

**MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA  
MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII  
AL REPUBLICII MOLDOVA  
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE  
ȘCOALA DOCTORALĂ *ARTE ȘI STUDII CULTURALE***

## **TEZĂ DE DOCTORAT**

**SPECIALITATEA 654.02 – ARTĂ CINEMATOGRAFICĂ, TELEVIZIUNE ȘI ALTE  
ARTE AUDIOVIZUALE (CREAȚIE)**

**Conducător de doctorat:  
DUMITRU OLĂRESCU  
Dr., conf. univ.**

**Doctorand:  
ZAPOROJAN RADU-DUMITRU**

**CHIȘINĂU 2026**

**MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA  
MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII  
AL REPUBLICII MOLDOVA**

**ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE  
ȘCOALA DOCTORALĂ *ARTE ȘI STUDII CULTURALE***

Cu titlul de manuscris:

*C.Z.U:* 791.233-055.2(478)(043)  
791-055.2(478)(043)

**IMAGINEA FEMEII ÎN CINEMATOGRAFIA  
MOLDOVENEASCĂ**

**SPECIALITATEA 654.02 – ARTĂ CINEMATOGRAFICĂ, TELEVIZIUNE ȘI ALTE  
ARTE AUDIOVIZUALE (CREAȚIE)**

**Doctorand:**

**Zaporojan Radu-Dumitru**

**Conducător de doctorat:**

**Olărescu Dumitru, Dr., Conf. univ.**

**CHIȘINĂU 2026**

**@ ZAPOROJAN RADU-DUMITRU**

## CUPRINS

<b>ADNOTARE.....</b>	<b>5</b>
<b>INTRODUCERE.....</b>	<b>6</b>
<b>1. FEMINISMUL ÎN CINEMATOGRAFIA UNIVERSALĂ.....</b>	<b>13</b>
1.1 Fundamente teoretice, stereotipuri și obiectivizare.....	13
1.2 Protagonistele noului mileniu și lupta pentru egalitate.....	31
Concluzii la capitolul 1.....	37
<b>2. FEMEIA ÎN CINEMATOGRAFIA DIN R.S.S.M.....</b>	<b>38</b>
2.1 Imaginea femeii în filmul documentar produs la studioul „Moldova-film”.....	38
2.2 Imaginea femeii în filmul de ficțiune produs la studioul „Moldova-film”.....	79
Concluzii la capitolul 2.....	92
<b>3. FEMEIA ÎN CINEMATOGRAFIA REPUBLICII MOLDOVA (1991 - 2025).....</b>	<b>95</b>
3.1 Cineastele Republicii Moldova: parcursuri artistice și filmografii.....	95
3.2 Temele recurente și imaginea femeii în cinematografia Republicii Moldova.....	109
3.3 Importanța viziunii feminine în cinematografia națională și internațională.....	112
Concluzii la capitolul 3.....	118
<b>CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI.....</b>	<b>120</b>
<b>BIBLIOGRAFIE.....</b>	<b>123</b>
<b>ANEXA 1.....</b>	<b>129</b>
<b>ANEXA 2.....</b>	<b>129</b>
<b>DECLARAȚIE PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII.....</b>	<b>135</b>

## ADNOTARE

**Zaporojan Radu-Dumitru. Imaginea femeii în cinematografia moldovenească.** Teză de doctor în arte, specialitatea 654.02 – Artă cinematografică, televiziune și alte arte audiovizuale (doctorat profesional), Chișinău, 2026.

**Structura tezei:** introducere, 3 capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografia alcătuită din 66 de titluri (în limbile română, engleză, franceză, rusă), 2 anexe, 114 pagini text de bază.

**Cuvintele-cheie:** femeie, feminism, cinematografie, Republica Moldova, film documentar, film de ficțiune, R.S.S.M, „Moldova-film”.

**Domeniul de studiu:** Istoria și estetica artei cinematografice.

**Scopul tezei** constă în fundamentarea teoretică și documentarea prezenței, rolului și impactului femeii în arta cinematografică din Republica Moldova, analizată din perspectivă istorică, estetică și socioculturală. Cercetarea urmărește evidențierea modului în care femeia a fost reprezentată în filmul autohton, precum și a felului în care creatoarele de film și-au construit un discurs artistic propriu, contribuind la diversificarea și îmbogățirea expresiei cinematografice naționale. De asemenea, teza își propune să contureze specificul expresiei artistice și profesionale feminine în cinematografia moldovenească, analizând raportul dintre identitate, gen și creație cinematografică.

**Obiectivele tezei:** Identificarea și analiza modului de portretizare și reprezentare a femeii în cinematografia moldovenească realizată în perioada sovietică, precum și examinarea contribuției femeilor la procesul de creație cinematografică în cadrul studioului „Moldova-film”. Analiza prezenței și funcției personajului feminin pe ecran în filmele documentare și de ficțiune moldovenești din perioada sovietică, în raport cu contextul ideologic și estetic al epocii. Identificarea cineaștelor afirmate după obținerea independenței Republicii Moldova și evaluarea contribuției acestora la dezvoltarea artei cinematografice naționale, prin evidențierea tematicii și a direcțiilor artistice abordate. Stabilirea principalelor repere teoretice și metodologice utilizate în analiza cinematografiei feminine, precum și examinarea modului în care acestea pot fi aplicate contextului local al Republicii Moldova.

**Noutatea și originalitatea științifică** a tezei constă în abordarea plurivalentă a imaginii femeii în cinematografia moldovenească, analizată atât în perioada sovietică a R.S.S. Moldovenești, cât și în cea contemporană a Republicii Moldova. Spre deosebire de contextul occidental, unde studiile privind relația dintre femeie și cinematograful au o tradiție consolidată, în spațiul local această tematică a fost puțin explorată și insuficient analizată din perspectivă teoretică și istorică. Cercetarea propusă contribuie, astfel, la completarea unui gol în istoriografia cinematografică autohtonă și la dezvoltarea unei perspective de gen în studiul filmului moldovenesc.

**Noutatea și originalitatea conceptului artistic** constau în elaborarea unui fundament teoretic de studiu și cercetare a cinematografiei moldovenești dintr-o perspectivă feminină, care analizează atât prezența și reprezentarea femeii în contextul istoric al cinematografiei naționale, cât și manifestările acesteia în perioada contemporană. Cercetarea propusă are rolul de a facilita o înțelegere mai profundă a perspectivei de gen în cinematografia moldovenească, a problematicilor cu care se confruntă femeile din domeniu, precum și a posibilelor soluții care pot contribui la dezvoltarea unei cinematografii și a unei societăți mai echitabile din punct de vedere al genului. Componenta practică a tezei este reprezentată de creația filmului documentar de cercetare „*Imaginea femeii în cinematografia moldovenească*”, care completează demersul teoretic și oferă publicului larg o perspectivă vizuală și accesibilă asupra temei investigate.

**Implementarea rezultatelor științifice.** Teza a fost realizată la Școala Doctorală Studiul artelor și Culturologie a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica Moldova. A fost evaluată, discutată și recomandată pentru susținere de membrii Comisiei de îndrumare și de Consiliul Școlii doctorale. Articole din cuprinsul tezei au apărut în șase publicații ale revistelor științifice.

## INTRODUCERE

### **Actualitatea și importanța temei abordate**

Dintr-o perspectivă istorică, procesul de diminuare a diferențelor de gen a început să capete contur abia în secolul al XX-lea, odată cu afirmarea mișcărilor feministe și revendicarea de către femei a unor drepturi fundamentale precum cel la vot, la exprimare liberă și la egalitate în viața socială și profesională. Acest proces, departe de a fi încheiat, continuă și astăzi, manifestându-se atât la nivel social, cât și cultural, prin redefinirea rolurilor și a reprezentărilor de gen în diferite domenii ale vieții publice și artistice.

Deși cinematografia moldovenească a beneficiat de analize și documentări în diverse lucrări, articole și monografii, istoria sa nu a fost niciodată privită sistematic dintr-o perspectivă de gen. Lipsesc cercetări care să problematizeze motivele pentru care cinematografia a fost și continuă să fie percepută drept o profesie preponderent masculină sau care să evidențieze contribuția femeilor la dezvoltarea artei cinematografice în perioada studioului „Moldova-film”, dar și în contextul contemporan.

În spațiul cinematografiei moldovenești, nu s-a conturat până în prezent o critică feministă, nici o bază teoretică ori analitică solidă care să adreseze întrebări privind reprezentarea femeii pe ecran, participarea sau absența sa din procesul de creație cinematografică ori specificul tematic și estetic al viziunii feminine în film. Absența acestor perspective a generat o formă de latență și invizibilitate a problematicii de gen, determinând o lacună în discursul critic și academic local. În consecință, atât cineaștii, cât și cercetătorii - în mare parte bărbați - nu au manifestat un interes susținut pentru abordarea acestei teme, ceea ce a perpetuat marginalizarea contribuției feminine în istoria cinematografiei naționale.

Încă din anii '60 ai secolului XX cinematografia occidentală a pus bazele unor discuții și texte care au dat un semnal de alarmă asupra modului de prezentare și participare a femeilor în cinematografie și au atenționat comunitățile internaționale despre necesitatea regândirii poveștilor spuse în cinematografie. Astăzi, Republica Moldova are aspirațiile de a face parte din familia țărilor europene, cu un grad înalt de dezvoltare din toate punctele de vedere, inclusiv cultural. Studiul cinematografiei din perspectiva de gen, și mai exact al femeii în cinematografie este unul necesar și actual pentru că îmbogățește gradul de conștientizare a realităților actuale dar și cele istorice dintr-o altă perspectivă. Acest studiu propune dezbateră „egalității”

convenționale din perioada filmului moldovenesc sovietic.

Această lucrare va analiza imaginea femeii în cinematografia documentară sovietică, modul de reprezentare a personajelor feminine în filmele de ficțiune sovietice și prezența femeilor în procesul de creație la studioul „Moldova-film”. Deasemenea, lucrarea va analiza spațiul cinematografic autohton contemporan, punând accent pe creația femeilor cineaste care s-au manifestat în arta cinematografică de la independența Republicii Moldova până în prezent. Vom vedea care este spectrul tematic al filmelor realizate de femeile cineaste și care sunt perspectivele de evoluție în raport cu viitorul artei cinematografice din Republica Moldova.

Această teză reprezintă un fundament al cercetării imaginii femeii în cinematografia moldovenești care va putea servi drept reper pentru cercetătorii viitori, atât locali cât și internaționali.

#### **Scopul și obiectivele tezei:**

**Scopul tezei** constă în fundamentarea teoretică a prezenței feminine în cinematografia moldovenească.

**Obiectivele tezei** sunt strâns conectate la aspectele prezenței feminine în spațiul cinematografic local:

- Analiza reprezentării feminine în filmul documentar moldovenesc realizat în perioada de activitate a studioului „Moldova-Film”
- Identificarea prezenței feminine în procesele de creație cinematografică din perioada producțiilor R.S.S.M.
- Punerea în valoare a autoarelor de film din perioada de activitate la studioul „Moldova-film”, opera cărora a fost insuficient studiată și analizată.
- Analiza modului de prezentare a personajelor feminine în filmul moldovenesc de ficțiune realizat la studioul „Moldova-Film”.
- Documentarea spațiului cinematografic național din perspectiva de gen.
- Analiza cinematografeii din Republica Moldova, de la independență până în prezent, din perspectiva creațiilor realizate de autoare de film, cu identificarea principalelor direcții tematice și estetice.
- Analiza chipului femeii și a modului de reprezentare în cinematografia realizată de femei, prin examinarea tipologiilor de personaje și compararea acestora cu modelele dominante ale epocii socialiste.
- Argumentarea relevanței și necesității unei perspective feminine în cinematografia națională ca voce distinctă și autentică pentru creații cinematografice de interes.

**Noutatea și originalitatea conceptului științifico-practic** constă în crearea unei baze solide de documentare și informare a cercetătorilor naționali și internaționali, dar și a publicului larg, cu privire la aspectele de gen din cadrul spațiului cinematografic moldovenesc. Studiul reprezintă o primă încercare teoretică cu referire la modelele și stereotipurile de reprezentare a femeii pe

parcursul cinematografiei moldovenești realizată în perioada R.S.S.M. De asemenea, cercetarea oferă, pentru perioada de după independența Republicii Moldova până în prezent, o primă radiografie a prezenței feminine în spațiul cinematografic național, atât în fața camerei, cât și în spatele acesteia, într-un context în care producția de film a cunoscut un proces de relansare.

Componenta practică a studiului constă în realizarea filmului documentar *Imaginea femeii în cinematografia moldovenească*, care documentează și ecranizează prin intermediul limbajului cinematografic aspectele cheie ale cercetării. Acest film servește ca bază audiovizuală accesibilă publicului larg și aduce la cunoștință principalele probleme legate de reprezentarea feminină pe parcursul cinematografiei moldovenești, dar și universale. Filmul este construit din interviuri documentare ale personalităților, specialiștilor din domeniu și o ilustrare narativă prin intermediul arhivelor cinematografice de la studioul „Moldova-film”.

### **Baza teoretică și metodologică**

Suportul metodologic și științifico-practic a fost condiționat de scopul și obiectivele propuse în teză. În cercetarea imagisticii feminine în peisajul cinematografic autohton am apelat la critica cinematografică feminină internațională, stabilită prin intermediul personalităților precum Laura Mulvey, Claire Johnston, Teresa de Lauretis sau Molly Haskell. Aceste personalități au fundamentat cercetarea în spațiul reprezentării femeii în cinematografie, ca urmare a așa numitului „Al doilea val de feminism” stabilit deja în anii 60 ai secolului XX. Cercetarea feministă în cinematografie este complimentată de lucrările cercetătorilor naționali care au stat la baza literaturii de specialitate precum Dumitru Olărescu, Ana-Maria Plămădeală, Violeta Tipa și Alexandru-Lupașcu Bohanțov.

### **Valoarea aplicativă a lucrării**

Componenta aplicativă a tezei constă în stabilirea unor atitudini conștiente față de modul de prezentare a femeilor în istoria cinematografiei naționale, dar și în cinematografia curentă. Lucrarea propune cititorului să conștientizeze stereotipurile de gen, limitările sociale și profesionale în raport cu femeia din domeniul cinematografic. La fel, filmul *Imaginea femeii în cinematografia Moldovei* poate servi drept documentar educațional pe marginea subiectului reprezentării femeii în mediul cinematografic, conștientizarea prezenței autoarelor de film originare din Republica Moldova dar și creațiilor lor. Deasemenea pentru cineștii sau viitori cinești atât lucrarea teoretică, cât și practică prezintă un fundament de atitudini, care pot lărgi orizonturile și spectrul tematic în viitoarele lucrări cinematografice. Nu în ultimul rând, aceasta teză în ansamblu servește și ca imbold pe baza căruia tinerele cineaste pot fi încurajate să îndrăznească să își manifeste aspirațiile de autoare de film. Teza dezbate eticheta patriarhală a cinematografiei ca spațiu doar masculin. Conceptele din această teză pot servi drept punct de

referință în elaborarea programelor de studiu în cadrul specialităților cinematografice din Republica Moldova.

#### **Aprobarea rezultatelor.**

Teza a fost realizată la Școala Doctorală Studiul Artelor și Culturologie a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica Moldova. A fost evaluată, discutată și recomandată pentru susținere de către Comisia de îndrumare și de Consiliul Școlii doctorale. Direcțiile fundamentale ale cercetării au fost reflectate în 5 publicații dintre care 5 articole științifice în reviste din Registrul Național al revistelor de profil, 3 rezumate ale comunicărilor științifice și precum și în 4 comunicări prezentate la conferințe științifice naționale și internaționale. Volumul și structura tezei: adnotări, introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări, 80 surse bibliografice, 2 anexe. În total teza conține 114 pagini text de bază.

#### **Sumarul conținutului tezei:**

Teza de doctorat are două componente: practică și teoretică. Componenta practică constituie în realizarea filmului documentar *Imaginea femeii în cinematografia Moldovei*. Componenta teoretică include introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări. Introducerea reflectă tema, actualitatea și importanța problemei abordate, scopul, obiectivele, noutatea și originalitatea conceptului artistic, baza teoretică și științifică, metodele de cercetare, importanța teoretică, valoarea aplicativă a lucrării, implementarea și aprobarea rezultatelor cercetării, sumarul compartimentelor tezei.

Capitolul 1, *Feminismul în cinematografia universală* oferă cadrul teoretic și conceptual necesar analizei imaginii femeii în cinematografie, printr-o abordare diacronică a teoriilor feministe de film și a principalelor tipologii feminine construite în istoria cinematografului universale. Capitolul fundamentează instrumentarul analitic utilizat în secțiunile următoare ale tezei, plasând reprezentarea femeii în relație directă cu evoluțiile sociale, ideologice și culturale ale secolului XX și începutului de secol XXI.

Subcapitolul 1.1. *Fundamente teoretice, stereotipuri și obiectivizare* urmărește apariția și consolidarea criticii feministe de film, de la revendicările timpurii privind egalitatea de gen până la formularea conceptelor-cheie care definesc analiza cinematografică feministă. Sunt discutate contribuțiile teoretice esențiale care au problematizat poziția femeii în raport cu imaginea, narațiunea și privirea cinematografică, stabilind bazele conceptuale ale cercetării. Pe acest fundament sunt analizate mecanismele de obiectivizare sexuală și principalele arhetipuri feminine consacrate de cinema, evidențiindu-se modul în care identitatea feminină este simplificată și subordonată unor funcții simbolice, morale sau comerciale. Tot în acest cadru este abordată dimensiunea violenței ca element constitutiv al reprezentării femeii, fie ca victimă, fie

ca agent al agresiunii, adesea într-un context narativ moralizator.

Subcapitolul 1.2. *Protagonistele noului mileniu și lupta pentru egalitate* examinează transformările recente ale imaginii feminine în cinematografia contemporană. Sunt analizate apariția unor personaje mai complexe și diversificate, precum și limitele acestor mutații, care continuă să fie influențate de structuri narative tradiționale și de presiunile comerciale ale industriei globale. În același timp, discuția este extinsă asupra condițiilor de producție și a accesului femeilor la poziții de autoritate creativă, evidențiind relația dintre reprezentare, putere și instituționalizare. Sunt abordate politicile culturale și inițiativele feministe care urmăresc reducerea dezechilibrelor de gen, subliniindu-se faptul că progresul numeric nu echivalează automat cu o transformare calitativă a reprezentării.

În ansamblu, Capitolul 1 demonstrează că imaginea femeii în cinematografia universală este rezultatul unor construcții culturale și ideologice complexe, iar feminismul cinematografic constituie un instrument critic indispensabil pentru deconstrucția acestora. Cadrul teoretic astfel conturat devine fundamentul analizei aplicate a cinematografului moldovenesc, dezvoltată în capitolele următoare ale tezei.

Capitolul 2 - *Femeia în cinematografia din R.S.S.M.* propune o lectură critică a reprezentărilor feminine în contextul ideologic, estetic și instituțional al cinematografului sovietic moldovenesc. Analiza investighează atât imaginea femeii pe ecran – în filmul documentar și de ficțiune produs la studioul „Moldova-film” – cât și condițiile de participare a femeilor la procesul de creație cinematografică, evidențiind constrângerile și limitele impuse de sistemul politic și cultural al epocii.

Subcapitolul 2.1. *Imaginea femeii în filmul documentar produs la studioul „Moldova-film”* reunește analiza cronicilor cinematografice, a revistelor de actualități (precum seria *Moldova Sovietică*), a filmelor-portret și a documentarelor tematice dedicate copiilor, sărbătorilor sovietice sau personalităților feminine. În aceste producții, femeia apare preponderent ca forță de muncă disciplinată, integrată în activități agricole, industriale și sociale, fiind reprezentată într-o logică utilitară, subordonată discursului oficial al egalității de gen. Dimensiunea subiectivă și intimă a experienței feminine este rareori explorată, identitatea fiind redusă la funcția productivă și simbolică în cadrul colectivului. Reprezentarea copilăriei contribuie la consolidarea timpurie a rolurilor de gen, fetele fiind proiectate ca viitoare mame sau membre devotate ale societății socialiste. În cadrul sărbătorilor și ritualurilor oficiale, corpul feminin este instrumentalizat simbolic, devenind vector al memoriei colective, al sacrificiului și al devoțiunii față de stat. Filmele-portret dedicate unor personalități feminine ilustrează o tensiune constantă între valorizarea individualității și integrarea realizărilor personale într-o

retorică de gloriificare a sistemului. Tot în acest cadru este analizată prezența femeilor din spatele camerei, cu accent pe activitatea regizoarelor Olga Ulițkaia și Ana Iuriev, ale căror parcursuri profesionale reflectă atât posibilitățile, cât și limitele afirmării feminine într-un sistem cinematografic centralizat și puternic ideologizat.

Subcapitolul 2.2. *Imaginea femeii în filmul de ficțiune produs la studioul „Moldova-film”* examinează construcția personajelor feminine în narațiunea cinematografică de ficțiune, inclusiv în filmele realizate de Emil Loteanu. Analiza evidențiază predominanța unor tipologii convenționale, în care femeia este adesea subordonată protagonistului masculin și definită prin funcții morale, familiale sau ideologice. Chiar și în cazul unor personaje centrale, autonomia narativă și complexitatea psihologică rămân limitate de cadrele normative ale ideologiei sovietice. În filmele lui Loteanu, figura feminină capătă uneori o aură lirică și poetică, însă această esteticizare nu conduce automat la emancipare narativă, ci poate funcționa ca o formă subtilă de idealizare și mitizare. În ansamblu, Capitolul 2 demonstrează că imaginea femeii în cinematografia din R.S.S.M. este profund modelată de ideologia sovietică, care promovează un discurs aparent egalitar, dar în esență normativ și restrictiv. Femeia este reprezentată ca resursă productivă, simbol ideologic sau figură secundară în arhitectura narativă, iar accesul la autoritate creativă rămâne limitat. Acest capitol constituie fundamentul necesar pentru analiza comparativă a perioadei post-sovietice, dezvoltată în Capitolul 3, unde sunt examinate mutațiile și continuitățile imaginii feminine în cinematografia Republicii Moldova independente.

Capitolul 3, *Femeia în cinematografia Republicii Moldova* este consacrat analizei cinematografiei realizate de femei în Republica Moldova după obținerea independenței, perioadă marcată de restructurări instituționale, transformări socio-culturale și redefinirea identității cinematografiei naționale. Capitolul urmărește modul în care femeile cineaste se afirmă ca autori, tematici și viziuni artistice, într-un context lipsit de constrângerile ideologice sovietice, dar caracterizat de precaritate economică și instabilitate structurală. Demersul analitic debutează cu subcapitolul 3.1. *Cineastele Republicii Moldova: parcursuri artistice și filmografii*, care oferă o cartografiere a cineastelor active în perioada post-sovietică, evidențiind diversitatea parcursurilor profesionale și a filmografiilor dezvoltate după 1991. Sunt analizate condițiile de producție, accesul la finanțare și modalitățile prin care autoarele de film au reușit să se afirme într-un spațiu cinematografic aflat în proces de reconstrucție. Subcapitolul subliniază continuitățile și rupturile față de perioada sovietică, în special în ceea ce privește autonomia artistică și asumarea unui discurs personal. Această perspectivă este aprofundată în subcapitolul 3.2. *Temele recurente și imaginea femeii în cinematografia Republicii Moldova*, care analizează principalele direcții tematice abordate de cineastele moldovene. Filmul documentar ocupă un loc

central, devenind un spațiu privilegiat pentru explorarea memoriei colective, identității, traumelor sociale, migrației, familiei și condiției feminine în context post-sovietic. Subcapitolul evidențiază orientarea spre realism, introspecție și subiectivitate, precum și distanțarea față de modelele narative ideologizate ale trecutului. Capitolul se încheie cu subcapitolul 3.3. *Importanța viziunii feminine în cinematografia națională și internațională*, care plasează cinematografia realizată de femei din Republica Moldova într-un context mai larg, european și internațional. Sunt discutate perspectivele de dezvoltare, vizibilitatea pe scena festivalieră și potențialul unei abordări de gen ca factor de diversificare și revitalizare a cinematografeii naționale. Subcapitolul subliniază faptul că, chiar în absența unui curent teoretic consolidat de tip *cinema feminist moldovenesc*, creațiile feminine contribuie semnificativ la redefinirea identității cinematografice a Republicii Moldova. Tot aici facem o incursiune mai detaliată în procesul de creație a componentei practice a prezentei teze, materializată în filmul documentar *Imaginea femeii în cinematografia moldovenească*. În concluzie, Capitolul III evidențiază faptul că perioada post-independență marchează o etapă de afirmare progresivă a femeilor cineaste ca autori de discurs și viziune artistică, iar personajele feminine ale cinematografeii moldovenești contemporane au obținut valențe noi ce îmbogățesc artistic filmografia națională. Cinematografia feminină din Republica Moldova se configurează ca un spațiu al explorării subiectivității, al memoriei și al realităților sociale contemporane, oferind premisele unei dezvoltări durabile și pluraliste a cinematografeii naționale. Teza se finalizează cu concluzii generale și recomandări, care sintetizează rezultatele cercetării și evidențiază contribuția perspectivei de gen în analiza cinematografeii moldovenești, precum și cu anexe, ce completează demersul teoretic prin materiale documentare și ilustrative relevante pentru tema investigată.

# 1. FEMINISMUL ÎN ARTA CINEMATOGRAFICĂ UNIVERSALĂ

## 1.1 Fundamente teoretice, stereotipuri și obiectivizare

De-a lungul istoriei, femeia a fost reprezentată printr-o serie de categorii simbolice profund contrastante: divinitate atotputernică sau ființă marginalizată; cauză a conflictului și violenței sau sursă a reconcilierii și stabilității; eroină a muncii sau servitoare supusă; mamă protectoare sau instrument al reproducerii biologice; sursă de inspirație artistică sau obiect erotic destinat consumului vizual. Această ambivalență structurală a imaginii feminine este rezultatul unui parcurs istoric îndelungat, care depășește cu mult limitele epocii moderne. Având în vedere complexitatea și amplitudinea acestui proces, analiza de față se va limita la ultimul secol de istorie a cinematografului, propunând o scurtă radiografie a modului în care critica de film și teoriile feministe au descris, problematizat și reinterpretat reprezentarea femeii în arta cinematografică.

