

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

REZUMAT
TEZĂ DE DOCTORAT

MOCKUMENTARUL
ÎNTRE FICȚIUNE ȘI REALITATEA DOCUMENTARULUI

Conducător de doctorat:

Prof. univ. dr. Habil Marius Șopterean

Doctorand:

Drd. Mihaela-Florentina Constantinescu

2025

CUPRINSUL TEZEI DE DOCTORAT

1. Introducere. Argument pentru studiul mockumentarului

1.1. Context și relevanță

1.2. Obiectivele cercetării

1.3. Stadiul cercetărilor

1.4. Metodologia cercetării

2. Ce este mockumentarul?

2.1. Definiții. Caracteristici

2.2 Ce nu este mockumentarul. Diferența dintre mockumentar și celelalte genuri hibrid.

2.3. Estetica și tipologia mockumentarului

2.4. Tipuri de mockumentar - studii de caz

2.4.1. Mockumentarul portret

2.4.2. Rock-mockumentarul

2.4.3. Mockumentarul *found footage*

2.4.4. Mockumentarul reportaj

2.4.5. Mockumentarul de televiziune

2.4.6. Mockumentarul online

3. O istorie a genului. Autori

3.1. Evoluția mockumentarului în paralel cu filmul documentar

3.2. Precursorii mockumentarului: de la Robert Flaherty la Louis Buñuel și de la Orson Welles la BBC

3.3. Contribuția marilor regizori la dezvoltarea genului

3.4. Stabilirea mockumentarului ca gen: Christopher Guest și mockumentarul în serie

3.5. Redefinirea granițelor între documentar și mockumentar: Michael Moore și controversa activismului politic

3.6. Charlie Brooker și contribuția britanică la dezvoltarea mockumentarului

4. Mockumentarul în mainstream

4.1. Mockumentarul ca blockbuster: *Borat* (2006) și *Borat 2* (2020). Rețeta Sacha Baron Cohen.

4.2. Social media și platforme online: mockumentarul ca fake news sau farsă. Publicul ca regizor.

4.3. Platforme de streaming: revenirea mockumentarului în atenția producătorilor

4.4. Serialul mockumentar

4.5. *Philomena Cunk*: mockumentarul mainstream și cultura digitală

4.6. Etica și spectatorul

5. Filmul românesc în relația cu mockumentarul

5.1. Forme incipiente de discurs mockumentar în perioada comunistă

5.1.1 Studiourile Sahia și documentarul cu substrat

5.1.2 Autori și filme care au introdus elemente de mockumentar în România

5.2. Mockumentarul în România actuală

5.3. Continuități locale: de la avangarda Sahia la mockumentarul contemporan

6. Importanța socială și culturală a mockumentarului

6.1. De la formă estetică la fenomen social

6.2. Mockumentarul ca instrument de critică socială

6.3. Mockumentarul și fenomenul fake news

6.4. Mockumentarul ca rezistență culturală

6.5. Limitele și ambiguitățile mockumentarului

6.6. Funcția educativă și potențialul pedagogic al mockumentarului

6.7. Mockumentarul și cultura populară

7. Este necesară o reclasificare mockumentarului? Propunere alternativă

7.1. Premise: limitele clasificărilor tradiționale

7.2. Justificarea modelului

7.2.1. Gradul de apropiere de realitate

7.2.2. Raportul etic față de spectator

7.3. Model de clasificare

7.4. Avantajele modelului

7.5. Câteva exemple aplicate

7.6. Cum este prezentat filmul și efectul asupra publicului

7.7. Limite și direcții

7.8. Concluziile capitolului

8. Concluzii

8.1. Concluzii privind obiectivele și relevanța cercetării

8.2. Despre definirea și clasificarea mockumentarului

8.3. De la experimente timpurii la fenomen global

8.4. Mockumentarul în România: concluzii și perspective

8.5. De ce este necesar un model alternativ de clasificare a mockumentarului?

8.6. Concluzii finale

9. Anexe

Cuvinte cheie

mockumentar, film documentar, film de ficțiune, gen hibrid, convenții documentare, reprezentarea realității, estetică documentară, moduri documentare, performativitate, reflexivitate, parodie, satiră, ironie, iluzia autenticității, recepția publicului, *fake news*, platforme de *streaming*, *found footage*, *reality TV*, clasificarea mockumentarului, istoria documentarului, cinema internațional, cinema românesc

Introducere

Teza *Mockumentarul între ficțiune și realitatea documentarului* are ca obiect de studiu mockumentarul, analizat ca gen cinematografic situat la intersecția dintre filmul documentar și filmul de ficțiune. Cercetarea pornește de la ambiguitatea în definirea documentarului și de la statutul său privilegiat în cultura audiovizuală, statut construit pe ideea reprezentării cât mai fidele a realității. De-a lungul istoriei sale, documentarul a fost influențat de transformări culturale, tehnologice și sociale, iar aceste transformări au determinat adaptări succesive ale formelor sale estetice și ale strategiilor de discurs. Relația directă dintre imagine și referent, asociată în mod tradițional cu filmul documentar, a susținut percepția acestuia ca discurs diferit de ficțiune, investit cu o autoritate specifică asupra realității reprezentate.

Încă de la începuturile sale, documentarul a fost însă conceput și practicat ca un act artistic și creativ. Pionieri ai genului precum Robert Flaherty și John Grierson au utilizat elemente de construcție specifice ficțiunii, iar definirea documentarului ca abordare creativă a realității, formulată de Grierson în 1930, a devenit un reper fundamental pentru teoria documentarului. Această definiție introduce o tensiune între creativitate și actualitate, tensiune care a rămas centrală în reflecția teoretică asupra genului. Bill Nichols subliniază caracterul specific al acestei relații și faptul că documentarul funcționează printr-un echilibru între intervenția autorului și raportarea la lumea istorică, afirmând că documentarul „se bazează și se referă la realitatea istorică, reprezentând-o dintr-o perspectivă distinctă”¹.

Apariția mișcărilor direct cinema și cinéma vérité în anii 1960 a accentuat orientarea către observația directă și către idealul surprinderii realității fără intervenție vizibilă. Documentarul observațional a promovat naturalismul și reducerea la minimum a prezenței autorului, propunând modelul camerei ca observator discret. Cu toate acestea, evoluția ulterioară a genului arată că documentarul continuă să funcționeze prin selecție, montaj și organizare narativă, utilizând convenții care aparțin și filmului de ficțiune. În acest context, limitele dintre documentar și ficțiune rămân permeabile, iar documentarul poate fi înțeles ca un tip particular de construcție discursivă, ancorată în realitatea istorică, dar mediată estetic.

Această permeabilitate a condus la apariția unor forme hibride, dezvoltate în special din modurile performativ, expozitiv și reflexiv ale documentarului. Dintre acestea, docudrama, programele de tip *reality TV* și mockumentarul reprezintă forme relevante pentru analiza raportului dintre reprezentare și adevăr. Mockumentarul se distinge prin utilizarea deliberată a esteticii și a tehnicilor documentarului pentru a prezenta un conținut fictiv sau parțial neadevărat ca fiind real. Genul valorifică convențiile

¹ Nichols, Bill, *Introduction to Documentary* (ediția a II-a), Indiana University Press, Bloomington, 2010, p. 6

documentare pentru a le imita, critica și destabiliza, punând sub semnul întrebării rigiditatea documentarului tradițional și statutul său de garant al autenticității.

Interesul pentru studierea mockumentarului este amplificat de reapariția și consolidarea sa în peisajul audiovizual contemporan, în special în contextul dezvoltării platformelor online și de *streaming*. Migrația publicului către mediul digital și deschiderea acestuia către forme hibride au contribuit la vizibilitatea crescută a genului. Într-un context marcat de proliferarea *fake news* și de accesul larg la mijloacele de producție audiovizuală, distincția dintre realitate și construcție devine tot mai dificil de stabilit, iar mockumentarul capătă o relevanță sporită ca instrument de reflecție critică asupra mecanismelor media.

Teza își propune ca obiectiv principal studiul mockumentarului ca gen de sine stătător, cu valoare artistică și socială proprie. Obiectivele secundare vizează delimitarea sa față de documentar și filmul de ficțiune, identificarea trăsăturilor specifice genului, analiza unor categorii de producții mockumentare și investigarea influenței acestui format asupra cinematografilei, televiziunii și mediului online. Lucrarea urmărește, de asemenea, analiza mockumentarului în context românesc, atât prin identificarea unor elemente fals documentare utilizate în perioada comunistă, cât și prin examinarea unor producții contemporane.

Stadiul cercetărilor evidențiază existența unui număr relativ redus de lucrări dedicate exclusiv mockumentarului, majoritatea abordând genul fragmentar sau din perspective limitate. În spațiul românesc, studiile sistematice asupra mockumentarului sunt aproape inexistente, fapt care justifică necesitatea unei abordări coerente și a unei clasificări adaptate contextului media actual. Metodologia cercetării combină analiza teoretică a literaturii de specialitate, analiza istorică și studiul de caz cinematografic, având ca scop identificarea trăsăturilor comune ale genului și a diferențelor de abordare. Introducerea stabilește astfel cadrul teoretic și metodologic al cercetării și fundamentează analiza mockumentarului ca gen situat între ficțiune și realitatea documentarului.

