

UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTĂ TEATRALĂ ȘI CINEMATOGRAFICĂ
„I.L.CARAGIALE” BUCUREȘTI

REZUMAT
TEZĂ DE DOCTORAT

FICȚIONALIZAREA REALITĂȚII ÎN FILMUL DOCUMENTAR

O perspectivă asupra arhivelor din perioada comunistă

CONDUCĂTOR DE DOCTORAT

Prof. Univ. Dr. Doru Nițescu

DOCTORAND

Ioana Grigore-Dobrin

2024

TEZĂ DE DOCTORAT

FICȚIONALIZAREA REALITĂȚII ÎN FILMUL DOCUMENTAR

O perspectivă asupra arhivelor din perioada comunistă

CUPRINS

Introducere.....	3
CAPITOLUL 1 – Realitate, ficțiune și arhive. Baze teoretice.....	16
1.1. Începuturile documentarului – scurt istoric.....	16
1.2. Apariția sunetului în filmul documentar.....	28
1.3. Muzica în filmul documentar.....	32
1.4. Documentarul din ficțiune.....	39
1.4.1. <i>Tulpan</i>	44
1.4.2. <i>Close-up</i>	47
1.5. Arhiva.....	52
1.6. „Archiveology”	58
CAPITOLUL 2 - Filmul din film. O abordare creativă a arhivelor.....	65
2.1. Filmele de familie și filmele găsite – definiție și utilizări.....	65
2.1.1. Bill Morrison – „alchimist” al arhivelor.....	71
2.2. Etica conservării, restaurării, însușirii și utilizării materialului de arhivă.....	75
2.3. Sinele din spatele camerei.....	81
2.3.1. The „Fire of Love” și „The Fire Within”.....	88
2.4. Explorând prezentul căutând în trecut.....	97

2.4.1. <i>Leo Records: Strictly for Our Friends</i>	98
2.4.2. <i>Capturing the Friedmans</i>	106
2.4.3. <i>Standard Operating Procedure</i>	112
2.5. Prezentul devenit arhivă – ecranizări ale revoluțiilor din anii 1960.....	117
2.5.1. The Rolling Stones: o singura călătorie, interpretări diferite.....	117
2.5.2. Woodstock & Altamont – două concerte în antiteză.....	130
2.5.3. <i>The Up Series</i> - arhiva ca expunere vie a unor destine.....	136
2.6. Reconstituirea.....	148
2.6.1. <i>The Act of Killing</i>	152
2.6.2. <i>Stories We Tell</i>	155
2.6.3. <i>Man on Wire</i>	157
2.7. Animațiile și arhiva – un colaj stilistic justificat.....	160
2.7.1. <i>Searching for Sugar Man</i>	168
2.7.2. <i>Kurt Cobain: Montage of Heck</i>	171
2.7.3. <i>Waltz with Bashir</i>	176
CAPITOLUL 3 – Între arhive oficiale și arhive personale.....	180
3.1. Digitalizarea – viețile multiple ale arhivei.....	180
3.2. Propaganda audiovizuală.....	195
3.2.1. <i>How to Live in The German Federal Republic</i>	204
3.2.2. <i>Videograme dintr-o revoluție</i>	207
3.3. O altă memorie – crâmpie din istoria nevăzută a României.....	215
Concluzii.....	226
Bibliografie.....	230

REZUMAT

TEZĂ DE DOCTORAT

FICȚIONALIZAREA REALITĂȚII ÎN FILMUL DOCUMENTAR O perspectivă asupra arhivelor din perioada comunistă

Cuvinte cheie

Ficționalizarea realității; film documentar; mărturii ale existenței; *archiveology*; viziunea auctorială; memorie; memoria audiovizuală; memorie colectivă; sinele din spatele camerei; *appropriation*; propagandă audiovizuală; instrumentalizarea memoriei; interpretarea realității; digitalizarea; *istoria de jos*; o altă memorie; filmele de familie, identitate, *musicking*; animațiile și arhiva; hibridizare; interdisciplinaritate; noile tehnologii; etica utilizării, interpretării și însușirii; Sergei Dvortsevov; Errol Morris; Werner Herzog; Harun Farocki; Leo Records.

Argument

În mod tradițional, în cinematografie există o distincție clară între realitate și ficțiune. Documentarul și ficțiunea au fost prezentate ca două genuri distincte, unul relevând înregistrarea realității, iar celălalt construirea ei fictivă. Însă, există realitate obiectivă privită prin ochii subiectivi ai omului? Cred că această vedere asupra documentarului îngustează înțelegerea a ceea ce poate fi acesta, ca produs artistic. Totuși, în ochii spectatorului, astăzi această distincție începe să se evapore.

Ceea ce se întâmplă în documentar se concentrează pe relația dintre autor și subiectul despre care face filmul. De îndată ce îndreptăm camera către cineva, acesta devine *altcineva*, prin urmare un documentar este acea relație dintre subiect și obiect (aparatură de filmare).

Antropologul vizual David MacDougall, în lucrarea sa *The looking machine: essays on cinema, anthropology and documentary filmmaking*, notează o observație care devine esențială lucrării de față: „A privi este considerată o chestiune strict privată, la fel de spontană și lipsită de griji precum respirația.”¹ Astfel, înțelegem că *privirea* reprezintă însăși interpretarea realității, realitatea pură fiind o convenție de înțelegere comună a lucrurilor de care ne înconjurăm zi de zi.

În acord cu cele de mai sus, în *Representing Reality*, teoreticianul de film Bill Nichols afirmă faptul că prin documentar nu ne este oferit acces la *o lume*, ci ni se dă acces *lumii*, cu nenumăratele ei citiri.² În cele ce urmează voi explora atât granițele dintre genuri, cât și limitele interpretării realității.

De-a lungul anilor, am ajuns la concluzia că înainte de a porni pe drumul realizării unui film documentar, trebuie să îți dorești o căutare, să ai curiozitate și răbdare, pentru că va urma o întâlnire relevantă, mai apoi vei fi invadat și, în cele din urmă, te vei întoarce la tine mai bogat, într-o împletire a ta cu realitatea. Prin filmul documentar, autorul dorește să definească sau să afișeze felul în care a perceput la un moment dat viața, ce amprente a lăsat aceasta asupra sa, ce atitudine a dezvoltat față de oamenii, locurile, evenimentele pe care le-a documentat. Acest tip de cinema este construit prin reveniri repetate și constante în memorie. Oamenii și întâmplările adevărate se cristalizează sub

¹ “Looking is considered an essentially private matter, as spontaneous and carefree as breathing.”, MacDougall, David, *The looking machine: essays on cinema, anthropology and documentary filmmaking*, Manchester University Press, UK, 2019.

² Nichols, Bill, *Representing Reality*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1991, p. 109.

privirea subiectivă a documentaristului și devin personaje și istorii. Treptat, filmul fixează o urmă a memoriei cineastului și, astfel, filmul devine un mediu de reprezentare a sinelui.