Un punct de referință timpuriu îl constituie filmul *Metropolis* (1927) de Fritz Lang, în care actrița Brigitte Helm interpretează un dublu rol, ce poate fi citit ca o metaforă a naturii contradictorii a feminității în imaginarul modern. Personajul Maria este prezentat inițial ca figură maternă idealizată, protectoare a copiilor și simbol al purității morale. În opoziție, replica sa mecanică, femeia-robot, întruchipează o sexualitate ostentativă, lipsită de afect și de conștiință morală. Pentru anul 1927, această reprezentare constituia atât un tabu, cât și o anticipare a tensiunilor viitoare legate de corpul feminin, tehnologie și control social.

În perioada neorealismului italian, reprezentarea femeii este puternic influențată de transformările sociale și politice postbelice, precum și de emergența discursurilor despre emanciparea feminină și egalitatea de gen. Tipologia „femeii naturale” se regăsește în filmul *Roma, oraș deschis* (*Roma, città aperta*, 1945) de Roberto Rossellini, prin personajul Pina. Aceasta este prezentată ca femeie activă social și politic, capabilă să îmbine maternitatea, sexualitatea și angajamentul civic. Sexualitatea sa premaritală poate fi interpretată ca un semn al eliberării de convențiile morale tradiționale, în timp ce respingerea luxului și a excesului o apropie de idealurile etice ale realismului social.

În același timp, cinematografia hollywoodiană, a perioadei anilor '40 - '60, valorifică intens stereotipul *femme fatale* (femeia fatală), specific filmului *noir*, unde femeia este construită ca figură misterioasă, seducătoare și periculoasă, adesea responsabilizată pentru decăderea sau pierzania personajului masculin.

Anii 1960 marchează o intensificare a discursurilor despre libertatea corpului și a dorinței, în special în spațiul occidental. Cinema-ul reflectă aceste schimbări prin apariția unor personaje feminine tot mai dezgolite, libertine sau provocatoare, fie ca expresie a autonomiei personale, fie ca obiecte ale privirii masculine. Această dinamică diferă însă semnificativ în funcție de contextul geopolitic: în blocul socialist, inclusiv în Uniunea Sovietică, femeia este reprezentată ca figură morală ireproșabilă, productivă și desexualizată, perfect integrată în proiectul ideologic al statului.

Anii 1990 aduc, pe de o parte, destrămarea blocului socialist și apariția noilor state naționale, iar pe de altă parte, accelerarea globalizării capitaliste și a culturii vizuale de masă. În acest context, femeia în cinema este adesea redusă la un rol secundar: accesoriu al violenței, al puterii economice sau al eroului masculin. Expansiunea tehnologiilor digitale stimulează dezvoltarea filmelor science-fiction, post-apocaliptice și de acțiune, unde personajele feminine sunt frecvent plasate în ipostaze de asistentă, chelneriță, dansatoare, victimă sau parteneră romantică ce trebuie salvată.

Secolul XXI rămâne un spațiu deschis și instabil pentru arta cinematografică. În ultimele două decenii, se observă o reconfigurare progresivă a reprezentării femeii, marcată de recuperarea dreptului la autodeterminare, pluralitate identitară și complexitate psihologică, chiar dacă aceste transformări întâmpină rezistență din partea structurilor patriarhale persistente. Circulația globală a ideilor, facilitată de mediul digital, a contribuit la apariția unor noi forme de cinema feminist și post-feminist, care contestă stereotipurile tradiționale și propun perspective alternative. În prezent, imaginea femeii în cinematografie poate fi descrisă ca un mozaic fragmentat, alcătuit din reprezentări diverse, uneori convergente, altele profund contradictorii. Este posibil ca acest secol să marcheze o etapă de reapropiere a imaginii feminine de condiția sa fundamental umană, eliberată treptat de construcțiile reductive care au dominat istoria vizuală a secolului XX.

Evoluția intelectuală a omenirii a condus la progrese tehnologice și științifice de o amploare greu de anticipat, cu efecte ambivalente, atât salvatoare, cât și distructive. În schimb, evoluția culturală a lui *homo sapiens* rămâne dificil de orientat într-o direcție clară sau de evaluat în termeni liniari. Cultura nu avansează constant, ci se dezvoltă printr-o succesiune de acumulări și regresii, de momente de rafinare și perioade de rătăcire. Din această perspectivă, este posibil ca fiecare epocă să se perceapă pe sine ca fiind punctul culminant al dezvoltării culturale, chiar dacă, retrospectiv, anumite intervale pot fi interpretate ca etape de stagnare sau degradare.

În acest context, cinematografia poate fi considerată una dintre cele mai relevante expresii ale patrimoniului cultural modern. Această formă de artă tehnico-vizuală funcționează

simultan ca instrument estetic, document social și mecanism de reflecție asupra transformărilor civilizației. Cinematografia, în calitatea sa de „oglină în mișcare” a societății, a înregistrat nu doar evoluția tehnologică, ci și comportamentele umane, aspirațiile colective, conflictele, traumele și erorile istorice. O parcurgere diacronică a operelor cinematografice, de la filmele fraților Lumière până în prezent, permite observarea nu doar a progresului tehnic al imaginii, ci și a modului în care societățile se auto-reprezintă vizual în contexte istorice marcate de războaie, dictaturi, revoluții și schimbări ideologice profunde.

Deși perfecționarea tehnologică a imaginii cinematografice a condus la o reprezentare tot mai clară, mai detaliată și mai spectaculoasă a realității, noțiunea de „calitate” rămâne una subiectivă, dependentă de criterii culturale, estetice și ideologice. Judecata asupra frumosului, a valorii artistice și a sensului este inevitabil filtrată prin privirea umană. În acest cadru, imaginea femeii ocupă un loc central, fiind un punct de convergență între estetic, social și simbolic. Reprezentarea femininului devine astfel un indicator sensibil al raporturilor de putere, al valorilor dominante și al tensiunilor interne ale unei societăți. Din acest motiv, cercetarea de față își concentrează atenția asupra imaginii femeii în cinematografie, abordată ca produs al unor construcții culturale și ideologice, dar și ca instrument activ de influențare a imaginarului colectiv. Studiul propune o explorare a arhetipurilor culturale atribuite femeii în diferite contexte istorice și a modului în care acestea au fost transpuse pe peliculă. Unele dintre aceste arhetipuri pot fi identificate pornind de la filme sau secvențe cinematografice, care au generat reacții puternice în conștiința colectivă, în timp ce altele reflectă comportamente sociale recurente, observabile atât în situații cotidiene, cât și în contexte extreme.

Analiza urmărește modul în care „oglină cinematică” a reflectat figura feminină și, în același timp, felul în care această reflecție a contribuit la normalizarea sau perpetuarea discriminării, violenței simbolice și obiectivizării. Cinematografia este privită, astfel, nu doar ca o formă de reprezentare, ci și ca un agent activ în producerea și reproducerea stereotipurilor de gen, cu efecte pe termen lung asupra percepției sociale a femeii.

Această perspectivă teoretică constituie cadrul de referință pentru analiza ulterioară a materialelor cinematografice abordate în teză. În capitolele următoare, conceptele discutate vor fi aplicate asupra filmelor documentare și de ficțiune analizate, cu accent pe modul în care discursul cinematic a reflectat, adaptat sau distorsionat imaginea femeii în funcție de contextul istoric, ideologic și cultural. Astfel, feminismul în cinematografie este integrat în ansamblul lucrării ca instrument de analiză critică, necesar pentru înțelegerea evoluției reprezentării feminine și a mecanismelor de putere care au modelat-o în timp.

Prima atestare istorică explicită a unei gândiri feministe poate fi identificată la sfârșitul

secolului al XVIII-lea, odată cu *Declarația drepturilor femeii și ale cetățenei* (Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne, 1791), urmată de lucrarea teoretică a lui Mary Wollstonecraft - *O pledoarie pentru drepturile femeii* (A Vindication of the Rights of Woman, 1792), texte care inaugurează discursul modern al egalității de gen. Pe acest fundament se va dezvolta, în secolul al XIX-lea și începutul secolului XX, primul val feminist occidental, centrat pe revendicări juridice și civice, precum accesul la educație și dreptul de vot, în special în Franța, Marea Britanie și Statele Unite.

În contrast, în Imperiul Țarist, ideile feministe pătrund mai târziu și într-o formă limitată, preponderent în mediile intelectuale urbane, fiind asociate cu un feminism liberal, elitist și slab instituționalizat. După Revoluția din 1917, în cadrul Uniunii Sovietice, feminismul este respins ca ideologie autonomă, fiind înlocuit de un discurs oficial al egalității de gen subordonat ideologiei de clasă. Deși femeile beneficiază de drepturi juridice și de acces extins la muncă și educație, lipsește o reflecție critică asupra condiției feminine ca problemă distinctă, iar dimensiunea feministă este absorbită și neutralizată de aparatul ideologic al statului. Trebuie de remarcat că perioada interbelică a devenit spațiul temporal de consolidare a mișcărilor feministe și în România reîntregită după Unirea din 1918, deci și în Basarabia. Personalitate marcantă a emancipării feministe în Basarabia a fost Elena Alistar, militantă pentru o Românie unificată. A fost jurnalistă, medic, și singura femeie din Sfatul Țării. A fondat *Liga Culturală a Femeilor din Basarabia* și societatea culturală *Făclia Femeilor Studente la Medicină*. În aceeași perioadă, la Chișinău activa jurnalista și publicista Elena Djionat, care în 1928 fondează *Organizația femeilor basarabene*, ce a luat amploare, iar la 1933 este redenumită în *Liga femeilor din Basarabia*. În cadrul unui congres național „a formulat o moțiune care urma să fie înaintată regelui Carol al II-lea al României, solicitând egalitate politică și civilă deplină pentru toți cetățenii, indiferent de sex, clasă socială, venit sau titlu, precum și abolirea diverselor restricții privind educația femeilor. Declarația includea, de asemenea, un mesaj pacifist puternic.”[60, p. 119]

La fel, Djionat a publicat și *Mișcarea feministă*, un „ziar bilunar sub conducerea unui comitet de doamne, independent, militant pentru afirmarea drepturilor femeii în viața publică a statului român”. A apărut la Chișinău, între anii 1933 și 1934. Colaboratoare: Elena Alistar, doctor în Drept, Henrieta Gavrilesco, Elena Djionat, Nadejda Tudor”.[12, p. 193] După anexarea Basarabiei de către Uniunea Sovietică, toate societățile care promovau emanciparea feminină au fost anulate, sub paradigma instaurării comunismului ca ideologie ce garantează, în mod iluzoriu, egalitatea tuturor indivizilor, evitându-se conceptul de „feminism”, fiind asociat cu o terminologie burgheză. România a avut o soartă similară pe parcursul regimului comunist.

Toate procesele de acțiune a femeilor descrise mai sus a fost încadrate convențional în „Primul val al feminismului”, care revendica drepturi și libertăți concrete: dreptul la educație pentru femei, dreptul la proprietate și moștenire, dreptul la muncă, dreptul la vot. În mod simbolic, Cel de-al doilea Val al feminismului este marcat de scriitoarea Simone de Beauvoir, care publică lucrarea *Al doilea sex (Le Deuxième Sexe)* în 1949 - o analiză fundamentală a modului în care femeia a fost privită și reprezentată de-a lungul istorie, modul în care personalitățile femeilor au fost etichetate ca „celelalte” în raport cu bărbatul, dar și modul în care femeia este modelată de normele unei societăți patriarhale. Aici de Beauvoir lasă moștenire fraza „Nu te naști femeie, devii femeie”[51, p.273], în contextul abilităților feminine de eliberare prin autonomie și educație. Astfel, în anii '60, în Occident se afirmă cel de-al Doilea Val feminist, orientat către teme precum autonomia corporală, critica rolurilor tradiționale de gen, egalitatea în muncă și salarizare, combaterea violenței de gen și accesul echitabil la educație și cultură. În mod firesc, această dinamică de reflecție și acțiune teoretică s-a extins și asupra spațiului mediatic, în special asupra artei cinematografice, unde analiza reprezentării femeii a devenit un domeniu central al criticii feministe.

Feminismul cinematografic se fundamentează, în principal, pe analiza funcțiilor atribuite personajelor feminine în dramaturgia filmului și în structurile specifice diferitelor genuri cinematografice. Teoriile feministe de film investighează modul în care femeia este reprezentată pe ecran, precum și felul în care aceste reprezentări reflectă și reproduc relații de putere ancorate într-un context istoric și cultural mai larg. Printre contribuțiile esențiale ale criticii feministe de film se numără lucrările lui Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), Claire Johnston, *Women's Cinema as Counter-Cinema* (1973), Marjoriei Rosen, *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream* (1973), ale lui Molly Haskell, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in Movies* (1974), Annette Kuhn, *Women's Pictures: Feminism and Cinema* (1982) sau Teresa de Lauretis cu *Technologies of Gender* (1987).

Aceste studii analizează tipologiile feminine recurente din cinema și evidențiază evoluția tratamentului aplicat personajelor feminine în raport cu schimbările sociale și ideologice ale secolului XX. Critica feministă acordă o atenție deosebită stereotipurilor de gen, gradului de agenție activă sau pasivă al personajelor feminine, precum și timpului de ecran și rolului narativ care le este rezervat.

Un concept central al teoriei feministe de film este cel al *privirii masculine* (male gaze), identificat ca mecanism dominant în cinematografia de ficțiune, în special în producțiile comerciale hollywoodiene. Această noțiune descrie modul în care structura vizuală și narativă a filmului este organizată din perspectiva dorinței masculine, plasând spectatorul într-o poziție de

identificare cu protagonistul masculin, în timp ce personajul feminin este redus la obiect al privirii. Regizorul Budd Boetticher a sintetizat această paradigmă afirmând că importanța eroinei nu rezidă în subiectivitatea sau autonomia sa, ci în efectul pe care îl produce asupra protagonistului masculin: ea devine catalizatorul fricii, dorinței sau anxietăților acestuia, determinându-i comportamentul, fără a deține o semnificație narativă proprie [72, p. 309]. Această observație este dezvoltată teoretic de feminista de origine britanică, Laura Mulvey, care argumentează că, în cinematografia clasică, femeile sunt reprezentate preponderent într-o poziție pasivă, menită să genereze plăcere vizuală prin scopofilie și prin identificarea spectatorului cu personajul masculin activ. Mulvey susține că, „în rolul lor tradițional exhibiționist, femeile sunt simultan privite și expuse, iar apariția lor este codificată pentru a produce un impact vizual erotic puternic, fiind definite ca obiecte *bune-de-privit*” [72].

În teoria psihanalitică, *scopofilia* este definită ca plăcerea obținută prin actul privirii, în special în context erotic, incluzând vizionarea nudului, a materialelor pornografice sau a diverselor forme de fetișizare, ca substitut al participării directe la actul sexual. Sigmund Freud a utilizat pentru prima dată acest termen pentru a descrie conceptul de *Schaulust* (plăcerea de a privi), pe care îl considera un instinct parțial, integrat în procesul de formare a personalității în copilărie. În contextul cinematografic, acest mecanism psihic este activat și canalizat prin limbajul vizual al filmului, contribuind la obiectivizarea corpului feminin și la consolidarea unor tipare narrative și vizuale recurente.

Teoreticiana feministă Claire Johnston a formulat conceptul de cinema feminist ca formă de rezistență (counter-cinema), susținând că producțiile realizate de femei pot funcționa ca o alternativă critică la cinematografia dominantă, în special la modelul hollywoodian clasic. Potrivit acestei perspective, cinema feminist nu se limitează la simpla reprezentare a femeilor pe ecran, ci implică strategii conștiente de producție și o opoziție deliberată față de ideologia sexistă încorporată în limbajul cinematografic tradițional. Prin urmare, aceste filme au potențialul de a contesta structurile narrative și vizuale consacrate și de a propune forme alternative de reprezentare.

Într-o direcție complementară, Patricia Erens, în introducerea volumului *Issues in Feminist Film Criticism*, sintetizează din perspectivă psihanalitică una dintre dilemele centrale ale spectatorului feminin în cinematografia narativă clasică. Autoarea arată că femeile sunt constrânse să oscileze între două forme problematice de identificare: fie o identificare masochistă cu personajul feminin, construit ca obiect al dorinței și lipsit de agenție, fie o identificare simbolică cu personajul masculin, purtător al privirii active și al controlului narativ, poziție descrisă în teoria feministă ca o formă de „masculinizare” sau identificare „transgender”

a privirii.[56]. Această dilemă evidențiază limitele profunde ale cinema-ului dominant și justifică necesitatea unor forme cinematografice alternative, capabile să ofere spectatorului feminin poziții de identificare care să nu fie nici pasive, nici derivativ masculine.

Obiectivizarea sexuală reprezintă procesul prin care o persoană este tratată ca obiect al dorinței sexuale, fiind redusă la funcția de stimul erotic și lipsită de complexitatea sa umană, psihologică și socială. În acest proces, individul este dezumanizat, iar trăsăturile sale de personalitate, autonomie și subiectivitate sunt marginalizate sau eliminate în favoarea unei percepții strict corporale. În studiul lor fundamental, psihologii Barbara Fredrickson și Tomi-Ann Roberts definesc obiectificarea sexuală prin accentul pus asupra expunerii corporale, măsurată prin cantitatea de piele dezgolită și prin focalizarea asupra anumitor părți ale corpului percepute drept sexual provocatoare [58, p. 174]. Această abordare evidențiază caracterul vizual și fragmentar al obiectificării, în care corpul este disociat de identitatea persoanei.

Cinematografia a fost și continuă să fie unul dintre mediile în care fenomenul obiectivizării sexuale se manifestă cu o frecvență ridicată. Rădăcinile acestui tip de reprezentare nu pot fi reduse la un singur factor cauzal, fiind ancorate într-un ansamblu complex de mecanisme istorice, economice și culturale. Pe de o parte, industriile audiovizuale au fost dominate, în mod tradițional, de structuri de putere masculine, orientate către consum, publicitate și maximizarea audienței prin utilizarea unor strategii vizuale menite să capteze atenția spectatorului. Pe de altă parte, exploatarea corporalității se bazează pe mecanisme universale ale vanității și dorinței de recunoaștere, care pot fi adoptate atât de femei, cât și de bărbați, în cadrul unei economii simbolice a vizibilității.

În acest sens, teoreticiană britanică Annette Kuhn observă, în lucrarea *Women's Pictures: Feminism and Cinema*, citând-o pe Maureen Turim, că trupul femeii a devenit nu doar un obiect al dorinței sexuale, ci și o monedă de schimb (exchange value), a cărei valoare poate fi comercializată direct, prin prostituție - sau integrată indirect în alte produse culturale destinate consumului [64, p. 112]. Această logică a schimbului transformă corpul feminin într-o resursă economică, utilizată pentru a spori atractivitatea și valoarea de piață a produselor media.

În cadrul cinematografilei comerciale, această dinamică contribuie la estomparea granițelor dintre reprezentarea artistică și exploatarea corporalității, generând un spațiu ambiguu în care erotismul, divertismentul și consumul vizual se intersectează. „Femeia din cinematografie este o Venus de popcorn, un hibrid delectabil, dar insubstanțial, de distorsiuni culturale.” - o concluzie formulată de teoreticiană americană Marjorie Rosen în 1973.[75, p.10] Analiza obiectivizării sexuale în film devine astfel esențială pentru înțelegerea modului în care

cinematografia participă la reproducerea unor ierarhii de gen și la consolidarea unei economii vizuale care privilegiază corpul feminin ca instrument de atracție și profit.

Problema stereotipurilor este inseparabilă de evoluția culturală și de dinamica istorică a reprezentării sociale. Stereotipul nu apare în afara timpului, ci se constituie și se transformă în relație directă cu evenimentele istorice, structurile de putere și figurile publice care domină un anumit context social. Spațiul media, inclusiv cinematografia, a jucat un rol esențial în producerea, consolidarea și difuzarea stereotipurilor, având capacitatea de a le transforma în norme vizuale ușor recognoscibile și repetabile. În secolul XXI, odată cu expansiunea mediului digital, ritmul de apariție și circulație a clișeelelor și stereotipurilor s-a accelerat considerabil, acestea devenind parte integrantă a culturii vizuale cotidiene. În cadrul acestei cercetări au fost identificate mai multe stereotipuri feminine recurente, frecvent întâlnite în cinematografia populară și cu impact semnificativ asupra modului în care femeia este percepută și reprezentată până în prezent. Aceste tipologii nu doar reflectă mentalități existente, ci contribuie activ la menținerea și transmiterea unor modele comportamentale și ideologice și fac parte din „tehnologia genului”[55].

Unul dintre cele mai persistente stereotipuri asociate cu „visul american” este figura fetei de alături (*The girl next door*). Colectivul feminist Guerrilla Girls analizează critic acest tipar în lucrarea *Bitches, Bimbos, and Ballbreakers - The Guerrilla Girls' Illustrated Guide to Female Stereotypes*, unde stereotipul este descris drept o figură feminină lipsită de exotism sau ambiție, întruchipând valorile familiale convenționale. Ea este „pură, loială și incapabilă de a pune sub semnul întrebării autoritatea”, funcționând ca reper stabil și domestic pentru personajul masculin. [59] Esența acestui model constă în presupunerea că, indiferent de experiențele trăite de bărbat în spațiul public, finalitatea dorinței sale afective se va întoarce „acasă”, către femeia care a rămas în proximitatea originilor. Fata de alături este prezentată nu ca subiect al alegerii, ci ca loc natural al stabilității, într-o construcție ce reflectă atât o viziune de gen, cât și una de clasă. Până în a doua jumătate a secolului XX, acest model al „fetei cumiți” a dominat imaginarul cinematografic, iar sexualitatea feminină era strict controlată: virginitatea până la căsătorie devenea condiție a validării morale. Încălcarea acestei norme transforma rapid personajul într-o figură marginalizată. Din punct de vedere dramaturgic, tiparul permitea un final reconfortant, în care protagonistul masculin descoperea că iubirea autentică se afla încă de la început în spațiul domestic. Marjorie Jonsen Rosen identifică același model sub denumirea de „fata cuminte” sau „fecioara profesionistă” (Doris Day, Audrey Hepburn), aflat în opoziție cu stereotipul „femeii de moravuri ușoare”. În această din urmă categorie se înscrie figura Prostituatei, un rol cu rădăcini într-o practică socială reală, dar transformat frecvent în tipologie reductivă. Problema nu rezidă

în existența fenomenului, ci în simplificarea sa culturală, care anulează complexitatea psihologică a personajului feminin. Cinematografia a cristalizat două tipologii opuse ale prostituatei. În prima, prostituția este rezultatul constrângerii economice, iar personajul devine o „prostituată nevinovată”, al cărei traseu dramaturgic implică salvarea de către „bărbatul potrivit” și reintegrarea socială. Empatia spectatorului este orientată spre ideea mântuirii. În a doua, prostituția este prezentată ca alegere voluntară, motivată material, iar refuzul de a abandona această ocupație atrage o sancțiune morală implicită, asociată degradării sau morții. Această opoziție reflectă o logică patriarhală în care acceptabilitatea femeii este condiționată de renunțarea la autonomie.

Figura femeii prostituate rămâne constant prezentă în cinematografia internațională, confirmând fascinația durabilă pe care o exercită asupra imaginarului colectiv și asupra industriei audiovizuale. Exemple relevante includ interpretările realizate de Catherine Deneuve în *Frumoasa zilei (Belle de Jour, 1967)*, Jodie Foster în *Taximetristul (Taxi Driver, 1976)* și Nicole Kidman în *Moulin Rouge! (2001)*. Aceste roluri demonstrează interesul constant al cinematografului pentru acest tip de personaj feminin, dar și limitele reprezentării sale. În majoritatea cazurilor, narațiunea nu este construită din perspectiva subiectivă a prostituatei, ci este filtrată prin privirea masculină sau prin judecata morală a societății. Experiența femeii este adesea instrumentalizată dramaturgic pentru a susține parcursul unui personaj masculin sau pentru a ilustra degradarea mediului social, iar autonomia narativă a personajului feminin rămâne restrânsă. Un caz aparte îl constituie *Noaptele Cabiriei (Le notti di Cabiria, 1957)* de Federico Fellini, care oferă o perspectivă mai nuanțată. Cabiria, femeie marginalizată, aspiră la iubire și recunoaștere umană, însă destinul ei este marcat de eșecuri repetate și de imposibilitatea unei reabilitări autentice. Filmul oscilează între compasiune și fatalism, sugerând că nefericirea personajului este rezultatul atât al constrângerilor sociale, cât și al propriilor alegeri. Chiar și în acest registru umanist, prostituata rămâne o figură vulnerabilă, al cărei orizont de salvare este limitat. Astfel, cinematografia a consolidat o paradigmă narativă în care femeia care încalcă normele morale este sortită suferinței. Prostituția devine fie pretext pentru o mântuire prin iubire sau căsătorie, fie motiv pentru sancțiune și distrugere, restaurând simbolic ordinea patriarhală. În acest sens, reprezentările funcționează adesea ca alibi moral sau fantezie de control asupra corpului feminin. Problematika prostituției traversează și dezbaterile feministă contemporană, structurată în jurul a două poziții antagonice: pe de o parte, prostituția este interpretată ca formă de exploatare ce reproduce violența simbolică și materială asupra femeilor; pe de altă parte, este privită ca activitate din sfera serviciilor, care poate fi asumată voluntar și reglementată. Colectivul Guerrilla Girls sintetizează această tensiune prin întrebarea: „Într-o cultură în care

sexul este omniprezent, iar femeile sunt reduse constant la obiecte sexuale, de unde începe, de fapt, vânzarea sexului? Pot fi considerate prostituate toate femeile care pozează dezbrăcate în reviste pentru adulți?” [59]. Această interogație deplasează accentul de la actul prostituției la întregul sistem cultural al sexualizării, în care corpul feminin este utilizat ca instrument de promovare, divertisment și capital simbolic. În acest context, granițele dintre prostituție, performativitate sexualizată și autopromovare corporală devin difuze. Industria muzicală și cea de divertisment oferă exemple elocvente de artiste care își construiesc imaginea publică prin erotizarea prezenței scenice. Deși aceste practici nu sunt echivalente juridic cu prostituția, ele funcționează în interiorul aceleiași economii vizuale a dorinței, unde sexualitatea feminină este convertită în valoare de piață.