Obiectivele și întrebări de cercetare

Obiectivul principal al tezei este analiza mockumentarului ca gen cinematografic distinct, situat la intersecția dintre ficțiune și realitatea documentarului, și clarificarea statutului său teoretic, estetic și istoric. Cercetarea urmărește delimitarea mockumentarului față de filmul documentar și față de filmul de ficțiune, precum și demonstrarea faptului că acesta funcționează ca gen autonom, cu trăsături specifice și cu un rol semnificativ în cultura audiovizuală contemporană.

Obiectivele secundare ale cercetării vizează identificarea elementelor formale și narative care definesc mockumentarul, analiza modului în care acesta utilizează și deturneză convențiile documentarului și examinarea relației sale cu diferitele moduri documentare teoretizate de Bill Nichols. Teza urmărește, de asemenea, realizarea unei istorii a mockumentarului, prin identificarea precursorilor stilistici și a contextelor culturale și sociale care au favorizat apariția și dezvoltarea acestui gen. Un alt obiectiv important este analiza modului în care mockumentarul a fost utilizat de autori consacrați și integrarea acestuia în producții cinematografice, televizuale și online, în special în contextul expansiunii platformelor de streaming.

Lucrarea își propune și investigarea influenței mockumentarului asupra modului de recepție a documentarului și asupra percepției publicului privind autenticitatea și adevărul mediatic. În acest sens, cercetarea analizează reacțiile publicului la producții fals documentare și modul în care acestea pot genera confuzie, dezbateri sau reflecție critică. Un obiectiv distinct îl reprezintă analiza prezenței elementelor de mockumentar în filmul românesc, atât în perioada comunistă, prin utilizarea unor inserții subversive în documentare realizate la comandă, cât și în producțiile contemporane care adoptă explicit acest format.

Pornind de la aceste obiective, teza formulează o serie de întrebări de cercetare care structurează demersul analitic. Printre acestea se numără întrebarea privind modul în care mockumentarul poate fi definit ca gen de sine stătător și care sunt criteriile prin care poate fi delimitat de documentar și de ficțiune. O altă întrebare vizează identificarea trăsăturilor recurente ale mockumentarului și a tipologiilor care pot fi stabilite în funcție de formă, tematică și context de producție. De asemenea, cercetarea urmărește să răspundă la întrebarea dacă modelele de clasificare existente sunt suficiente pentru a acoperi diversitatea formelor contemporane de mockumentar sau dacă este necesară propunerea unui model alternativ, adaptat noilor contexte media.

Prin formularea acestor obiective și întrebări de cercetare, teza își structurează demersul teoretic și analitic și creează cadrul necesar pentru investigarea mockumentarului ca practică artistică și discurs critic situat între ficțiune și realitatea documentarului.

Metodologia cercetării

Metodologia cercetării este construită gradual, pornind de la literatura de specialitate dedicată filmului documentar și mockumentarului și continuând cu analiza unui corpus relevant de producții cinematografice și audiovizuale. Demersul metodologic are un caracter interdisciplinar și combină analiza teoretică, contextualizarea istorică și studiul de caz, cu scopul de a evidenția trăsăturile definitorii ale mockumentarului și de a clarifica poziționarea sa în raport cu documentarul și filmul de ficțiune.

Cercetarea se sprijină pe contribuțiile teoretice fundamentale din domeniul studiilor despre documentar, în special pe modelele de analiză propuse de Bill Nichols, utilizate ca instrument de referință pentru înțelegerea convențiilor documentare și a modurilor de reprezentare. Aceste cadre teoretice sunt aplicate critic asupra mockumentarului, pentru a analiza modul în care genul preia, modifică și deturneză convențiile documentarului clasic. Metoda comparativă este utilizată pentru a evidenția diferențele și asemănările dintre documentar și mockumentar, precum și pentru a analiza strategiile prin care producțiile fals documentare construiesc iluzia autenticității.

Analiza istorică urmărește identificarea contextelor culturale și sociale care au favorizat apariția mockumentarului și dezvoltarea sa ca gen distinct. Sunt analizate etapele principale ale evoluției genului, de la formele incipiente și precursorii stilistici până la integrarea mockumentarului în producțiile cinematografice, televizuale și online contemporane. Cercetarea ia în considerare influența schimbărilor tehnologice și a modificării obiceiurilor de consum media asupra popularizării și diversificării formatului.

Studiul de caz reprezintă o componentă centrală a metodologiei. Lucrarea analizează un număr relevant de filme și producții audiovizuale care se încadrează în genul mockumentar, selectate în funcție de importanța lor în istoria genului, de impactul asupra publicului și de relevanța lor pentru anumite direcții tematice și formale. Analiza filmelor urmărește aspecte precum structura narativă, utilizarea interviurilor, rolul naratorului, folosirea imaginilor de arhivă, strategiile de montaj și relația cu spectatorul. Se acordă o atenție deosebită modului în care aceste convenții sunt utilizate pentru a construi sau destabiliza percepția realității.

Metodologia include și analiza relației dintre mockumentar și public, prin examinarea reacțiilor generate de producțiile fals documentare și a modului în care acestea sunt receptate în funcție de nivelul de experiență și de alfabetizare media al spectatorilor. Cercetarea ia în considerare atât cazurile în care mockumentarul a fost perceput ca realitate, cât și situațiile în care publicul a recunoscut strategiile de simulare și le-a interpretat ca instrumente de critică socială sau culturală.

În cadrul analizei, sunt identificate tipologii de mockumentar, precum mockumentarul-portret, rock-mockumentarul, mockumentarul found footage, mockumentarul-reportaj, mockumentarul de televiziune și mockumentarul online. Aceste categorii sunt utilizate ca instrumente analitice pentru a evidenția diversitatea formelor pe care genul le adoptă în funcție de contextul de producție și de mediul de difuzare. Pe baza rezultatelor obținute prin analiza studiilor de caz, lucrarea evaluează limitele clasificărilor existente și fundamentează propunerea unui model alternativ de clasificare, adaptat realităților culturale și media contemporane.

Prin această abordare metodologică, cercetarea urmărește să ofere o analiză coerentă și aprofundată a mockumentarului, evidențiind complexitatea fenomenului și rolul său în cadrul discursului audiovizual contemporan.

Structura generală a tezei

Teza este structurată în **opt capitole**, urmate de anexe, bibliografie și filmografie. Organizarea lucrării urmărește un parcurs coerent, care pornește de la argumentarea necesității studierii mockumentarului și definirea conceptuală a genului, continuă cu analiza istorică, tipologică și contextuală a acestuia și se încheie cu formularea concluziilor și a unei propuneri de clasificare adaptate realităților contemporane.

Capitolul 1 - Introducere. Argument pentru studiul mockumentarului stabilește cadrul teoretic și contextual al cercetării. Sunt discutate transformările filmului documentar, dificultățile de definire ale acestuia, statutul său privilegiat în raport cu ficțiunea, precum și premisele care justifică abordarea mockumentarului ca obiect de studiu distinct. Capitolul formulează obiectivele cercetării, prezintă stadiul actual al cercetărilor și explică metodologia utilizată.

Capitolul 2 - Ce este mockumentarul? este dedicat definirii genului și delimitării sale față de documentar și alte forme hibride. Sunt analizate caracteristicile specifice mockumentarului, diferențele față de genuri precum docudrama sau *reality-show*-ul, precum și estetica și tipologiile sale. Capitolul include studii de caz care ilustrează principalele tipuri de mockumentar, de la mockumentarul-portret și rock-mockumentar, până la formele contemporane dezvoltate în mediul online.

Capitolul 3 - O istorie a genului. Autori urmărește evoluția mockumentarului în paralel cu dezvoltarea filmului documentar. Sunt identificați precursorii genului și sunt analizate contribuțiile unor autori și instituții care au influențat decisiv consolidarea mockumentarului. Capitolul examinează rolul unor cineaști importanți și discută momentele în care granițele dintre documentar și mockumentar au fost redefinite.

Capitolul 4 - Mockumentarul în mainstream analizează integrarea genului în cultura populară și în industria audiovizuală contemporană. Sunt discutate exemple de succes comercial și mediatic, relația mockumentarului cu social media și platformele online, dezvoltarea serialului mockumentar și problematizarea dimensiunii etice a relației cu spectatorul.

Capitolul 5 - Filmul românesc în relația cu mockumentarul este consacrat analizei contextului românesc. Capitolul investighează formele incipiente de discurs mockumentar din perioada comunistă, în cadrul producțiilor realizate de cineaștii de la Studiourile Sahia, precum și apariția și dezvoltarea

mockumentarului în România contemporană. Sunt analizate continuitățile și particularitățile locale ale genului.

Capitolul 6 - Importanța socială și culturală a mockumentarului abordează genul din perspectiva impactului său cultural și social. Sunt discutate funcția critică a mockumentarului, relația sa cu fenomenul *fake news*, potențialul de rezistență culturală, limitele și ambiguitățile genului, precum și rolul său educativ și pedagogic.

Capitolul 7 - Este necesară o reclasificare a mockumentarului? Propunere alternativă formulează un model de clasificare construit pe baza analizei realizate în capitolele anterioare. Sunt discutate limitele clasificărilor existente, premisele teoretice ale noului model, criterii precum gradul de apropiere de realitate și raportul etic față de spectator, precum și avantajele și limitele propunerii, ilustrate prin exemple aplicate.

Capitolul 8 - Concluzii sintetizează rezultatele cercetării și reia principalele direcții de analiză. Capitolul formulează concluzii privind definirea și clasificarea mockumentarului, trasează evoluția genului de la experimente timpurii la fenomen global și discută particularitățile și perspectivele mockumentarului în context românesc, subliniind necesitatea unui model alternativ de clasificare.