Cu câțiva ani în urmă, am avut șansa vizionării și analizei unor arhive video diversificate tematic, din perioada comunistă în România. Am avut acces la câteva zeci de casete VHS, pe care le-am vizionat și digitizat: filme de propagandă; documentare despre natură; reclame și scurtmetraje cu scop „educativ” – cum ar trebui să te porți potrivit societății, conduita ideală a realității socialiste, redată într-o serie de filme de propagandă care, din perspectiva zilelor noastre, pare pe alocuri comică sau absurdă; scurtmetraje artistice; reclame turistice; viața în munți, Deltă, porturi, fabrici și uzine; precum și jurnale de actualități. Cu ceva timp în urmă, începusem deja vizionarea a zeci de ore de arhive realizate pe ascuns cu și de muzicienii din underground-ul din România și fosta URSS – momente de libertate creativă și de exprimare greu de conceput în acea perioadă. Eram martora peste timp a unor viscerale procese de exorcizare. Puțin timp mai târziu, au ajuns la mine casete Hi8 cu arhive de familie ale unor emigranți ruși în Anglia. În urma acestor vizionări, pentru mine, granița dintre genuri s-a relevat a fi mai difuză ca oricând. Astfel, am decis că vreau să cercetez schimbarea privirii asupra realității prin materialul de arhivă.

Memoria audiovizuală a perioadei comuniste este fragmentată, reunind surse și perspective diferite. Dacă privim arhivele video din foste țări aflate sub regimuri totalitare, putem observa că imagini din diferite surse pot înfățișa un adevăr nevorbit, dar probabil simțit de mulți, întrucât gândurile interzise din acea perioadă nu pot fi cu adevărat redade nici de un jurnal video personal, nici de un film de propagandă. Însă, acest lucru se poate întâmpla prin ciocnirea în montaj a celor două. Alăturarea a două viziuni atât de diferite dă aproape întotdeauna naștere unui al treilea sens.

Rezultatul alăturării acestor viziuni va avea trei autori: autorul principal al demersului, autorul imaginilor oficiale și cel al imaginilor personale. În acest proces de reinterpretare, regizorul sau cercetătorul lucrează cu trei filtre ale realității. Ca procesul să nu fie denaturat, regizorul devenind el înșuși un autor de propagandă, demersul trebuie să fie clar și transparent. Cele trei filtre trebuie expuse, pentru ca filmul rezultat să fie înțeles ca o interpretare, o analiză sau o recompunere subiectivă a realității.

Istoricii susțin că marile narațiuni ale istoriei tradiționale nu surprind semnificația reală a vremurilor și a oamenilor. În schimb, abordările microistorice cer o nouă scară, care va produce un nou tip de cunoaștere istorică deoarece, așa cum afirmă istoricul Jacques Revel, „Modificarea distanței focale a lentilei nu înseamnă doar mărirea (sau micșorarea) dimensiunii obiectului prins în vizor: este vorba

despre modificarea formei și a încadrării sale... de fapt schimbă însuși conținutul a ceea ce este reprezentat (cu alte cuvinte, decizia despre ceea ce este de fapt reprezentabil).”³

Dintotdeauna, dar astăzi mai limpede ca oricând, captarea realului prin imagine este un instinct prezent nu doar printre profesioniști, ci el face parte din viața noastră zilnică. Oamenii sunt conduși de impulsul captării realității pentru a o revizita. Realizatorii de filme de familie („home movies”), de exemplu, privesc procesul de documentare ca pe un jurnal. Înregistrează lucrurile mărunte sau semnificative în timpul în care acestea se petrec și, până la montaj, acestea păstrează ordinea reală a întâmplării lor. O diferență între jurnalul scris și cel video este faptul că în procesul celui din urmă nu se pot anticipa cu exactitate evenimentele surprinse în timp real, pe când scrierea unui jurnal presupune însuși procesul de rememorare și redactare a unor lucruri deja petrecute.⁴

Filmul documentar a devenit referința pentru implicarea socială, a impulsionat noile tehnologii, s-a extins cu ajutorul internetului și prin site-uri populare ca YouTube, Vimeo, Facebook, Instagram, TikTok, căpătând uneori forme hibride sau devenind chiar o nouă formă de folclor al timpurilor noastre. Prezentul nostru este dominat de imagine și mă interesează această transformare a momentului filmat și documentat în arhivă atât de către regizori, cât și de către neprofesioniști, conduși de impulsul captării realului prin film.

Parcursul meu, ca tânără regizoare de film, a dus firesc la nevoia realizării cercetării de față. Toate arhivele către care mi-am construit accesul au avut ca scop realizarea de filme documentare. Toate aceste filme au pornit de la descoperirea unui personaj cu o poveste de viață inedită. În încercarea de a reconstitui, dar și înțelege, aceste vieți, am pornit pe urmele arhivelor (așadar, ale trecutului). Astfel, limitele genului s-au dizolvat treptat, diversitatea stilistică devenind sursa mea principală de inspirație: arhive, animații, reconstituiri, muzică, toate și-au găsit respirația în același corp - filmul. Desigur, curiozitatea explorării și utilizării diverselor unelte ale cinematografeiei au venit cu nevoia înțelegerii dezvoltării unor genuri și concepte, pentru a descoperi mai departe care sunt limitele utilizării acestora.

³ “varying the focal length of the lens is not simply about enlarging (or shrinking) the size of the object caught in the viewfinder: it’s about altering its shape and framing... it’s actually changing the very content of what is being represented (in other words, the decision about what is actually representable).”, Revel, Jacques. Apud: Cuevas, Efrén, *Amateur Filmmaking: the home movie, the archive, the web*, Rascaroli, Laura (ed), Young, Gwenda (ed), Monahan, Barry (ed), Bloomsbury, New York & London, 2014, p. 140.

⁴ Forgács, Péter, *Mining the Home Movie - Excavations in Histories and Memories*, Ishizuka, Karen L. (ed), Zimmermann, Patricia R. (ed), University of California Press, Chicago & London, 2008, p. 50.

Teza de doctorat, în întregul ei, se va concentra pe ficționalizarea realității din perspectiva utilizării arhivelor. În începutul acestei cercetări, însă, voi încerca să mă întorc la originea și înțelesurile timpurii ale arhivelor și la influențele pe care acestea le-au avut de-a lungul istoriei.

Importanța temei propuse în contextul global actual stă în nevoia acută de a ne defini indentitar, această criză a identității părând să fie mai accentuată ca oricând. Accesul nelimitat la informație a venit cu plusuri și minusuri, generând noi înțelesuri, noi priviri și noi forme de exprimare. Însă, cel mai important, a fost dizolvată limita dintre minciună și interpretare (în condițiile în care, de multe ori, în filmul documentar interpretarea este considerată o modalitate de falsificare a realității). Pentru a face față acestei accesibilități (pe care deja o putem numi infinită) trebuie identificate și instalate niște filtre, atât personale, cât și colective.

Structura tezei

Lucrarea este structurată în trei capitole mari. În Capitolul I, intitulat *Realitate, ficțiune și arhive. Baze teoretice*, caut să definesc documentarul și evoluția sa din punct de vedere istoric, în relație cu elementele care îl construiesc. Sunt explorate tensiunile dintre realitate și reprezentare artistică, precum și contribuțiile cheie ale unor pionieri ai documentarului.

