

UNIVERSITATEA „BABEȘ-BOLYAI” CLUJ-NAPOCA
ȘCOALA DOCTORALĂ TEATRU ȘI FILM

TEZĂ DE DOCTORAT

*De la obiectivitate la intimitate: o anatomie critică a reprezentării figurilor parentale
în filmul documentar contemporan*

Rezumat

Coordonator:

Prof. Dr. Habil. Ioan Pop-Curșeu

Student:

Andrei Dăscălescu

2025

CUPRINS

Introducere	4
Metodologie	9
Capitolul 1: Filmul documentar, de la obiectivitate la reflexivitate: repere istorice .	15
1.1 Câteva definiții și repere preliminare	15
1.2 Scurtă incursiune în istoria filmului documentar	16
1.3 De la <i>Nanook of the North</i> până după Primul Război Mondial	22
1.4 Revoluția filmului documentar	27
Capitolul 2: Filmul documentar personal: repere teoretice și critice	40
2.1 Documentarul post-vérité	40
2.2 Bill Nichols și modurile documentare	42
2.3 Erik Barnouw și motivele autorilor de film documentar	47
2.4 Michael Renov și cele patru tendințe ale documentarului	48
2.5 Repere interdisciplinare	49
Capitolul 3: Autenticitate, credibilitate, intimitate	52
3.1 Auto-documentarul	52
3.2 Documentarul de familie	54
3.3 Documentarul despre părinții autorului	55
Capitolul 4: Locul filmului în cariera autorului și motivația de a face un documentar despre părinți	57
4.1 Început de carieră	59
4.2 Regizori consacrați	71
4.3 Concluzii ale capitolului	96
Capitolul 5: Tipuri de protagoniști în filmul documentar despre părinți	97
5.1 Figura convențională	100
5.2 Figura mitizată	102
5.3 Figura traumatizată/traumatizantă	111
5.3.1 Trauma istorică colectivă	112
5.3.2 Trauma abuzului	115
5.3.3 Trauma tulburărilor psihice	117
5.3.4 Trauma dependențelor	119
5.3.5 Trauma lipsei sau abandonului	119
5.3.6 Trauma secretelor și tăcerilor	127
5.4 Figura în declin	131
5.5 Figura enigmatică	135
5.6 Concluzii și statistici ale capitolului	137
Capitolul 6: Teme comune în filmului documentar despre părinți	139
6.1 Memorie și identitate	140
6.2 Absență și căutare	153

6.3 Traumă și secrete	158
6.4 Mortalitate și imortalizare	161
6.5 Concluzii și statistici ale capitolului	171
Capitolul 7: Abordări formale în filmului documentar despre părinți	174
7.1 Identificarea modurilor documentare definite de Nichols în filmele documentare despre părinți	175
7.1.1 Modul expozitiv	175
7.1.2 Modul reflexiv	176
7.1.3 Modul observațional	177
7.1.4 Modul interactiv/participativ	177
7.1.5 Modul poetic	178
7.1.6 Modul performativ	178
7.2 Identificarea tendințelor documentare definite de Renov în filmele documentare despre părinți	180
7.3 Strategii narative și formale în documentarul despre părinți	182
7.3.1 Arhivă home-video, voice-over, non-linearitate, elemente ficționale	182
7.3.2 Reprezentarea memoriei, absenței și prezenței	188
7.3.3 Reprezentarea timpului	193
Capitolul 8: Etica reprezentării în documentarul despre părinți	198
8.1 Consimțământ și autonomie: reprezentarea vulnerabilității parentale	198
8.2 Secretele familiale: între revelație terapeutică și violarea intimității	200
8.3 Autenticitate și ficționalizare: considerente etice	201
8.4 <i>Holy Father</i> – dileme etice: studiu de caz	202
8.5 Concluzii legate de etica documentarului despre părinți	205
Capitolul 9: Recepția publică	207
Concluzii	211
Anexe	216
Anexa 1: Lista de cercetare, cu informații tehnice pentru fiecare film	216
Anexa 2: Lista de filme cu informații specifice pentru Capitolul 5	220
Anexa 3: Lista de filme cu informații specifice pentru Capitolul 6	224
Anexa 4: Lista de filme cu informații specifice pentru Capitolul 7.1	227
Anexa 5: Lista de filme cu informații specifice pentru Capitolul 7.3 și notele de pe IMDb.....	230
Anexa 6: Imagine cu tabelul folosit în perioada de documentare și cercetare	233
Filmografie	234
Bibliografie (cărți și articole)	238
Webografie (surse online)	241

REZUMAT

Introducere

Lucrarea pornește de la propria mea experiență de regizor al documentarului *Holy Father* (2020), despre relația cu tatăl meu devenit călugăr în Muntele Athos. După ce, la primul meu film, *Constantin și Elena*, mă feream să menționez că protagoniștii sunt bunicii mei, temându-mă că filmul ar fi perceput ca un „video de familie”, zece ani mai târziu, când am decis să fac un documentar despre experiența de a deveni tată și relația cu propriul tată, eram sigur că un film extrem de personal ar avea succes.

Ce s-a schimbat între timp?

Industria de film s-a dezvoltat spre acceptarea și chiar preferința pentru subiectivitate și intimitate, în locul idealului de obiectivitate. Documentarul s-a transformat dintr-un instrument de propagandă sau studiu antropologic într-un mediu de exprimare personală. Democratizarea mijloacelor de producție a făcut posibilă realizarea de filme personale, autobiografice, cu experiențe intime.

Fenomenul documentarului despre părinți este relativ nou – dintre cele 62 de titluri internaționale pe care le-am identificat, doar șase sunt lansate înainte de anii 2000. Cercetarea mea a început în 2017 și a continuat pe tot parcursul producției filmului *Holy Father*, dar și după lansarea acestuia, până în 2025. În tot acest interval, nu am găsit niciun articol despre această temă specifică, nici măcar o listă comprehensivă a filmelor care se încadrează în această categorie. Așa că am creat o listă comprehensivă, am identificat elemente comune și am analizat transversal toate filmele din corpusul de cercetare, raportându-mă de fiecare dată la propria experiență.

Metodologie

Baza acestei cercetări este metoda empirică, bazată pe colectarea de informații prin propria experiență practică, studii de caz și discuții cu regizori. Esențială în demersul meu a fost întocmirea listei de filme care să corespundă criteriilor cercetării – o listă creată de la zero și completată continuu, din 2017 până în 2025.

Pentru a fi inclus în listă, un film trebuie să fie documentar de lungmetraj (peste 58 de minute), să fi avut premiera la un festival sau o televiziune, și să fie despre mama, tatăl sau ambii părinți ai autorului. Dintre cele 70 de titluri, 38 (54,3%) sunt despre tați, 21 (30%) despre mame și 11 (15,7%) despre ambii părinți. Am avut acces direct la autorii a 17 filme, inclusiv toate cele 8 românești.

Analiza transversală identifică elemente comune precum locul filmului în cariera autorului, tipurile de protagoniști, temele filmului și stilistica. Deși am aplicat șabloane "matematice" în analiză, cu rezultate interesante, consider esențială mențiunea că avem de-a face cu produse artistice foarte personale, unde interpretările pot fi multiple iar șabloanele se pot dovedi inutile.