Prin această structură, teza oferă o analiză sistematică și aprofundată a mockumentarului, susținând statutul său de gen cinematografic distinct și relevanța sa estetică, culturală și socială în contextul media contemporan.

În continuare, rezumatul urmărește structura tezei începând cu Capitolul II. Capitolul introductiv, care fundamentează cadrul teoretic și metodologic al cercetării și argumentează alegerea temei, a fost deja sintetizat în secțiunile anterioare ale prezentului rezumat. Prin urmare, analiza de față se concentrează asupra capitolelor care dezvoltă în mod direct problematica mockumentarului, de la definirea și delimitarea genului, până la analiza istorică, tipologică și contextuală a acestuia.

Capitolul 2 - Ce este mockumentarul?

Capitolul al doilea este consacrat definirii mockumentarului și stabilirii criteriilor prin care acesta poate fi delimitat atât de filmul documentar, cât și de alte forme hibride situate la granița dintre ficțiune și factual. Demersul pornește de la examinarea definițiilor existente ale genului și a terminologiei asociate, evidențiind caracterul instabil al încadrărilor teoretice și dificultatea de a fixa mockumentarul într-o categorie unică. Această instabilitate este pusă în legătură cu statutul privilegiat al documentarului și cu așteptările de autenticitate ale publicului, pe care mockumentarul le exploatează și le supune unei analize critice.

Definirea mockumentarului este construită prin raportare directă la convențiile documentarului, analizate ca sisteme de coduri și procedee recognoscibile. Capitolul examinează utilizarea interviului, observației directe, imaginilor de arhivă, a vocii narative și a esteticii filmării aparent necontrolate, arătând modul în care aceste elemente sunt preluate și deturnate în cadrul unei construcții ficționale. Mockumentarul este analizat ca o formă de ficțiune care funcționează prin simularea discursului factual, punând sub semnul întrebării transparența reprezentării și mecanismele de validare a adevărului audiovizual².

Un rol central în construcția argumentației îl au studiile de caz, care susțin analiza teoretică și permit observarea concretă a funcționării genului. Prin aceste exemple, capitolul evidențiază varietatea strategiilor narative și formale prin care mockumentarul construiește relația cu spectatorul, de la inducerea deliberată a confuziei, până la asumarea unei poziții reflexive sau ironice. Studiile de caz nu sunt utilizate ilustrativ, sunt instrumente de testare a definițiilor și a criteriilor de delimitare propuse.

Pe baza analizei teoretice și aplicate, capitolul identifică și discută principalele tipuri de mockumentar, evidențiind faptul că genul nu este omogen, el funcționează printr-o diversitate de formule și strategii. Sunt analizate tipuri precum mockumentarul-portret, rock-mockumentarul, mockumentarul de tip found footage, mockumentarul-reportaj, mockumentarul de televiziune, fiecare fiind definit prin raportare la convențiile documentare pe care le preia și le deturnează. Alături de aceste forme, capitolul menționează și apariția mockumentarului online, ca extensie contemporană a genului, favorizată de dezvoltarea platformelor digitale și de modificarea condițiilor de producție și receptare. Această tipologie este discutată în relație cu imitarea convențiilor documentare în spațiul virtual și cu ambiguitățile suplimentare generate de circulația rapidă a conținutului și de estomparea granițelor dintre performanță, confesiune și reprezentare factuală. Aceste tipologii sunt susținute prin studii de caz și permit înțelegerea modului în care mockumentarul își adaptează mecanismele în funcție de contextul de producție, de temă și de public.

Capitolul delimitează mockumentarul față de genuri înrudite, precum docudrama, docu-fiction sau programele de tip *reality TV*, arătând că diferența esențială constă în intenția explicită de simulare a realului și în relația ambivalentă cu spectatorul. Mockumentarul se bazează pe exploatarea încrederii acordate discursului documentar și pe suspendarea temporară a distincției dintre realitate și construcție, activând un proces de lectură critică și reflexivă.

² Roscoe, Jane; Hight, Craig, *Faking It: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*, Manchester University Press, Manchester, 2001, p. 1.

Prin articularea definițiilor teoretice, a studiilor de caz și a tipologiilor identificate, capitolul construiește un cadru conceptual coerent pentru înțelegerea mockumentarului ca gen distinct. Acest cadru oferă baza necesară pentru analiza evoluției istorice a genului și a autorilor care l-au modelat, dezvoltate în capitolele următoare.

Capitolul 3 - O istorie a genului. Autori

Capitolul al treilea urmărește conturarea mockumentarului dintr-o perspectivă istorică și autorală, pornind de la relația sa directă cu evoluția filmului documentar. Contextul istoric este introdus prin referirea la apariția cinematografului și la actualitățile realizate de frații Lumière, considerate mult timp înregistrări directe ale realității. Faptul că aceste filme foarte scurte presupuneau adesea mizanscenă și folosirea actorilor permite discutarea lor ca forme timpurii de construcție a realului și indică existența unei ambiguități între documentare și punere în scenă încă de la începuturile cinemaului. Această ambiguitate constituie una dintre premisele pe care se va construi ulterior mockumentarul.

Capitolul continuă prin discutarea precursorilor direcți ai genului, urmărind modul în care documentarul timpuriu a negociat constant raportul dintre autenticitate și intervenția autorului. Robert Flaherty este tratat ca figură fondatoare, practica sa documentară bazată pe reconstituire fiind relevantă pentru înțelegerea ideii de adevăr filmic ca rezultat al unei construcții. În aceeași linie, l-am menționat pe Luis Buñuel cu *Las Hurdes*, film care utilizează convențiile documentarului într-o manieră ironică și critică, făcând vizibilă distanța dintre discursul factual și intenția autorului. Cazul Orson Welles și experimentul radiofonic *The War of the Worlds* completează categoria, fiind relevant pentru modul în care imitarea discursului factual poate produce confuzie și reacții puternice în rândul publicului. În acest context am amintit și rolul BBC în formarea convențiilor documentare și a așteptărilor de autenticitate asociate acestora.

Partea centrală a capitolului este dedicată contribuției autorilor consacrați, care au utilizat mockumentarul sau dispozitive apropiate acestuia ca strategie artistică. Federico Fellini este unul dintre autorii care integrează adesea elemente documentare în construcția universului său filmic, folosind aparatul de filmare, echipa și prezența autorului ca elemente narrative. *I clowns* și *Roma* ocupă un loc important în această discuție, arătând modul în care Fellini amestecă observația, autobiografia și punerea în scenă, estompând deliberat granița dintre real și ficțional.

Woody Allen este considerat unul dintre întemeietorii genului, mai ales pentru *Zelig*, film care folosește imaginile de arhivă și convențiile documentarului biografic pentru a construi o istorie fictivă prezentată ca autentică. Prin acest procedeu, filmul problematizează mecanismele de validare a

adevărului istoric și rolul imaginii în construirea memoriei colective. Peter Jackson a contribuit masiv la dezvoltarea genului, prin *Forgotten Silver*, un studiu relevant pentru modul în care mockumentarul poate funcționa ca document credibil în percepția publicului. Difuzarea filmului ca documentar autentic și reacțiile generate confirmă eficiența convențiilor documentare și vulnerabilitatea spectatorului în fața acestora.

Capitolul extinde discuția către alți autori consacrați care folosesc procedee documentare în cadrul unor construcții ficționale, fără a realiza mockumentare propriu-zise. Am ales să îi menționez pe Lars von Trier și Gus Van Sant, în raport cu utilizarea observației, a filmării din mână și a jocului performativ, precum și pe Jim Jarmusch, prin integrarea unor situații evident construite într-o estetică apropiată de documentar. Aceste exemple susțin ideea că mockumentarul funcționează nu doar ca gen strict delimitat, ci și ca mod de lucru și set de strategii formale.

O secțiune distinctă este dedicată lui Christopher Guest, tratat ca autorul care stabilizează mockumentarul ca gen recognoscibil. Filmele sale, începând cu *This Is Spinal Tap* și continuând cu *Waiting for Guffman*, *Best in Show*, *A Mighty Wind* și producțiile ulterioare, sunt discutate ca o filmografie coerentă de mockumentar, bazată pe aceleași convenții documentare, pe improvizația actorilor și pe construirea unor personaje cotidiene. Recurența acestor elemente contribuie la fixarea mockumentarului ca formulă identificabilă și la trecerea sa din zona experimentului în cea a producțiilor cu circulație largă.

În partea finală, capitolul abordează redefinirea granițelor dintre documentar și mockumentar prin cazul Michael Moore, ale cărui filme sunt discutate ca forme-limită, marcate de subiectivitate și retorică militantă. Deși nu sunt încadrate strict în genul mockumentar, aceste producții sunt relevante pentru înțelegerea crizei contemporane a discursului factual.

Nu puteam ignora contribuția britanică a lui Charlie Brooker, ale cărui producții folosesc convențiile documentare și jurnalistice pentru a critica mass-media și discursul public, adaptând mockumentarul la televiziune și la contextul mediatic actual.

Capitolul pregătește astfel analiza din capitolele următoare, dedicate consacrării mockumentarului în mainstream și relației sale cu publicul larg, arătând cum genul s-a dezvoltat și ajunge să fie practicat și validat de autori recunoscuți și în prezent.