Deși mulți istorici consideră filmele fraților Lumière din 1895 ca fiind începuturile documentarului, acesta a fost recunoscut ca o formă distinctă de cinema abia la sfârșitul anilor 1920. Filmul lui Robert Flaherty, *Nanook of the North*, din 1922, rămâne în mod formal recunoscut ca fiind primul film documentar. Totuși, inovațiile timpurii în documentar au rădăcini încă din 1874, când astronomul Pierre Jules Cesar Janssen a creat „revolverul fotografic”, un aparat cu care acesta a putut înregistra (prin fotografii generate la intervale scurte) planeta Venus traversând Soarele. Urmărind istoric evoluția imaginii, de la fotografii la imagini în mișcare, vom înțelege că avansul tehnologic a venit din nevoia omului de a crea mărturii ale existenței.

În cartea sa *Ce este cinematograful?*, Andre Bazin notează o observație esențială, și anume aceea că ceea ce publicul place în fantasticul cinematografic este tocmai realismul lui – „contradicția dintre

obiectivitatea irecuzabilă a imaginii fotografice și caracterul de necrezut al evenimentului”⁵. Acesta susține că nu există o opoziție între un cinematograful destinat documentării fidele a realității și șansa evadării în fantastic pe care o oferă acesta. Prezența realității este cea care aduce cu sine identificarea fantasticului. „Méliès, cu al său *Călătorie în lună / Voyage dans la lune*, nu îl contrazice pe Lumière și pe al său *Sosirea unui tren în gara La Ciotat / Entrée du train en gare de la Ciotat*. Unul e de neconceput fără celălalt.”⁶

Un pas esențial în dezvoltarea genului documentar a venit odată cu apariția sunetului. Filmele mute permiteau spectatorului să fie un participant creativ, interpretând și completând narațiunea în lipsa dialogului și a efectelor sonore. Mai târziu, prin sunet, realizatorii de film au putut reda o perspectivă mai realistă, prin acest nou mediu fiind diversificate și posibilitățile creative. Muzica și voice-over-ul devin elemente esențiale. Mai apoi, în anii 1950-1960, tehnologia portabilă a permis filmarea sincronizată a sunetului și imaginii în locații reale, favorizând astfel un stil de documentar mai personal și participativ. Schimbările tehnologice din anii 1960 au fost însoțite de apariția unei noi retorici a mișcării Direct Cinema, reprezentată de regizori ca D. A. Pennebaker, David și Albert Maysles, Frederick Wiseman și alții. Sunetul sincron dă șansa apariției unui nou gen de film documentar – cel muzical. Acesta își atinge maturitatea atunci când este depășită simpla înregistrare obiectivă și neimplicată a activității muzicale. Invitând spectatorul să asculte, dar să și observe contextul social în care acea muzică este cântată și asimiliată, duce la un proces de descompunere a sunetului. Astfel, el este istoricizat și deschis interpretării. Acest lucru duce la apariția unui nou fenomen, pe care Christopher Small l-a numit musicking.⁷ Acesta se referă la faptul că activitatea nu constă doar în a face sau a asculta muzică, ci presupune un schimb activ, continuu. Documentarele care construiesc pentru prima dată această perspectivă nuanțată a muzicii în film sunt *Charlie is My Darling* (1965) al regizorului Peter Whitehead, fiind primul documentar despre The Rolling Stones, și filmul lui Don Pennebaker despre Bob Dylan, *Don't Look Back* (1967).

Pentru multă vreme, muzica nondiegetică a fost considerată un instrument propriu doar filmului de ficțiune, folosită doar ca dublare a informației sau ca forțare a unor stări, și nu ca limbaj în discursul

⁵ Bazin, André, „Viața și moartea supraimpresiunii”, în *Ce este Cinematograful?*, Vol. I Ontologie și Limbaj, traducere din limba franceză de Andreea Rațiu, UNATC Press, 2014, p. 19.

⁶ Ibidem.

⁷ Small, Christopher, Apud: Chanan, Michael, *The Documentary Film Book*, Winston, Brian (ed), Palgrave Macmillan, London, 2013, p. 339.

narativ. Acest lucru se schimbă prin exemple precum documentarul lui Errol Morris din 1988 *The Thin Blue Line*, unde compozitorul Philip Glass propune un construct muzical subtil, hipnotic, ce contribuie la înțelegerea și completarea substraturilor narrative.

În continuarea Capitolului I, prin subcapitolul *Documentarul din ficțiune*, esențială devine dizolvarea barierelor dintre genuri. Pornind de la cele șase moduri de reprezentare pe care teoreticianul Bill Nichols le atribuie filmului documentar (poetic, expozitiv, reflexiv, observațional, performativ și participativ), documentarul se hibridizează, dându-ne șansa să definim subgenuri precum etnoficțiune, docudramă, mockumentary.

Primele analize ale acestei lucrări se opresc asupra filmelor *Tulpan*, Sergei Dvortsevov, 2008 și *Close-up*, Abbas Kiarostami, 1990, unde voi analiza *documentarul din ficțiune*, urmate de subcapitolele *Arhiva* și *Archiveology*, care deschid ușa spre căutările mele principale în această cercetare.

Consider că tot ceea ce filmăm devine arhivă. Valoarea acesteia, însă, de multe ori este data de un eveniment istoric pe care materialul îl cuprinde, sau de o realitate personală care vorbește despre un context macro. În cultura media contemporană, fragmente din istoria filmată sunt în mod constant reasamblate în materiale audiovizuale (filme, videoclipuri etc.) pentru a crea noi interpretări ale memoriei istorice. De asemenea, noile tehnologii au transformat statutul arhivelor de la instituții închise la acces deschis, cu implicații semnificative în estetica și politica practicilor arhivistice.

Consider că materialele de arhivă reprezintă un pod către trecut, o înțelegere a prezentului și posibilitatea intuirii unui viitor. În ultimii ani, am înțeles că cel mai mult mă interesează relația oamenilor cu materialul de arhivă, și nu doar arhiva în sine. Căutarea acestora și relația aparținătorilor cu ele, pentru mine, fac parte din procesul filmic. Fotografiile sau casetele video devin obiecte care stabilesc o relație cu cel în mâinile căruia ajung. Toate acestea se întâmplă chiar înainte de a găsi valoarea istorică și colectivă a imaginilor. Este o întâlnire intimă, o istorie individuală.

Un proces esențial în lucrul cu arhiva este dat de însăși căutarea materialelor. Astăzi, arhiva de film nu mai este doar un loc în care filmele sunt stocate și conservate, ci a fost regândită ca o „bancă de imagini”⁸ din care pot fi recuperate amintirile colective. Preluat de la conceptul lui Walter Benjamin, termenul „archiveology” se referă la o metodă de abordare a teoriei culturii pornind de la limitele și implicațiile practicilor de reutilizare, reconfigurare, remontare și recontextualizare a imaginilor de

⁸ “image bank”, Russell, Catherine, *Archiveology - Walter Benjamin and Archival Film Practices*, Duke University Press, SUA, 2018, p. 1.

arhivă. Nu reprezintă în sine un gen de film, ci mai degrabă o practică ce apare în multe formate și stiluri.

Regizorul devine asemenea arheologului, cel care descoperă obiecte și este capabil să le recunoască valoarea culturală. Fiecare astfel de descoperire poate fi considerată o reușită atunci când o succesiune de imagini care nu sunt din același „sit” arheologic pot crea împreună experiențe și înțelesuri noi.

Capitolul II al lucrării de față se concentrează pe „filmul din film”, adică pe o abordare creativă a arhivelor. Pornind de la definirea filmelor de familie („home movies”) și filmelor găsite („found footage”), ne adâncim în utilizarea creativă a acestora, precum și în provocările legate de etica conservării, restaurării, însușirii și utilizării acestora.

