușor să interacționeze cu alți indivizi decât cu informații de specialitate livrate jurnalistic sau prin tropi științifici.

În capitolul cinci propun o analiză comparată a metodelor de interacțiune cu actorii sociali, a metodelor de construcție a arcului narativ și a rolului intimității stabilite între realizatori și personaje din două documentare: *Doar o răsuflare* (2016) realizat de Monica Lăzurean-Gorgan și *Roboțelul de Aur* (2015) realizat de Mihai Dragolea și Radu Mocanu.

Abordarea regizoarei filmului *Doar o răsuflare*, Monica Lăzurean-Gorgan, presupune reconstrucția realității într-o manieră formalistă, printr-un montaj expresiv și descriptiv. Privitorul este ghidat prin cei șapte ani din viața personajelor filmului (familia Sicrea) într-o manieră directă. Monica Lăzurean-Gorgan stăpânește universul familiei, iar spectatorului îi sunt prezentate direct ideile pe care aceasta le-a dezvoltat vizavi de realitatea narațiunii filmate pe parcursul celor șapte ani de producție. În filmul *Roboțelul de Aur*, tehnica planului-secvență redă spațiului integritatea sa. Spectatorii sunt cei care trebuie să navigheze activ prin planul-secvență, mai exact, prin lumea personajelor filmului. Mișcarea fluidă prin care operatorul recadrează este similară cu privirea umană, spectatorul fiind transpus direct în film prin aceste

tehnicile naturale de observație. Prezența regizorilor Mihai Gavril Dragolea și Radu Constantin Mocanu în film este o marcă a autenticității documentarului.

Am apelat la distincția propusă de Bernadette Wegenstein (2017) legată de înțelegerea lui Bazin a realismului în artă, referindu-se la *pseudorealism* și *realism adevărat* – primul fiind considerat prins în capcanele ideologiei și ale articulațiilor formale fără sens. Adevăratul realist nu luptă împotriva acestei opoziții, ci doar încearcă să o acomodeze prin sinceritate și onestitate (36). Prin filmul său, Monica Lăzurean-Gorgan se subscrie pseudorealiștilor, folosind tehnici cinematografice formale (reconstrucție, compoziții fixe și închise, montaj expozițional și manierist) prin care deformează realitatea documentară a lumii istorice. Documentarul *Roboțelul de Aur* propune privitorului o invitație de a vedea și de a experimenta o realitate alternativă a ecranului împreună cu personajul. Am ajuns la acest mod de expresie printr-o serie de tehnici regizorale. Poziționarea noastră ca realizatori față de protagonistă este una de egalitate și curiozitate autentică. Acest demers a fost preluat gradual și de către Steluța Duță, personajul principal al filmului, aceasta inițiind la rândul ei acțiuni și dialoguri care apar în film. Procesul de creație al documentarului *Roboțelul de Aur* a fost unul bazat pe colaborare, unde regia și argumentul se află undeva la mijlocul relației stabilite între realizatori și actorii sociali. Acest mod de a face film presupune folosirea planului-secvență, a cadrajelor largi cu profunzime de câmp în care acțiunea poate avea loc multi-planar.

În analiza mea profundă a mecanismelor cinematografice prezente în aceste filme am realizat faptul că documentarele alese și analizate se subscriu unor reguli generale. Spre exemplu, am reușit să identific elementele de dramaturgie și narațiune expuse de Robert McKee în cartea sa *Story* (2010) – incident declanșator, climax, dorințe conștiente și subconștiente, subtext – în aproape fiecare dintre narațiunile amintite. Prin analiza mea am dedus faptul că aceste elemente ce țin de dramaturgie sunt prezente în filmele regizorilor datorită subscrierii evenimentelor filmate din lumea istorică procesului de montaj, proces prin care fiecare regizor supra-impune realității istorice propriile sale concepte. Regizorii aleg și ordonează șirul de evenimente al lumii istorice conform unor scheme narative prestabilite. Alt exemplu ține de perspectivele regizorale discutate, care deși diferă de la caz la caz, se supra-impun realității cotidiene a personajelor documentate.