Capitolul 4 - Mockumentarul în mainstream

Capitolul al patrulea urmărește modul în care mockumentarul ajunge să fie integrat în *mainstream*, depășindu-și statutul de produs marginal sau de nișă și devenind o formă recunoscută în

cinema, televiziune și, mai recent, pe platformele online și de *streaming*. De-a lungul timpului, genul a provocat controverse și discuții legate de etică și reprezentare, însă a fost rareori asociat cu succesul comercial. Schimbarea acestui statut este legată, pe de o parte, de televiziune, unde estetica documentarului observațional este adaptată pentru formule accesibile publicului larg, și, pe de altă parte, de cinema, unde *The Blair Witch Project* marchează un moment de vizibilitate majoră, demonstrând că ficțiunea prezentată în coduri documentare poate genera un impact cultural și comercial semnificativ.

Un punct central al capitolului îl reprezintă analiza filmului *Borat*, tratat ca moment de consacrare a mockumentarului în logica *blockbusterului*. Am urmărit modul în care filmul reușește să combine succesul financiar cu o dimensiune critică agresivă, folosind convențiile documentarului pentru a expune prejudecăți, stereotipuri și mecanisme sociale. Analiza nu se limitează la mecanismele comice, insistă asupra efectelor concrete produse de film, de la scandalurile declanșate după lansare și procesele intentate creatorilor, până la cazul satului Glod din România, unde locuitorii au fost convinși că participă la realizarea unui documentar. Continuarea *Borat Subsequent Moviefilm* este plasată în contextul socio-politic al anilor 2020, marcat de social media și de pandemia COVID-19, și evidențiază felul în care distribuția prin platforme de *streaming* și strategia de producție secretă amplifică vizibilitatea genului. În acest cadru, mockumentarul se afirmă ca un instrument capabil să funcționeze simultan ca divertisment de masă și ca formă de critică socială.

Capitolul extinde analiza către mediul online, unde mockumentarul își găsește un teren de dezvoltare privilegiat. Am discutat felul în care platformele digitale facilitează apariția unor forme fals-documentare create de utilizatori obișnuiți, care devin regizori ai propriilor producții, folosind convențiile documentarului pentru farse, parodii sau, în unele cazuri, pentru dezinformare. În acest context, am analizat fenomenul știrilor false și al teoriilor conspirației, insistând asupra modului în care estetica documentarului poate conferi credibilitate unor afirmații inventate. Exemplul documentarului pseudo-științific *Plandemic* evidențiază riscurile acestei confuzii și arată cum un produs care imită forma documentarului poate produce efecte sociale grave. În același timp, capitolul arată că mediul online poate susține și utilizări constructive ale formatului, prin campanii sociale sau ecologice care adoptă convențiile mockumentarului pentru a transmite mesaje civice.

O altă direcție urmărită este revenirea mockumentarului în atenția producătorilor prin intermediul platformelor de *streaming*, mai ales în contextul pandemiei, când obiceiurile de consum s-au mutat aproape exclusiv în mediul digital. Producții precum *Death to 2020* și *Death to 2021* sunt abordate ca exemple de mockumentare care folosesc retrospectiva comică pentru a comenta evenimente recente, combinând imagini reale cu intervenții fictive și punând în discuție felul în care realitatea este mediatizată

și consumată. Aceste producții confirmă adaptabilitatea genului și capacitatea sa de a răspunde rapid contextului social.

Capitolul tratează și consolidarea mockumentarului prin formatul de serial transmis pe platforme de *streaming*, care permite fidelizarea publicului și integrarea genului în cultura de masă. Exemplele discutate arată cum parodia documentarului de investigație sau a *reality TV*-ului poate funcționa pe termen lung, generând participare activă din partea spectatorilor și o circulație intensă în mediul digital. Fenomenul Philomena Cunk este analizat ca exemplu de mockumentar complet asimilat în *mainstream*, unde parodia este transparentă, complicitatea cu publicul este totală, iar circulația fragmentelor în social media transformă produsul audiovizual într-un reper al culturii digitale contemporane.

În final, capitolul abordează dimensiunea etică a mockumentarului, pornind de la relația dintre gen și spectator. Prin compararea unor exemple care construiesc complicitate deschisă cu altele care mizează pe confuzie sau ambiguitate, am arătat că poziționarea spectatorului este esențială pentru înțelegerea genului. Mockumentarul apare astfel ca un spațiu de negociere a credibilității, unde relația dintre adevăr, reprezentare și încredere devine miza centrală a experienței de vizionare. Această discuție pregătește analiza mockumentarului în context românesc, unde raportarea publicului la documentar este marcată de o tradiție și o istorie cinematografică diferite.

Capitolul 5 - Filmul românesc în relația cu mockumentarul

Capitolul al cincilea urmărește evoluția mockumentarului în cinematografia românească, plasând apariția și dezvoltarea acestuia într-o continuitate locală care începe în perioada comunistă și se manifestă explicit după 1989. Am ales să pornesc analiza din zona documentarului realizat la Studioul Alexandru Sahia, unde, în pofida funcției propagandistice asumate oficial, se conturează strategii formale și discursive care anticipează funcționarea mockumentarului. În contextul constrângerilor ideologice, documentarul devine un spațiu de negociere a realității, iar utilizarea convențiilor sale permite inserarea unor fisuri critice, accesibile spectatorului atent.

Filmele realizate la Sahia în anii 1970-1980 folosesc deturnarea subtilă a discursului oficial prin montaj, disonanță între imagine și comentariu, mizanscenă și ironie. Am urmărit modul în care această practică creează o distanță între realitatea filmată și narațiunea impusă, fără a o contesta frontal. Autorii acestei perioade dezvoltă un limbaj ambiguu, care nu poate fi numit mockumentar în sens strict, dar funcționează ca o formă pre-mockumentară. În filmele lui Copel Moscu, ironia se construiește prin empatie și contrast, realitatea cotidiană fiind prezentată într-o cheie care subminează eroismul discursului oficial. Laurențiu Damian adoptă o poziție mai radicală, folosind montajul agresiv și contrapunctul sonor

pentru a expune artificialitatea propagandei. La Tereza Barta, subversiunea se realizează prin deplasarea atenției către dimensiunea umană, iar la Adrian Sârbu și Ovidiu Bose Paștină, raportul dintre imagine și sunet creează un spațiu de interpretare critică lăsat deliberat spectatorului.

Această tradiție a utilizării convenției documentare ca instrument de negociere a realului constituie un fundal esențial pentru apariția mockumentarului românesc după 1989. În contextul postcomunist, lipsa cenzurii permite asumarea explicită a hibridizării dintre documentar și ficțiune. Am analizat filme care folosesc deliberat estetica documentarului pentru a construi narațiuni fictive cu miză reflexivă și critică. *Experimentul București* de Tom Wilson este tratat ca un moment esențial, în care convențiile documentarului sunt utilizate pentru a induce spectatorul în eroare, iar revelația finală obligă la o reconfigurare a întregului parcurs de receptare. Filmul problematizează atât memoria istorică, cât și încrederea acordată discursului documentar.

În producțiile ulterioare, mockumentarul românesc își diversifică formulele. *Toni și prietenii săi* și *Proiecționistul* folosesc reflexivitatea și autoironia pentru a interoga relația dintre autor, subiect și adevăr, mizând pe imperfecțiune și pe fragilitatea construcției documentare. În *Al cui câine sunt?*, umorul devine instrument de critică identitară și politică, iar granița dintre confesiune, parodie și observație socială este constant estompată. *Clasat* adaptează convențiile documentarului de investigație pentru a comenta opacitatea instituțională și imposibilitatea accesului la adevăr, folosind ficționalizarea ca strategie critică.

Capitolul susține ideea că mockumentarul românesc nu apare ca o imitație a modelelor occidentale, se naște ca o dezvoltare coerentă a unor practici locale mai vechi. Continuitatea dintre strategiile subversive ale documentarului comunist și experimentele contemporane demonstrează o relație specifică cu realitatea filmată, marcată de ambiguitate, discreție și reflecție. Mockumentarul românesc evită, în general, satira agresivă și preferă formele care solicită activ participarea spectatorului, plasându-l într-o zonă de interpretare critică.

Prin această perspectivă, capitolul oferă cadrul necesar pentru înțelegerea particularităților mockumentarului românesc și pregătește analiza relației dintre gen și spectator, într-un context cultural diferit de cel occidental, unde tradiția documentarului și a receptării sale influențează decisiv legitimitatea și funcționarea mockumentarului.

Capitolul 6 - Importanța socială și culturală a mockumentarului

Capitolul al șaselea urmărește deplasarea mockumentarului de la statutul de formulă estetică și strategie narativă către cel de fenomen social, cu funcții critice, culturale și educative. Pornind de la definiția sa ca formă care prezintă ficțiunea prin mijloacele documentarului, capitolul arată că mockumentarul nu funcționează doar ca parodie sau exercițiu formal, el este un mecanism de producere a realului, capabil să influențeze percepția spectatorului asupra adevărului audiovizual.

Mockumentarul exploatează convențiile documentarului: camera instabilă, interviul, prezența vizibilă a aparatului de filmat, improvizația, pentru a construi realități credibile fără a apela la mijloacele clasice ale ficțiunii. Tocmai această asumare a formei factuale îi permite să transmită mesaje sociale cu eficiență, mascând critica sub aparența autenticității. Din acest motiv, genul s-a desprins treptat de poziția marginală și a devenit un instrument cultural relevant, mai ales într-un context marcat de circulația accelerată a informației și de fragilizarea graniței dintre adevăr și ficțiune.