Odată cu dezvoltarea noilor tehnologii pentru producția, distribuția și consumul de conținut audiovizual, filmările de amatori își schimbă și ele calitatea, natura și acoperirea. Pornind de la internet, dar și dincolo de acesta, filmul de amatori provoacă și recontextualizează felul în care gândim divertismentul, comunicarea, filmul creativ și jurnalismul. Astăzi, oricine are acces la o cameră digitală, un smartphone sau o tabletă își poate filma propriul film de amator și îl poate încărca imediat pe internet către o audiență. Aparenta democratizare a mediilor de comunicare în masă („mass-media”) nu este, desigur, lipsită de preocupări și limitări, dar este clar că ea devine o practică firească a zilelor noastre, chiar dacă nu este asociată conștient cu importanța ei istorică.

Așadar, munca realizatorului de filme de familie nu mai este oferită doar privirii familiei, prietenilor sau depozitată și uitată într-o mansardă prăfuită. În schimb, filmările de familie au acum potențialul de a vorbi unei audiențe internaționale. Folosite în filme destinate consumului general (de exemplu filmul lui Andrew Jarecki, *Capturing the Friedmans*, din 2003) și în montajul unor producții experimentale (filmele cineastului Bill Morrison, un alchimist al arhivelor, fiind un important studiu de caz), filmele de familie și filmările de amatori în general s-au dovedit a fi potrivite adaptării, reînsușirii și recontextualizării.

Filmele de familie sunt o sursă valoroasă pentru un studiu sociologic al vieții de zi cu zi. Profesorul în studii de film Efrén Cuevas a observat că există două tipuri de structuri de bază ale acestor filme: cronicile colective, compuse dintr-o colecție largă de filmări domestice; și filmele care se concentrează pe o singură familie, fie că sunt autobiografice sau nu.⁹ Prin urmare, filmele de familie trebuie să fie

⁹ Cuevas, Efrén, *Amateur Filmmaking: the home movie, the archive, the web*, Rascaroli, Laura (ed), Young, Gwenda (ed), Monahan, Barry (ed), Bloomsbury, New York & London, 2014, p. 139.

conceptualizate ca mai mult decât o arhivă vizuală interesantă pentru relatări istorice standard, care completează alte surse tradiționale. Este necesar ca acestea să fie înțelese ca fiind, poate, cele mai potrivite documente vizuale pentru a studia *istoria de jos* așa cum o propun abordările microistorice.¹⁰

Sinele din spatele camerei este un subcapitol important pentru înțelegerea privirilor subiective multiple în filmele documentare care fac uz de materiale de arhivă. Atunci când ne uităm la imagini, fie ele foto sau video, la o primă citire ne supunem în mod firesc privirii celui care le-a surprins (profesionist sau amator). Odată cu asimilarea a ceea ce vedem, intervine privirea noastră. Astfel, sunt alăturate două interpretări subiective ale aceluiași conținut. În continuarea lucrării, mă interesează să urmăresc similitudini și diferențe în abordarea imaginii între viziunea documentaristului profesionist și a celui neprofesionist cu materiale neoficiale, care devin o arhivă secundară a arhivelor oficiale. Găsesc importantă analiza perspectivelor diferite asupra realităților redată prin imagine, modul în care aceste arhive personale pot oferi o viziune diferită asupra unei epoci, relația subiectiv-obiectiv a autorului față de subiect.

În cadrul unui atelier de film documentar în care i-am introdus pe studenți în procesul de lucru cu materiale de arhivă, am propus un exercițiu care avea să releve flexibilitatea în interpretare a arhivei, depinzând de viziunea auctorială a celui care le utilizează. Le-am propus studenților să se organizeze în patru echipe de lucru, punându-le la dispoziție o selecție de 60 de minute de materiale din diferite surse. Folosind aceeași arhivă, aceștia au avut ca temă realizarea unor scurte exerciții audiovizuale, cu tematici distincte. Deși foloseau același material, așezarea acestuia în diferite cadre interpretative a făcut ca utilizarea unor imagini identice să nu fie simțită de la un exercițiu la altul. Subiectul, selecția generală, ritmul, tonul, coloana sonoră, dialogul acestora au făcut din fiecare material o nouă experiență audiovizuală. Ponind de la această analiză, mi-am oprit atenția asupra a două filme documentare importante, a doi regizori care au avut acces la același material de arhivă, realizând două lungmetraje distincte și avându-i în centrul lor pe autorii acestor arhive: cuplul de vulcanologi Katia și Maurice Krafft. Așadar, un studiu de caz relevant, care aduce în atenție sinele din spatele camerei, se oprește asupra filmelor *Fire of Love*, de Sara Dosa și *The Fire Within - Requiem for Katia and Maurice Krafft*, de Werner Herzog, ambele din 2022.

Mai departe, subcapitolul *Prezentul devenit arhivă – ecranizări ale revoluțiilor din anii 1960* explorează filmele documentare ale căror filmări live, din prezentul acelor vremuri, devin astăzi importante documente de arhivă. În peisajul efervescent al revoluției culturale care a definit anii 1960,

¹⁰ Ibidem, p. 140.

puține fenomene au fost atât de rezonante precum evoluția muzicii. De la schimbările rock 'n' roll-ului la melodiile emoționante și mai ales militante ale muzicii folk și peisajul sonor psihedelic, deceniul a fost martor al unui caleidoscop al expresiei muzicale care reflecta peisajul social și politic al vremii. În mijlocul acestui ferment cultural, filmul documentar muzical a apărut ca un mediu vital pentru captarea esenței vremurilor. Aceste filme au devenit nu doar o lentilă prin care astăzi privim cei mai importanți muzicieni ai erei și impactul acestora asupra unor generații, ci și o cronică a schimbărilor sociale mai largi care se desfășurau în jurul lor. Prin interviuri intime, filmări captivante de concerte și priviri transparente în culise, aceste documentare au oferit publicului senzația unui acces nemijlocit pentru a privi aceste procese creative și personalitățile care le-au modelat. Studiile de caz care servesc acestei analize sunt o serie de filme despre trupa britanică The Rolling Stones (*Gimme Shelter*, de frații Maysles și Charlotte Zwerin, 1970; *Shine a Light*, de Martin Scorsese, 2008; *Sympathy for the Devil*, al lui Jean-Luc Godard, 1968; *Charlie is My Darling*, de Peter Whitehead, 1968) și filmul *Woodstock*, de Michael Wadleigh, 1970.

Transformările peisajului social, cultural și politic este mai departe redat printr-o extraordinară serie de filme documentare, pionieră ca demers documentaristic pe termen lung, numită *The Up Series*. Seria regizorului Michael Apted se întinde pe parcursul a șase decenii (1964-2019) și reprezintă nu doar istoriile reale a 14 persoane, povestite așa cum se întâmplă lucrurile, ci și un microcosmos al modului în care s-a schimbat lumea.

Diversitatea stilistică, un mecanism prin care explorăm limitele limbajului cinematografic, a dus la conturarea firească a două subcapitole importante: *Reconstituirea* și *Animațiile și arhiva – un colaj stilistic justificat*.