În anul 1887, pictorul englez Philip Burne-Jones realizează lucrarea *The Vampire*, inspirată de o experiență personală de respingere amoroasă. Poemul omonim scris de Rudyard Kipling, ca reacție la această lucrare, generalizează figura femeii-vampir ca simbol al cruzimii feminine și al distrugerii bărbatului care se abandonează dorinței. Textul poetic este ulterior adaptat într-o piesă de teatru și, mai târziu, ecranizat în filmul mut *Un nebun îndrăgostit (A Fool There Was, 1915)*. Acest film marchează un moment definitoriu în cristalizarea stereotipului *Vamp* (abreviere de la *vampire*), contribuind decisiv la consacrarea actriței americane Theda Bara. Personajul său este construit ca femeie fatală care seduce și distruge bărbatul ideal al societății: soț devotat, tată responsabil și membru respectabil al comunității. „Ea adoptă o atitudine triumfătoare, în timp ce bărbatul nefericit asupra căruia își concentra atenția era împins spre alcool, ruină și subjugare. Succesul ei a fost atât de răsunător, încât, între 1915 și 1918, a jucat în patruzeci de filme, toate valorificând această imagine a femeii prădătoare.”[75] Astfel, protagonistul devine incapabil să-și controleze dorința, își abandonează familia și statutul social, devenind victima unei figuri feminine diabolizate. În contextul cinemaului mut, un astfel de deznodământ avea o funcție moralizatoare clară: destrămarea familiei era percepută ca un sacrilegiu, iar sexualitatea feminină, ca forță destabilizatoare și păcătoasă.

Pe măsură ce publicul a devenit mai sofisticat în perioada de după Primul Război Mondial, imaginea „vamp” a început să fie percepută ca fiind ridicolă. Actrița Paola Negri este menționată ca fiind figura principală care a ajutat la umanizarea acestui personaj, transformând „vampira” într-o figură cu emoții umane recognoscibile, deschizând calea către *femme fatale*.

*Femme fatale* este reprezentată ca femeie seducătoare, calculată și periculoasă, capabilă să atragă bărbații și să-i conducă spre pierzanie, fie în scopuri materiale, fie dintr-o presupusă plăcere a manipulării. În acest tipar, bărbații sunt frecvent construiți ca victime ale propriei dorințe, responsabilitatea pentru eșecul lor fiind transferată asupra femeii. Analiza femininului în

filmul noir a fost fundamentată teoretic în volumul colectiv *Femeile din filmul noir*, (*Women in Film Noir* (1978), editat de E. Ann Kaplan, care propune o lectură feministă a tipologiilor feminine și a funcției ideologice a personajului *femme fatale*: „Definite prin sexualitatea lor, care este prezentată ca fiind dezirabilă, dar periculoasă pentru bărbați, femeile funcționează ca un obstacol în calea căutării masculine.”[63, p.16]

Deși cultura populară sugerează o omniprezență a acestui tip de personaj, realitatea istorică și socială nu susține o asemenea proporție. Fenomenul *femme fatale* își are originile în literatura de ficțiune, mituri și narațiuni construite preponderent din perspective masculine, în care anxietățile legate de pierderea controlului rațional sunt proiectate asupra figurii feminine. Astfel, *femme fatale* funcționează mai degrabă ca proiecție simbolică a fricilor și dorințelor masculine, decât ca reflecție a unei realități sociale obiective.

Prin aceste stereotipuri antagonice - femeia domestică și femeia periculoasă - cinematografia a contribuit la polarizarea imaginii feminine, limitând spectrul de reprezentare și reducând complexitatea experienței feminine la formule narative simplificate și ușor recognoscibile. Analiza acestor tipologii este esențială pentru înțelegerea modului în care stereotipurile de gen au fost normalizate și perpetuate prin limbajul cinematografic. Mesajul acestor narațiuni reafirmă valorile tradiționale ale căsătoriei, maternității și domesticității, sugerând că abaterea de la „valorile pure” conduce inevitabil la decădere morală și ruină socială. Dintr-o perspectivă contemporană, personajul *femme fatale* poate fi interpretat ca un posibil antierou sau ca expresie a autonomiei feminine, însă, în epoca respectivă, el funcționa predominant ca instrument de disciplinare simbolică a comportamentului feminin.

Figura femeii fatale nu este specifică exclusiv cinematografiei, ci traversează istoria artei în forme diverse, fiind prezentă în teatru, literatură, pictură și mitologie religioasă. Această tipologie feminină apare constant ca proiecție simbolică a anxietăților legate de sexualitate, putere și pierderea controlului masculin. Cinematografia, în special filmul *noir*, a preluat și a sistematizat acest stereotip, conferindu-i o formă vizuală recognoscibilă și o funcție narativă precisă. Rădăcinile acestui imaginar pot fi identificate încă în textele religioase și mitologice. Narațiunile biblice despre *Eva*, a cărei alegere conduce la izgonirea din paradis, sau despre *Dalila*, care îl seduce și îl deposează pe *Samson* de forța sa, funcționează ca exemple timpurii ale femeii percepute ca agent al decăderii masculine. În mitologia greacă, Sirenele întruchipează o formă similară de pericol erotic, atrăgând marinarii prin cântecul lor și conducându-i spre moarte. Aceste figuri nu descriu atât femei reale, cât mai ales temeri culturale legate de sexualitatea feminină și de fragilitatea rațiunii masculine. Astfel, Kaplan concluzionează destinul protagonistelor specifice acestui gen: „Ea nu este adesea cucerită și liniștită prin dragostea

pentru erou... dimpotrivă, forța ei este accentuată de pasivitatea și neputința generală care caracterizează bărbatul din filmul noir... doar distrugerea, fie ea simbolică sau reală, poate reprezenta un control eficient asupra ei.”[63, p. 63]

Din imaginarul erotic predominant masculin derivă și o „evoluție” a femeii fatale, stereotipul cunoscut sub numele de *Dominatrix*, o figură feminină care exercită control și dominație asupra bărbaților, asumând rolul activ în dinamica puterii sexuale. Reprezentarea sa este însoțită de un cod vizual standardizat - piele, măști, bice, cătușe - care transformă această tipologie într-un clișeu recognoscibil. Deși aparent subminează ierarhiile tradiționale de gen, aceste personaje funcționează adesea ca fantasmă masculine, construite pentru consum vizual și mai puțin pentru explorarea autentică a dorințelor, traumelor sau subiectivității feminine.

O schimbare semnificativă în reprezentarea femeii apare odată cu filmul *Flaming Youth* (1923), care reflectă ascensiunea mișcării Flappers în Statele Unite, după obținerea dreptului de vot al femeilor. Curentul a promovat un stil de viață caracterizat prin respingerea convențiilor tradiționale, afirmarea independenței și libertatea comportamentală, iar figuri precum Zelda Fitzgerald, Isadora Duncan sau Louise Brooks au devenit simboluri ale noii identități feminine. Potrivit colectivului Guerrilla Girls, mișcarea Flappers a fost „prima mișcare de masă a tinerilor din secolul XX și a fost una exclusiv feminină”. Manifestată intens între 1920–1929, aceasta a redefinit relația dintre corp, modă și identitate. Femeile asociate curentului „își purtau convingerile pe propriul corp”: au abandonat vestimentația rigidă, au adoptat haine funcționale care permiteau expunerea corpului, iar machiajul, anterior stigmatizat, a devenit instrument de afirmare personală. Această eliberare vestimentară a fost inseparabilă de una mentală, însă reprezentarea cinematografică a femeilor Flapper a oscilat între fascinație și condamnare morală, reflectând tensiunea dintre emancipare și rezistența patriarhală. Fragmente din prima ecranizare a romanului *The Great Gatsby* (1926) ilustrează această tranziție, evidențiind modificări în vestimentație și comportament ce anticipează o imagine feminină mai apropiată de sensibilitatea modernă.

Publicarea romanului *Lolita* de Vladimir Nabokov în 1955 a declanșat un amplu scandal cultural, centrul narativ fiind ocupat de relația profund asimetrică și abuzivă dintre profesorul Humbert Humbert și minora Dolores Haze. Deși autorul recurge la ironie și ambiguitate pentru a proiecta o farsă tragică în care mecanismele autoiluzionării protagonistului sunt demascate, recepția publică a glisat adesea spre o erotizare a adolescenței, transformând-o într-un simbol cultural ambiguu. Această transmutare de la victimă la obiect al fanteziei a fost cristalizată de ecranizarea lui Stanley Kubrick din 1962. Această producție a contribuit decisiv la transformarea Lolitei într-un stereotip definit ca „adolescenta-nimfă, gata să întrețină relații sexuale cu bărbați

mai în vârstă” [59]. Astfel, personajul a fost desprins de contextul său traumatic și reutilizat ca motiv recurent în cinema, alimentând proiecțiile erotice masculine. Teoreticiană feministă Molly Haskell subliniază natura instrumentală a acestor reprezentări, notând că „Lolitele de pe ecran există pentru a împlini fanteziile bărbaților în vârstă cât mai discret și lipsit de durere cu putință” [61, p. 346]. Această tendință de obiectivizare se regăsește și în producții contemporane precum *American Beauty* sau *The Reader*, unde dinamica puterii este explorată prin prisma fanteziei, deseori ignorând natura coercitivă a relației primordiale. În realitate, o lectură riguroasă a textului nabokovian relevă faptul că stereotipul „adolescenței-nimfă” este o interpretare eronată și reductivă. Dolores Haze este reprezentată ca o victimă a manipulării și a strategiilor clasice de control utilizate de agresori. Romanul păstrează un caracter moralizator: în timp ce victima încearcă să-și reconstruiască viața, abuzatorii sunt eliminați simbolic prin moarte. Totuși, istoria receptării operei demonstrează o preferință pentru sexualizarea victimei în detrimentul condamnării explicite a agresorului. Prin deplasarea responsabilității morale de la Humbert către Lolita, cultura vizuală a consolidat un stereotip problematic care continuă să distorsioneze percepția asupra vulnerabilității infantile în fața exploatării.

În Statele Unite ale Americii, începând cu anul 1947, o nouă subkultură a motocicliștilor a început să capete o amploare tot mai vizibilă. Percepți ca figuri ale rebeliunii postbelice, aceștia organizau curse improvizate, călătoreau în grupuri și frecventau constant barurile. Fenomenul era dominat numeric de bărbați, femeile reprezentând aproximativ una din zece persoane. În majoritatea cazurilor, acestea erau îmbrăcate în pulovere strâmte, stăteau în spatele motocicliștilor și îi țineau de mijloc, ocupând un rol secundar, de acompaniament. Această subkultură a fost rapid explorată și de cinematografia americană, unul dintre primele exemple fiind filmul *Cel sălbatic* (*The Wild One*, 1953), cu Marlon Brando în rol principal. Din punct de vedere narativ, filmul recurge la tema clasică a relației romantice, introducând astfel stereotipul cunoscut sub denumirea de *Fata Biker*. Afizele și materialele promoționale reprezentau o femeie tânără, atrăgătoare, plasată într-o relație de dependență simbolică față de motocicletă și de bărbatul care o conducea. Femeia devenea astfel un accesoriu vizual, menit să completeze imaginea masculină a rebelului. Cluburile de motocicliști au contribuit la consolidarea acestui stereotip, fiecare grup având adesea o tânără care îl reprezenta, aproape în rol de mascotă. Aceeași tipologie feminină a fost preluată de revistele vremii, unde femeia apărea înaltă, cu păr lung, îmbrăcată în piele, călare pe o motocicletă de mari dimensiuni, înconjurată de bărbați de vârstă matură, adesea cu aspect robust și neglijent. *Fata Biker* a devenit astfel o proiecție clară a fanteziei masculine, frecvent utilizată în filme precum *Îngerii sălbatici*, (*The Wild Angels*, 1966), *Răzbunătorii Gloriei* (*The Glory Stompers*, 1967) sau *Motociclistul liber* (*Easy Rider*, 1969).

Deși acest stereotip își are originea într-o perspectivă profund masculină asupra femeii, el a suferit, în timp, transformări și reinterprețări, pe măsura schimbărilor sociale și culturale. Dacă în reprezentările clasice femeia biker era redusă la rolul de accesoriu erotic, în cinematografia contemporană apar tot mai frecvent figuri feminine autonome, motocicliste independente, cu propriile cluburi și identități, care contestă imaginea tradițională impusă de cultura populară a deceniilor anterioare. Molly Haskell subliniază că, în filmele dominate de bărbați, prezența feminină pe motocicletă este pur funcțională și lipsită de subiectivitate: „Eroul din *Vanishing Point* vede o fată nudă pe o motocicletă care, din păcate, nu se dovedește a fi un miraj. În filmele de de timp *road-movie*, femeile sunt norocoase dacă sunt tratate ca simple corpuri, stații de tranzit unde eroii se pot descărca și apoi să-și reia călătoria.”[61, p. 336] Motocicleta în sine funcționează ca un substitut falic, întărind ideea că femeia este un decor pe care bărbații își proiectează fanteziile narcisiste.

Revoluția socială și culturală a anilor '20 din Statele Unite a generat un alt stereotip feminin persistent, cunoscut sub numele de *Gold Digger* (căutătoarea de aur). Termenul desemnează femeia care urmărește securitatea financiară prin căsătoria cu un bărbat bogat și este definit drept „o femeie modernă care caută un bărbat perceput ca sursă de îmbogățire, exclusiv pentru resursele sale materiale” [59]. Acest tipar reflectă anxietățile societății patriarhale față de autonomia economică feminină și a fost intens exploatat de Hollywood, devenind un motiv recurent în comedii și dramele romantice. Un exemplu influent este romanul *Gentlemen Prefer Blondes* (1925) de Anita Loos, unde protagonista afirmă că femeile „trebuie, așadar, să pună ceva deoparte pentru bătrânețe, iar diamantele sunt o garanție mai bună decât dragostea sau căsătoria.” [75]. Adaptările cinematografice din 1928 și 1953 au consolidat tipologia, iar în *Gold Diggers* (1933), regizat de Busby Berkeley, scena coregrafică în care dansatoarele poartă costume din monede metaforizează explicit echivalarea corpului feminin cu valoarea economică. În cinematografie, *Gold Digger* este reprezentată ca femeie tânără, atrăgătoare, adesea blondă, moștenitoare simbolică a *Vamp*-ului sau a *Femme Fatale*. Diferența esențială constă în dinamica puterii: spre deosebire de femeia fatală, *Gold Digger* nu domină, ci acceptă controlul masculin în schimbul securității materiale, relația fiind construită pe un schimb implicit între capital erotic și capital economic. Marilyn Monroe a devenit emblematică pentru acest stereotip prin rolurile din *How to Marry a Millionaire* (1953) și *Gentlemen Prefer Blondes* (1953). Aceste reprezentări au consolidat convingerea culturală potrivit căreia bărbații valorizează în primul rând aspectul fizic, iar femeile statutul financiar. Stereotipul, apărut în contextul crizei economice, oferea o fantezie de autonomie feminină obținută prin exploatarea singurului atu validat social - frumusețea. Cu toate acestea, narațiunile se încheiau frecvent prin reintegrarea eroinei în cadrul căsătoriei sau

prin revelarea unei „fete bune” ascunse sub masca interesului material, restabilind astfel ordinea morală patriarhală.

Într-o continuare contemporană a acestui stereotip, colectivul *Guerrilla Girls* analizează figura *Soției trofeu*, descrisă ca „stereotipul femeii aparent libere, care, în pofida succesului profesional, își dorește un partener cu un statut și mai înalt”. Într-un articol publicat în 1989 în revista *Fortune*, este identificată o tendință în creștere în rândul bărbaților de vârstă mijlocie aflați în poziții de conducere: divorțul de prima soție și recăsătorirea cu femei semnificativ mai tinere, adesea cu un decalaj de două decenii. Aceste cupluri sunt prezentate ca unități sociale de succes, ambii parteneri fiind profund implicați în carieră, iar ideea de familie tradițională sau de copii este marginalizată, de multe ori pe motivul că bărbatul are deja urmași dintr-o relație anterioară. Imaginea publică a acestui tip de relație este una atent construită, cuplul apărând frecvent în fotografii de la evenimente mondene, consolidând vizual statutul de reușită socială.

Industria cinematografică hollywoodiană a valorificat intens această tipologie, realizând numeroase filme în care diferențele de vârstă dintre parteneri sunt considerabile, iar femeia ocupă poziția simbolică de *Soție trofeu*. Exemple relevante pot fi identificate în producții precum *Scarface* (1983), *Cu ochii larg închiși* (*Eyes Wide Shut*, 1999) sau *Lupul de pe Wall Street* (*The Wolf of Wall Street*, 2013). Este relevant de observat că aceste reprezentări nu erau complet deconectate de realitatea industriei cinematografice, întrucât o parte semnificativă dintre actorii implicați în astfel de producții aveau, la rândul lor, relații și căsătorii caracterizate de diferențe de vârstă similare, contribuind involuntar la legitimarea și perpetuarea stereotipului atât pe ecran, cât și în afara acestuia.

Stereotipurile ecranizate pentru publicul larg au funcționat, în multe cazuri, ca investiții în viitorul cinematografiei, facilitând stabilizarea unei industrii încă fragile în primele sale decenii. Filmul de artă, în schimb, a urmărit constant să evite clișeul și să propună forme originale de expresie. Dacă în primele decenii ale cinematografului această aspirație era relativ realizabilă, în secolul XXI, într-un context al supraproducției de imagini, stereotipul și clișeul par aproape inevitabile. Problema nu mai este existența lor, ci modul în care sunt reconfigurate: cum poate fi adus pe ecran un tipaj deja cunoscut într-o formă care să nu repete ceea ce a fost deja văzut? Un exemplu elocvent este figura prostituatei, prezentă în sute, dacă nu mii de filme de-a lungul istoriei cinematografului. Acest personaj este încărcat de un set bine definit de clișee și stereotipuri, iar cinematografia a fost nevoită să jongleze constant cu acestea, generând variații, mutații sau reinterpretări radicale. Doar ocazional, după numeroase reluări, apare o viziune care reușește să se desprindă de convenție și să ofere o perspectivă relativ originală. Un exemplu recent este filmul *Anora* (2024), distins cu prestigiosul *Palme d'Or* la Festivalul de la

Cannes. Regizat de Sean Baker, filmul spune povestea Anorei, o tânără lucrătoare sexuală din Brooklyn care aspiră la o relație autentică și o căsnicie stabilă. Însă dorința sa este frântă de realitatea inegalităților sociale și de limitele impuse de clasa din care provine. Într-un sens, *Anora* poate fi văzut ca o reinterpretare modernă a arhetipului femeii care încearcă să își depășească condiția, similar cu personajul Cabiria din capodopera lui Federico Fellini, *Noptile Cabiriei* (*Le notti di Cabiria*, 1957), laureată cu Premiul *Oscar* pentru cel mai bun film străin. Deși prostituatele nu își obțin viitorii dorite, ambele filme au fost câștigătoare.

Se poate afirma că femeia a fost, poate mai mult decât orice alt subiect, afectată de stereotipurile societății umane, iar aceste construcții au fost inevitabil transpuse în plan cultural și artistic. Cinematografia americană, dar și cea mondială, a exploatat intens anumite prejudecăți despre femeie, fie pentru a intensifica dramatismul narativ, fie pentru a se adapta spiritului epocii. Societatea a generat imagini preconcepționate despre feminitate, iar cinematograful le-a reflectat și amplificat, funcționând ca o oglindă exagerată și uneori grotescă a realității sociale. Filmul popular destinat maselor a promovat, în mod frecvent, reprezentări ale femeii care astăzi sunt considerate inacceptabile sau de prost gust. Tipajele femeii casnice, supuse soțului, sau ale tinerei aflate în căutarea salvării financiare prin intermediul unui „Făt-Frumos” sunt produse ale unor contexte istorice și mentale specifice. Inevitabil, aceste stereotipuri funcționează ca documente ale epocii care le-a generat, reflectând valorile și așteptările dominante ale timpului lor. Totuși, nu poate fi ignorat nici impactul relativ pozitiv al unor reprezentări standardizate ale femeii. Revoluțiile feministe din societate au fost transferate, fie și imperfect, pe ecran prin apariția unor personaje feminine mai curajoase, mai independente, eliberate simbolic de constrângerile vestimentare și comportamentale ale trecutului. Deși cinematografia americană a promovat aceste tipaje ale „femeii moderne”, ele au rămas, în mare parte a secolului XX, filtrate printr-o perspectivă masculină, departe de o reprezentare autentică sau realistă. Clișeul femeii privite prin ochii bărbatului a părut mult timp incurabil.

Stereotipurile sunt adânc înrădăcinate în structura socială a comunităților umane și influențează, probabil, mai mult decât suntem dispuși să admitem. Atitudinile noastre față de persoane, roluri sociale sau fenomene ale vieții sunt adesea modelate de construcții simbolice transmise prin mituri, legende, superstiții sau convenții culturale. În acest context, cultura și arta se află într-o relație strânsă cu stereotipurile, funcționând atât ca spațiu de reproducere, cât și ca teren de contestare a acestora. Pe de o parte, stereotipurile sunt nocive, întrucât reduc individul la un set de etichete și simplificări arbitrare. Pe de altă parte, nu poate fi ignorat faptul că ele au jucat un rol important în popularizarea cinematografului și în transformarea acesteia într-o industrie globală. Arta cinematografică și industria cinematografică pot fi considerate două

entități distincte, dar interdependente, care se alimentează reciproc. Filmul, în calitate de produs de consum, a devenit o rotiță eficientă în mecanismul capitalismului, generând creșteri economice și susținând dezvoltarea tehnologică a acestui domeniu. Este puțin probabil ca stereotipurile să dispară complet. Unele se estompează, rămânând ca surse de inspirație pentru alte epoci, în timp ce altele iau naștere, adaptate noilor contexte sociale și tehnologice. Chiar dacă societatea secolului XXI încearcă să conteste și să nege preconcepțiile legate de femeie sau de identitatea umană în general, este inevitabil ca noi stereotipuri, clișee și etichetări să fie generate. Aceasta pare să fie una dintre constantele firii umane, caracterizată de imaginație, energie creativă și o stare permanentă de entropie culturală. În acest sens, internetul, rețelele sociale și cinematografia contemporană, aflate într-o evoluție incertă, ridică întrebări esențiale despre formele viitoare ale stereotipizării și despre noile invenții simbolice ale comunităților homo sapiens.

Creșterea constantă a reprezentărilor violenței îndreptate împotriva femeilor a generat numeroase semnale de alarmă în spațiul academic. Studii experimentale realizate în anii '80 au demonstrat că expunerea repetată la imagini ale agresiunii conduce la desensibilizare și la dezvoltarea unor atitudini negative față de victime. Un articol republicat din *The New York Times* menționează concluziile cercetătorilor potrivit cărora vizionarea frecventă a filmelor violente, precum *Friday the 13th* (1980) sau *The Texas Chainsaw Massacre* (1974), poate modela atitudini similare celor manifestate de agresori sexuali. Spectatorii, inclusiv femeile, ajung treptat să minimalizeze gravitatea agresiunii și să atribuie victimei o parte din responsabilitate. Un sondaj realizat în 1983 arăta că unul din opt filme comerciale americane conținea acte de violență împotriva femeilor. În urma unor teste privind violența non-sexuală, psihologul D. Neil Malamuth (UCLA) a constatat că aproximativ 30% dintre bărbații expuși experimentului manifestau reacții de excitație în fața acestor imagini [71]. Edward Donnerstein (Universitatea din Wisconsin) a demonstrat, la rândul său, că vizionarea repetată a scenelor explicite reducea sensibilitatea morală a participanților, aceștia fiind ulterior mai predispuși să atribuie vina victimei într-un scenariu de viol [67]. Semnificativ este faptul că efecte similare au fost observate și în rândul femeilor, prin diminuarea progresivă a reacțiilor emoționale. Deși discursul contemporan afirmă o opoziție fermă față de violență, reprezentările rămân frecvente, iar accesul facil la pornografie amplifică expunerea, inclusiv în rândul adolescenților. În paralel, apar și forme de contra-narațiune, în care femeia nu mai este exclusiv victimă, ci devine agent al violenței. Tradițional, feminitatea a fost asociată cu pasivitatea și compasiunea. Aristotel afirma în *Istoria animalelor* că femeile sunt „mai pline de compasiune decât bărbații, mai ușor de emoționat până la lacrimi și mai dificil de provocat la acțiune” [1]. Cu toate acestea, imaginarul

cultural abundă în figuri feminine periculoase - de la Medusa și Medea la arhetipul *femme fatale*. „Prezența constantă a femeilor nebune, a monștrilor feminini și a ucigașelor (...) sugerează o presupusă capacitate înnăscută a femeilor pentru cruzime răzbunătoare (...) «mai letale decât bărbații».” [69] În filmul noir (anii '40-'50), figura *femme fatale* devine emblematică. „Violența ei provine dintr-o ambiție considerată „nepotrivită” statutului de femeie; ea refuză rolul de soție sau mamă, căutând în schimb bani, putere sau independență absolută” [63, p.56]. Personaje precum Phyllis Dietrichson (*Double Indemnity*, 1944) sau Cora Smith (*The Postman Always Rings Twice*, 1946) folosesc crima ca instrument de emancipare economică. Anii '60 -'70 marchează apariția cinematografului de exploatare (*exploitation cinema*), unde sexualitatea și violența devin mijloace comerciale. Filme precum *I Spit on Your Grave* (1978) sau *Ms. 45* (1981) transformă victima violului în agent al răzbunării, însă corpul feminin rămâne puternic obiectualizat. Janice Loreck observă că „În timp ce violența masculină este adesea considerată «firească», violența feminină este frecvent „patologizată” sau explicată prin nebunie, posedare sau răutate intrinsecă” [69]. În cinema-ul de artă, violența feminină capătă valențe existențiale și simbolice. *Jeanne Dielman* (1975) de Chantal Akerman transformă crima într-o ruptură radicală într-un sistem domestic opresiv. În *Antichrist* (2009) și *Nymphomaniac* (2013), Lars von Trier explorează agresivitatea feminină ca expresie a traumei și a anxietăților legate de sexualitate. Curentul „noul extremism european” se distinge prin „utilizarea sexului explicit, a violenței grafice și a unor estetici viscerale destinate să șocheze publicul” [69], corpul feminin devenind spațiul înscrierii traumei istorice și sociale. Pe de altă parte, cinema-ul comercial a valorificat figura eroinei violente ca element de diferențiere. Janice Loreck notează că *Alien* (1979) „s-a detașat de producțiile concurente prin plasarea unei femei luptătoare în rolul central” [69]. De atunci, tipologia eroinei puternice a devenit recurentă, culminând cu personaje precum Wonder Woman. Totuși, proliferarea acestor figuri riscă să transforme eroina violentă într-un nou stereotip, unde forța este mai degrabă estetizată decât investită cu autentică agenție politică. Reprezentările femeii violente coincid adesea cu momente-cheie ale mișcărilor feministe: filmul noir se dezvoltă în contextul celui de-al Doilea Război Mondial, când femeile acced la autonomie economică, iar anii '70 - perioada celui de-al doilea val feminist, aduc o explozie de eroine nonconformiste. Totuși, relația dintre violența feminină și feminism rămâne complexă: ea oscilează între subversiune, spectacol și convenție. În imaginarul colectiv, violența a fost asociată tradițional cu masculinitatea. Cinematografia are însă capacitatea de a submina aceste reguli și de a reconfigura stereotipurile de gen. În contextul contemporan, normele se fragmentează și se transformă, iar această dinamică se reflectă intens în reprezentările cinematografice, unde femeia oscilează între victimă, monstru, justițiar și eroină.