Capitolul insistă asupra funcției de critică socială a mockumentarului, care operează prin deturnarea așteptărilor spectatorului. Filme precum *This Is Spinal Tap* sau *Best in Show* folosesc formatul documentar pentru a expune mecanismele industriei culturale și ritualurile sociale transformate în spectacol. În forme mai radicale, precum *Man Bites Dog*, mockumentarul produce disconfort moral, problematizând relația dintre cameră, violență și complicitate, iar în cazul filmelor lui Sacha Baron Cohen critica este formulată prin confruntarea directă dintre personajul fictiv și persoane reale și scoate la iveală prejudecăți normalizate sub protecția seriozității jurnalistice. În producțiile recente de tip *Death to 2020* și *Death to 2021*, genul devine o reflecție asupra modului în care mass-media construiește evenimentul global prin clișee vizuale și retorice.

Un alt palier central al capitolului este relația mockumentarului cu fenomenul *fake news*. Deși intențiile mockumentarului diferă fundamental de cele ale dezinformării, ambele folosesc aceeași strategie formală: prezentarea ficțiunii sub aparența adevărului. În contextul contemporan, dominat de imagini truate, *deepfake*-uri și teorii conspiraționiste, mockumentarul ocupă o poziție ambivalentă: poate funcționa ca avertisment asupra fragilității percepției vizuale, dar riscă, în lipsa alfabetizării media, să fie confundat cu un produs manipulator. Această ambiguitate evidențiază importanța contextului cultural și a competențelor spectatorului în receptarea genului.

Capitolul tratează apoi mockumentarul ca formă de rezistență culturală. Prin refuzul neutralității camerei și prin demontarea discursurilor oficiale, mockumentarul contestă autoritatea instituțiilor media și a narațiunilor dominante. Exemplele internaționale sunt puse în relație cu producții românești, precum *Experimentul București* sau *Al cui câine sunt?*, care folosesc estetica documentarului pentru a

problematiza memoria istorică, identitatea națională și mecanismele de legitimare a trecutului. În această perspectivă, mockumentarul apare ca un instrument capabil să submineze discursurile hegemonice și să expună caracterul construit al adevărului istoric și social.

O secțiune importantă este dedicată limitelor și ambiguităților genului. Receptarea mockumentarului depinde decisiv de contextul de difuzare, de gradul de familiaritate al publicului cu convențiile documentarului și de tonul adoptat de autor. Cazuri precum *War of the Worlds*, *Spaghetti Harvest*, *Forgotten Silver* sau *Borat* demonstrează că lipsa unui pact clar cu spectatorul poate genera indignare, confuzie sau reacții etice negative, mai ales atunci când sunt implicate persoane reale. Ambiguitatea dintre satiră și exploatare, dintre critică și simplu divertisment, rămâne una dintre tensiunile definitorii ale genului.

Dimensiunea educativă a mockumentarului este analizată ca formă de alfabetizare media indirectă. Prin expunerea artificiilor documentarului, mockumentarul antrenează spectatorul să recunoască mecanismele de construcție a realității audiovizuale. Exemple precum filmele lui Michael Moore sau *This Is Spinal Tap* arată că transparența discursului și asumarea subiectivității pot avea valoare pedagogică, formând o privire critică asupra imaginilor și a retoricii media. În acest sens, mockumentarul funcționează ca un exercițiu de luciditate, atât în mediul academic, cât și în consumul cultural cotidian.

Capitolul acordă un spațiu consistent circulației mockumentarului în cultura populară, unde genul depășește sfera filmului și devine limbaj comun. Referințe precum *turn it up to eleven* sau replicile lui Borat funcționează ca repere culturale recognoscibile, circulate prin meme-uri, gif-uri și rețele sociale. Serialele de televiziune au consacrat estetica mockumentarului ca formă de comedie mainstream, iar publicitatea a adoptat convențiile genului pentru a construi impresia de autenticitate și investigație. Campanii precum *Bear Fight*, *Going Full Jack* sau *AltKFC* demonstrează că mockumentarul este utilizat ca instrument de persuasiune comercială, capabil să ironizeze și, simultan, să capitalizeze încrederea publicului în forma documentară. Această utilizare confirmă relevanța culturală a genului, dar ridică și problema banalizării funcției sale critice.

În ansamblu, capitolul arată că mockumentarul nu mai poate fi înțeles ca simplă parodie sau ca experiment marginal. El funcționează simultan ca instrument critic, fenomen de cultură populară, formă educativă și limbaj vizual circulant, capabil să modeleze relația publicului cu adevărul audiovizual. Ambivalența sa - între subversiune și integrare comercială, între critică și divertisment - nu reprezintă o slăbiciune, definește dinamica genului în cultura contemporană și justifică necesitatea unei metode analitice specifice, care să țină cont de această complexitate.

Capitolul 7 - Este necesară o reclasificare a mockumentarului? Propunere alternativă

Capitolul al șaptelea introduce o metodă de analiză și clasificare a mockumentarului rezultată din aplicarea critică a tipologiilor existente asupra corpusului discutat în capitolele precedente. Clasificările tematice utilizate frecvent în literatura de specialitate, precum rockumentarul, portretul, mockumentarul de televiziune sau cel online, s-au dovedit utile pentru structurarea materialului, dar insuficiente pentru explicarea mecanismelor comune ale genului. Acestea indică domeniul sau subiectul, fără a surprinde modul în care convențiile documentarului sunt imitate, manipulate sau subminate.

Modelele teoretice consacrate, în special tipologia propusă de Jane Roscoe și Craig Hight, care distinge între mockumentar parodic, de farsă și deconstrucționist, reprezintă un moment esențial în teoretizarea genului, dar rămân centrate preponderent pe intenția autorului și pe gradul de ironie. Aplicarea lor asupra producțiilor contemporane scoate la iveală limitele unei clasificări rigide, dificil de adaptat formelor hibride și contextelor de circulație actuale. Alte abordări, precum cea a Cristinei Formenti, care pune accent pe travestiul documentarului și pe masca factuală a ficțiunii, oferă instrumente valoroase pentru analiza formală, dar nu dezvoltă criterii clare pentru evaluarea relației dintre film și spectator. De asemenea, grila modurilor documentarului formulată de Bill Nichols rămâne indispensabilă pentru înțelegerea documentarului, însă aplicarea ei directă asupra mockumentarului este problematică, întrucât genul reproduce aceste moduri tocmai pentru a le ironiza sau destabiliza.

În raport cu aceste contribuții, în acest capitolul propun un model alternativ, construit pe două criterii interdependente. Primul este gradul de apropiere față de realitatea documentară, care variază de la producții integral înscenate până la filme ce integrează imagini, reacții sau interacțiuni autentice. Al doilea criteriu este raportul etic față de spectator, definit prin nivelul de transparență al convenției, de la ironie asumată și complicitate, la ambiguitate sau inducere deliberată în eroare. Alăturarea acestor axe permite poziționarea mockumentarului într-un spațiu de relații flexibile, fără a impune etichete fixe.

Pe baza acestui model am delimitat patru categorii principale: satirică, reflexivă, ambiguă și destabilizatoare. Acestea nu funcționează ca tipuri rigide, ci ca repere analitice care permit compararea strategiilor estetice și a relației cu publicul. Modelul este testat prin plasarea unor producții discutate anterior în aceste zone, demonstrând că poate fi aplicat atât filmelor canonice, cât și celor contemporane, inclusiv din spațiul românesc.

Capitolul acordă atenție modului de prezentare și promovare a filmelor, subliniind că afișul, trailerul, sinopsisul sau contextul difuzării pot modifica decisiv recepția și pot deplasa un mockumentar

dintr-o categorie în alta. Astfel, analiza mockumentarului nu poate fi separată de condițiile sale de circulație.

În final, sunt discutate limitele modelului propus. Cele două criterii nu acoperă exhaustiv toate dimensiunile estetice și narative, iar recepția rămâne dependentă de alfabetizarea media și de contextul cultural. Cu toate acestea, modelul oferă un instrument coerent și extensibil, care reintroduce în centrul analizei relația dintre autor, text și spectator și dimensiunea etică a folosirii convențiilor documentare. Capitolul pregătește astfel integrarea acestei tipologii în concluziile generale ale tezei, ca o contribuție originală la studiul mockumentarului.

Capitolul 8 - Concluzii

Capitolul al optulea încheie cercetarea printr-o sinteză a obiectivelor, a rezultatelor și a relevanței mockumentarului ca gen autonom. Teza pornește de la ideea că mockumentarul, tratat multă vreme ca marginal sau redus la parodie, trebuie discutat în sine, ca tip de film distinct, cu identitate proprie și cu implicații estetice, culturale și sociale. Punctul de plecare rămâne fragilitatea graniței dintre documentar și ficțiune, o graniță care nu a fost niciodată stabilă, iar mockumentarul funcționează ca una dintre cele mai vizibile confirmări ale permeabilității ei.

În această cheie, cercetarea urmărește de ce o ficțiune prezentată prin masca documentarului produce reacții puternice și ridică întrebări despre adevăr, realitate și manipulare vizuală. În contextul actual, dominat de fake news, tehnici digitale de falsificare și circulație rapidă a imaginilor, mockumentarul nu mai poate fi tratat ca exercițiu formal. Devine un instrument critic, o oglindă a felului în care percepem și validăm realul prin limbaje audiovizuale. Întrebările centrale au vizat definirea genului, diferențierea lui față de docudramă și reality-show, descrierea tipologiilor, urmărirea evoluției istorice până la formele de streaming și online și, în mod necesar, identificarea formelor locale din spațiul românesc.