În trecut, o altă trăsătură considerată neobișnuită pentru filmul documentar a fost utilizarea reconstituirilor. Un principiu cinematografic concluzionat în anii de studenție este acela că viața se întâmplă mai repede decât se așează camera de filmat. Până se pregătește regizorul să capteze realitatea unui moment este posibil ca aceasta deja să se fi terminat. Astfel, filmul documentar este cea mai impredictibilă și neașteptată formă a cinematografeiei, dar și cea mai liberă. El înfățișează confruntarea nemijlocită a autorului cu realul, pe care încearcă mereu să îl înțeleagă, să îl redea, să îl ficționalizeze.

Numeroși regizori au realizat filme bazate pe evenimente adevărate, reconstituind întâmplări istorice, dar luându-și și o serie de libertăți creative. Jackson Ayres scria în 2012, referindu-se la *F for Fake* (1973), că filmul lui Orson Welles contestă ipotezele de originalitate și autenticitate ale cinematografeiei

și că filmul este în mod conștient o interogare a artei. Indiferent că vorbim despre trecut sau prezent, documentarul îmbracă o percepție subiectivă a realității.

Reconstituirile au apărut aproape concomitent cu inventarea cinematografului și au devenit rapid un instrument popular printre regizorii de film.¹¹ Inițial, acestea au fost folosite în anumite genuri de film timpuriu care reproduceau știri, evenimente cunoscute sau bătălii istorice, dar de-a lungul timpului au evoluat într-o metodă independentă de reprezentare a trecutului prin diferite producții cinematografice, atât documentare, cât și de ficțiune. Reconstituirile prezintă o versiune fictivă a realității și provoacă dezbateri despre veridicitatea imaginilor și relația lor cu adevărul istoric. Totuși, de multe ori, acestea contestă ideea unei singure perspective corecte a istoriei. Exemplificând utilizarea acestora în diferite domenii, cum ar fi criminologia și arheologia experimentală, îmi opresc atenția asupra utilizării creative și diversificate a acestora în documentare artistice precum *The Act of Killing*, Joshua Oppenheimer, 2012, *Stories We Tell*, Sarah Polley, 2012 și *Man on Wire*, James Marsh, 2008.

Un mediu de reprezentare pentru care am avut mereu o fascinație și pe care l-am experimentat fugitiv, dar interesat, în filmele mele documentare este animația. Utilizarea animațiilor în filmele documentare este o practică cu istorie lungă, care a evoluat de-a lungul timpului atât din punct de vedere tehnologic, cât și stilistic și narativ. De-a lungul anilor, animațiile au fost folosite în filme de propagandă, informând publicul despre evenimentele din timpul războaielor sau promovând patriotismul, în filme de educație și instruire, în diferite programe de televiziune și mai apoi în documentare artistice, suplinind lipsa unor materiale de arhivă sau construind lumi interioare pe care nicio cameră de filmat nu le poate capta. Ce face animația interesant este tocmai faptul că testează la maxim limitele genului documentar, reușind să demonstreze adevărul cuvintelor lui John Grierson: documentarul reprezintă „tratarea creativă a realității”.

Rezumând istoria genului, dar și modurile sale de reprezentare, îmi opresc atenția asupra a două filme documentare care integrează fragmente de animație, *Searching for Sugar Man*, Malik Bendjelloul, 2012 și *Kurt Cobain: Montage of Heck*, Brett Morgen, 2015, dar și asupra filmului *Waltz with Bashir*, Ari Folman, 2008, poate cel mai cunoscut film documentar animat.

¹¹ Kahana, Jonathan, *Introduction: What Now? Presenting Reenactment*, în „The Journal of Cinema and Media”, vol. 50, nr. 1-2, Wayne State University Press, Michigan, 2009, pp. 46–60.

Arhiva înseamnă memorie, însă utilizarea acesteia poate însemna și instrumentalizarea memoriei. În capitolul III, *Între arhive oficiale și arhive personale*, propaganda audiovizuală este o temă prezentă, esențială în dezbateri încă de la apariția cinematografului.

Filosoful Jacques Derrida notează că mediile audiovizuale pot pătrunde peste tot. Fiecare clipă poate aduce în case întreaga lume, de oriunde, fiind o intruziune permanentă a celuilalt, a îndepărtatului, a străinului, a altei limbi.¹² Aceasta este realitatea actuală. Însă, era o vreme când realitatea anumitor țări limita acest voiaj al informației globale.

Miezul oricărei mediatizări este verificarea: ceea ce este în imagine, există. Dictatura înlocuiește verificarea cu propaganda. Oriunde propaganda este inefficientă, represiunea intră imediat în joc și rezolvă problema veridicității prin violență. Desigur, astăzi propaganda face parte din realitatea noastră zilnic, deoarece mediul audiovizual continuă să fie cel mai persuasiv, iar vocile care încearcă să își impună crezul sau ideologia s-au înmulțit. Accesul la informație pare aproape nelimitat și capacitatea de transmitere imediată, oriunde în lume, a oricărei informații, a venit cu plusuri și minusuri. Trăim vremuri în care informația vizuală este mai răspândită ca oricând și se propagă cu o viteză surprinzătoare. Cantitatea de conținut este și ea un record, aducând împreună arhive din toate timpurile, cu vârste de zeci de ani sau câteva minute. Digitalizarea a pus capăt pericolului de pierdere a materialelor de arhivă, însă această „dorință arhivistică”¹³ nu a fost prezentă de la începuturi. Totuși, întâlnirea cu mediul de stocare online și duplicarea materialelor ridică și ea semne de întrebare cu privire la onestitatea actului de a prezerva.

În subcapitolul *Digitalizarea – viețile multiple ale arhivei* notez câteva dintre momentele care au contribuit la realizarea importanței conservării materialului audiovizual: de la prima conștientizare a operatorului polonez Bolesław Matuszewski cu privire la importanța creării unui „Depozit de cinematografie istorică” (fr. „Dépôt de cinématographie historique”) până în prezent, când avem acces la o generoasă bază de date conținând companii de vânzări de arhive, cercetători și consultanți în arhive.

¹² Derrida, Jacques; Stiegler, Bernard, *Echographies of Television*, Polity Press, Cambridge, 2002.

¹³ “archival desire”, Doane, Mary Ann, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Harvard University Press, Cambridge, 2002, p. 22.

Arhiviștii, bibliotecarii, muzeograful și alți profesioniști care au în centrul muncii lor colecționarea, dau șansa supraviețuirii, accesibilității și interpretării memoriei culturale, politice, sociale a lumii. Apelând la aceste colecții, reușim să construim întregul din care altfel am vedea doar o mică parte.

Fiecare arhivă reprezintă o componentă a memoriei colective. Pentru fiecare document care se păstrează în siguranță în arhive, există nenumărate alte însemnări care au fost ori pierdute în timp, ori distruse intenționat. Această realitate l-a motivat pe Andrew Carroll să demareze inițiativa sa de a aduna, din colecții private, scrisorile personale ale soldaților trimise de pe fronturile celui de-al Doilea Război Mondial către familiile lor.¹⁴ Acesta a observat că nenumărate scrisori către soldații aflați în acțiune au fost pierdute în condițiile extreme ale zonei de război. Există, de asemenea, o tendință de a fi selectivi, promovând ideea că nu toate documentele au o valoare durabilă, ceea ce implică faptul că uneori arhiviștii trebuie să elimine materiale. Este cunoscut faptul că istoricii filtrează dovezi pentru a construi o narațiune, iar relatările de război, de exemplu, pot cere o selecție și mai meticuloasă. Însă, arhivele pot fi distorsionate pentru a oferi un trecut mitic în locul unei istorii reale. Cu toate acestea, dacă arhiviștii au documentat corespunzător sau nu un anumit eveniment este un subiect deschis, greu de înțeles sau de acuzat cu fermitate, dată fiind imensa cantitate de arhive de toate felurile.