David Bordwell (1985) identifică tendințele anticipative ale percepției, unde spectatorul tinde să își creeze anumite scenarii bazate pe propria experiență și sensibilitate înainte de desfășurarea efectivă a narațiunii; experiența și cunoștințele ghidează procesul de anticipare, astfel creându-se anumite scheme de interpretare (41). Deduc faptul că regizorii parcurg același

proces pe parcursul producției unui film de non-ficțiune, chiar de multiple ori. Aceștia folosesc tendințele anticipative ale percepției atunci când filmează, își construiesc scenariile bazate pe propria experiență și sensibilitate în momentul montajului scenelor, construind scheme de interpretare pentru spectatori după propriile experiențe și cunoștințe. Astfel, filmul documentar observațional suferă de o imposibilitate logică a mecanismului de construcție. Odată ce o antrepriză artistică pretinde, ipotetic, accesul la lumea istorică și livrarea unor argumente care vin dinspre această lume (via realizator spre spectator), elementele observației nemediate, elementele formalismului fotografic, respectiv structurarea la montaj sunt incompatibile cu ipoteza inițială.

Am realizat că există o evoluție clară a genului documentarului, o evoluție care este strâns legată atât de deontologia practicii documentare cât și de veridicitatea susținerii unui argument. Am observat că filmele experimentale de non-ficțiune ale lui Copel Moscu urmăreau realizarea unui argument critic vizavi de sistemul comunist prin manipularea materialului filmat, prin recompunerea spațială, narativă și prin prelucrarea dialogurilor în montaj. Tehnici similare se regăsesc în munca depusă de regizoarea Monica Lăzurean-Gorgan în filmul *Doar o răsuflare* (2016). Aici avem impresia unui spațiu unitar, sunt respectate relațiile cauzale dintre personaje, dar acestea sunt puse în scenă, sunt subordonate observației pe care Lăzurean-Gorgan a efectuat-o înaintea filmărilor în sine.

În ambele cazuri, realitatea actorilor sociali este subordonată formalismului estetic folosit de către realizatori. Chiar și în cazul regizorului Alexander Nanau (un documentarist care preferă forma observațională altor modalități de exprimare) putem spune că avem de-a face cu un mod de a argumenta care subordonează realitatea personajelor Toto și Andreea față de regizor. Metoda de a monta filmul *Toto și surorile lui* (2014) este una care trădează asamblajul realității în post-producție. Cele mai realiste scene sunt cele filmate de către Andreea cu aparatul video de amator, aceste planuri-secvență fiind deseori inserate între construcțiile propuse de către regizor. Nanau a dorit să construiască un arc narativ pentru a sensibiliza publicul cu privire la drama personajelor sale și prin acest proces a subordonat realitatea acestora imperativelor sale.

Luând notă de aceste similitudini, am căutat o teorie care ar putea explica fenomenul în cinematografia observațională non-ficțională. Teoreticianul, fizicianul și astrobiologul american Sara I. Walker (2013) propune un concept fundamentat pe faptul că fiecare eveniment se bazează pe structurile care au apărut înainte de a permite asamblarea acelei molecule specifice sau a unui eveniment și exclude spațiul combinatoric în creșterea al tuturor celorlalte posibilități de asamblare (2).

Aplicând Teoria Asamblării propusă de Sarah Walker la domeniul meu de studiu am ajuns la concluzia că filmele documentare observaționale sunt alcătuite din suma interacțiunilor trăite de către realizator, din fragmente ale lumii istorice filmate și din schemele de interpretare ale privitorului. Astfel, nu putem susține că un realizator de film documentar observațional sau participativ poate livra un argument despre lumea istorică, dinspre lumea istorică, așa cum susține Bill Nichols (1991). Mai degrabă emițătorul probează un argument propriu, folosindu-se de complexitatea lumii istorice ca limită.

Cormac McCarthy, unul dintre autorii mei preferați, folosește intuitiv bazele Teoriei Asamblării în cartea sa *Blood Meridian* (2015). În epilog scriitorul prezintă o serie de acțiuni care odată interpretate descriu modernizarea vestului sălbatic prin introducerea infrastructurii de transport și de telecomunicații. Dacă până în acest moment vestul a fost teatrul ultra-violenței practicate de către gașca Glanton cu binecuvântarea autorităților, acum urmează schimbarea. E vremea ca civilizația modernă să se așeze pe aceste pământuri proaspăt îmbibate cu sângele locuitorilor nativi. Statele Unite ale Americii nu s-ar fi putut dezvolta în maniera în care au făcut-o fără acest capitol al istoriei. Prezența actuală a SUA este suma experiențelor din trecut.