Capitolul 1: Filmul documentar, de la obiectivitate la reflexivitate: repere istorice

1.1-1.2 Definiții și istoria timpurie

Documentarul, definit de Grierson ca „tratamentul creativ al realității”, a fost mult timp trecut cu vederea ca subiect de studiu academic. Primele teorii importante apar abia în anii '90 cu Bill Nichols

și Michael Renov. Controversele despre „cât de documentar” este un film persistă și astăzi, începând chiar cu *Nanook of the North* (1922) al lui Robert J. Flaherty. Deși ilustrează aspecte ale vieții protagonistului, *Nanook* este departe de a fi etnografic în sensul actual. Flaherty romantizează modul de viață ca fiind atemporal și folosește secvențe regizate. André Bazin îl numește „documentar ușor romantizat”, Erik Barnouw menționează elementele de ficțiune, iar William Rothman identifică scene complet regizate. Cu toate acestea, *Nanook of the North* reprezintă primul film acceptat ca documentar narativ, deși este produs când distincția dintre ficțiune și documentar nu exista.

1.3 De la *Nanook of the North* până după Primul Război Mondial

Termenul „documentar” a fost consacrat de John Grierson în 1926. În timpul Primului Război Mondial, guvernele au folosit filmul documentar pentru propagandă și influențarea opiniei publice. În anii 20-30, trei figuri au modelat așteptările publicului: Robert J. Flaherty (*divertiment înălțător*), John Grierson (*poveste socială utilă*) și Dziga Vertov (*experiment provocator*).

Vertov proclama că cinematografia de ficțiune este otrăvitoare, definind conceptul de *kino-pravda* – *adevăr cinematic* sau *ochi cinematic*. Filmul său *Omul cu camera de filmat* (1929) folosește montajul creativ pentru propagandă politică și stilistică. Contemporan, Grierson a stabilit o bază instituțională pentru documentarul finanțat de guvern în Marea Britanie și Canada, separând ferm documentarul de divertismentul comercial.

Înainte și în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, producția documentară a luat avânt cu scopul de propagandă. Triumful voinței (1935) al lui Leni Riefenstahl promova fascismul prin imagini simbolice și apeluri patriotice. Răspunsul american a fost seria *Why We Fight* (1942-1945) a lui Frank Capra. Până în această perioadă, documentarul personal era cvasiinexistent din cauza costurilor mari de producție.

1.4 Revoluția documentarului

Schimbarea de paradigmă se produce din motive sociale – o reacție la decenii de documentar propagandistic, și tehnice – inventarea sistemului de sincronizare a camerei cu recorderul de sunet. Această inovație, atribuită grupului format din frații Maysles, Robert Drew și Richard Leacock, reduce costurile și face posibilă filmarea cu sunet, în mișcare, de către o singură persoană.

Documentarul nu mai era apanajul marilor studiouri. Apar forme revoluționare: *cinéma-vérité*, *eseul cinematografic*, *filmele non-narative*, *activiste* și *personale*. Cineaștii activiști formează grupuri dedicate schimbării sociale, precum „Dziga Vertov” al lui Jean-Luc Godard. Fenomenul global primește numele de „Al treilea cinema”.

Imigranții Maya Deren și Jonas Mekas, alături de Stan Brakhage, îmbină experimentarea formală cu subiectivitatea. Cineastul devine subiectul principal. Deren realizează *Meshes of the Afternoon* (1943) cu o cameră Bolex second-hand, considerată un exemplu esențial de film avangardist american. Mekas, supranumit „Nașul cinematografilei avangardiste americane”, creează *Walden* (1969), primul său film de jurnal important. Brakhage lucrează la seria *Dog Star Man* (1961-1964) și ciclul *Songs* (1964-1969).

În Canada, Michel Brault și Gilles Groulx realizează *Les raquetteurs* (1958), distanțându-se de tradiția expozitivă a lui Grierson. Filmul îl inspiră pe Jean Rouch să definească stilul *cinéma vérité*, bazat pe *kino-pravda* al lui Vertov. Alți autori esențiali sunt Richard Leacock, Donn Alan Pennebaker și frații Maysles. Frederick Wiseman își dezvoltă etnografia la persoana întâi cu *Titicut Follies* (1967).

Un film cvasi-profetic este *David Holzman's Diary* (1967), un mockumentary în care Jim McBride anticipează că echipamentele portabile vor face cineasții să își îndrepte camerele asupra propriei persoane. În Japonia, Hara Kazuo explorează cu *Extreme Private Eros* (1974) limitele documentarului personal, urmărindu-și obsesiv fosta iubită. Edward Pincus documentează căsnicia deschisă în *Diaries* (1971-1976), iar Ross McElwee adoptă forma de jurnal personal în *Sherman's March* (1986).

Capitolul 2: Filmul documentar: repere teoretice și critice

2.1-2.2 Documentarul post-vérité și modurile documentare ale lui Bill Nichols

Termenul *post-vérité* sugerează că adevărul, deși necesar în documentar, nu mai este țelul absolut. În contextul documentarului despre părinți, emoția și convingerile pot fi mai importante decât adevărul absolut. Bill Nichols introduce teoria modurilor documentarului în *Representing Reality* (1991), identificând patru moduri organizatorice: *expozitiv* (adresare directă, voice-over explicativ), *observațional* (observație discretă), *interactiv* (interacțiunea dintre regizor și subiecți) și *reflexiv* (atenția asupra procesului de construcție).

Modul expozitiv caracterizează mișcarea documentaristă a anilor 20-30 și majoritatea documentarelor TV actuale. *Modul observațional* apare ca reacție la cel expozitiv, permitând regizorului să înregistreze discret comportamentul natural. *Modul interactiv* evidențiază dialogul și negocierea ca elemente centrale. *Modul reflexiv* folosește aceleași dispozitive ca alte documentare, dar le plasează într-o lumină diferită pentru a atrage atenția asupra efectului.

În 2001, Nichols adaugă două moduri: *poetic* (interpretare subiectivă, bazată pe ton și atmosferă) și *performativ* (construirea adevărilor subiective semnificative pentru realizator). Stella Bruzzi contestă explicațiile despre modul *performativ*, susținând că documentarele sunt implicit performative prin intervenția regizorului.

2.3-2.4 Barnouw și Renov: motivele autorilor și tendințele documentarului

Erik Barnouw clasifică documentariștii după motivația realizatorului, identificând roluri precum *profet*, *explorator*, *reporter*, *pictor*, *avocat*, *poet*, *cronicar*, *observator*. Concluzia sa: „Documentaristul are o pasiune pentru ceea ce găsește în imagini și sunete... El prezintă versiunea sa asupra lumii”.

Michael Renov identifică patru tendințe fundamentale ale documentarului: *record/reveal/preserve* (înregistrarea și conservarea), *persuade/promote* (convingerea și promovarea), *analyze/interrogate* (analiza și interogarea), și *express* (exprimarea). Aceste categorii se suprapun și reflectă bogăția formelor non-ficționale. Renov adaugă componenta esențială – publicul – completând treimea autor-operă-public.

2.5 Repere interdisciplinare

Pentru interpretarea documentarelor despre părinți, am integrat concepte din psihologie (identitate narativă, teoria atașamentului, transmiterea transgenerațională a traumei), antropologie (autoetnografia) și etică (responsabilitatea față de celălalt, consimțământul în relațiile de putere). Aceste perspective interdisciplinare oferă instrumente valoroase pentru decodificarea relațiilor complexe între autori și părinți, dar integrarea lor în această lucrare este minimală, putând constitui baza pentru cercetări ulterioare.

Capitolul 3: Autenticitate, credibilitate, intimitate

3.1-3.2 Auto-documentarul și documentarul de familie

Auto-documentarul este un gen în care cineastul se concentrează pe propria persoană, folosind filmul pentru a explora și reflecta asupra propriei vieți. Deși subiectiv și intim, abordează teme universale care rezonază cu spectatorii. Progresul tehnologiei digitale a deschis drumul unei noi generații de documentariști, camerele accesibile permițând echipe reduse la o singură persoană.