Aducerea împreună, interpretarea și împletirea arhivelor personale cu cele oficiale oferă perspective noi asupra istoriei recente. Un film care analizează împletirea unor viziuni personale cu cea oficială este *Videograme dintr-o revoluție*, documentarul din 1992 realizat de regizorii Harun Farocki și Andrei Ujică. Despre acesta, dar și despre *Cum să trăiești în Republica Federală Germană* (Harun Farocki, 1990) discut pe parcursul acestei teze.

Totuși, există realități dure ale fostului regim care nu au avut șansa mărturisirii lor pe ecran, filmarea acestora fiind imposibilă. Dacă ajungem să considerăm ca fiind arhivă (adică o formă de recompunere a unui trecut) orice urmă a existenței (diferite texte, obiecte, ziduri etc.), atunci, printr-o formă interdisciplinară de lucru, folosind noile tehnologii, de exemplu, putem recompune acele experiențe.

În România, procesul de scoatere la lumina a arhivelor video de dinainte de 1989 a început cu ani în urmă. Parcursul nu a fost și nu este unul ușor, mărturisesc cei implicați în acest demers atât de necesar. Însă, putem observa că filmările care au fost interzise publicului general înainte de revoluție, și aici mă refer la imagini private care pot reda lipsa de perfecțiune a regimului, stau și astăzi ascunse. Iar

¹⁴ Carroll, Andrew, *War Letters: Extraordinary Correspondence from American Wars*, Scribner, New York, 2001.

imaginile oficiale, necesare pentru a descrie viața utopică imaginată de Nicolae Ceaușescu, reușesc să vadă mai ușor lumina ecranelor, comentate, recontextualizate, criticate sau, uneori, glorificate și folosite ca propagandă.

După 1989, treptat, oameni care lucrau în producția audiovizuală au primit acces la zone interzise ale arhivelor. Regimul comunist blocase posibilitatea consultării unor categorii de documente și imagini. Într-o oarecare măsură, acest soi de cenzură se întâmplă și în prezent, anumite materiale ale perioadei fiind în continuare inaccesibile publicului sau chiar cercetătorilor sau cineaștilor.

De asemenea, multe dintre realitățile comuniste nu au putut fi niciodată filmate, cum ar fi cele din penitenciare, represiunile, colectivizările, reeducarea prin psihiatrie, și altele. Așadar, singurele arhive, de exemplu, sunt cele scrise în cărți, scrisori și jurnale ale foștilor deținuți politic sau cărți de cercetare. Astfel, suntem ajutați să construim un spațiu în imaginar.

Ultimul subcapitol al acestei lucrări, *O altă memorie – crâmpie din istoria nevăzută a României*, vorbește tocmai despre istoria nefilmată a României, a cărei urme ale memoriei le putem recupera din amintiri, obiecte, texte, clădiri. Aici, redau o serie de astfel de mărturii, aduse în prezent printr-un mediu de comunicare audiovizual. Astfel, prin inițiative precum acestea putem deveni mai coerenți în felul cum ne articulăm identitatea individuală și națională.

Concluzie

Un lucru esențial pe care ni-l arată istoria parcursă este faptul că încă de la începuturile înregistrării vizuale, chiar de la apariția fotografie, cel mai important fenomen era capacitatea imaginii de a oferi dovada de necontestat a existenței. Astfel, s-a născut prima mărturie a faptului că documentul vizual reprezintă forța omului de a îngheța prezentul, dar și de a reconstitui bucăți de trecut.

Cu timpul, observăm că această dovadă este supusă constant reinterpretării. Niciun documentar nu reprezintă înregistrarea pură a realității, întotdeauna are la bază o alegere, iar alegerile conduc spre feluri de a povesti. Astfel, muzica, arhivele, animațiile, reconstituirile și-au găsit loc în construcția acestora. Astăzi, ele nu mai reprezintă doar unelte ajutătoare, ci sunt parte din limbaj și narațiune.

Ca rezultat al reinterpretării, arhiva de film este infinită. Nu cred că putem separate mediul vizual de istoria scrisă, precum nici filmările oficiale de filmele de familie, întrucât istoria se scrie și rescrie utilizând toate frânturile memoriei, indiferent de mediul lor de reprezentare.

Înțelegând arhiva ca fiind orice mărturie a existenței, și filmul documentar capătă noi forme de reprezentare.

Bibliografie

Ames, Eric, *Cinema Journal 4*”, Nr. 2, Iarna 2009.

Aufderheide, Patricia; Jaszi, Peter; Chandra, Mridu, *Honest Truths: Documentary Filmmakers on Ethical Challenges in Their Work*, Center for Social Media, Septembrie 2009.

Banks, Mary (ed), *Lives Through Film: 49 UP and the UP Series as a Longitudinal Study of Personality and Social Change*, Springer, New York, 2010.

Barnouw, Erik, *Documentary – a history of the non-fiction film*, ediția a 2-a, Oxford University Press, Oxford, 1993.

Baron, Jaimie, *The Archive Effect: Archival Footage as an Experience of Reception*, Routledge, New York, 2014.

Baudrillard, Jean, *The Timișoara Syndrome: The Télécratie and the Revolution*, D 2, Columbia Documents of Architecture and Theory, New York, 1993.

Bazin, André, *Ce este Cinematogaful?* Vol I Ontologie și Limbaj, „Ontologia imaginii fotografice”, traducere din limba franceză de Andreea Rațiu, UNATC Press, 2014.

Benjamin, Walter, *A short history of photography*, Screen, Vol. 13, Ediție 1, Pimăvară 1972.

Bennett, Andy (ed), *Remembering Woodstock*, Routledge, New York, 2004.

Berliner, Alan, *Patience and Passion*, DOX Documentary Magazine, nr. 3, Toamnă 1994.

Bevan, Robert, *The Destruction of Memory: Architecture at War*, Reaktion Books, London, 2006.

Blight, David W., *Beyond the Battlefield: Love, Memory, and the American Civil War*, University of Massachusetts Press, Amherst, 2002.

Bruzzi, Stella, *New Documentary*, Routledge, London & New York, 2006.

Burton, John W. & Thompson, Caitlin W., *Nanook and the Kirwinians: Deception, Authenticity, and the Birth of Modern Ethnographic Representation*, Film History: An International Journal, vol. 14, nr. 1, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 2002.

Carotenuto, Silvana, *Absolute Mobility in Abbas Kiarostami: From Nature to Cinema*, Anglistica AION, Vol. 11, nr. 1/2, 2007.