## 1.2 Protagonistele noului mileniu și lupta pentru egalitate

În ultimele decenii, discursul public despre egalitatea de gen s-a consolidat, iar figura femeii-lider a devenit tot mai prezentă. Cu toate acestea, reprezentarea femeii puternice în cinema-ul comercial rămâne ambivalentă. Protagonistele contemporane sunt frecvent prezentate ca independente, competente și agresive atunci când narațiunea o cere - mânuiesc arme, înving adversari masculini și adoptă un limbaj dur. Totuși, această forță este aproape întotdeauna ambalată într-o estetică atent calibrată, care menține corpul feminin în zona atractivității comerciale. Molly Haskell observă că „Asumarea caracteristicilor masculine (sexuale sau intelectuale) de către o femeie este o confirmare implicită a superiorității masculine, a avantajelor de a fi bărbat în lumea contemporană.” [61, p.112] Din perspectiva capitalismului cultural, această transformare poate fi interpretată drept o strategie de rebranding: tipologii masculine consacrate sunt reatașate femininului - polițistul devine polițistă, spionul devine spioană, supereroul se transformă în eroină. Deși aparent progresiste, aceste inversări reproduc adesea aceleași clișee narrative, doar cu schimbarea genului. Magnetismul figurii feminine rămâne central, iar succesul comercial este condiționat de conformarea la standarde estetice dominante.

Publicul feminin este, la rândul său, atras de aceste reprezentări, dintr-un sentiment de solidaritate simbolică și identificare aspirativă. Cinematografia oferă astfel figuri cu care spectatorii se pot asocia identitar, chiar dacă mecanismele comerciale rămân evidente. Istoric, reprezentarea femeii a oscilat între hipersexualizare și asexualitate. Un alt motiv narativ fundamental este călătoria, tradițional asociată cu eroul masculin. Joseph Campbell remarcă faptul că traseul eroului variază puțin în esență, indiferent de context cultural [52, p.30], iar Eric Leed definea acest parcurs drept o „călătorie spermatozoidală”, subliniind dimensiunea sa simbolic masculină [65, p.113]. Mult timp, cinematografia a fost reticentă în a acorda femeilor acest tip de parcurs inițiativ. În ultimele decenii însă, tot mai multe filme plasează protagonistele în voiaje dramaturgice complexe, care implică transformări identitare și revendicări ale autonomiei. Societățile au fost tradițional indulgente cu rebeliunea masculină, în timp ce revolta feminină a fost sancționată moral sau sexualizată. Totuși, cinema-ul secolului XXI aduce pe ecrane figuri feminine care își revendică direct libertatea și puterea, fără a căuta validare prin sexualitate. Filme precum *Portrait of a Lady on Fire* (2019), *Mad Max: Fury Road* (2015), *Titane* (2021) sau *The Hunger Games* (2012) ilustrează aceste forme de rebeliune feminină, situate la intersecția dintre violență, emancipare și ambiguitate morală. Astfel de reprezentări

reflectă tensiunile epocii contemporane, unde emanciparea și comercializarea coexistă într-un echilibru fragil.

Astăzi, după ce a trecut un sfert din secolul XXI, s-ar părea că umanitatea cu pași hotărâți consolidează egalitatea socială, economică și artistică la nivel mondial. Odată cu creșterea gradului de conștientizare a problemei nu doar a egalității de șanse a femeii, dar și în corectitudinea de reprezentare a ei pe ecranele cinematografului mondial. Cele mai considerabile mișcări în această direcție sunt realizate în țările occidentale precum Anglia, Franța, SUA. Vom exemplifica mai jos metodele practice prin care se manifestă promovarea creației feminine în domeniul cinematografic.

De-a lungul istoriei cinematografilei se cunoaște că în mod sistematic prezența femeii în calitate autor al operelor cinematografice a fost redusă. În general, când se vorbește despre istoria artei cinematografice, aportul femeilor la dezvoltarea acestui domeniu este deseori omis sau de-a dreptul ignorat sau necunoscut.

Contemporană cu canonicii frați Lumiere și magicianul filmului, Melies, regizoarea franceză Alice Guy-Blaché este considerată prima femeie regizoare de mare succes în creația cinematografică, dar și dezvoltarea montajului și a limbajului cinematografic. În 1896 regizează filme pentru studioul francez Gaumont, iar din 1910 emigrează în SUA, unde fondează propriul studiou de filme Solax. Deși a falimentat în 1919, în perioada de activitate a produs, regizat sau supervizat peste 1000 de filme. Germaine Dulac (1882–1942) este o figură cheie a impresionismului francez și a suprarealismului. Filmul său, *Scoica și clericul (La Coquille et le Clergyman, 1928)*, este considerat de mulți critici primul film suprarealist, precedând lucrarea lui Buñuel. Maya Deren (născută Eleonora Derenkovskaya, 1917–1961) a fost o regizoare de avangardă, teoreticiană de film și artistă americană de origine ucraineană, considerată o figură centrală a cinematografilei experimentale. A fost pionieră a cinematografilei de avangardă americane, a „filmului ritualic”, plasând în centrul operelor sale subiectivitatea feminină, spre deosebire de avangardiștii europeni Luis Buñuel și Salvador Dali. Un rol esențial în constituirea cinematografilei sovietice timpurii l-a avut Esfir Șub (1894–1959), teoreticiană și regizoare de film documentar, considerată mentora profesională a lui Serghei Eisenstein și fondatoarea filmului de montaj documentar. La celălalt capăt ideologic regizoarea Leni Riefenstahl (1902 - 2003) a lăsat moștenire istoriei inovații în limbajul cinematografic, de compoziție, montaj și mișcare a camerei. Toate acestea, până în prezent, generând tensiune critică dintre valoarea artistică a operei sale și responsabilitatea etică a autorului în raport cu puterea politică. Dorothy Arzner (1897–1979) a fost singura femeie care a supraviețuit trecerii la sunet a sistemului de studiouri de la Hollywood în anii '30. A inventat primul microfon tip „boom” și a fost prima

femeie membră a Sindicatului Regizorilor Americani (DGA). Una din figurile centrale ale cinematografului european moderne și una dintre primele autoare care au articulat o viziune feminină în cinema este Agnes Varda (1928 - 2019). Situată la intersecția dintre documentar și ficțiune, asociată *Noului Val Francez* dar cu o poziție distinctă față de acesta, creația lui Varda și-a găsit inspirația în viața cotidiană, memoria, corpul feminin și marginalitatea, propunând o cinematografie reflexivă și empatică.

Aceste femei iconice, menționate mai sus, sunt rezultatul unei pasiuni individuale, împletite cu tenacitate și perseverență, în virtutea condițiilor și timpurilor. Deși deseori ignorate în istoriografia filmului universal, ele sunt printre cineastele care au modelat parcursul limbajului cinematografic. Au fost pioniere, vizionare și cu sensibilitate artistică. Astăzi, în secolul XXI, avem beneficiul studiului instituțional al cinematografului, care oferă educație, ghidaj, conexiuni și specializare. La nivel european, accesul femeilor la formarea cinematografică și la funcțiile profesionale din industria filmului continuă să fie un obiectiv în construcție, deși datele recente indică o implicare crescută a femeilor în diverse roluri tehnice și creative în producția europeană. Conform raportului *Female professionals in European film production: 2015–2024 figures*, femeile reprezentau, în perioada 2020-2024, aproximativ 27 % din totalul profesioniștilor implicați în producția de filme de lungmetraj, pondere care a crescut lent față de perioadele anterioare, dar rămâne subiect al unor dezechilibre semnificative. Statisticile evidențiază o prezență relativ mai ridicată a femeilor în rolurile de producătoare (34 %), scenariste (31 %) și montatoare (30 %), dar un nivel mult mai scăzut în profesii tehnice sau de conducere creativă, cum ar fi director de imagine (14 %) sau compozitor (13 %). Această distribuție evidențiază faptul că, deși instituțiile academice europene asigură acces egal la studii în domeniul filmului, paritatea în carieră profesională nu este încă atinsă și este rezultatul unor dinamici structurale profunde. Raportul subliniază, de asemenea, că ritmul actual de creștere al prezenței feminine este insuficient pentru realizarea egalității de gen înainte de mijlocul acestui secol (de exemplu, paritatea între regizori este proiectată pentru anul 2047), semnalând necesitatea unor politici de sprijin și mecanisme instituționale care să faciliteze tranziția de la educație la practică profesională. Astfel, elaborarea unor rapoarte și statistici permite crearea unei imagini de ansamblu asupra problematicii prezenței feminine în industria cinematografică, argumentate prin metodologii competente.

Festivalurile de film au fost mereu un prim pas spre ascensiunea profesională a oricărui cineast. Validarea și aprecierea eforturilor creatorilor de film pot încuraja puternic viitorul lor. Astfel, în contextul fortificării unei solidarități de creație feminină în cinematografie au început să fie organizate festivaluri de film dedicate operelor cinematografice realizate de femei. Acestea

devin un spațiu de conectare între regizoare, scenariste, producătoare sau directoare de imagine și le permit să excludă elementul competitiv în cadrul unui festival de film generalist. Este unul din răspunsurile la subreprezentarea sistematică a femeii în industria cinematografică. Asemenea genuri de festivaluri de film oferă vizibilitate și legitimare profesională, diversificarea discursului cinematografic, crearea unor rețele profesionale, educarea publicului cu privire la aspecte culturale de gen, dar și poate influența politicile culturale și de finanțare. Desigur, sunt și critici aduse acestor tipuri de festivaluri, precum că ar promova segregarea de gen sau marginalizarea simbolică a cinematografiei feminine. Printre cele mai populare festivalul de așa tip sunt *Créteil International Women's Film Festival* (fondat în 1979, Créteil, Franța), *Women Make Waves International Film Festival* (fondat în 1993, Taipei, Taiwan), *Birds Eye View Film Festival* (fondat în 2022, Londra, Marea Britanie), *International Women's Film Festival Dortmund, Cologne (IWFF)* (fondat în 1984, Germania), *Films Femmes Méditerranée* (fondat în 2006, Marsilia, Franța), *Female Eye Film Festival* (fondat în 2002, Toronto, Canada), *International Women's Film Festival Seoul* (fondat în 1997, Seul, Coreea de Sud). Aceste tipuri de festivaluri de film își extind rolul dincolo de proiecția competitivă a filmelor, oferind și ateliere sau paneluri de discuții, prin care cineastele își fortifică capacitățile profesionale în domeniul cinematografiei.

În secolul XXI, modul de consum al artei cinematografice a suferit schimbări considerabile în forma sa practică. Vizionarea clasică a filmului la cinematograful sau televizorul este supus unei concurențe acerbe din partea platformelor de streaming online precum *Netflix*, *HBO*, *Apple TV* sau *Mubi*. Renumitul regizor Martin Scorsese consideră că cinematograful e mort demult în forma lui clasică. Aceste platforme au oferit publicului larg avantajele vizionării filmului în comoditatea casnică și libertatea de a alege dintr-o bibliotecă extinsă de filme, totul contra unui abonament lunar. Astfel, treptat, vizionarea unui film la cinematograful rezervat pentru cinefilii care apreciază aproape ritualic acest proces sau pentru cinefilii care doresc să aibă experiența unui spectacol vizual pe ecran mare și efecte tridimensionale. Cu toate acestea, platformele de streaming online demonstrează o aliniere aproape fanatică la politicile culturale ale vremurilor, chiar dacă scopul primar în marea lor majoritate este câștigul financiar (se presupune că *Netflix* a încasat doar în 2025 un venit de peste 45 miliarde de dolari). Periodic, în bibliotecile platformelor de streaming apar liste dedicate cineastelor sau filme în care rolul central este rezervat personajelor feminine. Deși, aparent, este un act de solidaritate digitală, asemenea mijloace tehnice au inclusiv scopul de a direcționa către publicul larg o cinematecă ce aparține femeii în postura de creatoare. O cinematecă care poate fi accesată imediat. Desigur, calitatea comercială și de spectacol primează asupra calităților artistice în cadrul acestor

cinemateci digitale. Excepție fiind poate platforma *MUBI*, fiind, în general, o platformă dedicată artei cinematografice de înaltă calitate. În mod paradoxal e și cea mai slabă din punct de vedere al încasărilor financiare.

Dincolo de analiza teoretică a prezenței femeii pe ecran, a apărut necesitatea unor instrumente rapide de evaluare a reprezentării feminine în film. Astfel, au fost concepute diverse teste euristice, precum testul Mako Mori, testul Lampa Sexy, testul Finkbeiner, testul Smurfette, testul Woman-in-the-Refrigerator sau Testul Bechdel, cel din urmă devenind cel mai popular. Testul Bechdel își are originea într-o bandă desenată publicată în 1985 de Alison Bechdel, în seria *Dykes to Watch Out For*, fiind inițial o observație ironică privind reprezentarea femeilor în cinema. El se bazează pe trei criterii simple: existența a cel puțin două personaje feminine cu nume; interacțiunea verbală dintre acestea; conversația să nu aibă ca subiect un bărbat. Deși conceput ca o glumă critică, testul a devenit, în anii 2000, un instrument frecvent utilizat pentru analiza dezechilibrelor de gen. În 2013, Institutul Suedez de Film l-a adoptat ca instrument de evaluare, iar în 2014 fondul european Eurimages l-a integrat în mecanismele sale statistice. De asemenea, platforma bechdeltest.com și funcțiile automate din programe de scenaristică precum Final Draft 11 sau WriterDuet au contribuit la popularizarea sa. Cu toate acestea, utilitatea testului este limitată de caracterul său reductiv. El măsoară prezența și interacțiunea, nu complexitatea sau calitatea reprezentării. Un film poate trece testul și totuși să reproducă stereotipuri, iar alte producții, precum *Numele trandafirului* (1986) sau *Submarinul (Das Boot, 1981)*, pot „eșua” din motive contextuale. De asemenea, testul nu reflectă valoarea artistică a operei, iar aplicarea sa mecanică poate conduce la concluzii simpliste sau la introducerea artificială a unor personaje feminine doar pentru a îndeplini criteriile. În acest sens, criticul Robbie Collin pledează pentru discuții analitice mai profunde despre absența personajelor feminine coerent construite, în locul evaluării prin teste standardizate [54].

În concluzie, Testul Bechdel rămâne un instrument util pentru evidențierea dezechilibrelor de gen la nivel statistic și simbolic, însă aplicarea sa trebuie însoțită de o analiză critică mai amplă. Egalitatea în cinema nu poate fi redusă la îndeplinirea unor criterii minimale, ci presupune o reflecție complexă asupra modului în care femeile sunt construite ca subiecte narrative, agenți ai acțiunii și purtătoare de sens cinematic.

Studiile cantitative recente privind reprezentarea de gen în cinematografie oferă o imagine ambivalentă asupra progreselor și limitelor egalității în industria audiovizuală. Geena Davis Institute on Gender in Media, fondat în 2004, monitorizează sistematic aceste evoluții, iar datele indică progrese numerice, dar persistența unor dezechilibre structurale. De exemplu, anul 2024 a marcat pentru cinematografia comercială americană un moment istoric, peste jumătate

dintre filmele din topul box-office-ului având femei în roluri principale sau co-principale. Cu toate acestea, în Europa, raportul Observatorului Audiovizual European (2017–2022) arată că doar 37% dintre personajele vorbitoare sunt feminine, iar rolurile principale ocupate de femei nu depășesc 30%. Chiar și acolo unde paritatea numerică este atinsă, transformarea calitativă rămâne incompletă. Femeile continuă să fie reprezentate disproporționat în ipostaze de sexualizare vizuală și sunt asociate predominant cu tinerețea, în timp ce personajele masculine sunt plasate mai frecvent în poziții de autoritate și prestigiu profesional. Dezechilibrul este și mai pronunțat în spatele camerei: femeile reprezintă aproximativ o cincime dintre regizorii filmelor cu cele mai mari încasări, puțin peste o zecime dintre scenariști și sub 10% dintre compozitori. Această subreprezentare influențează direct tipul de povești și perspectivele dominante. La nivel instituțional, *Eurimages* a lansat pentru perioada 2022–2024 o strategie europeană de egalitate de gen, care include majorarea sprijinului financiar pentru proiectele regizate de femei, instituirea premiului Audentia Award și monitorizarea sistematică a datelor privind reprezentarea de gen. De asemenea, menționarea testului Bechdel-Wallace este încurajată ca instrument de conștientizare, nu ca normă restrictivă. Cu toate acestea, progresul rămâne modest, iar egalitatea de gen este departe de a fi realizată. În ansamblu, cinematografia se află într-un proces de tranziție: de la subreprezentare cronică la o aparentă egalitate numerică, în special în cinema-ul comercial. Persistența sexualizării, limitarea diversității de vârstă și statut, precum și dezechilibrul din pozițiile decizionale indică faptul că această egalitate este fragilă. Evaluarea nu poate fi redusă la statistici, ci trebuie să includă analiza calității reprezentării și a structurilor de putere care modelează imaginarul contemporan. Secolul XXI este marcat de o hiperproducție vizuală și de o circulație accelerată a imaginilor, ceea ce plasează figura feminină într-o poziție paradoxală: pe de o parte, este intens exploatată comercial; pe de altă parte, beneficiază de o rezistență feministă globală mai articulată ca oricând. Critica de gen influențează practicile de producție și finanțare, contribuind la redefinirea normelor profesionale. Totuși, există riscul instrumentalizării discursului feminist într-o formă de normativitate rigidă, care ar putea limita libertatea expresiei artistice.

Cinematografia contemporană rămâne astfel un teritoriu de negociere între industrie, politică culturală și autonomie creativă. În pofida tensiunilor, patrimoniul filmului de ficțiune devine progresiv mai divers, iar experiența feminină este explorată în moduri tot mai complexe, depășind segmentările tradiționale de public și contribuind la o universalitate mai incluzivă a reprezentării umane.

## Concluzii la capitolul 1

- 1) Reprezentarea femeii în cinematografia universală s-a construit istoric printr-un sistem de arhetipuri și stereotipuri antagonice, care reflectă structuri patriarhale persistente și anxietăți culturale legate de sexualitate, autonomie și control social.
- 2) Cinematografia a funcționat nu doar ca instrument de reflecție a realității sociale, ci și ca mecanism activ de producere și normalizare a inegalităților de gen, contribuind la obiectivizarea, marginalizarea și disciplinarea simbolică a figurii feminine.
- 3) Transformările politice, economice și ideologice ale secolului XX și începutului de secol XXI au influențat direct tipologiile feminine dominante, generând oscilații între sexualizare excesivă, desexualizare ideologică și recuperări parțiale ale autonomiei feminine.
- 4) Teoriile feministe de film au oferit un cadru critic esențial pentru deconstrucția limbajului cinematografic, evidențiind rolul privirii masculine, limitarea agenției narrative a personajelor feminine și pozițiile restrictive de identificare impuse spectatorului.
- 5) Persistența stereotipurilor feminine recurente demonstrează caracterul ideologic al reprezentării femeii, aceste tipologii funcționând ca instrumente de reglare simbolică a comportamentului feminin.
- 6) Reprezentările violenței asupra femeilor și ale violenței feminine ca formă de răspuns sau contraatac evidențiază ambivalența discursului cinematografic, situat între critică socială, spectacol și exploatare comercială.
- 7) În contextul contemporan, deși se înregistrează progrese cantitative în vizibilitatea femeilor pe ecran și în industrie, egalitatea de gen rămâne incompletă, ceea ce confirmă necesitatea utilizării feminismului cinematografic ca instrument analitic central pentru evaluarea calitativă a reprezentării feminine în capitolele următoare ale tezei.

## 2. FEMEIA ÎN CINEMATOGRAFIA DIN R.S.S.M

### 2.1 Imaginea femeii în filmul documentar produs la studioul „Moldova-film”

În acest capitol urmează să evidențiem modul în care cinematografia documentară din R.S.S. Moldovenească construiește un set repetitiv de tipologii feminine, configurate în acord cu discursul ideologic al epocii. Astfel, femeia este reprezentată preponderent în ipostaza productivă, fiind asociată cu idealul muncii și al contribuției sociale, în ipostaza maternală, definită prin rolul său în cadrul familiei și prin funcția reproductivă, dar și în ipostaza artistică și simbolică, unde apare fie ca expresie a sensibilității culturale, fie ca figură emblematică încărcată de valențe metaforice. Aceste tipologii, deși aparent distincte, funcționează adesea complementar, configurând o imagine a femeii subordonată normelor și valorilor promovate de sistemul social și ideologic al perioadei. Toate aceste ipostaze sunt încadrate în două cadre fundamentale relativ stabile: pe de o parte, dimensiunea reprezentării și promovării ideologiei sovietice, care traversează și modelează fiecare tipologie feminină, iar pe de altă parte, persistența unui tradiționalism patriarhal, care continuă să reglementeze și să orienteze destinul individual al femeii.

Pentru a studia acest subiect, am analizat un corpus de surse de arhivă cinematografică provenite din fondurile studioului „Moldova-film”, care cuprind filme sovietice de propagandă difuzate atât pe teritoriul Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești, cât și la nivelul întregii Uniuni Sovietice. Materialele documentare la care am avut acces sunt limitate din punct de vedere cantitativ, însă ele acoperă o varietate semnificativă de teme și subiecte, de la reconstrucția orașului Chișinău în perioada postbelică, până la evenimente culturale de amploare, precum premierele teatrului național din Chișinău.

Prin intermediul acestor fragmente filmice, conservate ca documente ale unei epoci istorice determinate, analiza de față își propune să identifice și să evidențieze modurile de reprezentare a femeii în discursul cinematografic sovietic, insistând atât asupra dimensiunii artistice, cât și asupra contextului ideologic și social în care aceste imagini au fost produse și difuzate. Studiul va urmări să determine elementele recurente care definesc imaginea femeii în aceste arhive filmate, precum și eventualele diferențe sau similitudini față de reprezentările feminine din cinematografia spațiului occidental capitalist din aceeași perioadă. O parte dintre rezultatele cercetării au fost publicate anterior în articolul științific *Imaginea femeii în revistele*

de cronică cinematografică produse în RSSM (Zaporojan Radu-Dumitru, în „CULTURA ȘI ARTA: cercetare, valorificare, promovare” din 08 dec. 2023 ), ale cărui concluzii sunt reluate și dezvoltate în cadrul prezentei analize.

Analiza se bazează pe o serie de cronică cinematografice incluse în ediții periodice, precum *Moldova Sovietică* (translitterat din „Молдова Советикэ”), *Viața în imagini* (translitterat din „Вяца ын имажинь”), dar și pe filme cu titlu unic, precum *Egală printre egali* (*Равная среди равных*, 1949) sau *Înflorește, Moldova!* (*Цвети, Молдова!*, 1959 ). Aceste producții fac parte dintr-un sistem de cronică cinematografice de propagandă, realizate la comandă, cu o frecvență lunară, având rolul de a raporta autorităților sovietice progresul și succesul societății moldovenești în procesul de edificare a „viitorului luminos” în diverse domenii ale vieții economice, sociale și culturale. Inițial realizate de *Fabrica de Film din Odesa*, aceste reportaje au devenit, odată cu înființarea studioului „Moldova-film”, producții cu sediul la Chișinău. Structura narativă și formală a acestor reportaje, stabilită încă din anii 1940, rămâne în mare parte neschimbată până la destrămarea Uniunii Sovietice. Fiecare ediție debutează cu un carton de titlu care indică numărul jurnalului și autorii, urmat de o succesiune de secvențe cu o durată totală de aproximativ zece minute, prezentând activități din diverse domenii ale vieții sociale, toate aliniate ideologic construcției comunismului.

Călătoria în universul cinematografic al Moldovei sovietice este inaugurată, în cadrul acestei cercetări, de *Moldova Sovietică* nr. 8 din aprilie 1951, care include un segment dedicat activităților desfășurate în cadrul „Colhozului Lenin”, „Sovhozului în numele lui Mikoian” și „Gospodăriei silvice din Tigheci”, reunite sub subcapitolul intitulat „Primăvara pe ogoarele Moldovei.”

Materialul analizat construiește o imagine idealizată a muncii agricole, prezentând efortul colectiv al țăranilor moldoveni aflați în plin proces de pregătire pentru arat și semănat. Secvențele pun accent pe utilizarea tehnologiilor moderne ale epocii, precum tractorul, pe efectuarea măsurătorilor agricole și pe existența unor planuri de dezvoltare elaborate, toate acestea fiind coordonate de lideri instruiți, sugerați ca provenind din afara comunității locale. Discursul vizual este unul clar orientat spre legitimarea progresului socialist și a intervenției ideologice în spațiul rural.

Unul dintre episoadele centrale ale acestui material include o serie de imagini dedicate femeilor, surprinse în plină activitate agricolă. Acestea apar purtând baticuri și halate albe, impecabil de curate, elemente vestimentare care contrastează puternic cu realitățile cunoscute ale muncii pe câmp. Din punct de vedere tehnic, imaginea nu indică o supraexpunere care să justifice acest efect vizual, ceea ce sugerează o construcție deliberată a cadrului și o regizare

atentă a aparenței. Astfel, atât realitatea muncii agricole, cât și imaginea femeii țărance sunt prezentate într-o formă artificială, estetizată, specifică discursului propagandistic.