Documentarul de familie implică un dublu filtru: cunoașterea preexistentă și perspectiva exterioară a regizorului documentarist. Autorul are rol dual, fiind simultan *insider* și *observer* participativ. Spre deosebire de documentarele în care autorul observă o realitate, fără relație personală cu subiecții, autorul documentarelor de familie asumă o poziție subiectivă, din perspectiva unui insider.

Criticul David Edelstein se declară îngrozit de perspectiva încă unui film personal: „tocmai asta ne lipsea: mai mulți exhibiționiști cu acces facil la camere și software de editare”, dar numește totuși *Tarnation* (2004) „o capodoperă”.

3.3 Documentarul despre mama sau tatăl autorului

Documentarele despre părinți pot fi și auto-documentare (când propria persoană este o preocupare majoră în film) și de familie (părinții făcând parte din familie). O parte dintre autori sunt fii ale unor personalități relevante, rezultatul fiind adesea documentare biografice sau omagiale. Alți autori folosesc demersul pentru a investiga episoade misterioase (probleme de paternitate, dispariții, sinucideri), ca proces terapeutic (vindecarea după dispariția unui părinte sau acceptarea abuzurilor) sau pentru a documenta relații aparent banale, care pot deveni extraordinare prin accesul intim.

Dintre cele 70 de titluri analizate, 38 (54,3%) sunt despre tații autorilor, 21 (30%) despre mame și doar 11 (15,7%) despre ambii părinți. Această asimetrie sugerează complexitatea particulară a relației tată-fiu/fiică și potențialul său cinematografic.

Capitolul 4: Locul filmului în cariera autorului și motivația de a face un documentar despre părinți

Dintre cele 70 de filme, 40 (57%) sunt realizate la început de carieră și 30 (43%) de regizori consacrați. Vârsta autorilor variază între 23 și 73 de ani, cu o medie de 41,5 ani. Categoria 30-40 de ani reprezintă 47,8% din total.

4.1 Început de carieră

Familia oferă multiple avantaje pentru debutanți: accesul și încrederea (mediu familiar, fără necesitatea permisiunilor oficiale), cunoașterea intimă (înțelegerea contextului și dinamicilor), explorarea identității (răspunsuri la „Cine sunt?”, „De unde vin?”), procesul terapeutic (camera ca mediator pentru subiecte dificile), universalitatea (teme cu care publicul rezonază) și considerente de buget (reducerea cheltuielilor cu deplasări și echipă).

Exemplul Carlottei Kittel cu *He, She, I* (2017) ilustrează perfect accesul și încrederea: regizoarea înregistrează răspunsurile părinților divorțați și creează o conversație prin montaj între doi oameni care nu s-au mai văzut de la puțin timp după conceperea fiicei. Mila Turajlić în *The Other Side of Everything*

(2017) folosește cunoașterea intimă pentru a explora relația cu mama, activistă politică, în apartamentul divizat de regimul comunist.

Even Benestad în *All About My Father* (2002) explorează divorțul părinților și pasiunea tatălui pentru travestire, creând un portret plin de căldură al unei familii neconvenționale. Dintre titlurile românești, *Balkan Champion* (2006), *Timebox* (2018) și *O familie aproape perfectă* (2024) exemplifică explorarea identității prin relația cu părinții.

Maxi Cohen în *Joe and Maxi* (1977) folosește filmarea ca mijloc de a se împăca cu tatăl muribund de cancer, exemplificând procesul terapeutic. Karin Jurschick în *It Should've Been Nice After That* (2000) interacționează pentru prima dată în 25 de ani cu tatăl considerat vinovat pentru sinuciderea mamei.

4.2 Regizori consacrați

Pentru regizorii consacrați, motivele diferă: libertatea artistică câștigată (reputația legitimează explorările personale), maturitatea artistică și nevoia de reflecție (întoarcerea către sine după documentarea celuilalt), recontextualizarea istoriilor personale (plasarea poveștilor familiale în contexte istorice ample), capacitatea de a mobiliza resurse semnificative (finanțări pentru proiecte personale) și reconcilierea cu trauma sau pierderea.

Chantal Akerman exemplifică libertatea artistică cu *News from Home* (1976), primul film (cel mai vechi) din lista de cercetare, și *No Home Movie* (2015), ultimul său film înainte de sinucidere. Alan Berliner în *Nobody's Business* (1996) transformă povestea aparent banală a tatălui reticent într-o meditație profundă despre identitate și semnificația vieții.

Wenguang Wu în *Treatment* (2010) descrie filmul ca „un experiment de a o readuce la viață” pe mama decedată, folosind 12 ani de filmări anterioare. Doug Block în *51 Birch Street* (2005) transformă recăsătorirea tatălui la trei luni după moartea soției într-o investigație despre secretele căsnicieii.

Kirsten Johnson dezvoltă o strategie unică în *Dick Johnson is Dead* (2020), punând în scenă moartea fictivă a tatălui ca modalitate de a procesa declinul cognitiv. Sarah Polley în *Stories We Tell* (2012) utilizează resurse substanțiale pentru reconstituiri elaborate și investigația identității materne.

4.3 Concluzii

Documentarele de debut profită de avantajele naturale ale mediului familial, în timp ce regizorii consacrați abordează temele parentale cu instrumentele narative și viziunea artistică deja formate. Această diferență se reflectă în complexitatea formală și profunzimea conceptuală a filmelor.

Capitolul 5: Tipuri de protagoniști în filmul documentar despre părinți

Am identificat cinci tipologii de figuri parentale, deși majoritatea protagoniștilor încorporează multiple caracteristici, iar categoriile pot evolua pe parcursul filmului.

5.1 Figura convențională

Figura convențională reprezintă părintele prezentat în aparenta banalitate, devenind extraordinar prin explorarea documentară. Am identificat această figură în 24 de filme (34,3%). Oscar Berliner din *Nobody's Business* (1996) insistă că viața sa „nu interesează pe nimeni”, dar devine captivant prin rezistența la documentare și dialogurile contradictorii cu fiul. Mike Block din *51 Birch Street* (2005)

pare un tată suburban banal, dar recăsătorirea rapidă după 54 de ani de căsnicie dezvăluie complexități neașteptate.

Ross McElwee documentează în *Time Indefinite* (1993) un medic de familie aparent conformist din Carolina de Nord, care moare brusc în timpul filmărilor. Dintre filmele românești, părinții lui Tudor Platon din *O familie aproape perfectă* (2024) și cei ai lui Eugene Buică din *Mrs. Buică* (2023) exemplifică această categorie prin normalitatea aparentă care ascunde povești și personalități complexe.

5.2 Figura mitizată

Figura mitizată transcende realitatea cotidiană, devenind simbol prin absență, moarte sau statut special. Am identificat-o în 26 filme (37,1%), devenind astfel cea mai frecventă categorie. Nathaniel Kahn în *My Architect: A Son's Journey* (2003) transformă clădirile tatălui arhitect în substitute metaforice ale prezenței, călătorind global pentru a-l cunoaște post-mortem.

Albertina Carri în *Los Rubios* (2003) prezintă părinții dispăruți în dictatura argentiniană ca figuri mitice prin absența primordială. Sarah Polley în *Stories We Tell* (2012) reconstituie mama decedată prin mărturii contradictorii, problematizând noțiunea de adevăr biografic.

Cloud Rock La Belle din *Beyond This Place* (2010) devine figură mitizată în ciuda aparenței de ratat – un „drogalău timp de 40 de ani” care preferă libertatea în locul responsabilităților familiale. Peter Wintonick din *Wintopia* (2019), documentarist canadian influent, este reconstituit post-mortem de fiica Mira prin proiectul său neterminat despre utopie.

5.3 Figura traumatizată/traumatizantă

Această tipologie explorează părintele marcat de experiențe devastatoare sau care devine sursă de traumă pentru copii. Am identificat-o în 27 filme (38,57%). Tipurile de traume includ: trauma istorică colectivă, abuzul, tulburările psihice, dependențele, abandonul și secretele.