Am probat această teorie folosind trei filme pe care le-am realizat în perioada cercetării doctorale: *Totul pentru Riana* (2020), *Aurică, viață de câine* (2022) și *După Cioate* (neterminat). În documentarul *Totul pentru Riana* am manipulat realitatea istorică pentru a servi unor imperative ce țin de narațiunea cinematografică (cu un efect care distorsionează realitatea personajelor pe care le-am urmărit). Pe de altă parte, în filmul de scurt metraj hibrid *Aurică, viață de câine* am parcurs un traseu invers. Nu am mai încercat să modelez realitatea istorică conform propriilor mele concepte, în schimb am extras din lumea istorică o poveste reală pe care am interpretat-o, reconstruit-o și modificat-o după experiențele și sensibilitățile personale. Rezultatul a fost unul benefic. Odată ce am renunțat să mă folosesc doar de realitatea istorică pentru a produce un argument vizavi de aceasta, am putut opera liber cu propriile mele concepte, fără să mai lezez realitatea celor implicați în narațiunea produsă.

Bill Nichols (2001) subliniază faptul că documentarul nu prezintă adevărul, ci un adevăr (mai bine zis, o viziune sau un mod de a vedea), chiar dacă dovezile pe care le recrutează poartă urma autentică a lumii istorice însăși (118). Teoreticianul punctează și faptul că documentarul folosește realismul ca stil de reprezentare, nu ca mod de validare a unei idei. Scopul este de a prezenta în mod persuasiv un argument despre lumea istorică. Realismul devine suportul unei viziuni epistemice comune în cazul non-ficțiunii, în care o perspectivă rațională pare să subordoneze și să se mobilizeze (167). Făcând apel la experiența personală, nu pot să fac vreo

diferență între utilizarea curentului realist în filmul de ficțiune și cel de non-ficțiune. Atât timp cât documentarul reprezintă un adevăr personal al realizatorului, mobilizat prin diferite tehnici care construiesc din lumea istorică un argument persuasiv fictiv, non-ficțiunea documentarului nu poate să fie considerată întru totul non-fictivă.

În ultima parte a acestui rezumat voi face referință la filmul documentar *După Cioate* pe care îl co-regizez cu Radu Mocanu, o producție încă neterminată. Împreună cu regizorul Radu Mocanu lucrez la o narațiune documentară de tip participativ. Tiberiu, personajul principal, este o fire expansivă și narcisistă. În cadrul producției, deseori el era cel care decidea ce să filmăm și cum se arată în fața camerei. O negociere se petrece din nou între realitatea realizatorilor și cea a persoanei filmate. Ca realizatori de film suntem interesați de mecanismele care stau în spatele unor acțiuni, de motivațiile ascunse sau inconștiente pe care le avem atunci când ne aventurăm într-o activitate. Am descoperit acest motor narcisist al lui Tiberiu și am încercat să îl filmăm din această prismă. Narcisismul personajului l-a determinat să ne ducă într-o pădure unde știa că există un grad ridicat de pericol, el având altercații cu tăietorii de lemne din zonă în trecutul apropiat. Tiberiu dorea să le arate tăietorilor de lemn că are *media* de partea sa. Singura problemă a fost că Radu și cu mine nu eram reprezentatii unei structuri *mass-media*, lucrăm la acest documentar în regim independent, alături de producătoarea Monica Lăzurean-Gorgan.

Am fost atacați de doisprezece bărbați înarmați cu securi, bâte și alte obiecte contondente. Am crezut că vom muri în acea zi. Bătaia pe care am primit-o a fost un catalizator pentru Radu și pentru mine, am intrat direct în narațiunea filmului din poziția de actori-sociali activi. Evenimentul traumatic al atacului din pădure ne-a schimbat radical perspectiva regizorală. Până în acel moment urmăream propriile interese prin persoana lui Tibi, ficționalizând uneori adevărul acestuia spre a ne satisface conceptele regizorale, dar după ce am fost introduși violent în narațiune am putut ocupa spațiu în interiorul filmului. Am început să filmăm acțiunile pe care le făceam noi, realizatorii documentarului, vizavi de situația mediului înconjurător. Am explorat motivațiile interioare pentru aceste acțiuni, fiind conștienți de faptul că ceea ce vorbim și facem va apărea în film într-o formă sau alta. Radu Mocanu mă filma pe mine și eu pe el. Camera a devenit astfel un personaj activ, însuflețită de persoana care o operează. Filmându-ne unul pe altul am găsit și o justificare coerentă a prezenței unui aparat de filmat în spațiul intim al cuiva.