Momentul culminant al acestui segment este reprezentat de secvența în care patru femei sunt filmate lucrând pe un tractor de ultimă generație, aflat simultan în proces de arat și semănat. Una dintre ele conduce utilajul, afișând o expresie optimistă, în timp ce celelalte alimentează mecanismul cu semințe. Tractorul înaintează pe fundalul unui câmp de cernoziom prezentat ca fiind vast și nesfârșit, imagine care accentuează dimensiunea simbolică a progresului și abundenței promise de ideologia socialistă.

Acest demers vizual poate fi interpretat ca o formă timpurie de „marketing ideologic”, în care nu se comercializează un produs concret, ci se promovează iluzia unei societăți perfect funcționale, în care munca este eficientă, colectivă și lipsită de dificultăți. Dincolo de natura evident propagandistică a acestor imagini, reprezentarea femeii țărance nu este nici una realistă, dar nici complet idealizată în sensul estetic al reprezentărilor capitaliste occidentale. Femeile nu sunt transformate în figuri eroice absolute ale muncii agricole, dar nici reduse la simplitatea sau anonimatul muncii cotidiene. Totodată, aceste imagini pot fi citite și ca purtătoare ale unui mesaj de egalitate de gen și forță feminină, mai ales dacă sunt comparate cu reprezentările dominante ale femeii în cinematografia occidentală a perioadei, unde figura „housewife”-ului (soția casnică) ocupa un loc central în imaginarul popular. Deși femeile participau și în Occident la munca agricolă, această realitate era rareori tematizată cu aceeași intensitate vizuală sau ideologică. Diferențele devin vizibile și la nivelul codurilor vestimentare, care, în cazul cinematografului sovietic, sunt supuse unei estetizări menite să transmită ordine, disciplină și puritate morală.

Revenind la episodul dedicat Colhozului „Lenin”, finalul secvenței prezintă un cadru filmat contraplonjat, în care o femeie notează ceva într-un carnetel. Gestul sugerează competență, responsabilitate și cunoaștere, fără a oferi însă informații concrete despre conținutul activității. Din punct de vedere discursiv, mesajul este transparent: femeile din colhoz sunt nu doar forță de muncă activă, ci și subiecți instruiți, capabili să participe la administrarea și organizarea muncii agricole, realizare atribuită implicit proiectului ideologic sovietic. *Moldova sovietică* nr. 8 din anul 1952 include un episod realizat în luna martie, dedicat figurii liderului de colhoz. Acțiunea se desfășoară pe un câmp încă acoperit de zăpadă, unde sunt adunați muncitorii, animalele de tracțiune, căruțele și utilajele agricole, supuse unei inspecții colective menite să confirme pregătirea pentru munca de primăvară. Această secvență stabilește cadrul ritualic al controlului și al disciplinei socialiste, specific discursului cinematografic propagandistic.

Un element semnificativ al episodului este revelația faptului că liderul colhozului este o femeie. Aceasta este prezentată purtând un palton cu guler de lână și un fular legat sub formă de batic, îmbinând vizual coduri ale autorității cu cele ale feminității acceptabile ideologic. După inspecția desfășurată în exterior, acțiunea se mută într-un spațiu interior, unde colectivul, alcătuit majoritar din bărbați, o ascultă cu atenție pe lidera colhozului. Deasupra acesteia domină portretul lui Stalin, prezent ca element permanent de supraveghere simbolică.

În interior, schimbarea vestimentației - de la palton la sacou cu umeri accentuați și decorații aplicate - subliniază tranziția de la munca de teren la autoritatea administrativă și instituțională. Dacă până în acest punct imaginile pot fi interpretate ca având un grad relativ de arbitrar sau spontaneitate, cadrul final al episodului funcționează ca o declarație vizuală explicită a ierarhiei ideologice sovietice. Femeia lider este prezentată într-un birou, așezată la masă și luând notițe din cărți, înconjurată de rafturi cu volume care sugerează competență, educație și disciplină intelectuală. Operatorul construiește deliberat compoziția cadrului astfel încât portretul lui Stalin să fie inclus în centrul câmpului vizual. Ușor înclinat și poziționat deasupra bibliotecii, acesta devine elementul cu cea mai mare autoritate simbolică din cadru. Privirea portretului trasează o linie diagonală imaginară către protagonistul filmului, stabilind o relație de subordonare vizuală și ideologică: lidera colhozului apare ca un subiect care își exercită puterea și competența sub tutela autorității supreme. Această alegere de mizanscenă constituie o opțiune clară de natură ideologică, menită să reafirme ordinea simbolică a regimului.

În aprilie 1954, halatele albe reapar într-un context diferit, de această dată în curtea unei ferme de vaci. Secvența prezintă un grup de femei, vizibil pregătite pentru filmare, care urmăresc demonstrația unui dispozitiv modern de colectare a laptelui. Deși banda sonoră nu oferă explicații verbale, succesiunea cadrelor sugerează că prezentarea tehnică este realizată de un bărbat, în timp ce femeile adoptă poziția de receptori ai informației. Gesturile, expresiile faciale și zâmbetele lor indică acceptarea și entuziasmul față de progresul tehnologic prezentat, iar una dintre femei intervine scurt, semnalând o participare controlată și simbolică la discurs. Finalul secvenței este marcat de aplauze colective, un element recurent în structura acestor reportaje, care funcționează ca semn al consensului și al succesului demonstrației. Din punct de vedere tehnic și estetic, iluminarea uniformă și lipsa umbrelor pronunțate sugerează o intervenție deliberată asupra condițiilor de filmare, menită să producă o imagine curată, lipsită de asperități vizuale. Această alegere contribuie la menținerea unei reprezentări idealizate, în care femeile, îmbrăcate în halate albe impecabile, devin parte a unui imaginar al ordinii, igienei și progresului, specific cinematografului de propagandă sovietică.

Jurnalul cinematografic din aprilie 1954 reia tema femeilor conducătoare de tractor, asociind-o explicit cu ideea forței educației sovietice. În acest context este prezentată o secvență dedicată activităților elevilor dintr-o instituție de învățământ profesional, care, după instruirea teoretică, sunt introduși în practica agricolă direct pe teren. O tânără este surprinsă pornind motorul unui tractor și manevrând utilajul pentru a cupla plugul metalic, într-o demonstrație de competență tehnică și control al mașinii. Un element vizual semnificativ îl constituie abandonarea baticului în favoarea unui chipiu purtat într-o manieră relaxată, marcând o reconfigurare simbolică a feminității în raport cu modernitatea și mecanizarea. Gestul ferm de apăsare a pedalei de accelerație și demarajul energetic al tractorului consolidează asocierea dintre tânăra protagonistă și ideea de progres, forță și eficiență industrială. Secvența se încheie cu un ritual colectiv de recunoaștere, în cadrul căruia tinerei îi este înmănat un document de absolvire, însoțit de aplauzele colegelor sale. Zâmbetul timid și gesturile reținute ale protagonistei contrastează cu amploarea simbolică a momentului, care funcționează mai degrabă ca validare ideologică decât ca experiență individuală. Această reprezentare sugerează că politica sovietică nu urmărea în mod prioritar emanciparea femeii ca proiect autonom, ci mai degrabă mobilizarea unei forțe de muncă tinere, educate și disciplinate, necesare realizării obiectivelor economice și ideologice ale statului, indiferent de gen. Participarea femeilor în aceste procese apare astfel ca o extensie a necesităților sistemului, mai degrabă decât ca rezultat al unei agende feministe propriu-zise. În acest sens, includerea figurii feminine în roluri tehnice și industriale nu anulează ierarhiile ideologice existente, ci le reconfigurează în interiorul unui discurs al utilității și productivității.

Este relevant de menționat faptul că jurnalul cinematografic din aprilie 1954 este regizat de Olga Ulițkaia, una dintre puținele femei regizoare implicate în realizarea acestor cronici. Deși nu se pot formula concluzii definitive privind influența directă a autoarei asupra selecției și construcției cadrelor, această coincidență deschide posibilitatea unei lecturi care ia în considerare perspectiva de gen în procesul decizional cinematografic, chiar și în interiorul unui sistem strict controlat ideologic.

Cronica cinematografică din mai 1954 introduce o nouă strategie de reprezentare a femeii în contextul construcției socialismului. Într-o succesiune de cadre dedicate unui șantier de mari dimensiuni, populat de macarale, schele metalice, camioane și muncitori aflați în mișcare continuă, atenția spectatorului este orientată către un sudor aflat pe structura metalică a unei clădiri. Filmarea din contraplonjat și dinamica scânteilor accentuează pericolul, îndemânarea și eroismul muncii industriale. La un moment dat, montajul introduce un prim-plan în care sudorul își ridică masca de protecție, dezvăluind chipul unei femei purtând batic. Această revelație

funcționează ca un efect de surpriză deliberat, construit prin mijloace cinematografice precise de filmare și montaj. Fără a pune sub semnul întrebării competențele profesionale ale protagonistei, această secvență evidențiază intenția clară de a produce un impact vizual și ideologic, subliniind capacitatea femeii de a ocupa spații și roluri tradițional asociate masculinității industriale. Astfel, femeia devine nu doar participantă la procesul de muncă, ci și instrument simbolic al discursului propagandistic, menit să confirme universalitatea și eficiența modelului socialist.

Discursul propagandistic al muncii „benevole și nesilite de nimeni” este reluat în secvențele dedicate culesului tutunului. Femeile sunt prezentate lucrând intens pe câmp, purtând vestimentații care contrastează cu realitățile cunoscute ale muncii agricole, sugerând din nou o estetizare deliberată a procesului de producție. Prezența lor în cadru este atent coregrafiată, iar gesturile, expresiile și deplasările par a fi sincronizate cu indicațiile echipei de filmare, ceea ce subliniază caracterul construit al reprezentării. Tutunul este transportat ulterior la unitatea de procesare, unde femeile apar din nou, de această dată într-un spațiu interior, așezate pe jos și angajate în realizarea unor șiruri ordonate de frunze. Chiar și aici, preocuparea pentru lizibilitatea vizuală a procesului prevalează asupra autenticității muncii, imaginile fiind concepute pentru a transmite ordine, eficiență și armonie socială.

Modelarea „omului sovietic” nu ținea cont de originea etnică, lingvistică sau culturală a individului, fiind subordonată în totalitate proiectului ideologic al construirii „viitorului luminos”. În acest sens, cinematografia de propagandă nu se limitează la reprezentarea muncii majorității populației, ci include și tentative de reconfigurare forțată a stilurilor de viață ale minorităților etnice, prezentate ca succese ale politicii sovietice de integrare.

Un exemplu elocvent este oferit de jurnalul *Moldova sovietică*, nr. 12, aprilie 1958, care include o secvență comparativă ce face referire la filmul *Ultima șatră* (*Последний табор*, 1936). Imaginile inițiale prezintă familii de romi nomazi traversând drumuri noroioase, în condiții meteorologice nefavorabile, cu femei și copii înghesuiți într-o trăsură, construind astfel o imagine a precarității și instabilității. Printr-un montaj de contrast, narațiunea vizuală este adusă în „prezentul socialist”, unde aceleași comunități sunt prezentate ca fiind sedentarizate în orașul Soroca, locuind în case noi, dotate cu mobilier, bucătărie, covoare și aparate de radio - simboluri ale confortului și modernității sovietice.

Femeile de etnie romă sunt surprinse îndeplinind activități domestice într-un spațiu interior ordonat, iar ulterior sunt integrate în munca industrială, fiind prezentate într-o fabrică unde confecționează pături. Zâmbetele reținute și privirile ezitante către obiectivul camerei sugerează o prezență mai degrabă performativă decât una organică, subordonată nevoilor discursului propagandistic. Comentariul naratoarei încheie secvența cu afirmația: „Puterea

sovietică le-a deschis drumul spre o nouă viață luminoasă”, formulare care funcționează ca o concluzie ideologică menită să legitimizeze intervenția statului asupra modului de viață al unei comunități întregi. Din perspectiva discursului oficial, proveniența etnică devine irelevantă în raport cu utilitatea economică și productivă a individului. Femeia, indiferent de apartenența sa culturală, este redefinită ca forță de muncă integrabilă, iar rolurile tradiționale sunt înlocuite cu funcții considerate compatibile cu idealul socialist al productivității. Această abordare ridică însă probleme semnificative de ordin etic și cultural. Tentativa de a impune o transformare radicală a modului de viață al comunității române poate fi interpretată ca o formă de ingerință ideologică care riscă să conducă la erodarea sau chiar la distrugerea unei subculturi cu tradiții și practici distincte, transmise de-a lungul mai multor generații.

Privite din perspectiva contemporană a secolului XXI, astfel de imagini ar putea fi interpretate, în anumite contexte, drept exemple de incluziune socială și ar putea beneficia de susținere instituțională sau financiară. Cu toate acestea, aplicarea retroactivă a unor concepte moderne asupra unor politici coercitive din perioada sovietică riscă să estompeze dimensiunea constrângerii și a violenței simbolice exercitate asupra indivizilor și comunităților implicate. În cazul Basarabiei, experiența istorică a arătat că aceste procese de „integrare” au fost adesea însoțite de pierderi culturale, sociale și identitare, dificil de recuperat ulterior.

Atât producția *Moldova sovietică* în ansamblul său, cât și jurnalul de cronică documentară analizat oferă o serie de imagini, care se află adesea într-o relație de tensiune sau chiar contradicție, în special în ceea ce privește reprezentarea femeii și a rolului acesteia în societatea sovietică. Dacă în anumite secvențe femeia este prezentată ca forță activă de muncă, integrată în procesele de producție agricolă și industrială, alte episoade reactivează în mod explicit stereotipuri tradiționale de gen, profund ancorate în imaginarul patriarhal. Un exemplu elocvent este oferit de ediția din mai 1958, dedicată Zilei Internaționale a Muncii. Una dintre secvențe debutează cu afirmația naratoarei (voce feminină): „Cu ce începe sărbătoarea? Orice femeie o să vă răspundă - curățenia generală” (traducere din limba rusă). Această formulare, aparent benignă, funcționează ca un mecanism discursiv care reafirmă atribuirea spațiului domestic drept domeniu natural al femeii, anulând simbolic progresele anterioare ale reprezentării sale ca agent economic sau social autonom. Astfel, discursul despre emanciparea femeii sovietice este contrabalansat de o reîntoarcere la roluri tradiționale, prezentate ca firești și de la sine înțelese. Adolescencele sunt filmate îmbrăcate cu șorțuri de muncă, angajate în activități casnice precum aspiratul, călcatul rufelor sau pregătirea alimentelor. Aceste imagini nu sunt construite ca simple exerciții educative, ci ca repere normative ale feminității acceptabile, transmise din generație în generație.

Secvențele respective sunt plasate în contextul Casei Pionierilor din Bălți, instituție menită să formeze „omul nou” sovietic încă din copilărie. Educația oferită tinerelor fete este orientată în mod clar spre pregătirea lor pentru rolul de viitoare gospodine, sugerând că împlinirea feminină este strâns legată de capacitatea de a întreține spațiul domestic. Deși nu se poate exclude posibilitatea ca unele dintre participante să manifeste interes sau satisfacție față de aceste activități, cadrul ideologic al reprezentării indică faptul că alte opțiuni identitare sau profesionale nu sunt tematizate sau încurajate.

Așteptările proiectate asupra acestor tinere sunt clare: ele sunt pregătite să devină femei capabile să îndeplinească eficient sarcinile domestice, indiferent de statutul lor social sau profesional ulterior. Chiar și în contextul unei societăți care promovează oficial egalitatea de gen și participarea femeilor la munca productivă, imaginile analizate demonstrează persistența unei diviziuni simbolice a rolurilor, în care responsabilitatea pentru spațiul privat rămâne predominant feminină.

La patru ani distanță, seria *Moldova Sovietică* propune un nou exemplu de „realizare” a proiectului comunist, concentrându-se asupra convertirii forțate a călugărițelor la viața socialistă productivă. În contextul bine-cunoscutei politici de ostilitate sistematică a regimului sovietic față de religie, instituțiile religioase - biserici, mănăstiri, comunități monahale - nu mai puteau funcționa decât marginal sau erau supuse transformării radicale, pierzându-și sensul și structura tradițională.

Secvența debutează cu imagini ale mănăstirii din Vărzărești, care funcționează ca reper simbolic al unei ordini spirituale pe cale de dispariție. Montajul este compus din cadre cu femei cățarate în copaci, recoltând cireșe, tranziție vizuală care marchează ruptura dintre viața monahală și munca agricolă colectivizată. Comentariul naratorului afirmă că aceste femei „au rupt pentru totdeauna legăturile cu mănăstirea” și că muncesc „voios” la colhozul din Nisporeni, formulare ce încearcă să legitimeze ideologic procesul de deșurubare și reconversie socială. Urmează o succesiune de cadre cu foste călugărițe îmbrăcate în halate albe, implicate în sortarea și ambalarea cireșelor în lăzi, prezentate în cantități masive, sugestive pentru eficiența muncii colective. Cu toate acestea, expresiile faciale ale femeilor contrazic adesea tonul triumfalist al narațiunii, trădând o lipsă de entuziasm care intră în tensiune cu discursul oficial. Montajul pare să caute selectiv prim-planuri care să susțină iluzia unei tranziții fericite și voluntare, accentuând caracterul performativ și regizat al reprezentării. Discursul propagandistic nu se oprește la integrarea în muncă, ci insistă și asupra reconfigurării vieții private. Este prezentată povestea unei foste călugărițe, Elena, care „și-a întemeiat o familie”, fiind căsătorită cu un învățător, Gheorghe Chiradanjan, și înconjurată de mai mulți copii, sugerând că aparțin cuplului. Această

imagine funcționează ca o confirmare a reînțoarcerii femeii într-un model normativ de feminitate: soție, mamă și participantă activă la reproducerea biologică și socială a noii orânduiri.

Episodul se încheie cu transformarea fostei mănăstiri într-o tabără pionierească, iar vocea naratorului afirmă: „Acolo unde era liniște, astăzi cresc și se dezvoltă copiii”. Formula rezumă eficient logica ideologică a secvenței: spațiul contemplativ, dedicat retragerii și introspecției, este redefinit ca inutil sau regresiv și înlocuit cu un spațiu al formării „omului nou”.

Privite dintr-o perspectivă contemporană, aceste imagini ridică probleme majore legate de drepturile fundamentale ale individului, în special dreptul la libertate religioasă, la autodeterminare identitară și la alegerea modului de viață. Dincolo de dimensiunea religioasă propriu-zisă, decizia de a intra într-o comunitate monahală este adesea legată de experiențe personale complexe - traume, pierderi, căutări existențiale, care nu pot fi reduse la un simplu obstacol ideologic ce trebuie eliminat.

Reprezentarea cinematografică analizată construiește însă iluzia unei tranziții imediate și entuziaste: femeile par să renunțe fără rezistență la viața monahală și să îmbrățișeze cu ușurință munca agricolă și noile roluri sociale, în numele „viitorului luminos” al comunismului. Această narațiune maschează, cel mai probabil, o realitate mult mai dură, marcată de constrângere, pierdere și violență simbolică. Fostele călugărițe sunt smulse dintr-un mediu relativ autonom și coerent și reintegrate forțat într-un sistem productiv care instrumentalizează corpul feminin în beneficiul unei utopii ideologice.

În acest context, substituirea credinței religioase cu loialitatea față de ideologia de stat poate fi citită ca o schimbare de formă a autorității supreme, în care un sistem de valori este anulat și înlocuit cu altul, la fel de totalizant. Astfel, femeia apare din nou ca un teritoriu de intervenție simbolică și practică, asupra căruia puterea își exercită capacitatea de remodelare socială și identitară.

Generațiile de copii formate în cadrul Moldovei sovietice constituie, în sine, un capitol distinct și complex, care necesită o abordare atentă și multidisciplinară. Este un subiect delicat, ce poate fi analizat din perspective istorice, sociologice, psihologice și cinematografice. Aceste generații, formate succesiv pe parcursul mai multor decenii, au fost supuse unui proces continuu de modelare ideologică, fiecare cohortă contribuind, într-o anumită măsură, la acumularea și perpetuarea unor tipare de gândire, limitări simbolice și traume colective, produse în interiorul unui sistem dogmatic. Din perspectiva psihanalizei freudiene, copilăria reprezintă etapa fundamentală în formarea personalității, locul în care se structurează nevoile, lipsurile, fricile și angoasele individului. Literatura de specialitate subliniază faptul că aceste structuri nu sunt

automat depășite odată cu maturizarea biologică, iar conștiința adultă întâmpină adesea dificultăți în a transcende cadrele mentale și afective internalizate în primii ani de viață. În acest sens, reprezentările cinematografice ale copilăriei sovietice devin relevante nu doar ca documente istorice, ci și ca indicatori ai mecanismelor timpurii de interiorizare ideologică.

Cronicile Moldovei Sovietice abundă în imagini ale copiilor pionieri, adesea fete cu trăsături idealizate, ochi deschiși la culoare, păr blond, care privesc cu expresii de încredere și speranță către cadrele didactice, către adulții responsabili sau către monumente și statui dedicate liderilor politici, în special lui Lenin. Aceste imagini construiesc o iconografie a inocenței orientate ideologic, în care copilul este prezentat ca subiect receptiv, deschis și loial. Totuși, arhiva nu oferă acces direct la dimensiunea interioară a acestor copii, iar noțiunea de „subconștient traumatizat” nu poate fi dedusă explicit din materialul vizual. Mai degrabă, aceste cadre funcționează ca martori ai unui proces sistematic de formare simbolică și normativă, în care alternativele identitare sunt limitate încă din stadiile incipiente ale dezvoltării. Din acest punct de vedere, cinematografia de propagandă surprinde un proces de modelare a copilului ca materie maleabilă, integrată într-un set de forme și roluri prestabilite. Această constrângere devine cu atât mai evidentă în cazul fetelor, care, în pofida discursului oficial despre egalitatea de șanse și de muncă, sunt adesea reîncadrate în roluri domestice și de îngrijire. O astfel de contradicție este vizibilă într-o secvență din revista de cronici cinematografice *Moldova sovietică*, nr. 25 din septembrie 1954, care este dedicată inaugurării unei centrale de producere a energiei electrice. După prezentarea funcționalității centralei montajul se mută într-un apartament, unde, la lumina unei lămpi de masă, o fetiță își face temele, în timp ce fratele mai mic se află alături, iar mama coase. Absența figurii paterne din acest cadru domestic este sugestivă: bărbatul este asociat spațiului productiv și industrial, în timp ce femeile și copiii rămân ancorati în sfera privată, chiar și în contextul modernizării tehnologice celebrate de discursul oficial.

Pentru generațiile contemporane, portretul lui Stalin sau Lenin, așezat pe perete poate apărea ca un element straniu sau exotic. Pentru generațiile crescute în cadrul sistemului sovietic, această prezență era însă percepută ca o normalitate cotidiană, rar pusă sub semnul întrebării. Funcțional, această imagine poate fi comparată cu icoana religioasă prezentă în spațiul domestic tradițional, nu în sens teologic, ci prin rolul său simbolic de instanță superioară, permanent vigilentă. Această familiaritate vizuală cu autoritatea supremă este consolidată încă din primii ani de viață.

Un exemplu relevant este oferit de câteva cadre de arhivă filmate într-o grădiniță, în unul din reportajele *Moldova sovietică* din 1954. Educatoarele sunt prezentate îngrijind copiii cu atenție și afecțiune, organizând activități ludice, verificând starea de sănătate și așezându-i la

masă. În sala de mese, pe perete, este vizibilă o instalație vizuală dedicată lui Stalin, organizată într-o manieră care evocă structura unui altar. Deși copiii par concentrați asupra activităților lor imediate, prezența constantă a simbolurilor autorității politice contribuie la un proces de imprimare ideologică discretă, dar persistentă, care acționează la nivel subconștient, zi de zi.

Retorica cinematografului sovietice de propagandă atribuie individului funcții variabile, determinate de necesitățile contextului ideologic pe care îl servește. Un astfel de context recurent este reprezentat de comemorarea așa-numitei „eliberări” a Moldovei de sub ocupația fascistă. Dincolo de realitatea istorică a înfrângerii Germaniei naziste, acest eveniment a fost instrumentalizat ca element central al unei mitologii fondatoare, transformată într-o „sărbătoare tradițională” ce trebuia asumată și celebrată de toate națiunile integrate în noua ordine sovietică, inclusiv de comunități care au fost, în fapt, victime ale confruntărilor militare și ale acordurilor geopolitice externe.

Filmul *Sărbătoarea eliberării* (Сэрбэтоаря елиберэрий, 1969) este dedicat comemorării „luptei pentru apărarea patriei” și oferă o succesiune de imagini cu mulțimi adunate în jurul monumentelor de tip brutalist, veterani de război purtând medalii și în ceremonii solemne, încărcate de patetism. Repetarea anuală a acestor manifestări, amplificată prin intermediul cinematografului, funcționează ca un mecanism de fixare ritualică a ideologiei, menit să transforme o construcție politică într-o tradiție profund înrădăcinată în conștiința colectivă. În acest cadru, distribuția rolurilor simbolice este clar diferențiată pe criterii de gen. Bărbații decorați, asociați cu participarea directă la conflictul celui de-Al Doilea Război Mondial, sunt prezentați ca „documente vii” ale istoriei oficiale, garanți ai autenticității narațiunii promovate. Femeia, în schimb, este plasată într-o poziție predominant emoțională, fiind utilizată ca vector afectiv al discursului propagandistic. În timp ce comentariul narativ evocă „fiii și soții care nu s-au mai întors de pe front”, pe ecran apar imagini cu femei îndoliate, cu lacrimi în ochi, îmbrăcate în haine negre, construite vizual pentru a provoca empatie și compasiune din partea spectatorului.

Într-o altă secvență, trei femei oferă veteranilor pâine și sare pe un talger, simboluri ritualice ale ospitalității și respectului, alături de pahare cu vin. Gesturile sunt accentuate prin sărutări ceremoniale, iar într-un caz, una dintre femei sărută mâna unui fost combatant. Această sacralizare a figurii militare, realizată prin intermediul corpului feminin și al gesturilor de devoțiune, contribuie la consolidarea unui set de ritualuri ce pot fi interpretate ca elemente ale unei „religii civile” comuniste. Dimensiunea ritualică este amplificată într-o secvență ulterioară, în care un grup de nouă mirese depun flori în jurul unui foc comemorativ, sugerând simbolic că soții lor au căzut pe câmpul de luptă. Astfel de imagini nu reprezintă simple inserții dramatice

într-un film documentar, ci fac parte dintr-o înscenare ceremonială de amploare, atent organizată și documentată cinematografic. Filmul nu este un documentar care conține artificii narative, ci mai degrabă o documentare fidelă a unei puneri în scenă colective, menite să cultive atașamentul față de o sărbătoare a cărei semnificație rămâne discutabilă pentru o parte a populației locale.