O concluzie majoră privește clarificarea identității mockumentarului. Genul funcționează prin imitarea convențiilor documentare pentru a construi o realitate inventată, total sau parțial, iar această dublă mișcare, imitare și subminare, îl diferențiază atât de docudramă, cât și de *reality-show*. Docudrama pornește de la evenimente reale reconstituite ficțional cu intenție educativă și de credibilitate, în timp ce mockumentarul pornește de la ficțiune și folosește credibilitatea ca efect de suprafață, pentru a problematiza tocmai ideea de adevăr cinematografic. *Reality-show*-ul, chiar atunci când ficționalizează viața reală prin regie și scenarii, rămâne un divertisment acceptat ca atare, pe când mockumentarul inventează o realitate și o îmbracă în autoritatea documentarului, forțând spectatorul să-și observe

propriile criterii de validare. Consecința nu este doar terminologică. Ea se vede direct în recepție, unde mockumentarul poate genera confuzie, furie, râs, stânjeneală sau reflecție critică, tocmai pentru că se joacă cu pactul documentarului.

Din această clarificare se desprinde și ideea tipologică. Mockumentarul nu este uniform. Se manifestă ca portret, rockumentar, *found footage*, mockumentar televizat, forme online și producții care parodiază formate jurnalistice sau convenții educative. Elementul comun rămâne mecanismul de bază, prezentarea unei idei fictive în codul credibilității documentare, prin interviu, voce autoritară, arhivă, montaj explicativ, cadre observaționale, martori reali sau inventați. Versatilitatea genului se vede și în raportul cu modurile documentarului descrise de Nichols, pe care mockumentarul le poate reproduce, combina și răsturna, fără să piardă coerența internă. Concluzia aici este că parodia este doar una dintre strategiile genului, nu definiția lui completă, iar comicul nu e obligatoriu scop final, fiind adesea instrument pentru critică și reflexivitate.

Istoric, capitolul confirmă că mockumentarul apare din interiorul istoriei documentarului și a ambiguităților lui timpurii. Încă de la început, documentarul a amestecat observația cu reconstituirea și regia, iar aceste tensiuni au pregătit terenul pentru o formă care exploatează exact autoritatea factualului. Precursorii și momentele de validare arată că tehnica nu e o anomalie, este o evoluție coerentă a limbajului filmic. De la utilizările subversive ale convențiilor documentare, la demonstrațiile de impact ale farselor mediatice, până la autorii care au legitimat genul în cinema-ul de prestigiu, mockumentarul se conturează ca tradiție, nu ca accident. Mai târziu, consolidarea în *mainstream* și apoi trecerea spre televiziune, platforme și online arată transformarea lui într-un fenomen global. *Found footage* și marketingul care simulează realul, apoi succesul unor producții ca Borat sau proliferarea formulei în seriale și *streaming* confirmă că genul a depășit zona cinefilă și a intrat în cultura populară, unde poate funcționa ca divertisment, comentariu social și declanșator de dezbateri publice.

O direcție distinctă a concluziilor privește spectatorul. Mockumentarul poate fi citit în două moduri, în funcție de alfabetizarea media și de familiaritatea cu convențiile genului. Un spectator neavizat poate accepta forma documentară ca garanție, iar reacțiile pot deveni spectaculoase, de la panică la indignare. Un spectator familiar recunoaște indiciile, înțelege jocul și citește produsul ca satiră sau critică. Această dublă posibilitate este una dintre trăsăturile esențiale ale genului și explică atât eficiența lui, cât și riscurile lui.

Capitolul fixează apoi concluzii despre cazul românesc. Deși nu există o tradiție consolidată, există un teren de lucru recunoscut, iar marginalitatea devine o resursă critică. Prin comparație cu documentarul oficial, experiența Sahia este relevantă nu ca mockumentar în sens strict, ci ca laborator al

lecturii duble, unde disonanța dintre imagine și discurs și expunerea convențiilor pot produce un efect subversiv. După 1989, apar forme mai vizibile, de la narațiuni care speculează credibilitatea anchetei și a martorilor, la filme care expun direct mecanismul și dilemele etice ale documentarului. În zona contemporană, apar proiecte care preiau formule media recognoscibile, inclusiv true crime, și lucrează pe ambiguitate, iar estetica de bricolaj devine un avantaj, pentru că imperfecțiunile întăresc impresia de real. Un semn clar al circulației genului este și adoptarea lui în publicitate, unde reportajul parodic și falsa investigație funcționează tocmai pentru că publicul a învățat deja codul documentarului ca semn al autenticității. Concluzia e că mockumentarul românesc nu e masiv, dar e vizibil și fertil, iar potențialul lui critic este legat tocmai de libertatea unei forme încă nedisciplinate de industrie.

Din această analiză se justifică și necesitatea unui model alternativ de clasificare. Tipologiile existente rămân utile, dar nu acoperă suficient diversitatea formelor hibride și, mai ales, tind să ignore dimensiunea centrală, relația cu spectatorul. Modelul propus în teză introduce două criterii care lucrează împreună, gradul de apropiere de realitate și raportul etic față de spectator, de la transparență la inducere deliberată în eroare. Din combinarea lor rezultă patru poziționări, satirică, reflexivă, ambiguă și destabilizatoare, gândite ca repere flexibile, nu ca etichete rigide. Concluzia este că fără această dimensiune etică și fără analiza pactului de încredere, mockumentarul rămâne redus la o descriere formală, insuficientă în contextul actual.

Finalul capitolului concentrează miza tezei în jurul unei idei simple. Forma documentară nu garantează adevărul, iar mockumentarul funcționează ca test al percepției și al spiritului critic. Într-o epocă în care imaginea poate fi produsă sau modificată cu ușurință, lecția mockumentarului devine esențială, nu ca divertisment, ca exercițiu de alfabetizare vizuală. Concluzia generală rămâne aceea că mockumentarul trebuie recunoscut ca gen autonom, relevant pentru înțelegerea culturii vizuale contemporane, deoarece discută direct relația dintre autor, imagine și spectator și arată cât de fragil este pactul de credibilitate pe care se sprijină documentarul.

Contribuția originală a tezei

Contribuția principală a acestei teze constă în tratarea mockumentarului ca gen autonom, analizat sistematic și coerent, dincolo de menționările fragmentare sau marginale din literatura de specialitate. Cercetarea propune o abordare integrată care leagă dimensiunea istorică, tipologică și estetică de analiza recepției și de problematizarea relației etice dintre autor și spectator.

O contribuție importantă este clarificarea conceptuală a mockumentarului prin delimitarea sa față de genuri înrudite, precum docudrama, docu-fiction sau *reality-show*-ul. Teza arată că mockumentarul

nu poate fi redus la parodie și nici la un simplu exercițiu comic, funcționând printr-un mecanism specific de simulare a discursului factual și de activare a pactului documentar pentru a-l pune sub semnul întrebării.

Un aport original îl reprezintă analiza tipologică amplă a mockumentarului, care integrează forme consacrate, precum mockumentarul-portret, rock-mockumentarul, *found footage* sau mockumentarul de televiziune, alături de forme mai recente, dezvoltate în mediul online. Această perspectivă permite înțelegerea genului ca structură flexibilă, capabilă să se adapteze la contexte tehnologice și culturale diferite, fără a-și pierde mecanismele de bază.

O importantă contribuție teoretică a tezei este propunerea unui model alternativ de clasificare, bazat pe două criterii interdependente: gradul de apropiere față de realitatea documentară și raportul etic față de spectator. Acest model depășește limitările tipologiilor existente, care se concentrează predominant pe intenția autorului sau pe gradul de ironie, și oferă un instrument analitic aplicabil atât filmelor de cinema, cât și producțiilor de televiziune, conținutului online sau campaniilor vizuale care folosesc convenții documentare. Modelul aduce în prim-plan dimensiunea etică a mockumentarului și modul în care acesta testează limitele pactului de credibilitate.

O altă contribuție originală notabilă este analiza aplicată a mockumentarului în context românesc. Teza propune o lectură coerentă a unor producții realizate înainte și după 1989, identificând elemente fals-documentare, strategii subversive și forme de ambiguitate care pot fi puse în relație cu logica mockumentarului. Prin această analiză, lucrarea deschide un câmp de cercetare aproape inexistent în studiile de film din România și legitimează mockumentarul românesc ca subiect de analiză academică.

În ansamblu, contribuția tezei constă în articularea unei perspective care leagă analiza estetică de recepție și de etica reprezentării, oferind un cadru teoretic și aplicat pentru înțelegerea mockumentarului ca gen relevant pentru cultura vizuală contemporană.

Limite și direcții de extindere

Ca orice demers de cercetare, teza prezintă o serie de limite care trebuie asumate. În primul rând, selecția corpusului analizat, deși variată și relevantă, nu poate acoperi exhaustiv producția internațională de mockumentar, un domeniu extrem de dinamic și aflat într-o continuă expansiune. Alegerea studiilor de caz a urmărit reprezentativitatea și relevanța teoretică, însă numeroase alte producții rămân în afara analizei.

În al doilea rând, zona mockumentarului online și a formelor fragmentare distribuite pe platforme digitale a fost abordată limitat. Aceste producții circulă rapid, sunt greu de arhivat și se transformă constant, ceea ce ar necesita o cercetare distinctă, cu instrumente metodologice adaptate mediului digital.