Într-un final, însumând analizele perspectivelor regizorale descrise și aplicând Teoria Asamblării propusă de Sarah Walker, am ajuns să meditez asupra poziției martorului (adică a

realizatorului de film) în contextul achiziției de imagini, a producției și post-producției și mai ales în distribuția narațiunii mărturiei sale către privitori.

Sybille Krämer (2016) identifică multiple modalități prin care o mărturie este înaintată din punctul de vedere al martorului. Acesta/aceasta poate să aibă pretenția unei autorități care validează mărturia sa. Credința poate să fie o modalitate de a valida o mărturie prin suspendarea experienței epistemice a receptorilor. Alternativ, mărturia se poate construi printr-o relație activă de încredere între martor și receptori, relație bazată pe probarea reciprocă a mărturiei. Krämer consideră că mărturia devine validă epistemic atunci când aceasta poate să fie probată de către receptori prin propriile lor abilități epistemice precum memoria, percepția și raționamentul (31-33). Autoarea identifică un model de însușire a cunoașterii prin mărturie care nu presupune o relație de tipul de sus în jos, ci una echilibrată – *The Second Person Model of Witnessing (Modelul celui de-al doilea martor)* (35).

Fiind la rândul meu subiect al propriului film, fac aici referire la *După Cioate*, unde am probat modelul propus de Krämer – *The Second Person Model of Witnessing*. Odată ce am ocupat rolul de protagonist-realizator, mărturia mea devine validă epistemic, dat fiind faptul că am devenit un subiect subordonat direct hazardului lumii istorice în care activez și filmez deopotrivă. Așadar, pretenția autorității argumentului despre lumea istorică este subordonată hazardului realității istorice. Perspectiva regizorală nu mai este acum impusă, ci rezultă din lumea istorică pe care o experimentăm la persoana întâi. Perspectiva regizorală angrenată în istorie se află în concordanță cu Teoria Asamblării, iar deciziile regizorale personale sunt asumate de către realizator ca fiind derivate din propria sa experiență. Astfel ele devin vizibile celor ce vor viziona producția cinematografică.

Mărturia directă a regizorului către spectator ca al doilea martor reprezintă o asigurare prin care emițătorul garantează afirmația propusă receptorilor, construind astfel o cunoaștere bazată pe interacțiune. Marion Froger (2014) opinează că în cazul unor filme documentare valoarea informațională a imaginii este subordonată funcției filmului de a construi conexiuni comunitare între persoana filmată, realizator și audiență (76). Perspectiva regizorală prezentă, asumată în textul filmului, poate să livreze o astfel de cunoaștere prin plasarea vocii autorului pe aceeași treaptă cu persoanele filmate în lumea istorică și cu spectatorii.



## **Bibliografie și filmografie selectată**

*Aici...adică acolo.* regia Laura Căpățână-Juller. Hi Film, 2012.

*Aurică, viață de câine.* regia Mihai Gavril Dragolea. Vagabond Film, 2022.

Boia, Lucian. *The Strange History of Romanian Communism.* Humanitas, 2016.

Bazin, André. *What is Cinema Volume 1.* trad. Hugh Gray. University of California Press, 2005.

de Beauvoir, Simone. *The Second Sex.* tradus și editat de H.M. Parshley. Jonathan Cape, 1956.

Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film.* Routledge, 2014.

Bucur, Maria; Miroiu, Mihaela. *Nașterea cetățenei democratice: Femeile și puterea În România Modernă.* Humanitas, 2019.

*Children Underground.* regia Edet Belzberg. Belzberg Films, 2001.

Dipesh, Chakrabarty, „Postcolonial studies and the Challenge of Climate Change.” *New Literary History* 43, nr. 1, 2012, p. 12.

*Doar o răsufflare.* regia Monica Lăzurean-Gorgan. Manifest film și HBO Europe, 2015.