Trauma istorică: Mila Turajlić în *The Other Side of Everything* (2017) explorează trauma post-iugoslavă prin mama disidentă politică. Aliona van der Horst în *Love is Potatoes* (2017) descoperă trauma foametei sovietice prin scrisorile mamei. Firouzeh Khosrovani în *Radiograph of a Family* (2020) reconstruiește diviziunea ideologică a părinților în Revoluția Iraniană.

Trauma abuzului: Karin Jurschick în *It Should Have Been Nice After That* (2000) explorează violența domestică și sinuciderea mamei. Chico Colvard în *Family Affair* (2010) abordează abuzul sexual comis de tată asupra surorilor regizorului, examinând loialitatea victimelor față de agresor.

Trauma tulburărilor psihice: Jonathan Caouette în *Tarnation* (2004) documentează relația cu mama schizofrenică prin montaj supraexpus și efecte distorsionate. Kathy Lichter în *Here One Day* (2012) explorează sinuciderea mamei bipolare prin înregistrările audio lăsate.

Trauma abandonului: Acest tip de traumă include și propriul meu film, *Holy Father* (2020), despre reconcilierea cu tatăl devenit călugăr. Rick Minnich în *Forgetting Dad* (2008) investighează suspiciunea că amnezia tatălui după accident a fost simulată pentru evadarea din responsabilități.

5.4 Figura în declin

Figura în declin documentează procesul de îmbătrânire, degradare sau confruntarea cu moartea iminentă. Am identificat-o în 13 filme ca figură principală. Kirsten Johnson în *Dick Johnson is Dead* (2020) documentează declinul cognitiv al tatălui, punând în scenă scenarii fictive ale morții sale. Chantal Akerman în *No Home Movie* (2015) folosește cadre fixe lungi pentru a capta eroziunea prezenței materne.

Ross McElwee în *Time Indefinite* (1993) contrastează filmări cu tatăl plin de viață cu absența sa bruscă. Ondi Timoner în *Last Flight Home* (2022) documentează ultimele 15 zile din viața tatălui care a ales sinuciderea asistată în California.

Dintre filmele românești, Nora Agapi în *Timebox* (2018) documentează declinul tatălui fotograf, confruntat cu pierderea spațiului vital și a arhivei. Andra Tarara în *Noi împotriva noastră* (2021) prezintă degradarea mentală a tatălui cu schizofrenie.

5.5 Figura enigmatică

Figura enigmatică se manifestă prin părintele care păstrează secrete sau a cărui viață conține zone de mister. Am identificat-o în doar 4 filme ca figură principală, dar în 23 ca figură secundară. Agustina Comedi în *Silence is a Falling Body* (2017) descoperă homosexualitatea tatălui ascunsă în Argentina dictaturii. Lynne Sachs în *Film About A Father Who* (2020) dezvăluie treptat că tatăl a avut nouă copii cu șase femei, mulți frați descoperindu-se abia la vârsta adultă.

5.6 Concluzii și statistici

Figura mitizată predomină (34,29%), urmată de convențională (24,29%), în declin (18,57%), traumatică (17,14%) și enigmatică (5,71%). Prevalența figurii mitizate în cazul părinților post-mortem (13 din 20 filme) confirmă tendința de idealizare a părintelui absent fizic.

Capitolul 6: Teme comune în filmul documentar despre părinți

În acest capitol am identificat patru mari teme recurente în cele 70 de filme din lista de cercetare, toate cuprinzând conjuncția „și”, ceea ce ar putea sugera existența a opt teme distincte, dar ele sunt de fapt interdependente: *memoria și identitatea, absența și căutarea, trauma și secretele, mortalitatea și imortalizarea*.

Aceste patru direcții tematice oferă o cartografiere comprehensivă a impulsurilor creative și psihologice care motivează documentarul despre părinți. Preocupările autorilor pot fi considerate universale: *origine, absență, traumă și mortalitate*. Majoritatea filmelor conțin elemente din multiple categorii, demonstrând natura fluidă și interconectată a experiențelor familiale.

6.1 Memorie și identitate

Aceasta este de departe cea mai frecventă temă în documentarele despre figuri parentale – am identificat-o în 57 de filme (81,4% din total). Demersul cinematografic devine instrument de cartografiere genealogică și identitară, prin care investigarea figurii parentale devine simultan o explorare a originilor personale. Filmele din această categorie răspund la întrebări fundamentale precum „Cine sunt?”, „De unde vin?”, „Ce m-a format ca individ?”.

Am găsit această temă deosebit de pregnantă în filmele regizorilor cu vârste între 30-40 de ani (50% din totalul filmelor care abordează memoria și identitatea), etapă care coincide cu perioada de consolidare a identității adulte. Exemple edificatoare sunt *For One More Hour With You* (2002, Alina Marazzi) care reconstruiește relația dintre regizoare și mama sinucigașă, *Everything is Copy* (2015, Jacob Bernstein) despre celebra sa mamă Nora Ephron, sau *On Football* (2015, Sergio Oksman) unde fotbalul devine limbaj comun pentru reconstruirea legăturii pierdute cu tatăl.

6.2 Absență și căutare

Această temă se regăsește în 25 de filme (35,7% din total), cuprinzând documentare centrate pe absența părintelui și efortul activ de recuperare. Camera devine adesea instrument de căutare și mediere în relații fracturate, iar 64% dintre regizori sunt la început de carieră, sugerând că tema absenței servește ca punct de plecare pentru explorări personale.

Singurul exemplu care are ca temă principală *absența și căutarea* este *Dawn* (2018, Carmen Torres), unde regizoarea pornește în căutarea mamei biologice pe care nu a cunoscut-o niciodată. Am bifat această temă și pentru propriul meu film, *Holy Father*, pentru că pornisem cu premisa falsă că tatăl biologic poate oferi răspunsuri miraculoase la toate traumele cu care am crescut. La fel ca Torres, am realizat că nicio căutare nu oferă rezolvări magice, ci mai degrabă deschiderea părintelui către mine era infinit mai importantă decât informațiile concrete pe care le putea oferi.

6.3 Traumă și secrete

Această categorie cuprinde 27 filme (38,5%) care investighează secrete familiale dureroase sau experiențe de abuz, utilizând documentarul ca instrument de dezvăluire și vindecare. Majoritatea (81,8%) sunt realizate de cinești la început de carieră, între 31 și 45 de ani, când dobândesc capacitatea de a înfrunța experiențele traumatice din copilărie.

Printre cele 11 filme care au trauma ca temă principală se regăsesc: *It Should Have Been Nice After That* (2000, Karin Jurschick) despre violența paternă, *Tarnation* (2004, Jonathan Caouette) despre mama cu tulburări psihice, *History of a Secret* (2003, Mariana Otéro) despre avortul clandestin care a dus la moartea mamei.

Documentarul devine astfel nu doar o operațiune de dezgropare a adevărului, ci și un exercițiu de discernământ etic privind echilibrul dintre imperativul autenticității și respectul pentru secretul familial.

6.4 Mortalitatea și imortalizarea

Am identificat această temă în 37 de filme (52,8%) care abordează declinul părinților prin îmbătrânire sau boală și tentativa de a transcende această pierdere prin imortalizarea memoriei. Filmele tind să portretizeze părinții ca figuri mitizate (16 filme) sau figuri în declin (13 filme), procesul de documentare a morții parentale fiind inseparabil de explorarea propriei identități a cineastului.