În acest context, femeia apare din nou ca subiect exploatat simbolic, similar reprezentărilor muncii „glorioase” din colhozuri. Corpul feminin, expresia durerii și gesturile de devoțiune sunt integrate într-un mecanism ideologic care urmărește legitimarea puterii și perpetuarea unei narațiuni oficiale despre sacrificiu și victorie.

Persistența acestor ritualuri este vizibilă și în perioada post-sovietică. Chiar și la distanță de decenii, comemorarea zilei de 9 mai continuă să fie celebrată de un segment semnificativ al populației Republicii Moldova, fapt ce indică eficiența pe termen lung a mecanismelor de interiorizare ideologică. Dintr-o perspectivă critică contemporană, această dată poate fi reinterpretată nu doar ca moment festiv, ci și ca prilej de reflecție asupra costurilor umane ale războiului, asupra utilizării violenței ca instrument politic și asupra modului în care destinele unor comunități întregi au fost modelate pentru decenii de decizii luate în afara voinței lor.

Începând cu anii 1960, standardele frumuseții feminine au cunoscut transformări semnificative la nivel global, ca urmare a evoluției tehnologice, a industriei cosmetice și a noilor forme de consum vizual promovate prin mass-media. Apariția unor noi substanțe chimice, produse cosmetice și instrumente dedicate îngrijirii corporale a extins posibilitățile de modelare a imaginii feminine și a accentelor estetice asociate acesteia. În acest context, Uniunea Sovietică nu putea rămâne complet izolată de aceste schimbări, iar discursul oficial a fost nevoit să integreze, într-o formă controlată ideologic, preocuparea pentru estetica feminină.

Un exemplu relevant este oferit de almanahul cinematografic *Viața în imagini*, nr. 3, din aprilie 1971, care propune un episod atipic pentru jurnalele cinematografice de propagandă: inaugurarea unui nou salon de frumusețe, prezentat ca simbol al progresului social și al grijii statului față de nevoile femeilor. Salonul este descris ca fiind dotat cu mobilier și echipamente moderne, iar conducătoarea instituției relatează cu mândrie despre îndeplinirea planului cincinal în domeniul deservirii populației, menționând deschiderea a peste cincizeci de saloane similare. Evenimentul este contextualizat simbolic prin asocierea cu data de 8 martie, fiind prezentat ca un „cadou” oferit femeilor sovietice. Oferta acestui spațiu „de lux” include servicii de coafură, cabinete medical-cosmetice, precum și săli de manichiură și pedichiură. Imaginile surprind femei aflate în proces de coafare, cu părul lucrat intens cu piepteni, bigudiuri și alte instrumente specifice, construind o iconografie a feminității îngrijite și controlate. Această reprezentare marchează o schimbare notabilă față de imaginile dominante din deceniile anterioare, în care

femeia era prezentată aproape exclusiv ca forță de muncă angajată în agricultură sau industrie. Introducerea preocupării pentru frumusețea exterioară nu semnifică însă o eliberare a identității feminine, ci mai degrabă o reconfigurare limitată a rolurilor de gen, în interiorul aceluiași cadru ideologic restrictiv. Femeia este în continuare definită printr-o dublă exigență: productivitate în sfera muncii și conformare la standarde estetice acceptabile. Salonul de frumusețe devine astfel un instrument de normalizare, prin care corpul feminin este menținut într-o stare de prezentabilitate compatibilă cu idealul socialist al ordinii și disciplinei. Asocierea deschiderii unui salon de frumusețe cu sărbătoarea de 8 martie funcționează ca un indicator al viziunii reductive asupra nevoilor și aspirațiilor feminine, sugerând că recunoașterea socială a femeii se exprimă în principal prin îngrijirea aspectului exterior. Dintr-o perspectivă contemporană, un astfel de gest ar putea fi interpretat drept o formă de stereotipizare de gen, care reduce complexitatea identității feminine la o combinație între eficiența productivă și conformarea estetică.

Acest episod evidențiază limitele discursului sovietic despre egalitatea de gen: deși femeia este integrată în sfera publică și economică, autonomia sa identitară rămâne strict circumscrisă. Grija față de frumusețe nu este prezentată ca formă de autoexprimare, ci ca extensie a obligației sociale, menită să completeze rolul de „muncitor model”. Astfel, corpul feminin continuă să fie gestionat ideologic, devenind simultan instrument al producției și obiect al reprezentării estetice controlate.

Dincolo de promovarea simbolică a imaginii femeii „emancipate”, însă în egală măsură muncitoare și comunistă „ca toată lumea”, cinematografia documentară realizată în R.S.S. Moldovenească a adus pe ecran și filme-portret dedicate personalităților feminine care au conferit prestigiu artistic spațiului cultural local la nivel unional și chiar internațional. În acest context, studioul „Moldova-film” a realizat documentare consacrate unor figuri emblematice precum Maria Bieșu, Maria Drăgan, Maria Codreanu, Valentina Rusu-Ciobanu sau Svetlana Toma, contribuind astfel la canonizarea cinematografică a unor destine feminine exemplare.

Un caz relevant îl constituie figura sopranei Maria Bieșu, care, în anul 1967, a obținut premiul și cupa de aur pentru cea mai bună interpretare a rolului Cio-Cio-san din opera *Madame Butterfly*. Prin acest succes, destinul artistic al Mariei Bieșu a fost consacrat definitiv în istoria operei internaționale, fiind fixat simbolic prin titulatura „Cea mai bună Madame Butterfly din lume”. La doi ani după acest moment de apogeu, studioul „Moldova-Film” produce scurtmetrajul documentar *Maria* (1969), în regia lui Gheorghe Vodă, film care propune o construcție cinematografică minimalistă, menită să surprindă esența parcursului biografic și

artistic al interpretei. Structura filmului se bazează pe un montaj sobru, dar extrem de expresiv, care urmărește contrastul dintre originea modestă a artistei și consacrarea sa pe marile scene ale lumii. Documentarul debutează cu imagini atmosferice ale Mariei Bieșu mergând printre oameni, purtând un buchet de flori în brațe, secvențe urmate de cadre cu părinții acesteia, doi bătrâni așezați pe scaun în fața casei, surprinși din spatele gardului, ca și cum și-ar urmări fiica de la distanță. Această imagine devine cheia regizorală a întregii construcții ulterioare a filmului. Cele patru secvențe ample în care Maria Bieșu este prezentată cântând pe scenă, în diferite producții de operă, sunt întrerupte ritmic de revenirea cadrului cu părinții rămași acasă. Acest contrapunct vizual dintre „înalta artă” și „originea provincială” deschide un câmp interpretativ complex. Pe de o parte, se conturează meditația asupra destinului copilului care își depășește părinții și se desprinde de spațiul natal pentru a accede la noi culmi ale afirmării artistice; pe de altă parte, se construiește o imagine romantică a mândriei cu care părinții își urmăresc fiica ajunsă pe marile scene ale lumii. În același timp, această opoziție poartă și o subtilă încărcătură ironică, sugerând distanța inevitabilă dintre universul artei culte și lumea rurală de origine, ai cărei reprezentanți pot rămâne străini de esența artei interpretative, chiar și atunci când aceasta este practică de propriul copil. Nu în ultimul rând, montajul evocă ideea nostalgică a așteptării întoarcerii acasă, a legăturii afective care persistă dincolo de succes și consacrare. Filmul *Maria* se încheie într-o notă elogioasă, prin singura frază rostită explicit pe parcursul documentarului, reluată în mai multe limbi: „Cea mai bună din lume Madame Butterfly - Maria Bieșu!”. Pelicula *Maria* (1969) rămâne un portret poetic al Mariei Bieșu, remarcabil prin absența aproape totală a inserturilor ideologice explicite, spre deosebire de alte apariții cinematografice ale interpretei pe marile ecrane. Această neutralitate relativă conferă filmului o valoare estetică și documentară distinctă în peisajul producțiilor realizate în cadrul studioului „Moldova-Film”. Totuși, având în vedere succesul său răsunător pe plan internațional, Maria Bieșu devenise o figură emblematică ce aducea prestigiu, în primul rând, Uniunii Sovietice, fapt care a menținut-o constant în centrul atenției aparatului cultural și propagandistic de-a lungul întregii sale cariere. Această instrumentalizare devine evidentă în filmul propagandistic *Dialog cu timpul* (1975), unde Mariei Bieșu îi este dedicată o secvență amplă ce reia, din nou, referința la premiul obținut la Tokyo. În cadrul acestei apariții, interpreta relatează experiența sa în celebrul teatru La Scala, evocând descoperirea numelui conaționalei sale, Maria Cebotari, pe tabla memorială a instituției, o asociere legitimă din punct de vedere al talentului, al recunoașterii internaționale și al prestigiului artistic de care s-au bucurat ambele artiste. Cu toate acestea, discursul Mariei Bieșu este rapid reorientat către registrul ideologic impus de sistem. Interpreta elogiază realizările culturale ale Moldovei sovietice, precum înființarea a numeroase școli muzicale, dezvoltarea

filarmonicii și a teatrului de operă și balet, existența caselor de cultură în fiecare localitate și, în general, „posibilitățile nelimitate” oferite artiștilor pentru afirmare. În acest context, figura Mariei Bieșu este utilizată ca vehicul simbolic al discursului oficial, iar autoritatea sa artistică este transferată asupra narativului propagandistic. Astfel, în economia filmului *Dialog cu timpul*, Maria Bieșu nu mai apare exclusiv ca subiect al unui parcurs artistic excepțional, ci este instrumentalizată în cadrul unei construcții ideologice, menită să legitimizeze imaginea unei societăți armonioase și prospere. În marea schemă a reprezentării sociale, succesul individual al artistei este absorbit și resemnificat în beneficiul puterii sovietice, diminuând dimensiunea personală și autentică a discursului său în favoarea unei retorici colectivizante.

Un film relevant pentru cinematografia națională, care propune, de asemenea, un portret al sopranei Maria Bieșu, este *Cântarea dragostei* (1979), în regia lui Andrei Buruiană. Deși nu se încadrează strict în genul documentar, apropiindu-se mai degrabă de un registru ficționalizat, pelicula constituie o expresie artistică remarcabilă a talentului interpretei. Filmul este structurat în jurul a șapte scene de operă, precum *Norma* de Vincenzo Bellini sau *Trubadurul* de Giuseppe Verdi, interpretate de Maria Bieșu. Fiecare episod este construit printr-un limbaj vizual bogat în metafore, care depășesc cadrul strict istoric al operelor și transpun, la nivel simbolic, condiția artistului dedicat artei. Deosebit de relevante sunt soluțiile scenografice, realizate, în majoritatea cazurilor, în spații naturale și locații autentice, conform unei intenții regizorale care privilegiază autenticitatea și expresivitatea cadrului. Prin această construcție estetică, *Cântarea dragostei* se afirmă ca un film de referință al cinematografiei naționale, constituind un veritabil omagiu cinematografic adus personalității și artei Mariei Bieșu.

Mai târziu, regizorul deja în perioada statului independent Republica Moldova, Andrei Buruiană îi dedică Mariei Bieșu încă un film documentar, ce sintetizează întreaga activitate artistică a Mariei Bieșu, cu titlul *O viață în scenă* (2005).

În anul 1973, interpreta Maria Codreanu este portretizată în filmul documentar omonim, realizat în regia lui Vlad Druc. Scurtmetrageul pune accent pe talentul vocal și pe rigoarea profesională a artistei, configurând imaginea unui „personaj feminin extrem de dinamic și flexibil, dotat cu un artistism seducător”. Filmul demarează cu imagini peisagistice ale codrilor, râurilor și satelor moldovenești, montate în contrapunct cu linia vocală amplă și melodioasă a Mariei Codreanu, stabilind încă de la început o asociere simbolică între vocea interpretei și spațiul identitar local. Construcția filmului este realizată preponderent prin secvențe muzicale interpretate de Maria Codreanu, acompaniate de muzică ambientală și de vocea naratorului, care furnizează informații biografice și profesionale despre protagonistă. Documentarul o prezintă pe interpretă într-o permanentă mișcare, surprinsă în deplasări continue din oraș în oraș și de pe o

scenă pe alta, această mobilitate devenind un indicator al statutului său artistic și al intensității activității sale scenice.

Dimensiunea dedicării profesionale este sugerată prin cadrele filmate în timpul repetițiilor, unde Maria Codreanu este reprezentată ca o figură exigentă și perseverentă, manifestând un control riguros asupra propriei interpretări. Un moment semnificativ din punct de vedere simbolic este constituit de montajul care pune în relație imaginea unui copil alergând cu secvența în care interpreta aleargă pe stadion pentru a ajunge pe scenă și a-și începe recitalul. Această paralelă vizuală sugerează împlinirea unui vis din copilărie, dar și conservarea unei dimensiuni ludice, joviale, recognoscibile în maniera sa de interpretare lirică. Timbrul vocal al Mariei Codreanu este prezentat ca fiind remarcabil printr-o maleabilitate extinsă, capabilă să susțină atât repertoriul lirico-folcloric, cât și romanțele de o gravitate expresivă sporită. Finalul documentarului *Maria Codreanu* (1973) este construit ca o secvență de consacrare publică: interpreta este filmată într-o mașină decapotabilă, deplasându-se prin fața spectatorilor care o aclamă. Această imagine comportă o evidentă similitudine simbolică cu procedeele ritualice ale paradelor oficiale de partid, în cadrul cărora personalitățile sunt expuse publicului spre validare colectivă prin aclamație. Este relevant de remarcat faptul că structura filmului-portret exclude aproape complet vocea directă a interpretei. Maria Codreanu nu este surprinsă vorbind decât sporadic, în câteva indicații adresate colegilor în timpul repetițiilor. În consecință, artista „vorbește” în film exclusiv prin muzica sa, prin succesul scenic și prin reacția publicului. Această opțiune regizorală limitează însă accesul spectatorului la alte registre ideatice sau reflexive ale protagonistei, reducând portretul la dimensiunea performativă și simbolică a succesului artistic.

Filmul documentar *Svetlana Toma* (1983) se constituie ca un omagiu cinematografic dedicat renumitei actrițe moldovenești Svetlana Toma. Asemenea parcursului său artistic, și această peliculă este profund marcată de prezența și autoritatea simbolică a regizorului Emil Loteanu, care își asumă rolul de instanță narativă și interpretativă încă din debutul filmului. Documentarul se deschide cu un discurs poetic rostit de Loteanu, în care acesta evocă legenda descoperirii actriței cu doar două zile înainte de începerea filmărilor pentru *Poienile roșii*. Această relatare funcționează nu doar ca introducere biografică, ci și ca act de mitologizare a actriței, plasând originea carierei sale într-un registru aproape providențial. Regizorul formulează explicit concepția sa asupra actorului ca element central al creației cinematografice, afirmând într-o cheie metaforică: „Subiectul eroinei, a actorului principal, pentru mine sau pentru orice regizor este cel mai important, asemenea unei viori, unui cel mai bun și ideal instrument, capabil să joace melodia la care îți este gândul...”. Montajul documentarului *Svetlana Toma* (1983)

alternează între secvențe înscenate cu celebra actriță Svetlana Toma, fragmente de mărturie directă, inserții din filmele în care aceasta a interpretat roluri principale, întâlniri cu publicul și intervenții ale colegilor de breaslă. Ansamblul acestor materiale configurează, în mare parte, o privire retrospectivă asupra gloriei și succesului obținute în perioada de început a carierei, odată cu filmele care au consacrat-o: *Poienile roșii* și *O tabără urcă la cer*. Un moment-cheie al discursului confesiv îl constituie evocarea rolului Radei din *O tabără urcă la cer*, pe care actrița îl descrie cu o intensitate afectivă deosebită: „Cele mai triste zile sunt în viața mea despărțirile de eroinele mele, ultimele zile de filmare și, desigur, despărțirea de Rada mea, când eu am devenit ea; eu nu mai jucam, eu pur și simplu eram ea”. Această afirmație subliniază forța de impact pe care un rol cinematografic îl poate exercita asupra identității actorului, sugerând o contopire temporară între subiectul artistic și personajul interpretat.

Deși documentarul include și câteva cadre surprinse în timpul unor filmări contemporane realizării sale, tonalitatea generală a filmului este dominată de o notă nostalgică, orientată predominant spre trecutul artistic al actriței. Activitatea sa profesională curentă din acea perioadă este astfel relativ minimalizată, în favoarea mitologizării debutului și a rolurilor definitorii. În acest sens, Svetlana Toma construiește un portret care o fixează pe protagonistă într-o perspectivă similară celei rezervate personajelor sale cinematografice, în special celor create sub direcția regizorului Emil Loteanu. Destinul artistic al actriței este prezentat ca fiind indisolubil legat de figura regizorului, care își asumă poziția de „tutore” simbolic al carierei sale, revendicând atât dreptul de a iniția narațiunea documentarului, cât și de a o încheia. Această structură discursivă sugerează ideea că succesul și consacrarea Svetlanei Toma derivă în mod direct din apartenența sa la universul cinematografic al lui Loteanu. În consecință, documentarul nu reușește să detașeze imaginea actriței de autoritatea regizorală, iar Svetlana Toma este reprezentată mai degrabă ca un instrument al viziunii creatoare masculine decât ca un subiect artistic autonom.

În discursul cinematografic tradițional persistă percepția conform căreia asumarea rolurilor materne ar marca, în cazul actrițelor, începutul declinului profesional. Această reprezentare nu este rezultatul unei diminuări reale a capacităților artistice, ci consecința unor mecanisme structurale de excludere și ierarhizare a feminității în cadrul industriei cinematografice. După cum subliniază literatura de specialitate: „Rolurile destinate femeilor s-au diminuat istoric pe măsură ce acestea intrau în a doua jumătate a decadei a patra de viață, deoarece erau obiectificate prin privirea masculină și valorizate ca obiecte, nu ca persoane. Nu este vorba despre faptul că femeile își pierd talentul odată cu acumularea experienței, ci despre faptul că pur și simplu nu li se oferă rolurile necesare pentru a-l demonstra.”[73] Acest tip de

reprezentare constituie un stereotip clasic al industriei cinematografice dominate de structuri patriarhale, în cadrul cărora traiectoria profesională a actrițelor este adesea evaluată prin prisma vârstei și a tipologiei rolurilor asumate. O astfel de logică pare a fi aplicabilă și în cazul carierei Svetlana Toma. Deși, în documentar, actrița evocă cu intensitate afectivă rolul său de mamă a Anei Pavlova din filmul *Ana Pavlova*, această interpretare pare să marcheze o stagnare a parcursului său artistic ulterior, fără ca un succes de o anvergură comparabilă să mai fie atins. Totuși, o analiză contextuală permite nuanțarea acestei interpretări, întrucât nici cariera regizorului Emil Loteanu nu a mai cunoscut, după *Ana Pavlova*, un impact critic și popular similar cu realizările sale anterioare. Din această perspectivă, declinul vizibilității nu poate fi atribuit exclusiv transformării tipologiei de roluri feminine sau vârstei actriței, ci trebuie pus în relație cu un context cinematografic mai amplu, marcat de schimbări estetice, instituționale și ideologice.

Documentarul *Svetlana Toma* funcționează, astfel, ca un portret cinematografic construit conform convențiilor consacrate ale genului, oferind o reprezentare coerentă a destinului artistic al actriței. Cu toate acestea, filmul nu izolează protagonistă și povestea sa de forțele externe care o modelează, în special de narativul autoritar al regizorului Loteanu, care continuă să structureze sensul și interpretarea carierei sale. În consecință, Svetlana Toma rămâne reprezentată mai degrabă ca un destin artistic mediat și validat din exterior decât ca un subiect autonom al propriei istorii profesionale.

În categoria filmelor documentare consacrate artei se înscrie pelicula *Confesiune* (1985), realizată în regia lui Mircea Chistrugă. Filmul este conceput ca un portret cinematografic al artistei plastice Valentina Rusu-Ciobanu, una dintre cele mai prolifiche și originale figuri ale artei plastice din spațiul național, a cărei creație se distinge printr-un limbaj vizual recognoscibil și o sensibilitate artistică aparte. Pe parcursul discursului cinematografic, un rol esențial îi revine poetului Grigore Vieru, care funcționează atât ca ghid simbolic, cât și ca narator, contribuind decisiv la conturarea primei impresii despre protagonistă. Prin intermediul reflecției sale poetice, Vieru introduce spectatorul în universul interior al artistei, afirmând: „Deși a trăit și creat aproape o viață, ochiul Valentinei Rusu-Ciobanu a rămas un copil, el mai vede lumea în mod neobișnuit așa cum o poate vedea numai un copil.” Această formulare sintetizează una dintre ideile centrale ale filmului, și anume conservarea unei priviri artistice nealterate de convenții, capabile să perceapă realitatea într-o manieră ludică, liberă și profund subiectivă. Astfel, Valentina Rusu-Ciobanu este surprinsă într-o secvență cotidiană, în interiorul unui autobuz, privind atent în jurul său. Această imagine este montată în relație directă cu reflexia geamului, după care cadrul intră treptat într-o zonă de neclaritate vizuală, procedeu care generează un efect

plastic apropiat de estetica picturii impresioniste. Această opțiune imagistică conferă filmului o dimensiune poetică subtilă, în care realitatea obiectivă este filtrată printr-o percepție subiectivă, specifică universului artistic al protagonistei. Virtuozitatea vizuală a operatorului Pavel Balan se manifestă constant pe parcursul întregului film, atât prin utilizarea prim-planurilor expresive, cât și prin compoziția atent construită a planurilor generale din atelierul artistei. Spațiul de creație este filmat într-o manieră care îl transformă aproape într-un tablou în sine, cadrele dobândind o calitate picturală ce reflectă organic estetica operei Valentinei Rusu-Ciobanu.

Structura vizuală a filmului este alternată cu fragmente de discurs rostite de artistă, în care aceasta își explicitează procesul de creație și își formulează reflecțiile asupra actului artistic. Inserțiile cu imagini din lucrările propriu-zise ale pictoriței sunt recurente și esențiale pentru economia filmului. În unele dintre acestea pot fi recunoscute figuri ale unor personalități culturale naționale, ceea ce consolidează dimensiunea memorială și identitară a operei sale. Aceste secvențe funcționează ca o confirmare vizuală a talentului și a complexității universului interior al artistei, transpus în limbaj plastic. Una dintre „confesiunile” formulate de Valentina Rusu-Ciobanu capătă, din perspectiva contemporană, o relevanță deosebită: „Tare mă tem de tot ce-i robot. Că și-n manifestările oamenilor sunt aceste manifestări de program, așa știi, dinainte stabilit și necontrolat de personalitatea omului”. Grija artistului față de societate și, totodată, preocuparea pentru conservarea spiritului creator unic și profund uman au constituit teme recurente în reflecția artistică de-a lungul istoriei. În contextul deceniilor 1980–1990, anxietatea legată de „robotizare” era adesea subsumată unei forme de uniformizare ideologică, specifică sistemului comunist, în care creația risca să fie standardizată prin constrângeri doctrinare. În secolul XXI, această problemă capătă însă alte valențe: „robotul” de care ne temem nu mai este exclusiv o metaforă ideologică, ci se regăsește concret în viața cotidiană, sub forma dispozitivelor tehnologice „inteligente”, omniprezente în spațiul domestic și personal. Aceste tehnologii sunt capabile să genereze, în cantități practic nelimitate, produse susceptibile de a fi interpretate drept „artă”, punând sub semnul întrebării noțiuni precum autenticitatea, originalitatea și intenționalitatea creatoare.

În acest context, documentarul *Confesiune* se distinge ca o peliculă care valorifică într-o manieră concentrată și expresivă talentul artistei plastice Valentina Rusu-Ciobanu. Într-un timp de ecran relativ scurt, filmul reușește să integreze idei esențiale ale protagonistei, secvențe relevante din procesul său de creație și imagini ale operelor sale, configurând un portret artistic coerent și profund. Prin intermediul mărturiilor și prezenței unor personalități culturale precum Grigore Vieru și Andrei Lupan, alături de cadrele filmate în atelierul artistei și de inserțiile vizuale ale lucrărilor sale, *Confesiune* dobândește astăzi o valoare incomensurabilă, atât ca operă

cinematografică, cât și ca document audiovizual. Filmul funcționează nu doar ca un portret al unei mari artiste, ci și ca un martor sensibil al unei epoci și al unei concepții despre artă în care creația este inseparabilă de responsabilitatea morală și de afirmarea individualității umane.

La polul opus al succesului scenic și al consacării artistice se situează destinul interpretei de muzică populară Maria Drăgan, transpus cinematografic în filmul documentar *Vai, sărmana turturică* (1989), în regia lui Vlad Druc. Titlul peliculei, preluat din una dintre piesele interpretei, funcționează încă de la început ca un indiciu semantic al traiectoriei tragice care i-a marcat existența, anticipând dimensiunea dramatică a narațiunii filmice. Realizat într-o cheie poetică, documentarul construiește discursul cinematografic printr-un contrapunct între mărturiile oamenilor din sat și secvențele melodice interpretate de Maria Drăgan, completate de imagini-simbol menite să susțină și să amplifice dimensiunea emoțională a poveștii. Similar structurii întâlnite în filmul *Maria Codreanu*, debutul peliculei suprapune imagini peisagistice cu linia muzicală, însă, spre deosebire de tonul luminos al aceluși film, aici direcția narativă este una profund melancolică. Succesiunea cadrelor cu cimitirul, portretul interpretei și casa părăsită, învăluită în întuneric, configurează un univers vizual dominat de absență și pierdere.