- Carroll, Andrew, *War Letters: Extraordinary Correspondence from American Wars*, Scribner, New York, 2001.
- Căliman, Călin, *Istoria Filmului Românesc. 1897-2000*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000.
- Derrida, Jacques, *Archive Fever: A Freudian Impression*, traducere de Eric Prenowitz, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1995.
- Derrida, Jacques, *Archive fever: a Freudian impression*, University of Chicago Press, Chicago, 1996.
- Derrida, Jacques; Stiegler, Bernard, *Echographies of Television*, Polity Press, Cambridge, 2002.
- Doane, Mary Ann, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Harvard University Press, Cambridge, 2002.
- Edgar, Robert (ed), Fairclough-Isaacs, Kirsty (ed), Halligan, Benjamin (ed), *The Music Documentary: Acid Rock to Electropop*, Routledge, New York, 2013.
- Edmondson, Ray, *Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles*, ediția a 3-a, UNESCO, Paris, 2016.
- Ehmann, Antje (ed); Eshun, Kodwo (ed), *Harun Farocki: Against what? Against whom?*, Koenig Books, London, 2009.
- Elena, Alberto, *The Cinema of Abbas Kiarostami*, SAQI, London, 2005.
- Elsaesser, Thomas (ed), *Harun Farocki: Working on the Sight-Lines*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2004.
- Elsaesser, Thomas *The Ethics of Appropriation: Found Footage between Archive and Internet*, Found Footage Magazine, ediția 1, 2015.
- Evans, Martin (ed), Lunn, Ken (ed), *War and Memory in the Twentieth Century*, Berg, New York, 1997.
- Feldman, Ilana; Eduardo, Cleber, *Affective Sceneries – Diaries of David Perlov*, versiunea în engleză, Cinética - cinema and critiques, Brazilia, 2006.
- Fritzsche, Peter, *The Archive*, History & Memory 17, nr. ½, 2005.
- Fussell, Paul, *The Great War and Modern Memory*, Oxford University Press, London, 1977.

- Gourevitch, Philip; Morris, Errol, *Standard Operating Procedure: A War Story*, The Penguin Press, London, 2008.
- Guibert, Hervé, *Ghost Image*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 2014.
- Habib, André, *Around the Films of Bill Morrison Thinking in the Ruins*, Off Screen, vol. 8, Nr. 11, Noiembrie 2004.
- Habib, André, *Ruin, Archive and the Time of Cinema: Peter Delpout's 'Lyrical Nitrate'*, SubStance, ediția #110, vol. 35, nr. 2, University of Wisconsin Press, Wisconsin, 2006.
- Hall, Stuart, *Constituting an Archive*, Third Text, Routledge, Primăvară 2021.
- Halle, Randall, *History Is Not a Matter of Generations: Interview with Harun Farocki*, traducere de Sabine Czulwik, Camera Obscura – 46, vol. 16, nr. 1, Duke University Press, 2001.
- Honess Roe, Annabell, *Animated Documentary*, Palgrave Macmillan, London, 2013.
- Houston, Penelope, *Keepers of the Frame: The Film Archives*, British Film Institute, London, 1994.
- Hwang, Se Kwang, *Home movies in participatory research: children as movie-makers*, International Journal of Social Research Methodology, vol. 16, nr. 5, 2013.
- Ierunca, Virgil, *Fenomenul Pitești*, Humanitas, București, 1990.
- Ishizuka, Karen L. (ed), Zimmermann, Patricia R. (ed), *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*, University of California Press, Chicago & London, 2008.
- Jennings, Michael W. (ed.), Bullock, Marcus (ed.), Eiland, Howard (ed.), Smith, Gary (ed.), *Selected Writings, Volume 2, Part 2, 1931–1934*, Harvard University Press, Cambridge, 1999.
- Kahana, Jonathan, *Introduction: What Now? Presenting Reenactment*, The Journal of Cinema and Media, vol. 50, nr. 1-2, Wayne State University Press, Michigan, 2009.
- Kassow, Samuel D., *Who Will Write Our History? Emanuel Ringelblum, the Warsaw Ghetto, and the Oyneg Shabes Archive*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 2007.
- Kula, Sam, *Film Archives at the Centenary of Film*, Archivaria 40, Octombrie 1995.
- Lacan, Jacques, *Écrits: A Selectio*”, W.W. Norton & Co., New York, 2004.
- Lebow, Richard Ned (ed.), Kansteiner, Wulf (ed.), Fogu, Claudio (ed.), *The Politics of Memory in Postwar Europe*, Duke University Press, Durham, 2006.

- Lipkin, Steven N., *Real Emotional Logic. Film and Television Docudrama as Persuasive Practice*, Southern Illinois University Press, Carbondale & Edwardsville, 2002.
- Lissoni, Andrea; Bertola, Chiara, *NON NON NON*, HangarBicocca Critical Notebook nr. 1.
- Maestro, Sandra, *Early Behavioral Development in Autistic Children: The First 2 Years of Life through Home Movies*, *Psychopathology*, vol. 34, nr. 3, 2001.
- Makower, Joel (ed), Lang, Michael (ed.), Rosenman, Joel (ed), *Woodstock: The Oral History*, Excelsior Editions, New York, 2009.
- Margalit, Avishai, *The Ethics of Memory*, Harvard University Press, Cambridge, 2002.
- McCurdy, Kate, *Waltz with Bashir*, DG Design Network, Decembrie 2008.
- Mekas, Jonas, *Movie journal. The rise of the new american cinema, 1959–1971*, ediția a 2-a, Columbia University Press, New York, 2016.
- Nichols, Bill (ed.), Renov, Michael (ed.), *Cinema's Alchemist*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2011.
- Nichols, Bill, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1994.
- Nichols, Bill, *Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject*, *Critical Inquiry*, vol. 35, nr. 1, University of Chicago Press, Chicago, 2008.
- Nichols, Bill, *Ideology and the Image*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1981.
- Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 2001.
- Nichols, Bill, *Speaking Truths with Film. Evidence, Ethics, Politics in Documentary*, University of California Press, California & England, 2016.
- Nichols, Bill, *The Voice of Documentary*, *Film Quarterly* vol. 36, nr. 3, University of California Press, Chicago & London, 1983.
- Odin, Roger, *Spaces of Communication - Elements of Semio-Pragmatics*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2022.

- Ondaatje, Michael, *The Conversations. Walter Murch and the art of editing film*, Knopf Publishing Group, New York, 2004.
- Pârvulescu, Constantin, *Embodied histories. Harun Farocki and Andrei Ujică's Videograms of a Revolution and Ovidiu Bose Paștina's Timișoara - December 1989 and the uses of the independent camera*, *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, 17:3, 2013.
- Pearce, Gail (ed), McLaughlin, Cahal (ed), *Truth or Dare: Art & Documentary*, Intellect Books, UK, 2007.
- Rabiger, Michael, *Directing the Documentary*, Elsevier, USA & UK, 2004.
- Rascaroli, Laura (ed), Young, Gwenda (ed), Monahan, Barry (ed), *Amateur Filmmaking: the home movie, the archive, the web*, Bloomsbury, New York & London, 2014.
- Richards, Keith, *Life*, Weidenfeld & Nicolson, UK, 2010.
- Rogers, Holly (ed), *Music and Sound in Documentary Film*, Routledge, New York, 2015.
- Rotha, Paul, *Documentary film*, W.W. Norton & Company, New York, 1939.
- Russell, Catherine, *Archiveology – Walter Benjamin and Archival Film Practices*, Duke University Press, SUA, 2018.
- Russell, Catherine, *Experimental Ethnography. The work of film in the age of video*, Duke University Press, Durham & London, 1999, p. 238.
- Russell, Catherine, *CINEASTE*, nr. 4, Toamnă 2022.
- Sava, Valerian, *Isotira critică a filmului românesc contemporan 1*, Editura Meridiane, București, 1999.
- Schrader, Paul, *Gimme Shelter*, *Cinema 7*, nr. 1, Toamnă 1971.
- Sherman, Sharon R., *Documenting Ourselves. Film, Video, and Culture*, University Press of Kentucky, Kentucky, 1997.
- Singer, Bennett (ed), *42 Up: 'Give Me the Child Until He Is Seven and I Will Show You the Man'*, The New Press, New York, 1998.
- Smither, Roger (ed), *This Film is Dangerous. A Celebration of Nitrate Film*, FIAF, Bruxelles, 2002.