Dick Johnson is Dead (2020, Kirsten Johnson) reprezintă exemplul cel mai radical, cu regizoarea documentând declinul tatălui afectat de demență și punând în scenă diverse scenarii fictive ale morții sale. *Last Flight Home* (2022, Ondi Timoner) documentează ultimele 15 zile din viața tatălui care a ales sinuciderea asistată, iar *Getting Old Stinks* (2022, Peter Entell) abordează fără menajamente

procesul de îmbătrânire. Aceste documentare transcend dimensiunea personală, devenind meditații universale despre condiția umană și mortalitate.

Capitolul 7: Abordări formale în filmul documentar despre părinți

Documentarul despre părinți reprezintă un spațiu de experimentare formală și inovație estetică. Filmele demonstrează o diversitate remarcabilă de abordări, de la rigoarea observațională la experimentul vizual. Aceste variații nu sunt simple alegeri stilistice, ci reflectă profunde considerații conceptuale și etice privind reprezentarea figurii parentale și articularea memoriei familiale.

Ca regizor al unuia dintre documentarele analizate, această cercetare mi-a oferit ocazia să contextualizez propria creație în cadrul mai larg al genului. Am descoperit că multe dintre dilemele cu care m-am confruntat sunt împărtășite de alți regizori, dar și că fiecare relație părinte-copil generează provocări și soluții unice.

7.1 Identificarea modurilor documentare definite de Nichols

Am identificat cele șase moduri ale lui Bill Nichols în toate filmele, constatând că majoritatea (53) hibridizează aceste moduri. Modul *interactiv/participativ* se evidențiază ca cel mai frecvent utilizat (24 filme ca mod principal, 36 ca mod secundar), demonstrând dominația acestei abordări în documentarul despre părinți. Pe locul doi este modul *poetic* (13 principal, 24 secundar), urmat de *observațional* (11 principal, 25 secundar).

Dintre filmele românești, singurul care folosește modul expositiv este *Balkan Champion* (2006, Réka Kincses), în timp ce *Al doilea joc* (2014, Corneliu Porumboiu) se încadrează în modul poetic prin experimentalismul său radical. Dominația modului interactiv nu este surprinzătoare, având în vedere natura intrinsec personală a documentarelor analizate.

Documentarul despre părinți se definește prin capacitatea sa de a adapta și combina moduri documentare diverse pentru a reflecta autenticitatea unei relații care transcende categorisirile formale.

7.2 Identificarea tendințelor documentare definite de Renov

Aplicând cele patru tendințe ale lui Renov, am constatat că dimensiunea *expresivă* este cea mai pregnantă în corpusul de filme. *Tarnation* (2004) utilizează manipulări digitale pentru a materializa experiența traumei, *Los Rubios* (2003) folosește animație și performance pentru a reprezenta absența, iar *Dick Johnson is Dead* (2020) inventează scenarii fictive de moarte pentru a procesa anticipat pierderea.

Tendința de a *înregistra, revela și conserva* este predominantă în filmele care utilizează extins arhiva familială, transformând-o din sursă de memorii personale în material cu valoare narativă semnificativă.

Funcția *analitică și interogativă* predomină în filme care investighează metodic secretele familiale, precum *Stories We Tell* (2012) sau *51 Birch Street* (2005).

7.3 Strategii narrative și formale

Am analizat modalitățile diverse prin care autorii negociază și reprezintă complexitatea relațiilor cu părinții, de la utilizarea creativă a arhivei familiale la strategiile de reprezentare a absenței și prezenței, construcția temporalității și relația cu spectatorul.

7.3.1 Arhivă home-video, voice-over, non-linearitate, elemente ficționale

Dintre cele 70 de filme, 36 folosesc filmări de arhivă sau home-video. În *Tarnation* (2004), Jonathan Caouette utilizează un vast material autobiografic filmat începând de la vârsta de 11 ani, manipulat digital pentru a reflecta experiența traumatică. *Timebox* (2018, Nora Agapi) adaugă o dimensiune socio-istorică, transformând colecțiile personale în documente ale transformărilor politice din România.

31 de filme folosesc voice-over-ul, ceea ce mi se pare surprinzător de puțin pentru filme atât de personale. *Nobody's Business* (1996, Alan Berliner) construiește întregul film în jurul dialogului tensionat dintre voice-over-ul său și interviul cu tatăl reticent. Dintre titlurile autohtone, doar *Balkan Champion* și *Tata* folosesc constant voice-over-ul; în *Holy Father*, vocea mea apare doar în intro.

Am identificat elemente ficționale în 16 documentare. *Stories We Tell* (2012, Sarah Polley) creează filme home-video regizate care mimează estetic materialele autentice, dezvăluind gradual natura lor construită. *Dick Johnson is Dead* utilizează elemente de ficțiune într-o manieră explicită și ludică, transformând scenele de moarte fictivă în ritualuri terapeutice.

7.3.2 Reprezentarea memoriei, absenței și prezenței

Memoria este reprezentată prin diverse strategii care depășesc simpla reproducere a evenimentelor. *Silence is a Falling Body* (2017, Agustina Comedi) utilizează ralanti-uri și granulație pentru a sugera distanța temporală, iar *For One More Hour With You* (2002) folosește stop-cadru și repetări pentru a exprima obsesia memoriei.

Filmele cu protagoniști post-mortem dezvoltă strategii pentru a reprezenta absența și a construi prezențe simbolice. *My Architect* (2003, Nathaniel Kahn) utilizează clădirile tatălui ca substitute metaforice ale prezenței sale, iar *Wintopia* (2019, Mira Burt) transformă filmările neterminate ale tatălui într-un spațiu de colaborare postumă.

7.3.3 Reprezentarea timpului

Montajul devine instrument esențial pentru medierea între diferite temporalități. *Stories We Tell* utilizează match-cut-uri elaborate între reconstrucții și arhivă autentică, iar *Film About A Father Who* (2020, Lynne Sachs) folosește montaj asociativ care conectează 35 de ani de material filmat.

Utilizarea duratei planului variază semnificativ: *No Home Movie* (2015, Chantal Akerman) folosește planuri-secvență lungi pentru contemplarea relației mamă-fiică, în contrast cu *Tarnation* care adoptă un montaj alert cu 1-2 secunde per cadru. *Oxhide* (2005) utilizează doar 23 planuri cu durate de 5-10 minute pentru a documenta ritmul cotidian al vieții familiale.

Procesul extins de filmare devine metodologie și subiect. *Film About A Father Who* încorporează material filmat pe 35 de ani, *Cameraperson* (2016) adună 25 de ani de carieră, iar *Mrs. Buică* (2023) folosește 20 de ani de filmări. Cazul cel mai atipic este *Al doilea joc*, care a durat exact cât meciul urmărit – 90 de minute.

Capitolul 8: Etica reprezentării în documentarul despre părinți

Documentarul despre părinți ridică întrebări etice fundamentale privind granița dintre dreptul regizorului de a-și spune povestea și dreptul părintelui la protejarea intimității. Am explorat aceste dileme atât teoretic, cât și prin propria experiență, la *Holy Father*, confruntându-mă cu situații etice complexe.

8.1 Consimțământ și autonomie

Problema consimțământului devine centrală în cazul părinților afectați de demență. *Dick Johnson is Dead* (2020) ridică întrebări despre capacitatea unei persoane cu demență de a evalua implicațiile expunerii sale, iar secvența înmormântării fictive mi s-a părut cel puțin discutabilă – este etic să aduci toți acei oameni în situația respectivă și să-i faci să plângă pentru o situație falsă?

Rezistența explicită a părintelui devine subiect în *The Disappearance of My Mother* (2019), unde tensiunea între dorința de a filma și refuzul mamei expune paradoxul documentarului personal: actul de a documenta poate deveni simultan gest de dragoste și formă de violență simbolică. *Nobody's Business* (1996) transformă acest conflict în principiu structurant.