Modelul de clasificare propus este unul calitativ și descriptiv. Deși oferă un cadru flexibil de analiză, el ar putea fi dezvoltat în direcția unei grile graduale sau cuantificabile, care să permită comparații pe eșantioane mai largi de producții și să evidențieze tendințe recurente la nivel statistic.

În ceea ce privește contextul românesc, analiza a fost limitată de numărul relativ redus de exemple existente și de lipsa unei tradiții consolidate. Concluziile referitoare la specificul local trebuie privite ca exploratorii, nu definitive. O direcție importantă de extindere ar fi realizarea unei cartografieri mai ample a producțiilor mockumentare românești, inclusiv din zona televiziunii, a publicității și a mediului online.

Direcțiile viitoare de cercetare pot include aplicarea modelului propus asupra altor forme hibride, precum docudrama, reportajul televizat sau conținutul media cu elemente dramatizate, pentru a testa limitele și transferabilitatea criteriilor. De asemenea, apariția tehnologiilor de generare a imaginilor prin inteligență artificială ridică noi întrebări legate de autenticitate, manipulare și responsabilitate, iar instrumentele dezvoltate în această teză pot constitui un punct de plecare pentru analiza acestor fenomene.

În acest sens, cercetarea nu încheie discuția asupra mockumentarului, ea propune un cadru de lucru care poate fi extins și adaptat. Limitele identificate devin, astfel, puncte de pornire pentru investigații ulterioare, menite să aprofundeze rolul mockumentarului în cultura vizuală contemporană.

BIBLIOGRAFIE

I. Volume

- Baker, Maxine, *Documentary in the Digital Age*, Focal Press, Oxford, 2013.
- Barnouw, Erik, *Documentary: A History of the Non-fiction Film*, Oxford University Press, New York, 1993.
- Bazin, André, *Ce este cinematograful?* vol. 3: *Cinema et sociologie*, Editura Meridiane, București, 1968.
- Bordwell, David; Carroll, Noël, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, University of Wisconsin Press, Madison, 1996.
- Brădeanu, Adina, *Filmul documentar în România comunistă. Studioul „Alexandru Sahia” (1950–1990)*, Editura Polirom, Iași, 2010.
- Bruzzi, Stella, *New Documentary: A Critical Introduction*, Routledge, Londra & New York, 2006.
- Buñuel, Luis, *My Last Breath*, William Collins Sons & Co, Glasgow, 1987.
- Cousins, Mark, *The Story of Film*, Pavilion Publishing and Media, Londra, 2013.
- Cousins, Mark; Macdonald, Kevin, *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*, Faber & Faber, Londra, 2011.
- Damian, Laurențiu, *Filmul Documentar. Despre documentar... încă ceva în plus*, Editura Tehnică, București, 2003.
- Formenti, Cristina, *Il mockumentary. La fiction si maschera da documentario*, Mimesis, Sesto San Giovanni, 2013.
- Francke, Lizzie, *When Documentary is not Documentary*, în Kevin Macdonald & Mark Cousins (eds.), *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*. Faber & Faber, London, 1996.
- Godard, Jean-Luc, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. Albatros, Paris, 1980.
- Goss, Brian Michael, *Documentary in the Digital Age: Michael Moore and the Politics of Truth*, Praeger, Westport, 2009.
- Grant, Barry Keith; Sloniowski, Jeanette, *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*, Wayne State University Press, Detroit, 1998.
- Hight, Craig, *Television Mockumentary: Reflexivity, Satire and a Call to Play*, Manchester University Press, Manchester, 2010.

- Juhasz, Alexandra, „Documentary Fraud”, în Alexandra Juhasz & Jessie Lerner (eds.), *F is for Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2006.
- Juhasz, Alexandra; Lerner, Jessie, *F is For Phony. Fake Documentary and Truth's Undoing*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2006.
- Le Bon, Gustave, *Psihologia Mulțimilor*, Antet XX Press, București, 1995.
- Leggott, James, *Satire and Mockumentary in Contemporary British Television*, Journal of British Cinema and Television, nr. 12/2017.
- Lipkin, Steven, *Real Emotional Logic: Film and Television Docudrama as Persuasive Practice*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 2002.
- McLane, Betsy A., *A New History of Documentary Film* (ediția a II-a), Bloomsbury Academic, New York, 2012.
- Miller, Cynthia J.; Hansen, Chris, *Too Bold for the Box Office. The Mockumentary from Big Screen to Small*, Scarecrow Press, Plymouth, 2006.
- Mills, Brett, *Television Sitcom*, British Film Institute, Londra, 2009.
- Mitry, Jean; King, Christopher, *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1997.
- Monaco, James, *How to Read a Film: Movies, Media, and Beyond* (ediția a IV-a), Oxford University Press, Oxford, 2009.
- Neale, Steve; Krutnik, Frank, *Popular Film and Television Comedy*, Routledge, Londra, 1990.
- Nichols, Bill, *Introduction to Documentary* (ediția a II-a), Indiana University Press, Bloomington, 2010.
- Nichols, Bill, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, Bloomington, 1991.
- Nichols, Bill (ed.), *Movies and Methods*, University of California Press, Berkeley, 1976.
- Petrescu, Andra; Trocan, Irina, *Realitatea Ficțiunii. Ficțiunea Realului. Abordări teoretice ale documentarului*, Editura Hecate, București, 2018.
- Renov, Michael, *Theorizing Documentary*, Routledge, Londra & New York, 1993.
- Rhodes, Garry D.; Springer, John Parris, *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, McFarland & Company, Jefferson (North Carolina), 2006.

- Rosenbaum, Jonathan, *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2004.
- Rosenbaum, Jonathan, *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia: Film Culture in Transition*, University of Chicago Press, Chicago, 2010.
- Roscoe, Jane; Hight, Craig, *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*, Manchester University Press, Manchester & New York, 2001.
- Rothman, William, *Documentary Film Classics*, Cambridge University Press, New York, 1997.
- Wallace, Richard, *Mockumentary Comedy – Performing Authenticity*, Springer International Publishing, Cham, 2018.

II. Periodice

- Ansen, David, *Gotta Sing! Gotta Dance!*, *Newsweek*, 2 septembrie 1997.
- Bârligă, Gabriel, *AltKFC: Cum demontezi #pebune mitologia de brand*, *Revista Biz*, 2021.
- Catsoulis, Jeannette, *On the Street, at the Corner of Art and Trash*, *The New York Times*, 15 aprilie 2010.
- Chapple, Geoff, *The Listener*, 25 noiembrie 1995.
- Harrington, Richard, *Fear of a Black Hat*, *The Washington Post*, 17 iunie 1994.
- Holden, Stephen, *Review: “Mascots” Suffers From Mockumentary Fatigue Syndrome*, *The New York Times*, 12 octombrie 2016.
- Scott, A. O., *Sacha Baron Cohen’s Brüno Holds a Mirror to America*, *The New York Times*, 10 iulie 2009.
- Thompson, Dorothy, *Mr. Welles and Mass Delusion*, *New York Herald Tribune*, 1938.

III. Web

- *Oxford Dictionary*, Lexico.com, disponibil la: www.lexico.com/definition/mock, accesat la 08.01.2021.
- Bârligă, Gabriel, *AltKFC: Cum demontezi #pebune mitologia de brand*, *Revista Biz*, 2021, disponibil la: revistabiz.ro/altkfc-cum-demontezi-pebune-mitologia-de-brand, accesat la 12.07.2025.
- Cieply, Michael, *Documentary? Better Call It Performance Art*, *The New York Times*, New York, 17 septembrie 2010. Disponibil la: www.nytimes.com/2010/09/17/movies/17affleck.html, accesat la 7.04.2023.

- Chaney, Jen, *The Dick Joke in Netflix's American Vandal Is Great, but That's Not Why the Show Works*, *Vulture*, 2 octombrie 2017, disponibil la:
www.vulture.com/2017/10/american-vandal-dick-joke-true-crime-parody.html, accesat la 16.04.2024.
- Criterion Collection, *Interview with the Filmmakers (Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvoorde)*, The Criterion Channel, 1992, disponibil la:
www.criterionchannel.com/videos/interview-with-the-filmmakers, accesat la 12.12.2022.
- Cumming, Ed, *Death to 2020 review: Charlie Brooker's Netflix mockumentary is a complete mess*, *The Independent*, 27.12.2020, disponibil la: independent.co.uk/arts-entertainment/films/reviews/death-to-2020-review-netflix-charlie-brooker-b1779227.html, accesat la 13.06.2025.
- Global Media Insight, *YouTube User Statistics*, disponibil la:
globalmediainsight.com/blog/youtube-users-statistics, accesat la 15.01.2022.
- Murphy, Jarrett, *It's Official: "Spinal Tap" A Classic*, *CBS News*, 2002, disponibil la:
www.cbsnews.com, accesat la 09.09.2022.
- Omnicore Agency, *YouTube Statistics*, disponibil la:
www.omnicoreagency.com/youtube-statistics, accesat la 01.09.2025.
- Nussbaum, Emily, *American Vandal and Our Search for Meaning*, *The New Yorker*, 1 ianuarie 2018, disponibil la: www.newyorker.com/magazine/2018/01/01/american-vandal-and-our-search-for-meaning, accesat la 16.04.2024
- Sepinwall, Alan, *Review: Netflix's American Vandal Season 2 Is a Delicious Crime*, *Rolling Stone*, 12 septembrie 2018, disponibil la: www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-reviews/american-vandal-season-2-review-718584/, accesat la 16.04.2024.
- Susanu, Emanuela, *Cred în și sunt pentru ambiguitate în cinematografie – Toni și prietenii săi la TIFF*, *Atelier LiterNet*, 27.08.2021, disponibil la:
atelier.liternet.ro/articol/27684/Emanuela-Susanu-Ion-Indolean/Cred-in-si-sunt-pentru-ambiguitate-in-cinematografie-Toni-si-prietenii-sai-la-TIFF-2021.html, accesat la 12.01.2023.
- Urban Dictionary, *Trolling*, disponibil la:
www.urbandictionary.com/define.php?term=Trolling, accesat la 15.01.2022.