Duvall, John A.. *The Environmental Documentary: Cinema Activism in the Twenty-First Century.* Bloomsbury Academic, 2018.

Froger, Marion. „Die Gabe Und Das Bild Der Gabe.” *Die Gabe Und Das Bild Der Gabe / Zeitschrift Für Medienwissenschaft*, 2014, <https://zfmedienwissenschaft.de/heft/text/die-gabe-und-das-bild-der-gabe>.

Grimshaw, Anna; Ravetz, Amanda. *Observational Cinema: Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life.* Indiana University Press, 2009.

Krämer, Sybille. „Truth in Testimony: Or Can a Documentary Film „Bear Witness””? Some Reflections on the Difference between Discursive and Existential Truth.” *In the Beginning Was the Image: The Omnipresence of Pictures: Time, Truth, Tradition*, ed. András Benedek, Ágnes Veszelszki, 2016, pp. 29–40. <http://www.jstor.org/stable/j.ctv2t4cns.5>.

Ingram, David. „Emotion and Affect in Eco-Films: Cognitive and Phenomenological Approaches.” *Moving Environments: Affect, Emotion, Ecology, and Film*, ed. Alexa Weik von Mossner, Wilfrid Laurier University Press, 2014, pp. 23–40.

*Marfa și banii*. regia Cristi Puiu. Mandragora, RoFilms, 2001.

McCarthy, Cormac. *Blood Meridian*. Picador Classic, 2015.

McElhaney, Joe. *Albert Maysles*. University of Illinois Press, 2009.

McKee, Robert. *Story: conținut, structură, metodă și principii scenaristice*. Asociația Filmtett, 2011.

Nichols, Bill. „Documentary Film and the Modernist Avant-Garde.” *Critical Inquiry*, vol. 27, nr. 4, The University of Chicago Press, 2001, pp. 580–610, <http://www.jstor.org/stable/1344315>.

Nichols, Bill. *Representing Reality*. Indiana University Press, 1991.

Pop, Doru. *Romanian Cinema: Thinking Outside the Screen*. Bloomsbury Academic Bloomsbury Publishing Inc., 2021.

*Primary*. regia Robert Drew, Drew Productions, 1960.

Rascaroli, Laura. *How the Essay Film Thinks*. Oxford University Press, 2017.

*Roboțelul de Aur*. regia Mihai Gavril Dragolea, Radu Constantin Mocanu. Vagabond Film, 2015.

Ruckstuhl, F. Wellington. „Idealism and Realism in Art.” *The Art World* 1, nr. 4, 1917, pp. 252–256. <https://doi.org/10.2307/25587740>

*Salesmen*, Albert Maysles, David Maysles, Charlotte Zwerin. Maysles Films Inc., 1969.

Shahn, Ben. „Just What Is Realism in Art?” *Art Education* 3, nr. 5, 1950, pp. 2–4. <https://doi.org/10.2307/3183917>.

Sobchack, Vivian. “The Scene of the Screen: Envisioning Photographic, Cinematic, and Electronic Presence,” *Post-Cinema: Theorising 21st-century Film*, ed. Denson Shane, Julia Leyda, Reframe Books, 2016, pp. 88-129. <https://reframe.sussex.ac.uk/post-cinema/>.

Standing, Guy. *The Precariat: The New Dangerous Class*. Bloomsbury Academic, 2014.

*This is it/ Asta e*. regia Thomas Ciulei. Ciulei Films, 2001.

*Toto și surorile lui*. regia Alexander Nanau. Strada Film, Alexander Nanau Production, 2014.

*Totul pentru Riana*. regia Mihai Gavril Dragolea. Vagabond Film, 2020.

*Waiting for August*, regia Teodora Ana Mihai. Clin d'oeil Films, A Private View, 2014.

Weik von Mossner, Alexa. „Emotions of Consequence? Viewing Eco-Documentaries from a Cognitivist Perspective.” *Moving Environments: Affect, Emotion, Ecology, and Film*, ed. Alexa Weik von Mossner, Wilfrid Laurier University Press, 2014, pp. 22–34.

Wegenstein, Bernadette. „Provoking the Truth.” *The Philosophy of Documentary Film: Image, Sound, Fiction, Truth*. Lanham, ed. David LaRocca, Lexington Books, 2017, pp. 287–303.