8.2 Secretele familiale

Documentarul despre părinți funcționează frecvent ca instrument de investigare a secretelor familiale. *51 Birch Street* (2005) problematizează legitimitatea de a face publice jurnalele mamei decedate, iar *Silence is a Falling Body* (2017) investighează homosexualitatea tatălui în contextul Argentinei dictatoriale.

Family Affair (2010) expune istoria abuzului sexual, echilibrând imperativul mărturie cu respectul pentru procesele de recuperare. Aceste proiecte ilustrează cum dezvăluirea secretelor despre un părinte implică inevitabil alte persoane, generând dileme etice în lanț.

8.3 Autenticitate și ficționalizare

Câteva documentare fluidizează granița dintre autenticitate și ficțiune. *Stories We Tell* folosește actori pentru a recrea momente inaccesibile, filmând pe Super 8 pentru a imita estetic arhivele autentice. *Radiograph of a Family* (2020) recrează momente din căsnicia părinților prin imagini stilizate și dialoguri fictive.

Utilizarea actorilor pentru a juca rolul regizorului în *Los Rubios* (2003) problematizează autoritatea testimonială și sugerează imposibilitatea unui acces nemijlocit la experiența traumei. Implicațiile etice depind de transparență, consimțământ și justificarea narativă.

8.4 Holy Father – dileme etice: studiu de caz

M-am confruntat cu multiple dileme etice în timpul filmărilor și montajului. Reacția mamei Paulei la vestea sarcinii („Vaffanculo!”) a fost filmată fără știrea ei, iar vulnerabilitatea Paulei după conversație ridică întrebări despre expunerea intimității. Am dezbătut mult această secvență, concludând că am surprins realitatea neregizată.

Cu tatăl meu, călugărul Calinic, am avut probleme legate de secvențele cu berea și înotul. I-am explicat că nu am filmat un călugăr bând bere, ci ne-am filmat pe noi, tată și fiu, bând prima noastră bere

împreună – momentul crucial când i-am dat vestea. Secvența de înot este singura în care suntem amândoi în cadru și singurul moment când pare să aibă grijă de mine, ca un tată.

Secvența nașterii a fost cea mai intensă și intimă. Paula n-a avut niciodată probleme cu includerea ei, iar răspunsul ei la întrebările din q&a-uri a estompat dilemele mele: i se pare minunat că am asistat la naștere, spre deosebire de majoritatea bărbaților români care „tradițional sunt la crăsmă când li se naște copilul”.

8.5 Concluzii legate de etica documentarului despre părinți

Documentarul despre părinți reprezintă un spațiu de negociere etică permanentă, în care problemele clasice ale reprezentării sunt intensificate de relația preexistentă dintre cineast și subiect. Caracterul paradoxal constă în faptul că cineastii beneficiază de acces privilegiat bazat pe încredere, dar transformarea părintelui în subiect impune o obiectificare inevitabilă.

Este imposibilă stabilirea unor reguli etice absolute. Fiecare film reprezintă un caz specific în care considerațiile etice trebuie calibrate la natura relației, starea părintelui și efectul asupra familiei. Multe dintre problemele etice devin ele însele subiecte centrale ale filmelor, transformând etica nu doar într-o preocupare procedurală, ci într-o dimensiune vizibilă a acestor opere.

Capitolul 9: Receptarea publică

Am abordat elementul esențial al oricărui act artistic: publicul la care ajung documentarele despre părinți. Acesta ar putea fi dezvoltat într-o lucrare ulterioară, analizând din perspective multiple felul în care sunt primite aceste filme extrem de personale.

Documentarele despre părinți au o prezență remarcabilă în circuitul festivalier internațional. TIFF (Toronto) a găzduit premierele pentru nu mai puțin de 11 filme din corpus, inclusiv *Stories We Tell* (2012) și *The Mother of All Lies* (2023). Sundance reprezintă a doua platformă majoră cu 7 filme, printre care *Tarnation* (2004) și *Dick Johnson is Dead* (2020).

Două filme au fost nominalizate la Oscar: *My Architect* (2003) și *Salt of the Earth* (2014). *Stories We Tell* a obținut succes critic excepțional, câștigând premiul pentru cel mai bun film documentar de la National Board of Review. *Cameraperson* (2016) a fost selectat pentru conservare în National Film Registry pentru „semnificația sa culturală, istorică și estetică”.

My Architect a generat încasări de peste \$2.75 milioane, iar *Salt of the Earth* a depășit \$5 milioane la nivel global. *Dick Johnson is Dead* a obținut scorul perfect de 100% pe Rotten Tomatoes, fiind unul dintre puținele filme din istorie cu această distincție.

Pentru o vedere de ansamblu, am analizat notele IMDb: filmele internaționale au o medie de 7.25 (minimum 6.3, maxim 8.4), iar cele românești 7.22 (minimum 6.8, maxim 7.6). Este remarcabil că filmele românești mențin un standard calitativ consistent, cu o medie aproape identică și o limită inferioară mai ridicată.

Dincolo de premii și încasări, multe filme au avut impact cultural semnificativ. *Los Rubios* este considerat revoluționar în Argentina post-dictatură, *Nobody's Business* a intrat în colecția MoMA, iar *Time Indefinite* este citat ca unul dintre cele mai importante documentare autobiografice americane.

Aceste filme demonstrează capacitatea documentarului despre părinți de a transcende experiența personală și de a deveni repere culturale durabile.

Concluziile cercetării

Călătoria de cercetare pe care am întreprins-o în lumea documentarului despre părinți a fost motivată inițial de propria mea experiență ca regizor al filmului *Holy Father* (2020). Această dublă poziționare, de cercetător și practician, mi-a oferit o perspectivă unică, permițându-mi să identific conexiuni, pattern-uri și tendințe pe care să le trec prin prisma propriei experiențe.

Contribuții originale

Prima contribuție semnificativă constă în identificarea și catalogarea unui corpus reprezentativ de 70 de filme documentare despre părinți – o bază de date fără precedent în literatura de specialitate. Acest corpus nu reprezintă doar o simplă enumerare, ci rezultatul unui efort sistematic desfășurat între 2017 și 2025, oferind o fundație solidă pentru prezenta cercetare și un punct de plecare pentru viitoare investigații academice.

Am dezvoltat o taxonomie specifică pentru analiza acestui tip de documentar, incluzând tipologii ale figurii parentale (*convențională, mitizată, traumatică, în declin, enigmatică*), teme comune (*memoria și identitatea, absența și căutarea, trauma și secretele, mortalitatea și imortalizarea*) și relația dintre momentul realizării filmului și etapa carierei autorului. Această taxonomie originală oferă un cadru conceptual pentru înțelegerea și clasificarea documentarelor despre părinți, depășind simplele analize individuale.

Analiza transversală a relației dintre formă și conținut mi-a permis să demonstrez cum diversele strategii narative și formale reflectă natura specifică a relației parentale documentate. Am explorat dimensiunea etică a reprezentării părinților, cu accent pe dilemele specifice acestui tip de documentar: consimțământul în cazul vulnerabilității, expunerea secretelor familiale și responsabilitatea față de memoria parentală. Integrarea experienței personale de creație, folosind propriul meu documentar, mi-a oferit o înțelegere mai profundă a proceselor analizate.

De la obiectivitate la intimitate

Analiza istorică mi-a permis să înțeleg cum progresul tehnologic și schimbările socio-culturale au facilitat apariția documentarului personal. Democratizarea mijloacelor de producție, începută în anii '60 și accelerată în era digitală, a estompat granița dintre profesioniști și amatori, permițând regizorilor să-și îndrepte camera către propria familie.