- Vancu, Anca, *Interviu Copel Moscu, regizor: "Ca o ironie a sorții, pe locul casei părintești a fost construit un cinematograful"*, *Adevărul*, 27 august 2016, disponibil la: adevarul.ro/showbiz/film/interviu-copel-moscu-regizor-ca-o-ironie-a-1731324.html, accesat la 18.12.2022.
- Waikato University Archive, *Evening Post*, 6 noiembrie 1995, disponibil la: www.waikato.ac.nz/fass/mock-doc/documents/paper8.shtml, accesat la 15.04.2022.
- Waikato University Archive, *The Listener*, 25 noiembrie 1995, disponibil la: [www.waikato.ac.nz/fass/mock-doc/documents/silverimages/listener2\(large\).jpg](http://www.waikato.ac.nz/fass/mock-doc/documents/silverimages/listener2(large).jpg), accesat la 15.12.2022.

FILMOGRAFIE SELECTIVĂ

I. Filme

- Affleck, Casey, *I'm Still Here*, They Are Going to Kill Us Productions & Flemmy Productions, Los Angeles, 2010.
- Allen, Woody, *Husbands and Wives*, TriStar Pictures, Los Angeles, 1992.
- Allen, Woody, *Sweet and Lowdown*, Sweetland Films, New York, 1999.
- Allen, Woody, *Take the Money and Run*, ABC Pictures, Los Angeles, 1969.
- Allen, Woody, *Zelig*, Orion Pictures, New York, 1983.
- Banksy, *Exit Through the Gift Shop*, Paranoid Pictures, Londra, 2010.
- Belvaux, Rémy; Bonzel, André; Poelvoorde, Benoît, *C'est arrivé près de chez vous / Man Bites Dog*, Les Artistes Anonymes, Bruxelles, 1992.
- Barta, Tereza, *Acești oameni îndârjiți și mașinile lor complicate*, Studioul Alexandru Sahia, București, 1987.
- Barta, Tereza, *Eu, dac-aș fi o zână*, Studioul Alexandru Sahia, București, 1980.
- Bose-Paștină, Ovidiu, *Oameni care povestesc*, Studioul Alexandru Sahia, București, 1983.
- Buñuel, Luis, *Land without Bread*, Ramón Acín, Madrid, 1933.
- Campbell, Al; Mathias, Alice, *Death to 2020*, Netflix, Los Angeles, 2020.
- Charles, Larry, *Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan*, 20th Century Fox, Los Angeles, 2006.
- Clough, Jack; Ruben, Josh, *Death to 2021*, Netflix, Los Angeles, 2021.

- Cucută, Horia; ve Gänæaard, George, *Clasat*, MC PATRAT FILM, București, 2024.
- Damian, Laurențiu, *Cota Zero*, Studioul Alexandru Sahia, București, 1988.
- Damian, Laurențiu, *Pe unde am fost și am colindat*, Studioul Alexandru Sahia, București, 1983.
- Deodato, Ruggero, *Cannibal Holocaust*, F.D. Cinematografica, Roma, 1980.
- Eisenstein, Sergei, *Battleship Potemkin*, Mosfilm, Moscova, 1925.
- Fellini, Federico, *La Strada*, Ponti-De Laurentiis Cinematografica, Roma, 1954.
- Fellini, Federico, *The Clowns*, RAI, Roma, 1970.
- Flaherty, Robert J., *Nanook of the North*, Pathé Exchange, New York, 1922.
- Fodor, Norbert, *Proiecționistul*, Alien Film, București, 2016.
- Guest, Christopher, *A Mighty Wind*, Warner Bros. Pictures, Los Angeles, 2003.
- Guest, Christopher, *Best in Show*, Warner Bros. Pictures, Los Angeles, 2000.
- Guest, Christopher, *For Your Consideration*, Castle Rock Entertainment, Shangri-La Entertainment, Los Angeles, 2006.
- Guest, Christopher, *Mascots*, Netflix, Los Angeles, 2016.
- Guest, Christopher, *Waiting for Guffman*, Warner Bros., Los Angeles, 1996.
- Indolean, Ion, *Toni și prietenii săi*, Numa Film, Cluj-Napoca, 2020.
- Jackson, Peter; Botes, Costa, *Forgotten Silver*, WingNut Films, Wellington, 1995.
- Lakatos, Róbert, *Al cui câine sunt?*, Other Films & microFILM, Budapesta & București, 2022.
- Lester, Richard, *A Hard Day's Night*, Walter Shenson Films & Proscenium Films, Londra, 1964.
- Lumière, Louis, *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, Société Lumière, Lyon, 1895.
- Lumière, Louis, *L'Arroseur Arrosé*, Société Lumière, Lyon, 1895.
- Lumière, Auguste; Lumière, Louis, *La Mer (Baignade en mer)*, Société Lumière, Lyon, 1895.
- Lumière, Auguste; Lumière, Louis, *L'Arrivée d'un Train en Gare de la Ciotat*, Société Lumière, La Ciotat, 1896.
- Maysles, David; Maysles, Albert; Hovde, Ellen; Meyer, Muffie, *Grey Gardens*, Portrait Films, New York, 1975.
- Moore, Michael, *Sicko*, Dog Eat Dog Films, The Weinstein Company, 2007.

- Moore, Michael, *Fahrenheit 9/11*, Dog Eat Dog Films, Fellowship Adventure Group, Lions Gate Films, 2004.
- Moore, Michael, *Bowling for Columbine*, Dog Eat Dog Films, Alliance Atlantis, Salter Street Films, 2002.
- Moore, Michael, *Roger & Me*, Warner Bros., 1989.
- Moscu, Copel, *Intrarea unui tren în gară*, Studioul Alexandru Sahia, București, 1988.
- Moscu, Copel, *Marșul Poștașilor*, Studioul Alexandru Sahia, București, 1987.
- Moscu, Copel, *Pe malul Ozanei*, Studioul Alexandru Sahia, București, 1984.
- Moscu, Copel, *Seraliștii*, Studioul Alexandru Sahia, București, 1982.
- Moscu, Copel, *Va veni o zi...*, Studioul Alexandru Sahia, București, 1985/1990.
- Myrick, Daniel; Sánchez, Eduardo, *The Blair Witch Project*, Haxan Films, Orlando, 1999.
- Pennebaker, D.A., *Dont Look Back*, Leacock-Pennebaker, Inc., New York, 1967.
- Reiner, Rob, *This Is Spinal Tap*, Embassy Pictures, Los Angeles, 1984.
- Rouch, Jean; Morin, Edgar, *Chronique d'un été*, Argos Films, Paris, 1961.
- Sârbu, Adrian, *Aflați despre mine...*, Studioul Alexandru Sahia, București, 1982.
- Segall, Paula; Segall, Doru, *Ședință cu părinții*, Studioul Alexandru Sahia, București, 1980.
- van Sant, Gus, *To Die For*, Columbia Pictures, Los Angeles, 1995.
- von Trier, Lars, *The Idiots (Idioterne)*, Zentropa Productions, Copenhagen, 1998.
- Wilson, Tom, *Experimentul București*, Mandragora Films, București, 2013.
- Welles, Orson, *Citizen Kane*, Mercury Productions, Los Angeles, 1941.

II. Seriale și emisiuni TV

- Brooker, Charlie, *Screenwipe*, BBC Four, Marea Britanie, 2004–2008.
- Brooker, Charlie, *Newswipe*, BBC Two, Marea Britanie, 2009–2010.
- Brooker, Charlie, *Weekly Wipe*, BBC Two, Marea Britanie, 2013–2016.
- Brooker, Charlie, *Black Mirror*, Zeppotron/Channel 4; Netflix, Marea Britanie/SUA, 2011–2019.
- Brooker, Charlie, *Cunk on Christmas*, BBC Two, Marea Britanie, 2016.
- Brooker, Charlie, *Cunk on Shakespeare*, BBC Two, Marea Britanie, 2016.
- Brooker, Charlie, *Cunk on Britain*, BBC Two, Marea Britanie, 2018.

- Brooker, Charlie, *Cunk on Earth*, BBC Two/Netflix, Marea Britanie, 2022.
- Daniels, Greg, *The Office*, NBC, SUA, 2005–2013.
- Gervais, Ricky; Merchant, Stephen, *The Office*, BBC Two, Marea Britanie, 2001–2003.
- Lloyd, Christopher; Levitan, Steven, *Modern Family*, ABC, SUA, 2009–2020.
- Schur, Michael; Daniels, Greg, *Parks and Recreation*, NBC, SUA, 2009–2015.

III. Producții Web

- Jones, Ninja; du Toit, Yolandi Visser, *Die Antwoord Project*, ZEF Recordz, Africa de Sud, 2012.
- Paul, Logan, *Flat Earth: To the Edge and Back!*, YouTube, 2019.
- Willis, Mikki, *Plandemic*, Elevate Films, SUA, 2020.
- Willis, Mikki, *Plandemic: Indoctrination*, Elevate Films, SUA, 2020.