Structura narativă include, de asemenea, mărturii din afara cadrului, care contribuie la construirea unei perspective colective asupra destinului artei. Unele dintre aceste intervenții sunt formulate într-o manieră simplă, dar categorică, sintetizând brutal efemeritatea memoriei și a recunoașterii publice: „de când a murit parcă nici nu a fost pe pământ, s-o dus Mărioara noastră”. Iubită de public atât timp cât a fost prezentă pe scenă, Maria Drăgan își pierde rapid vizibilitatea odată cu retragerea din activitatea artistică, fapt care evidențiază caracterul profund efemer al popularității. Filmul documentar *Vai, sărmana turturică* reflectă această idee printr-un limbaj vizual simbolic, în care trecerea timpului și fragilitatea memoriei colective sunt sugerate prin imagini recurente cu păsări, iarbă și copaci mișcați de vânt. Pasărea devine astfel un leitmotiv imagistic al peliculei, funcționând ca metaforă a vulnerabilității și a instabilității destinului artei. Unul dintre cadrele cu intenție metaforică explicită este imaginea unui pui de găină rătăcind printre picioarele oamenilor, secvență ce sugerează lipsa de orientare și de protecție într-un spațiu ostil. Această imagine poate fi interpretată ca o transpunere simbolică a poziției interpretei Maria Drăgan, care nu pare să-și fi găsit pe deplin locul existențial în contextul urban al convențiilor concertistice și al instituționalizării succesului artistic. Se cunoaște faptul că ansamblul „Mugurel”, din care făcea parte Maria Drăgan, a fost dezbinat de autoritățile sovietice, pe motiv că repertoriul interpretat era considerat excesiv de „românesc”. Ancorată profund în folclorul românesc, muzica interpretei a intrat astfel în conflict cu normele ideologice ale epocii, ceea ce a contribuit la marginalizarea sa profesională. Din această

perspectivă, metafora puiului răătăcit în „vâltoarea” de picioare devine o alegere artistică pertinentă, chiar dacă ușor forțată în expresivitatea sa, pentru a ilustra incompatibilitatea dintre autenticitatea artistică și mecanismele oficiale ale consacrării.

Retrasă în satul natal, Boldurești, Maria Drăgan rămâne izolată de recunoașterea publică de altădată, iar destinul său se încheie prematur, la doar 39 de ani. Filmul documentar fixează astfel nu doar un portret individual, ci și o reflecție mai amplă asupra fragilității statutului artistului popular într-un sistem care validează succesul doar atâta timp cât acesta este util, vizibil și ideologic acceptabil.

Filmul documentar *Vai, sârmana turturică* se afirmă nu doar ca o operă cinematografică realizată cu o sensibilitate artistică deosebită, ci și ca un act de recuperare simbolică și de restituire a memoriei interpretei Maria Drăgan. Pelicula funcționează ca un gest de „dreptate” culturală, revendicând locul acestei personalități în patrimoniul muzical și afectiv al spațiului basarabean și convingând spectatorul că „...tot ce a avut această mare cântăreață a fost cântecul, pentru care a pățimit și prin case s-a mântuit, înălțându-se ca o pasăre rară spre ceruri.”[17, p.104]

Regizorul Vlad Druc poate fi considerat autorul unui corpus cinematografic dedicat celor „.. trei Marii excepționale ale cântecului basarabean...”[19, p.83], prin realizarea filmelor-portret consacrate Mariei Codreanu, Mariei Drăgan și, ulterior, după proclamarea independenței Republicii Moldova, a filmului *Aria* (2005), dedicat sopranei Maria Cebotari. Acest demers poate fi interpretat ca o formă de canonizare cinematografică a feminității muzicale, în care fiecare portret surprinde un registru distinct al expresiei vocale și al relației dintre artistă, societate și contextul istoric. Deși filmul *Aria* se situează în afara spectrului temporal propus în cadrul acestui capitol, menționarea sa este necesară, întrucât reprezintă un punct culminant al seriei de filme biografice realizate de Vlad Druc. Construit narativ în acord cu structura actelor unei opere muzicale, filmul valorifică un spectru amplu de procedee ale limbajului cinematografic. Pentru a reda complexitatea destinului sopranei Maria Cebotari, regizorul recurge la utilizarea imaginilor de arhivă atent selectate, a materialelor filmate în contexte internaționale, a vocii din off și a elementelor grafice, integrate într-un montaj coerent și expresiv, care facilitează imersiunea spectatorului în universul narativ al peliculei. Prin construcția sa estetică și discursivă, *Aria* se afirmă ca un documentar de referință în cinematografia națională, constituind totodată obiectul unor numeroase cercetări și studii, în special cele ale filmologului Dumitru Olărescu, care semnează și scenariul filmului.

În mod simbolic, ciclului „celor trei Marii” i-ar putea fi asociată și figura Mariei Bieșu, configurând astfel o constelație a „celor patru Marii” - artiste care au încântat publicul prin arta muzicală în registre de gen diferite, de la folclor la operă. Privite în ansamblu, aceste filme-portret depășesc funcția documentară strictă și construiesc o istorie alternativă a culturii muzicale feminine, în care succesul, marginalizarea, sacrificiul și consacrarea sunt articulate ca experiențe complementare ale destinului artistic feminin.

Femeia în creația lui Vlad Druc nu este reprezentată exclusiv prin portretele personalităților din domeniul artei muzicale, ci reflectă o diversitate mult mai amplă a imaginii feminine în societate, integrată în special în problematica socio-umană a epocii.

În 1976, regizorul abordează problematica abandonului infantil în filmul *Copilul Tău*. Construit prin alternarea imaginilor documentare cu secvențe înscenate și susținut de vocea a doi naratori, filmul pune accent pe capacitatea biologică și simbolică a femeii de a da naștere, de a crea viață și de a marca destinul copilului său. Încă din debutul peliculei, montajul transformă procesul nașterii într-o veritabilă performanță audiovizuală, conferindu-i o dimensiune de spectacol dramatic pe muzică rock. Discursul filmic evoluează ulterior către prezentarea femeilor care își abandonează conștient copiii, lăsându-i în grija statului. Din această perspectivă, pelicula funcționează și ca o legitimare a sistemului comunist, reprezentat drept instanță salvatoare și protectoare a copiilor abandonați, întrucât instituțiile statului le oferă condiții materiale și educație adecvată în casele de copii. Astfel, responsabilitatea individuală este transferată, simbolic, asupra colectivității organizate. Narațiunea integrează secvențe cu un pronunțat caracter moralizator, printre care și captarea unei ședințe de judecată comunitară în care se solicită retragerea drepturilor părintești femeilor care și-au abandonat copiii. Acestea sunt supuse unei forme de blam public, fiind admonestate de voci colective cu tonalitate acuzatoare. Condamnarea publică devine astfel un instrument pedagogic al ideologiei, iar maternitatea este consolidată drept obligație morală supremă. Din perspectiva moralizatoare și a femeii culpabilizate, în anumite privințe există similitudini și cu filmul *Vatra fără leagăn* (1987), realizat mai târziu de regizoarea Ana Iuriev.

Dincolo de convențiile mesajului socialist și de caracterul normativ al discursului despre maternitate, *Copilul Tău* propune totuși o narațiune profund emoționantă în ceea ce privește condiția copilului abandonat, al cărui destin este marcat de absența grijii parentale. Imaginea „mamei ideale”, reiterată vizual pe parcursul filmului, contrastează puternic cu secvențele documentare, adesea desaturate sau lipsite de căldură cromatică, care surprind femeile ce au renunțat la responsabilitățile parentale. Această opoziție vizuală accentuează ruptura dintre norma idealizată și realitatea stigmatizată. Deși tematica abandonului infantil rămâne actuală și

astăzi, privirea retrospectivă asupra filmului relevă ancorarea sa profundă în mentalitatea tradiționalist-patriarhală a epocii. Femeia este reprezentată simultan ca ființă creatoare și ca instanță culpabilizată în cazul renunțării la „creația” sa. În schimb, figura paternă este practic absentă din câmpul responsabilității morale: tații pot continua să existe în afara acestei problematice, participarea sau neparticiparea lor fiind exclusă din discursul critic al filmului. Astfel, responsabilitatea abandonului este atribuită unilateral femeii, iar maternitatea devine un criteriu definitoriu al valorii sale sociale. În acest sens, filmul reflectă nu doar o dramă individuală, ci și o structură ideologică ce circumscrie identitatea feminină aproape exclusiv în jurul funcției reproductive.

Filmul *O zi cât o viață* (1980) construiește portretul Olgăi Mărăcuță, angajată în calitate de mașinistă pe o macara - o profesie asociată tradițional cu universul masculin și cu mitologia muncii industriale sovietice. Așa cum sugerează și titlul, dramaturgia filmului urmărește ciclul repetitiv al existenței protagonistei într-o singură zi, de dimineață până seara, această unitate temporală funcționând ca o sinteză simbolică a unei întregi vieți. Filmul debutează cu un cadru semiobscur în care Olga doarme, peste imaginea ei fiind suprapuse proiecții ale vieții rurale. Procedeele cinematografice sugerează originile protagonistei, memoria spațiului natal, dar poate fi interpretat și ca expresie onirică a unei nostalgii sau a unui dor latent după o libertate pierdută. Olga se trezește, se îmbracă, iar următorul cadru o surprinde deja în cabina îngustă a macaralei, unde finalizează gesturile cotidiene de pregătire. Această teleportare vizuală comprimă spațiul domestic și cel profesional, anulând granița dintre intimitate și muncă și sugerând contopirea identității personale cu rolul productiv impus de sistem. Vocea Olgăi devine principalul fir narativ al filmului. Ea relatează despre studiile sale, despre activitatea profesională și despre pasiunea pentru muncă și formare continuă. Mărturiile sunt completate de imagini care o surprind operând macaraua, luând prânzul sau participând la momente de socializare și festivități. Solitudinea protagonistei, suspendată deasupra Chișinăului în cabina metalică a macaralei, este contrapunctată prin scene de petrecere și prin participarea la o paradă tradițională comunistă. În acest mod, chiar dacă reprezentarea este aparent firească și realistă, profilul social al Olgăi corespunde convenției ideologice: ea este studentă conștiincioasă, muncitoare exemplară și membră de partid. Imaginea sa confirmă modelul „femeii noi” sovietice, emancipată prin muncă și integrată organic în proiectul colectiv. Cu toate acestea, pe parcursul filmului se resimte o solitudine persistentă, aproape depresivă, amplificată de încadrarea repetată a protagonistei în spațiul claustrofobic al cabinei. Această tonalitate existențială a fost remarcată încă de la prima vizionare în fața cenzorilor ideologici ai epocii, care au criticat pelicula, „...învinuindu-i pe autori și de singurătatea protagonistei, de situația incertă în care se află o

tână muncitoare - stări create, chipurile, de regizor, fiindcă în realitatea sovietică așa ceva nu putea exista.”[19] Finalul filmului reiterează structura circulară a narațiunii: la sfârșitul zilei, Olga își potrivește deșteptătorul și merge la culcare. Această scenă este însă urmată de o rezolvare rapidă și limitativă a destinului său - căsătoria, nunta, sarcina. Astfel, finalitatea femeii sovietice este reîncadrată în convențiile tradiționale ale rolului familial. Dacă până atunci cabina macaralei funcționa ca spațiu simbolic al izolării, noul apartament sovietic devine un alt cadru potențial claustrofobic. Alegerea pare iluzorie: între patru pereți ai muncii industriale sau între patru pereți ai vieții domestice, condiția feminină rămâne circumscrisă unor limite structurale similare.

Prin această ambivalență, *O zi cât o viață* se situează la granița dintre conformarea ideologică și insinuarea unei critici subtile. Filmul respectă tiparul oficial al reprezentării femeii productive, dar lasă să transpară, prin mijloace cinematografice discrete, fragilitatea existențială a protagonistei și tensiunea dintre emancipare și constrângere.

Regizorul Vlad Druc revine la tematica abandonului infantil și a alcoolismului parental în filmul *Am să te aștept* (1985). Construit pe baza mărturiilor emoționante ale doi copii rămași fără sprijin familial, documentarul reia mecanismul discursiv al culpabilizării publice a femeii căzute pradă dependenței de alcool. Conceptual, filmul păstrează aceeași matrice ideologică: copiii lipsiți de protecția părinților sunt prezentați drept beneficiari ai grijii responsabile oferite de instituțiile statului, în timp ce părinții, în special mama, sunt supuși degradării simbolice și pierderii drepturilor părintești. Narațiunea include din nou o ședință de judecată publică, unde femeia acuzată de abandon și neglijență declară o indiferență aproape șocantă față de copilul său și față de responsabilitatea maternă. Această scenă funcționează ca un punct culminant moralizator, reafirmând poziția autorității colective și consolidând ideea că maternitatea este nu doar o funcție biologică, ci o obligație socială strict reglementată. Prin această construcție, documentarul surprinde o dimensiune incomodă a realității umane: incapacitatea sau refuzul asumării rolului parental. Totuși, perspectiva rămâne predominant unilaterală, accentul fiind plasat asupra mamei, în timp ce figura paternă continuă să fie marginală sau absentă din câmpul responsabilității morale.

Spre deosebire de *Vatra fără leagăn* (1987), realizat de Ana Iuriev, care tratează o problemă similară printr-o acumulare de tensiune dramatică și printr-un lirism emoțional accentuat, *Am să te aștept* adoptă o construcție mai apropiată de realismul observațional. Filmul lui Vlad Druc relatează problema într-o manieră mai directă, aproape reportorială, reducând intervențiile stilistice și mizând pe forța brută a mărturiei.

Una dintre cele mai reușite și complexe reprezentări ale femeii în documentarul

moldovenesc este *Vive la femme!*. (1989) de Vlad Druc. Pelicula propune o expresie aproape avangardistă a unui portret feminin polivalent, care provoacă spectatorul să observe și să interpreteze diferite prototipuri ale condiției feminine în societate.

Construit exclusiv din elementele esențiale ale limbajului cinematografic, fără recurs la efecte speciale, filmul debutează cu un cadru simbolic: mâini feminine care par să execute un ritual deasupra capului unei femei. Această imagine inaugurală este urmată de un cadru-laitmotiv al unei femei aflate în mișcare pe șinele unei căi ferate - o metaforă interpretabilă atât ca traseu al existenței feminine, cât și ca invitație adresată spectatorului de a porni într-o explorare a identității femeii. Montajul filmului alternează și juxtapune multiple ipostaze sociale și imagistice ale femeii: tinere care se antrenează într-o sală de sport, femei angajate la calea ferată, muncitoare implicate în tranșarea cărnii, femeia dedicată vieții religioase și femeia ca model de copertă. Aceste reprezentări contrastante poartă o încărcătură semiotică profundă, cu accente meditative, stimulând subconștientul spectatorului și provocându-l la o reflecție critică asupra propriilor atitudini și prejudecăți. Un rol esențial în această construcție îl joacă utilizarea conștientă a prim-planului, în special a cadrelor în care femeile privesc direct în obiectivul camerei. În cazul tinerelor care se antrenează la sală, prim-planul dobândește valențe ale eroticului, plasate însă în contrapunct cu portretele călugăriței care curăță cocina porcilor de noroi și resturi. La rândul lor, cadrele unei ședințe foto realizate în studio sau pe plajă, marcate de o pozare dezinvoltă și libertină, contrastează puternic cu imaginile angajatelor de la calea ferată, surprinse în plin efort fizic, cărând pietre și lovind cu ciocanul. Astfel, filmul construiește o veritabilă coliziune a diferitelor registre identitare ale existenței feminine. În această cheie, *Vive la femme!* poate fi interpretat ca o reflecție asupra existenței tradiționale, evidențind plurivalența rolurilor feminine în societate și cuprinzând un spectru larg de stereotipuri ale activității umane. Femeia apare succesiv ca ființă dură, seducătoare sau pioasă, fiecare ipostază fiind integrată într-o construcție cinematografică coerentă.

Narațiunea include, la un moment dat, și secvențe dintr-un ritual de botez colectiv, desfășurat în mod tradițional în apele unui râu. Această secvență, pusă în relație cu imaginile călugăriței care îngrijește grajdul porcilor, accentuează dimensiunea religioasă a stereotipului feminin, dar și ideea unei „pecete” de gen din care femeia nu poate evada complet.

Finalul peliculei respectă o structură dramaturgică ciclică, revenind la imaginile inițiale ale mâinilor „vrăjitoarești” deasupra capului și ale femeii care înaintează pe șinele de tren. De această dată însă, autorul introduce o concluzie simbolică asupra existenței feminine: după o panoramare care scoate personajul din cadru, camera revine și o descoperă pe aceeași femeie îmbătrânită, purtând un batic pe cap, dar cu aceeași privire sigură și îndreptată înainte.

Deși alternează observația documentară cu construcția metaforică, *Vive la femme!*.. se impune ca o viziune autentică asupra identității feminine. Inevitabil, filmul reprezintă o perspectivă masculină subiectivă asupra chipului femeii, însă imaginile cu valențe erotice sau de nuditate sunt integrate argumentat în dramaturgia și sensul narațiunii filmice. Pelicula rămâne o lucrare singulară în filmografia studioului „Moldova-Film”, constituind totodată o mărturie a emergenței unei libertăți artistice sporite, favorizate de contextul istoric al democratizării sociale și al iminentei destrămări a Uniunii Sovietice.

O peliculă care rupe explicit tiparele ideologice ale cinematografului sovietic târziu este *Goliciune* (1989), realizată, de asemenea, în regia lui Vlad Druc. Filmul propune spectatorului un portret dezinhibat și incomod al femeii marginalizate - prostituata sau femeia decăzută din punct de vedere moral și social. O figură aproape absentă sau sistematic denigrată în discursul cinematografic oficial al perioadei.

Așa cum sugerează și titlul, *Goliciune* nu evită confruntarea directă cu subiectul său, asumând nuditatea feminină drept cheie vizuală și conceptuală a întregii construcții narative. Nudul nu funcționează exclusiv ca element erotic, ci devine un instrument de demascare a ipocriziei sociale și a violenței simbolice exercitate asupra femeii. Dimensiunea voyeristică a imaginii este susținută în mod fundamental de integrarea a două interviuri: unul cu o prostituată și celălalt cu o femeie dependentă de droguri, însărcinată în momentul filmării. Interviul cu prostituata este realizat într-o manieră profund intimă, cu un cadru vizual deliberat obscur, aproape inconfortabil, dar onest. Camera, plasată sub semnul privirii masculine, urmărește corpul dezgolit al protagonistei printr-o succesiune de gros-planuri, accentuând vulnerabilitatea, dar și prezența corporală incontestabilă a femeii. Mărturiile celor două protagoniste depășesc dimensiunea confesivă legată de activitatea sau istoricul lor și reflectă atitudini mai ample față de viață, supraviețuire și raportarea la sine într-un context social ostil. Aceste interviuri sunt punctate de imagini artistice ale nudului feminin, care oscilează între valențe erotice și un estetism simbolic pronunțat. Astfel, filmul construiește un discurs vizual ambiguu, aflat la granița dintre atracție și respingere, dintre contemplare și judecată. În esență, *Goliciune* funcționează ca o critică frontală a unui socium moralizator, care produce prejudecăți și exercită violență simbolică asupra celor considerați „devianți”. Această atitudine este sugerată și prin imagini directe, cu bărbați care aruncă pietre - un gest cu evidente conotații biblice, dar și sociale. Vlad Druc dezvoltă un discurs vizual alegoric prin inserarea scenelor cu manechine, juxtapuse corpului feminin dezgolit. Această asociere, suprapusă unor secvențe sonore alcătuite din voci care condamnă prostituatele, devine o metaforă a rigidității gândirii sociale, o gândire artificială, „de plastic”, lipsită de empatie și autenticitate. În acest context, femeia stigmatizată

de societate apare paradoxal ca fiind mai vie și mai adevărată decât criticii săi. Filmul *Goliciune* se afirmă astfel ca un portret curajos al condiției feminine, marcată de dependența economică și simbolică față de bărbați, într-o societate în care banii dictează valoarea și calitatea vieții, chiar dacă, oficial, acțiunea se desfășoară în spațiul Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești. Spre deosebire de portretele moralizatoare și denigratoare specifice filmului sovietic clasic, această peliculă adoptă o perspectivă empatică asupra condițiilor vicioase care determină destinul femeii marginale. Prin strategia sa estetică și discursivă, *Goliciune* nu exploatează nuditatea, ci o transformă într-un instrument de adevăr cinematografic, dezvăluind fragilitatea, violența și contradicțiile firii umane într-o formă artistică lucidă și asumată.

Femeia în cinematografia moldovenească nu exista doar în calitate de subiect pe marele ecran, ci făcea parte și din procesul creație a peliculelor. La studioul „Moldova-film”, femeile erau angajate preponderent în departamentele tehnice și auxiliare ale producției cinematografice, precum laboratoarele de prelucrare a peliculei, sălile de montaj sau pe platourile de filmare, în special în funcții de asistente de regie, iar mult mai rar în domeniul sunetului. În schimb, prezența femeilor în poziții de autoritate creativă, precum cea de regizor sau autoare directă a filmelor documentare și de ficțiune, era semnificativ mai redusă, ceea ce indică existența unor ierarhii de gen persistente în interiorul sistemului cinematografic sovietic, chiar și în contextul unui discurs oficial care promova egalitatea de șanse. În general, asumarea unor funcții creative de înaltă responsabilitate în cadrul studioului era o provocare pentru basarabeni. Aceasta însemna o pregătire profesională temeinică, care se făcea doar la VGİK-ul de la Moscova. Instituția oferea un număr limitat de locuri pentru fiecare specialitate, iar republicile unionale beneficiau de cât unul-două locuri la specialități precum Regie de film sau Imagine. În acest caz „femeile ar fi trebuit să concureze cu bărbații pentru a fi acceptate”[20] la o asemenea specialitate. În cadrul VGİK, specialitatea Regie de film a fost marcată de-a lungul timpului de o orientare predominant masculină, fiind percepută drept o profesie „adecvată” în principal bărbaților. Chiar și atunci când femeile aveau acces la studiile acestei instituții, ele erau adesea direcționate către alte specializări, precum filmologia sau actoria, considerate mai compatibile cu rolurile de gen acceptate. Această practică reflectă un mecanism instituțional de segregare profesională, care a limitat accesul femeilor la funcțiile de autoritate și decizie artistică în cinematografie.

O parte semnificativă a cronicii documentare sovietice realizate în Republica Sovietică Socialistă Moldovenească în anii 1950 este asociată cu activitatea regizoarei Olga Ulițkaia, venită de la Odesa. Absolventă a *Școlii de Film din Odesa (Одесский кинотехникум)*, Ulițkaia a activat la Chișinău atât înainte, cât și după fondarea studioului „Moldova-film”. Începând cu

anul 1948, aceasta a ocupat funcția de regizoare a departamentului moldovenesc de cronică în cadrul studioului de film din Odesa, iar din 1952 a deținut aceeași poziție în cadrul noii instituții „Studioul de filme documentare și cronică cinematografică” la Chișinău, iar din 1957 în colectivul studioului „Moldova-film”. Totuși, până a ajunge la Chișinău, destinul Olgăi Ulițkaia a fost marcat puternic de regimul sovietic. În mediul profesional de la Odesa, Ulițkaia îl cunoaște pe regizorul Aleksandr Osipovici Gavronski, distins printr-un profil intelectual atipic pentru cinematografia sovietică a anilor 1920: format în universități occidentale, cu studii de filosofie și filologie, el aparține categoriei cineaștilor educați în afara strictului cadru ideologic sovietic, fapt care va deveni ulterior un element de vulnerabilitate politică. Relația profesională dintre cei doi se transformă treptat într-o relație personală, iar Olga Ulițkaia și Aleksandr Gavronski devin soț și soție, constituind un cuplu artistic și biografic. Colaborarea lor cinematografică se concretizează în mai multe proiecte realizate la sfârșitul anilor 1920 și începutul anilor 1930, în cadrul studiourilor ucrainene. Printre titlurile la care au lucrat împreună se numără *Șchiopul*, (*Хромоножка*, 1930), *Adevărata viață* (*Настоящая жизнь*, 1930) și, în mod special, *Dragoste* (*Любовь*, 1933), film considerat unul dintre primele proiecte sonore ale studioului de la Kiev. Aceste producții se înscriu într-o etapă de tranziție a cinematografeii sovietice, aflată între pluralismul estetic al deceniului precedent și rigidizarea ideologică impusă de realismul socialist. Destinul acestor filme este însă strâns legat de represiunea politică exercitată asupra lui Gavronski. După arestarea acestuia în 1934, filmul *Dragoste* este interzis și distrus, iar materialele aflate în proces de montaj sunt distruse, situație emblematică pentru intervenția directă a aparatului represiv în producția cinematografică. Arestările repetate, condamnările și perioadele de exil ale lui Gavronski vor marca profund parcursul profesional al cuplului. În acest context, Olga Ulițkaia îl urmează în exil, asumând consecințele politice și profesionale ale solidarității familiale, fapt care conduce la întreruperi îndelungate ale activității sale cinematografice. În perioadele grele de detenție și exil, ea îi trimitea ajutoare, medicamente și corespondență, iar în perioada exilului lor rural a negociat adesea condițiile de trai pentru soțul său fără sprijin oficial.

În cadrul activității profesionale de la studioul „Moldova-film”, Ulițkaia a semnat regia unuia dintre primele filme de ficțiune realizate la acest studiu, *Balada haiducească* (1958). În afara cronicilor documentare, Ulițkaia a fost autoarea documentarelor ce abordau tematica educației copiilor. Un exemplu în acest sens este filmul *Aveți copii?* (1966). Realizat la comanda Ministerului sănătății din URSS, acesta urmărește să promoveze așa numitele „grupe cu ore extinse”, pe parcursul cărora copiii sunt antrenați în activități extra școlare sub supravegherea unor educatori. Chiar și aici, observăm afinitatea regizoarei pentru construcție ficțională a

narațiunii, dar care provoacă interes spectatorului. Filmul demarează cu întrebarea titlului, adresată de o moderatoare unei săli pline cu oameni - o reprezentare convențională a populației generale. Câteva persoane sunt selectate și apoi îi vedem așezați la masă, ca într-un fel de panel de discuții în văzul tuturor. Moderatoarea întreabă părinții dacă ei știu cu ce se ocupă copiii lor acasă cât ei sunt plecați la muncă. Părinții sunt convinși că copiii lor sunt exemplari, și își fac temele. Prin magia supranaturală a filmului, moderatoarea apasă un buton și urmărim pe ecran imagini ce contravin așteptărilor părinților. Un băiat face gălăgie la pian, deranjând motanul casnic, care începe să miaune cu sunetul unei trompete dezacordate (un exemplu de design sonor ce amplifică emotiv). Într-o altă scenă, două fete gemene golesc borcanul cu cireșe conservate. Un alt tânăr, care aparent își face temele pe acasă, defapt mâzgălește cu pixul imaginile din manual. În continuare este anunțată tema de facto al filmului, și urmează scene cu activitățile extrașcolare ale elevilor. Aceștia ne sunt prezentați cum se joacă pe afară, fac exerciții, aleargă. Ora mesei este pregătită de tinerele fete, îmbrăcate cu șorț și care aranjează mâncarea pe mese - o imagine a rolului tradițional feminin. În continuare sunt prezentate imagini ale activităților ce au loc în clasă și grija pe care o poartă tânăra profesoară. La un moment dat filmul aduce cu sine și un mesaj moralizator pentru părinți, care ar trebui să-și aducă și ei contribuția și să nu lese totul pe spatele profesoarei. În mod demonstrativ, în clasa exemplară sosesc doi părinți - mamele, care au venit să-și exprime susținerea. Un alt exemplu de film care se încadrează în această temă e *Noroc, pușorule!* (1969), care se focusează pe sfaturile doctorului pentru dezvoltarea corectă a nou născuților.