Această evoluție reflectă o schimbare profundă în concepția despre autenticitate: dacă documentarul clasic căuta obiectivitatea prin distanțare, documentarul despre părinți descoperă autenticitatea prin implicare personală, vulnerabilitate asumată și reflexivitate. Paradoxal, cu cât un documentar este mai personal și mai specific, cu atât poate deveni mai universal în rezonanța sa emoțională. Filmele analizate nu mai aspiră la idealul de obiectivitate promovat de pionierii genului, ci își asumă deschis subiectivitatea ca principiu estetic și etic fundamental.

Pattern-uri și tendințe identificate

Analiza statistică mi-a permis să identific pattern-uri semnificative. Am constatat prevalența figurii paterne: 54,3% dintre filme sunt despre tați, 30% despre mame și doar 15,7% despre ambii părinți, sugerând complexitatea particulară a relației tată-fiu/fică și potențialul său cinematografic. Această asimetrie ar merita o explorare mai aprofundată în cercetări viitoare.

Un alt pattern important este prevalența documentarelor de debut: 57% dintre filme sunt realizate la început de carieră, indicând rolul explorării relației parentale în definirea identității artistice a regizorului. Din perspectiva temelor abordate, memoria și identitatea reprezintă preocuparea dominantă (81,4% din filme), urmată de mortalitate și imortalizare (52,8%), demonstrând funcția documentarului ca instrument de conservare și transmitere a memoriei intergeneraționale.

În ceea ce privește abordările formale, am constatat hibriditatea modurilor documentare, cu predominanța modului interactiv/participativ (34,29% ca mod principal), reflectând natura complexă și stratificată a relației părinte-copil. Această flexibilitate formală demonstrează capacitatea documentarului despre părinți de a depăși categorizările rigide și de a-și adapta forma la specificul relației documentate.

Dimensiunea etică

În documentarele despre părinți, camera devine simultan instrument de investigare, mediator în relații fracturate, scut emoțional și mijloc de vindecare a traumei. Dilema etică fundamentală provine din tensiunea dintre dreptul autorului la exprimare artistică și responsabilitatea față de intimitatea protagonistului parental. Spre deosebire de documentarul tradițional, documentarul despre părinți pornește de la o relație preexistentă, încărcată emoțional și definită de dinamici de putere complexe.

Spațiul de negociere etică permanentă devine adesea element central al filmului însuși, generând inovație formală și profunzime conceptuală. De la *Stories We Tell* la *Dick Johnson is Dead*, documentarele despre părinți își asumă și își expun propriile limite etice, invitând spectatorii să reflecteze asupra naturii reprezentării relațiilor intime.

Filmele românești în context internațional

Cele 8 documentare românești analizate demonstrează sincronizarea cinematografiei autohtone cu tendințele globale. Cu o calitate comparabilă (nota medie IMDb 7,22 față de 7,25 pentru filmele internaționale), documentarele românești aduc în plus o dimensiune specifică legată de transformările post-comuniste. Relația dintre trauma istorică colectivă și trauma personală-familială este explorată cu profunzime, reflectând complexitatea tranziției post-comuniste.

Reflecție personală

Ca regizor al unuia dintre documentarele analizate, această cercetare mi-a oferit ocazia să contextualizez propria creație în cadrul mai larg al genului. Am descoperit că multe dintre dilemele cu care m-am confruntat sunt împărtășite de alți regizori, dar și că fiecare relație părinte-copil generează provocări și soluții unice. Experiența de a analiza sistematic 69 de filme asemănătoare cu al meu mi-a oferit nu doar o perspectivă teoretică, ci și o înțelegere mai profundă a propriului demers artistic.

Perspective viitoare

Această lucrare deschide multiple direcții de investigare ulterioară. Aspectele etice, dimensiunea terapeutică a demersurilor, relația dintre trauma colectivă și cea familială sunt doar câteva idei pentru cercetări ulterioare, pe baza corpusului acestei lucrări, extins și actualizat.

Documentarul despre părinți reprezintă una dintre cele mai relevante tendințe ale cinematografilei contemporane, capabilă să ofere nu doar explorări artistice inovatoare, ci și răspunsuri la nevoia fundamentală de a înțelege, procesa și transmite relațiile care ne definesc ca ființe umane. Prin intermediul acestor filme, memoria personală se întrepătrunde cu cea colectivă, oferind atât autorilor, cât și spectatorilor un spațiu privilegiat de reflecție asupra propriei identități în raport cu moștenirea familială, culturală și istorică.

Bibliografie (cărți, articole):

- Ainsworth, Mary. (1989). *Attachments beyond infancy*. American Psychologist, 44(4), p. 709-716.
- Aitken, Ian (2013): *Encyclopedia of the Documentary Film*. 3 Volume Set. Routledge, New York.
- Albert, Mitch (1997): „A Family Affair: The Films of Alan Berliner. When is Personal Documentary *Nobody's Business?*” *The Independent Film and Video Monthly*, no. 20.
- Aufderheide, Patricia (2007): *Documentary Film. A Very Short Introduction*. Oxford University Press, Oxford.
- Barnouw, Erik (1974): *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. Oxford University Press, Oxford & New York.
- Barry, Iris (1945): „The Documentary Film: Prospect and Retrospect”. *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Vol. 13/2. MoMA, New York.
- Bazin, André (1967, 2005): *What is Cinema?* Vol. I. University of California Press, Berkeley, California.
- Beattie, Keith (2010): *Humphrey Jennings*. Manchester University Press, Manchester.
- Berry, Chris (2006): „Wu Wenguang: An Introduction”. *Cinema Journal*, vol. 46, no. 1, p. 133-136.
- Bould, Mark (2006): „On the Edges of Fiction: Silent Actualités, City Symphonies and Early Sf Movies”. *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Editori: Gary D. Rhodes și John Parris Springer. McFarland & Co., Jefferson, p. 43-63.
- Böhler, Michael (2007): *Setzung und Voraussetzung. Dokumentarfilm im Lichte von Konstruktivismus und Systemtheorie*. Vienna University Press, Vienna.
- Bowlby, J. (1988). *A Secure Base: Parent-Child Attachment and Healthy Human Development*. Basic Books, New York.
- Bruzzi, Stella (2000): *New Documentary: A Critical Introduction*. Routledge, London.
- Butler, J. (1997): *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford University Press, Stanford.
- Butler, Judith (2005): *Giving an Account of Oneself*. Fordham University Press, New York.
- Canby, Vincent (18.01.1970): *Digging Under Ground*. The New York Times.
- Caruth, Cathay (1996): *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland, United States.
- Clark, VeVe A.; Hudson, Millicent; Neiman, Catrina (1988): Melton, Hollis (ed.). *The Legend of Maya Deren: A Documentary Biography and Collected Works* (Volume 1 Part Two ed.). Anthology Film Archive/Film Culture, New York.