- Sobchack, Vivian (ed), *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event*, Routledge, New York, 1996.
- Sylvie, Jasen, *Reenactment as event in contemporary cinema*, Carleton University, Canada, 2011.
- Şavk, Serkan, *Exploring Past Images in a Digital Age: Reinventing the Archive*, Erdoğan, Nezih (ed.), Kayaalp, Ebru (ed.), Amsterdam University Press, Amsterdam, 2023.
- Taylor, Lucien (ed.), *Transcultural Cinema*, Princeton University Press, New Jersey, 1998.
- Trenner, Richard (ed.), *E.L. Doctorow: Essays and Conversations*, Ontario Review Press, Princeton, 1983.
- Usai, Paolo Cherchi, *The Death of Cinema History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*, British Film Institute, London, 2001.
- Van Dijck, José, *Mediated Memories in the Digital Age*, Stanford University Press, California, 2007.
- Vassilieva, Julia (ed), Williams, Deane (ed), *Beyond the Essay Film. Subjectivity, Textuality, and Technology*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2020.
- Vaughan, Dai, *For documentary: twelve essays*, University of California Press, Chicago & London, 1999.
- Vîjeu, Titus, *Copel Moscu. Vocația Documentarului Cinematografic*, Noi Media Print, București, 2023.
- Wells, Paul, *Understanding Animation*, Routledge, London, 1998.
- Williams, Linda, *Mirrors without Memories: Truth, History, and the New Documentary*, Film Quarterly, vol. 46, nr. 3, University of California Press, Chicago & London, 1993.
- Winston, Brian (ed), *The Documentary Film Book*, Palgrave Macmillan, London, 2013.
- Winston, Brian, *Joris Ivens and the Documentary Context*, Bakker, Kees (ed), Amsterdam University Press, Amsterdam, 1999.
- Withall, Keith, *Studying Early and Silent Cinema*, Liverpool University Press, Liverpool, 2014.
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico Philosophicus*, (2.224), Routledge, London & New York, 2002.

****Records of the General Conference Twenty-first Session Belgrade, 23 September to 28 October 1980*, vol. 1, UNESCO, Franța, 1980.

Referințe online

Canby, Vincent, *Onward, 'Up'-ward with Apted*, New York Times, 1992 - www.nytimes.com/1992/02/16/movies/onward-up-ward-with-apted.html

Chaiken, Michael, *Film Comment*, 2008 - www.filmcomment.com/article/standard-operating-procedure-review/

Cheshire, Godfrey, *Godfrey Cheshire on Close-up*, Slant Magazine, 2010 - www.slantmagazine.com/house/article/godfrey-cheshire-on-close-up-abbas-kiarostami

Clague, Rupert, *Wanted dead or archive: how film-makers repurpose old footage*, The Guardian, 2020 - www.theguardian.com/tv-and-radio/2020/jul/03/wanted-dead-or-archive-how-film-makers-repurpose-old-footage

Davies, Dave, *Filmmaker Herzog's 'Grizzly' Tale of Life and Death*, National Public Radio, Washington DC, 2006 - www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=4774946

Dvortsevov, Sergei, interviu de Jeff Reichert, *The Great Outdoors*, Reverse Shot, 2009 - www.reverseshot.org/interviews/entry/199/sergei-dvortsevov

Eber, Roger, *The Up Documentaries*, 1998 - www.rogerebert.com/reviews/great-movie-the-up-documentaries-1985

Elsaesser, Thomas, *Introduction: Harun Farocki*, Sense of Cinema, 2002 - www.sensesofcinema.com/2002/harun-farocki/farocki_intro/

Greenspun, Roger, interviu pentru publicația The New York Times, 1970 - www.nytimes.com/1970/04/27/archives/screen-sympathy-for-the-devil-11.html

Harsin, Jayson, *The Responsible Dream: On Ari Folman's Waltz with Bashir*, Bright Lights Film Journal, 2009 - www.brightlightsfilm.com/the-responsible-dream-on-ari-folmans-waltz-with-bashir/

Hussey, Andrew, interviu pentru publicația The Guardian, *Sympathy for the devil/one plus one*, 2006 - www.theguardian.com/music/2006/may/21/28

Jagger, Mick, interviu pentru publicația Rolling Stone, *Mick Jagger Remembers*, 1995 - www.rollingstone.com/feature/mick-jagger-remembers-92946

Mekas, Johnas, *At Home with Jonas Mekas*, Frieze, 2012 - www.frieze.com/video/home-jonas-mekas

Morgen, Brett, interviuat de Michael Roffman, *Brett Morgen: Painting Kurt Cobain for Eight Years*, Consequence Magazine, 2015 - www.consequence.net/2015/04/brett-morgen-painting-kurt-cobain-for-eight-years/

Musser, Charles, *The Thin Blue Line: A Radical Classic*, Criterion, 2015 - www.criterion.com/current/posts/3500-the-thin-blue-line-a-radical-classic

Pennebaker, D.A., interviuat de Kenneth Bachor pentru Time, *D.A. Pennebaker: Behind the Making of Don't Look Back*, 2006 - www.time.com/4343503/pennebaker-bob-dylan-dont-look-back/

Oldham, Andrew L., interviu pentru publicația Rolling Stone, *Inside the Rolling Stones' 'Charlie Is My Darling' Documentary*, 2012 - www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-news/inside-the-rolling-stones-charlie-is-my-darling-documentary-124823/

Polley, Sarah, interviu de Nicole Sperling pentru Los Angeles Times, *Sarah Polley reveals moviemaking secret about 'Stories We Tell*, 2013 - www.latimes.com/entertainment/movies/la-xpm-2013-may-21-la-et-mn-sarah-polley-secret-stories-we-tell-20130520-story.html

Richards, Keith într-un interviu cu Brooke Mazurek pentru Harper's BAZAAR, *Keith Richards Recalls the Genesis of Three Classic Tunes*, 2017 - www.harpersbazaar.com/culture/art-books-music/a13090699/keith-richards-interview

Scorsese, Martin, într-un interviu cu Craig McLean pentru The Guardian, *And we're rolling*, 2007 - www.theguardian.com/film/2007/aug/12/popandrock.martinscorsese

www.amianet.org/wp-content/uploads/AMIA-Code-of-Ethics.pdf

www.arhiva.unatc.ro/

www.fiafnet.org/pages/Community/Code-Of-Ethics.html

www.impawards.com/1922/nanook_of_the_north.html

www.lomography.com/magazine/349817-in-depth-the-meaning-of-mountains

www.muzeulabandonului.ro/