- Corner, J. (1996): *The Art of Record. A Critical Introduction to Documentary*. Manchester University Press, Manchester, UK.
- Dancyger, Ken (2010): *The Technique of Film and Video Editing. History, Theory and Practice*, Fifth Edition. Focal Press, Routledge/ Taylor and Francis.
- Danieli, Yael. (1998): *International Handbook of Multigenerational Legacies of Trauma*. Plenum Press, Berlin.
- Eaton, Mick, ed. (1979): *Anthropology - Reality - Cinema: The Films of Jean Rouch*. British Film Institute, London.
- Ellis, C., Bochner, A. P. (2000): *Autoethnography, personal narrative, reflexivity: Researcher as subject*. În N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Editori), *Handbook of Qualitative Research* (2nd ed.). Sage, Thousand Oaks, California, p. 733-768.
- Giebler, Sven (2008): *Amerikanischer Dokumentarfilm. Einfluss des Dokumentarfilms auf die Bürgerrechtsbewegung der 60er Jahre in den USA*. Taschenbuch.
- Gilligan, Carol (1982): *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Harvard University Press, Harvard.
- Gorzo, Andrei (10-16 aprilie 2014): „Al doilea joc al lui Corneliu Porumboiu constă într-un video-obiect ready-made”. *Dilema Veche*, nr. 530.
- Greceanu, Adela. Martin, Matei (16.04.2014): „Interviu Corneliu Porumboiu: Al doilea joc”. *Dilema Veche*.
- Herman, Judith (1992): *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence - From Domestic Abuse to Political Terror*. Basic Books, New York.
- Hirsch, Marianne. (1997): *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Harvard University Press.
- Hirsch, Marianne. (2012): *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press, New York.
- Hoberman, J. (15.11.2015): „Avant-garde Autobiography”. *The New York Times*.
- Juhasz, Alexandra; Lebow, Alisa (2015): *A Companion to Contemporary Documentary Film*. Wiley-Blackwell, Hoboken, New Jersey, United States.
- Jung, C. G. (1969): *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Princeton University Press, Princeton.
- Kahana, Jonathan, Ed. (2016): *The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism*. Oxford University Press, Oxford.
- Kaplan, E. Ann (2005): *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, United States.
- Katz, John Stuart; Katz, Judith Milstein (1988): „Ethics and the Perception of Ethics in Autobiographical Film”. *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film and*

Television, ed. Larry Gross, John Stuart Katz, Jay Ruby. Oxford University Press, New York, p. 119-134.

Kay, Karyn; Peary, Gerald, eds. (1977): „A Letter to James Card by Maya Deren”. *Women and the Cinema: A Critical Anthology*. Dutton, New York.

Kehr, Dave (22.11.2009): „Advance Troops of Cinema, Marching Through Time”. *The New York Times*.

Koehler, Robert (11.03.2003). „Stan Brakhage”. *Variety*.

Kuhn, Annette (2002): *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*. Verso, London.

Lane, Jim (2002): *The Autobiographical Documentary in America*. University of Wisconsin Press, Wisconsin.

MacDougall, David (2006): *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton University Press, Princeton, NY.

Nichols, Bill (1991): *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Indiana University Press, Bloomington, Indiana.

Nichols, Bill (2001): *Introduction to Documentary*. Indiana University Press, Bloomington, Ind.

Nichols, Bill (2016): *Speaking Truths with Film: Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. University of California, Berkeley.

Nichols, Bill (2017): *Introduction to Documentary*, 3rd edition. Indiana University Press, Bloomington, Indiana.

Noddings, Nel (2013): *Caring: A Relational Approach to Ethics and Moral Education*. University of California Press, Berkeley, California.

Pink, Sarah (2013): *Doing Visual Ethnography*, Third Edition. SAGE Publications, London.

Rascaroli, Laura (2009): *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. Wallflower Columbia University Press, NY.

Renov, Michael (1993): *Theorizing Documentary*. Routledge, New York.

Renov, Michael; Gaines, Jane (1999): *Collecting Visible Evidence*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Renov, Michael (2004): *The Subject of Documentary*. University of Minnesota Press, Minneapolis.

Riessman, Catherine Kohler (2008): *Narrative Methods for the Human Sciences*. SAGE Publications, Los Angeles.

Rothman, William (1997): *Documentary Film Classics*. Cambridge University Press, Cambridge.

Ruby, Jay (1988): „The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film”. *New Challenges for Documentary*. Editor Alan Rosenthal. University of California Press, Berkeley, California.

Ruby, Jay (2000): *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*. University of Chicago Press, Chicago.

Ruoff, Jeffrey (2002): *An American Family: A Televised Life*. University of Minnesota Press, Chicago.

Schacter, Daniel L. (2001): *The Seven Sins of Memory: How the Mind Forgets and Remembers*. Houghton Mifflin Harcourt, Boston.

Sobchack, Vivian (2004): *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. University of California Press, Berkeley, California.

Sragow, Michael (May 7, 2015): „Wild Bill Wellman: Hollywood Rebel, by William Wellman Jr.” *The Washington Post*.

Tomasulo, Frank P. (1998): „The Mass Psychology of Fascist Cinema: Leni Riefenstahl’s *Triumph of the Will*”. *Documenting the Documentary*. Editori: Barry Keith Grant și Jeannette Slonovski. Wayne State University Press, Detroit, p. 81-102.

Webografie (surse online)

All About Romanian Cinema (3.04.2014): „Corneliu Porumboiu despre *Al doilea joc*”.
<https://www.youtube.com/watch?v=3N59Sh4rYEE>

Allen, Nick (18.03.2022): „Reviews, *Jane by Charlotte*”. www.rogerebert.com
<https://www.rogerebert.com/reviews/jane-by-charlotte-movie-review-2022>

Atkinson, Nathalie (2.11.2018): „How Chantal Akerman’s Modernist Masterpiece Changed Cinema”.
www.bbc.com/culture/article/20181030-how-chantal-akermans-modernist-masterpiece-changed-cinema

Berra, John (2010): „Extreme Private Eros: Interview with Kazuo Hara”, *Electric Sheep*,
<http://www.electricsheepmagazine.co.uk/features/2010/01/10/extreme-private-eros-interview-with-kazuo-hara/>

Bradshaw, Peter (26.01.2017): „*Cameraperson* review – film and maker entwine in arresting cinematic collage”. *The Guardian*,
www.theguardian.com/film/2017/jan/26/cameraperson-review-kirsten-johnson

Bradshaw, Peter (27.05.2020): „*Around the World When You Were My Age* review – going nowhere fast”. *The Guardian*,
<https://www.theguardian.com/film/2020/may/27/around-the-world-when-you-were-my-age-review>

Christey, Jaime N. (2011): „Review: David Holzman’s Diary”. *Slant Magazine*,
slantmagazine.com

Earliest Film Experiments (1874-1894), IMDb.com

Early Cinema, British Film Institute:
<http://www.bfi.org.uk/education/teaching/realshorts/thinking/nfd/early-cinema.html>

Ebert, Roger (2.11.2006): „The Secret Life of Parents”. [rogerebert.com](http://www.rogerebert.com)
<https://www.rogerebert.com/reviews/51-birch-street-2006>

Edelstein, David (7.10.2004): „Confessional Cinema, The movie as autobiography: *Tarnation*”.
Slate.com/culture/2004/10/tarnation-confessional-cinema.html

<https://www.encyclopedia.com/literature-and-arts/performing-arts/film-and-television/documentary>

Holland, Jonathan (24.06.2010): „*Familystrip*, An engaging family portrait that doubles as the memoir of a generation on the verge of extinction”. *Variety*,
<https://variety.com/2010/film/reviews/familystrip-1117943052/>

Licata, David (17.09.2012): „Born Out of Grief: Kathy Leichter’s *Here One Day*”. *Filmmaker Magazine*,
<https://filmmakermagazine.com/51371-born-out-of-grief-kathy-leichters-here-one-day/>

O'Malley, Sheila (6.12.2019): „Reviews: *The Disappearance of My Mother*”. RogerEbert.com,
<https://www.rogerebert.com/reviews/the-disappearance-of-my-mother-movie-review-2019>

Stojiljković, Marko (16.08.2019): „Review: *Timebox* (2018), by Nora Agapi”. Ubiquarian.net
<https://ubiquarian.net/2019/08/review-timebox-2018-by-nora-agapi/>

Tallerico, Brian (18.11.2022): „Review *Bad Axe*”. RogerEbert.com
<https://www.rogerebert.com/reviews/bad-axe-movie-review-2022>

Wissot, Lauren (8.08.2010): „Review: *Family Affair*”. *Slant Magazine*,
<https://www.slantmagazine.com/film/family-affair/>