În lipsa unor documente explicite, nu este posibilă evaluarea gradului de loialitate ideologică sau de adeziune personală a regizoarei față de regimul sovietic. Activitatea sa trebuie analizată inclusiv prin intermediul lucrărilor ei regizorale, realizate în limitele constrângerilor instituționale și ideologice ale epocii. Cu toate acestea, se pot observa anumite tendințe recurente în episoadele aflate sub direcția sa. Deși directivele tematice și ideologice erau formulate la nivel central, regizoarea dispunea, în mod inevitabil, de un anumit grad de influență decizională în selecția subiectelor, organizarea mizanscenei și accentuarea unor elemente vizuale. În acest sens, episoadele semnate de Olga Ulițkaia includ, cu o frecvență mai mare, scene centrate pe participarea femeilor, precum și o insistență sporită asupra rolului acestora în construcția societății socialiste. Această observație nu poate fi interpretată drept un gest de emancipare feministă în sens contemporan, ci mai degrabă ca o vizibilizare sporită a femeii în interiorul cadrului ideologic permis.

Un exemplu relevant este oferit de cronică *Moldova sovietică* din martie 1956, dedicată în întregime femeii, cu ocazia Zilei Internaționale a Femeii, 8 martie. Filmul reunește o

succesiune de secvențe în care femeile sunt prezentate în diverse spații și activități. Într-un prim episod, un grup de femei participă la o șezătoare, brodând batiste, una dintre ele utilizând o mașină de cusut - element menit să evidențieze progresul tehnologic. Un al doilea segment prezintă o femeie funcționară aflată într-un cadru asemănător unui congres, dominat de prezența masculină, în care aceasta participă activ la discuții și vot.

Următoarele secvențe revin la spațiul productiv al unei croitorii de mari dimensiuni, unde femeile lucrează într-o atmosferă prezentată ca fiind armonioasă, purtând uniforme albe și baticuri. O scenă evident regizată o prezintă pe o profesoară citind cu voce tare din ziarul *Moldova Socialistă*, în fața unui grup de femei și copii dispuși semicircular, sugerând rolul educativ al partidului și transmiterea ideologiei către masele rurale.

Cronica se încheie cu mai multe apariții ale actriței Ecaterina Cazimirova, una dintre figurile proeminente ale teatrului moldovenesc al perioadei, a cărei prezență contribuie la creșterea atractivității și vizibilității materialului cinematografic.

În 1987, după trecerea sa în neființă, Olgăi Ulițkaia îi este dedicat documentarul *Cei pe care îi iubim sunt în viață*. Cele douăzeci de minute ale filmului, realizate de cineștii Nicolai Harin și Nelea Glușco împreună cu colectivul studioului „Moldova-film” relatează diverse aspecte ale vieții Olgăi Ulițkaia. Naratorul o descrie pe Ulițkaia fiind „bunica cinematografeii moldovenești”, o femeie inteligentă care a ales „cea mai complicată și responsabilă profesie - regia de film”. Se constată că, inclusiv cu aportul regizoarei, a fost realizat un reportaj dedicat conacului lui Zamfirache Ralli din Strășeni, proprietate pe al cărei teritoriu a fost găzduit, pentru o perioadă, scriitorul Alexandr Sergheevici Pușkin. Materialul cinematografic avea drept subiect degradarea simbolică a acestui spațiu cultural, transformat în perioada sovietică într-un depozit al colhozului. Conform narațiunii documentare, difuzarea reportajului a determinat reacția autorităților, iar ulterior imobilul a fost reconvertit într-un muzeu memorial.

Documentarul insistă în mod repetat asupra statutului Olgăi Ulițkaia de „fără de partid”, subliniind totodată implicarea sa activă în realizarea unui număr considerabil de pelicule cu caracter propagandistic, dedicate activităților Partidului Comunist. Narațiunea o prezintă drept o figură angajată încă din perioada Revoluției, care, în mod paradoxal, nu s-ar fi considerat vrednică de „înaltul titlu de comunistă”. Această retorică patetică intră însă în contradicție cu datele biografice cunoscute, care indică faptul că Olga Ulițkaia a avut de suferit direct în urma politicilor și constrângerilor regimului comunist.

În același timp, documentarul menționează moartea copilului său, dar tratează superficial relația sa cu Gavronski, reducând consecințele acestei legături la o simplă „nenorocire”, fără a contextualiza exilul acestuia și implicațiile profunde ale marginalizării politice și sociale.

Această omisiune contribuie la construirea unei narațiuni incomplete, care atenuază dimensiunea represivă a sistemului sovietic și minimizează traumele personale ale protagonistei.

Activitatea Olgăi Ulițkaia trebuie înțeleasă ca parte a unui sistem de producție cinematografică profund controlat, în care creația artistică era subordonată obiectivelor politice și ideologice. În acest context, regizoarea își îndeplinea atribuțiile profesionale în limitele impuse de instituțiile statului, iar materialele realizate reflectă mai degrabă funcționarea mecanismului propagandistic decât opțiuni artistice autonome. Cu toate acestea, simpla prezență a unei femei în poziția de regizoare și accentul relativ mai pronunțat asupra figurii feminine conferă acestor cronici o relevanță aparte pentru analiza rolului femeii în cinematografia sovietică din R.S.S.M. A doua parte a filmului biografic relatează aportul pe care l-a adus Ulițkaia la fondarea studioul „Moldova-film”, educarea și profesionalizarea noilor generații de cineaști. Anterior realizării filmului *Balada haiducească*, regizoarea Olga Ulițkaia a realizat scurtmetrajul de ficțiune *Leacuri amare*, menționat de naratorul documentarului dedicat activității sale. Pelicula nu a fost identificată până în prezent în fondurile de arhivă cunoscute și este considerată, în stadiul actual al cercetării, ca fiind de negăsit. Se cunoaște că narațiunea filmului conținea personajele folclorice Păcală și Tândală, interpretați de Ion Ungureanu și Dumitru Caraciobanu. Documentarul susține că meritele regizoarei Olga Ulițkaia în realizarea filmului *Balada haiducească* ar fi fost minimalizate în favoarea altor autori implicați în proiect. Potrivit narațiunii filmice, Ulițkaia ar fi fost treptat îndepărtată din procesul de producție, iar finalizarea peliculei ar fi fost preluată de un grup de tineri absolvenți ai VGİK-ului. Astfel, filmul nu intră în detalii, ca să descrie această situație ca pe o manifestare a persecuțiilor indirecte la care regizoarea ar fi fost supusă din cauza statutului politic al soțului său, condamnat de autoritățile sovietice. În ceea ce privește figura soțului Olgăi Ulițkaia, documentarul menționează revenirea acestuia abia după încheierea războiului, în urma unei absențe îndelungate, de aproximativ două decenii, descriindu-l într-o formulare vagă drept un bărbat „obosit și bolnav de moarte”. Narațiunea evită însă detalii concrete privind circumstanțele detenției, exilului sau consecințele represiunii politice, preferând o tratare eliptică și metaforică a traumei. Totodată, se sugerează că, după această reîntoarcere, regizoarea nu i s-ar mai fi dedicat soțului, orientându-și întreaga energie către activitatea cinematografică - o interpretare care rămâne la nivel sugestiv și nu este susținută de date documentare explicite. *Cei pe care îi iubim sunt în viață* se încheie cu o declamație poetică a regizorului Emil Loteanu, care funcționează mai degrabă ca un gest simbolic de omagiere decât ca o concluzie analitică, consolidând registrul liric al narațiunii și orientând receptarea biografiei Olgăi Ulițkaia spre o construcție simbolică.

În linii generale, filmul-omagiu dedicat regizoarei Olga Ulițkaia constituie un document important pentru studiul activității și creației sale cinematografice. Cu toate acestea, confruntarea discursului documentar cu datele biografice disponibile evidențiază limitele unei astfel de reprezentări: documentarul tinde să mascheze tragediile personale și dificultățile profesionale ale regizoarei, prezentându-le drept evenimente tangențiale sau circumstanțiale, care nu ar fi afectat în mod substanțial devotamentul său ideologic față de sistemul sovietic. Filmul de ficțiune *Balada haiducească*, având ca protagonist figura haiducului - tipologie compatibilă cu modelul eroului pozitiv acceptat de doctrina sovietică - rămâne totuși un reper fondator, reprezentând primul marcaj istoric al studioului „Moldova-film” în domeniul cinematografului de lungmetraj. Sursele sunt contradictorii cu referire la situația exactă a co-regiei filmului. Filmologul Ana-Maria Plămădeală avansează ipoteza potrivit căreia Olga Ulițkaia ar fi conștientizat imposibilitatea de a duce proiectul la bun sfârșit, întrucât nu „ar fi simțit tema”, motiv pentru care a fost invitat regizorul Mihail Kalik să intervină în realizarea filmului. În contrast cu această interpretare, o altă perspectivă susține că regizoarei nu i s-a mai permis să realizeze filme de ficțiune, fiind treptat marginalizată din cauza neapartenenței sale la Partidul Comunist și menținută sub supraveghere constantă ca urmare a legăturii sale cu soțul exilat.

Această divergență de opinii relevă tensiunea dintre explicațiile de ordin estetic și cele de natură politico-ideologică, sugerând că excluderea Olgăi Ulițkaia din cinematografia de ficțiune nu poate fi redusă la un simplu eșec creativ, ci trebuie analizată în contextul mecanismelor de control și marginalizare specifice sistemului cinematografic sovietic.

Creația documentară a Olgăi Ulițkaia, ce include revistele și cronicile cinematografice, chiar dacă este construită în conformitate cu normele și convențiile narațiunii comuniste, constituie un corpus audiovizual de o valoare documentară semnificativă. Aceste filme reflectă spiritul unor perioade de tranziție și transformare socială și culturală în spațiul dintre Nistru și Prut, oferind astăzi un material esențial pentru înțelegerea contextului istoric și ideologic al epocii.

Într-un context istoric similar se regăsește și regizoarea Ana Iuriev, născută la 9 februarie 1944 în localitatea Bravicea - teritoriu aflat atunci într-o scurtă și complexă tranziție istorică, încă formal parte a Regatului României - își începe activitatea profesională în cinematografie ca asistentă de regie, iar ulterior, după formarea la Institutul Unional de Cinematografie, revine în R.S.S. Moldovenească la începutul anilor 1970. Este una dintre puținele cineaste cărora studioul Moldova-Film le-a încredințat responsabilitatea artistică și creativă a filmelor documentare într-o epocă în care producția cinematografică era puternic centralizată și marcată de imperativele ideologice ale statului sovietic. Filmele realizate de Ana Iuriev acoperă un spectru tematic amplu

- de la agricultură, industrie și educație, până la portrete individuale și subiecte sociale sensibile - și constituie un corpus valoros pentru înțelegerea reprezentărilor despre femeie, muncă, familie și comunitate în documentarul moldovenesc sovietic. Filmografia Anei Iuriev a constituit un obiect important de cercetare în cadrul prezentei teze, fiind analizată anterior în articolul *Creația regizoarei Ana Iuriev* (Zaporojan Radu-Dumitru, *Studiul Artelor și Culturologie: Istorie, Teorie, Practică*, nr. 2 (49), 2025, pp. 78–82, AMTAP), ale cărui rezultate sunt reluate și dezvoltate în cadrul acestei lucrări.

Nelipsite din filmografia Anei Iuriev sunt filmele cu tematică agricolă, realizate în spiritul misiunii propagandistice de popularizare a valorilor regimului comunist. La o distanță de aproape un deceniu, regizoarea revine asupra aceluiași subiect în *Nuvela despre pâine* (1975) și *Reflecții despre pâine* (1984), două producții care urmăresc simbolic drumul grâului și semnificația lui în imaginarul sovietic. În primul film, timpul secerișului este tulburat de o furtună ce pune în pericol îndeplinirea planului cincinal. Soluția, conform logicii productive sovietice, este mobilizarea colectivă. Colhozurile din preajmă sunt alertate, iar muncitorii și combinele sunt trimiși de urgență pe câmp. Se lucrează continuu, zi și noapte, iar la final grâul este salvat și transportat în camioane, primul purtând inscripția în grafie chirilică „Prima pâine statului!”. Iuriev construiește astfel o narațiune exemplarizantă, în care „omul sovietic” depășește adversitățile naturii prin disciplină, solidaritate și eficiență. Contribuția operatorului Albert Iurev este semnificativă: varietatea cadrelor, compoziția atentă și montajul alert conferă filmului dinamismul cronicilor documentare sovietice din deceniile precedente, accentuate de o coloană sonoră orchestrală care amplifică sentimentul de eroism colectiv.

Cel de-al doilea film, *Reflecții despre pâine*, pornește de la același traseu al grâului, însă extinde analiza spre procesul industrial de transformare în făină și spre dimensiunea domestică a preparării pâinii. Montajul este construit aproape în întregime pe narațiunea vizuală și pe muzică, regizoarea propunând o suită de imagini, care alternează între fabrica modernizată și ritualul casnic al unei tinere gospodine ce frământă aluatul. Vocea naratorului intervine abia spre finalul peliculei pentru a pronunța fraza: „Pe fața noastră pot fi văzute multe, numai nu frica de a rămâne fără pâine”, afirmație cu nuanțe involuntar ironice în contextul istoric al foametei din 1946–1947 și al penuriilor cronice de produse alimentare, cunoscute astăzi în mod explicit. Ultimele minute ale documentarului etalează imagini ale abundenței - rafturi pline, saci de pâine, cuptoare în funcțiune - menite să sugereze siguranța alimentară a societății sovietice. Naratorul capătă un ton moralizator, chemând spectatorul la recunoștință și responsabilitate față de pâine, element sacralizat în discursul propagandistic. Dacă prima parte a filmului ar putea fi interpretată drept o suită poetică ce reflectă cu autenticitate munca agricolă și traseul simbolic al grâului,

intervenția narativă explicit ideologică limitează libertatea interpretativă și dirijează spectatorul spre un mesaj univoc. Astfel, ambele documentare demonstrează tensiunea constantă dintre potențialul poetic al imaginii - prezent în sensibilitatea vizuală a regizoarei - și imperativele propagandistice ale epocii, care transformă reprezentarea pâinii într-un instrument de legitimare a discursului sovietic despre muncă, abundență și responsabilitate colectivă.

O parte semnificativă a filmografiei regizoarei Ana Iuriev este orientată către reprezentarea copilăriei și a procesului de educație în RSS Moldovenească, domeniu pe care îl abordează în concordanță cu politicile culturale și pedagogice ale statului sovietic. Pelicula *Totul începe din copilărie* (1975) ilustrează grădinița ca spațiu privilegiat al formării copilului, prezentat drept un mediu sigur, modern și eficient în timp ce părinții „construiesc viitorul luminos”. Structura filmului este una pronunțat propagandistică: cadrele surprind copii făcând gimnastică în aer liber, învățând alfabetul chirilic sau (în mod surprinzător) interpretând o scenetă în limba engleză. Pelicula funcționează ca o reclamă pentru realizările regimului în domeniul instituționalizării educației timpurii, sugerând modernizare și progres uniform în întreaga republică. Nu întâmplător, naratorul precizează la final că filmul nu divulgă care dintre secvențe aparțin mediului urban sau rural, pentru a comunica ideea egalității dezvoltării. O astfel de abordare confirmă tendința sovietică de marginalizare a rolului familiei în educație, întrucât „Sarcinile pedagogice legate de educația familială au trecut pe plan secund, cedând locul educației publice, ale cărei funcții erau îndeplinite de stat și de Partidul Comunist.” [53 p. 553] Aceeași direcție tematică este continuată în scurtmetrajul *Cea mai scurtă lecție* (1975), centrat pe activitatea fizică în școli și construit pe structura tipică a documentarului sovietic – imagine, narator și interviu. Deși aparent neutru ideologic, filmul reproduce convențiile de gen ale epocii, vizibile în afirmația naratoarei: „Băieților le dăm exerciții ce le dezvoltă forța, rezistența, curajul. Dar fetele au nevoie de exerciții mai plastice. Pentru a dezvolta în ele frumusețea mișcărilor. Grația, mersul.” Această distincție reproduce stereotipuri tradiționale despre rolurile și corporalitatea băieților și fetelor, reflectând limitele discursului egalitar sovietic, în care egalitatea socială nu presupunea și egalitate de gen. În *Copiii vin la teatru* (1976), autoarea documentează vizita elevilor la teatrul de păpuși, integrând instituția culturală în traseul formativ al copilului sovietic. În mod similar, pelicula *Speranța* (1982) - probabil culminația seriei dedicate copiilor - urmărește ansamblul vocal-coregrafic „Speranța”, un colectiv în care copiii, până la vârsta adolescenței, sunt instruiți în dans, canto și muzică instrumentală. Filmul prezintă cronologic parcursul de formare al copiilor, incluzând atât momentele de succes, cât și efortul, disciplina și dificultățile întâlnite în procesul de instruire artistică. Iuriev se distanțează aici de tonul festivist standard, surprinzând momente mai dure ale antrenamentelor, ceea ce conferă

filmului o nuanță semi-observațională. Totuși, discursul ideologic rămâne prezent: repertoriul ansamblului include melodii care glorifică Moldova într-o formulă vizibil rusificată, iar finalul capătă accente triumfaliste, consacrand ansamblul ca model artistic și pedagogic al epocii.

Prin aceste filme, Ana Iuriev contribuie la consolidarea unui imaginar oficial al copilăriei sovietice, în care educația este un proces standardizat, colectiv și orientat spre formarea „omului nou”, iar copilul devine, la rândul său, un simbol al viitorului proiectat de stat. În același timp, filmele permit lectura critică a normelor pedagogice și de gen ale epocii, întrucât reproduc fidel atât idealurile promovate de regim, cât și limitările lor structurale.

Finalul existenței Uniunii Sovietice se reflectă vizibil și în lucrările cineaștilor, iar filmografia Anei Iuriev nu face excepție. Documentarul *Seduși și abandonați* (1989) marchează o schimbare tematică notabilă în raport cu producțiile sale anterioare, abordând o direcție de investigație socială îndrăznească pentru perioada respectivă. Filmul analizează fenomenul moldovenilor trimiși la muncă în regiunile îndepărtate ale Rusiei pentru grandiosul proiect unional KATEK (Complexul Energetic și de Combustibil Kansk-Achinsk). Acest bazin carbonifer, situat în teritoriul Krasnoyarsk și extins parțial pe teritoriile Kemerovo și Irkutsk, cuprinde rezerve semnificative de lignit exploatate în special prin metode de suprafață, iar proiectul în ansamblu a presupus dezvoltarea unor vaste infrastructuri industriale: mine, centrale electrice și instalații de procesare. Pentru realizarea unui asemenea proiect, statul mobiliza constant forța de muncă din republicile unionale, inclusiv din RSS Moldovenească. Iurev investighează acest proces prin interviuri directe cu moldoveni stabiliți în orașelele nou-create, precum Dubinino, surprinzând atât rațiunile plecării, cât și consecințele personale ale acestora. O tânără afirmă deja în 1989 că „în Moldova e foarte greu să trăiești și să-ți aranjezi viața”, exprimând astfel un sentiment care avea să devină dominant în anii următori. Într-o altă mărturie, o femeie relatează că nu a dorit să plece, dar a fost „aproape forțată” de organizația comsomolistă, experiență care i-a schimbat definitiv parcursul vieții, pentru că nu s-a mai întors niciodată acasă. Promisiunile autorităților - condiții bune de trai, salarii atractive și un apartament după zece ani de muncă - reprezentau instrumentele propagandistice clasice ale mobilizării. Un funcționar interviuat menționează că „comsomolul moldovenesc trimitea spre KATEK câte unul-două detașamente în fiecare an”, iar pe parcursul unui deceniu aproximativ 1400 de comsomoliști au fost implicați în construcția proiectului, formând astfel „o mică republică autonomă”. Spre deosebire de alte lucrări ale regizoarei, acest documentar se distinge printr-o critică directă a realităților sovietice și prin expunerea unor drame umane fără filtrul triumfalist al ideologiei oficiale. Filmul dezvăluie fragilitățile sistemului, efectele sociale ale migrației forțate și costul uman al proiectelor unionale. Totodată, poate fi interpretat ca una

dintre primele producții documentare care tratează explicit o temă ce avea să devină definitivă pentru Republica Moldova post-sovietică: exodul motivat economic. Dacă în 1989 migrația moldovenilor se desfășura încă în interiorul granițelor URSS, filmul anticipează amplificarea unui fenomen care, după 1991, va căpăta proporții dramatice. În ansamblu, *Seduși și abandonați* rămâne o lucrare documentară de referință, ce fixează în registru vizual un capitol puțin discutat al istoriei recente: experiența moldovenilor trimiși la muncă în zone izolate pentru realizarea unui proiect industrial gigantic, ale cărui promisiuni nu au fost niciodată pe deplin împlinite. Filmul funcționează atât ca act de demascare a mecanismelor ideologice, cât și ca mărturie a destinului individuale marcate de constrângerile sistemului târziu-sovietic.

Scurtmetragele documentare *Elena Strujuc* (1977) ocupă un loc aparte în filmografia Anei Iurev și, în general, în producția studioului „Moldova-Film”, fiind unul dintre puținele filme care plasează o femeie în centrul narațiunii, chiar dacă într-un registru modelat de ideologia sovietică. Documentarul prezintă succint traiectoria aparent remarcabilă a Elenei Strujuc, provenită dintr-o familie de țărani și ajunsă în fruntea unei ferme, decorată cu Ordinul Lenin, Ordinul Steaua Roșie a Muncii Socialiste și aleasă delegată la cea de-a XXV-a Adunare a Partidului Comunist; în momentul filmării, ea conduce complexul inter gospodăresc pentru producția de carne de vită. Pelicula o surprinde pe protagonistă interacționând cu muncitorii, sugerând abilități de comunicare și autoritate, iar secvențele din cadrul unei ședințe raionale o arată exprimându-și pozițiile cu fermitate. Printre elementele rare pentru cinematografia autohtonă se numără imaginile în care Elena conduce automobilul Moskvici, detaliu intensificat printr-un final simbolic: un cadru general filmat cu focală lungă, în care mașina se îndepărtează, dublat de comentariul naratorului - „Din nou pe drumuri, acolo unde e mai greu”. Filmul nu menține însă exclusiv focusul pe figura „femeii comuniste remarcabile”, alunecând și spre mitologia Zilei Victoriei. Un segment o prezintă pe Strujuc, alături de alți cetățeni, ducând coroane la monumente brutaliste dedicate datei de 9 mai, moment ce reîncorporează eroina în ritualistica patriotică oficială. Dincolo de această structură ideologică rigidă, Elena Strujuc rămâne o încercare neobișnuită de a construi un portret feminin într-un gen documentar predominant consacrat muncitorilor bărbați, operând în același timp cu elemente care trimit la figurile canonice ale propagandei - „Mama-Eroină” și „Femeia stahanovistă”.

Peste un an, Iuriev revine la filmul-portret cu *Bravo, Liza!* (1978), dedicat Elizavetei Budiștean, prezentată ca întruchiparea femeii simple, dar idealizate în logica ideologiei comuniste. Filmul îmbină cadre observaționale, interviuri și secvențe documentare regizate, conturând un personaj exemplar: mamă, soție și gospodină, dar și muncitoare stahanovistă, „lucrând ritmic, sincron, frumos” la fabrica de cablu. Liza operează simultan trei mașini de

cablaj și este elogiată pentru îndeplinirea planului cincinal într-un singur an - „performanță unică în întreaga URSS”, după cum afirmă naratorul. În plus, protagonista participă activ la viața comunității, fiind deputată și implicându-se în soluționarea problemelor locale. Filmul utilizează și metafore vizuale pentru a sugera ritmul accelerat al muncii Lizei: o alternanță între bobine de cablu și o creangă de brad cu o păpușă de Moș Gerilă, care se rotește, iar pe căciula ei se schimbă anii - o soluție formală naiv-metaforică, ce accentuează ideea depășirii timpului prin muncă. Personajul este investit cu trăsături aproape supraomenești, prezentat drept muncitoare exemplară și totodată femeie veselă, modestă și echilibrată – o combinație tipică idealului proletar sovietic. Liza devine astfel expresia talentului socialist exploatat benevol-forțat de sistem, într-un context în care „cinematografia sovietică a creat simboluri de femei eroine, tractoriste, savante, care se jertfesc în interesele partidului și statului” [6, p. 128].

În anii ‘70 „au existat ecouri ale celui de-al doilea val feminist occidental în filmele sovietice, cu conflictul femeii emancipate prinsă între carieră și viața personală: fie neliniștită în dragoste, fie împovărată de sarcini domestice și prinsă, de obicei, într-o spirală vicioasă de dublă exploatare” [66, p. 3]. În acest context, documentarul *Măria sa, Femeia!* (1982) realizat de Ana Iuriev reprezintă una dintre cele mai directe abordări ale statutului femeii în societatea sovietică, apropiindu-se surprinzător de ceea ce astăzi definim drept studii de gen. Filmul problematizează rolurile sociale, percepțiile despre feminitate și raporturile de putere dintre femei și bărbați, apelând la o structură mixtă care combină secvențe observaționale cu un talk-show în miniatură, interviuri și portrete individuale. Documentarul urmărește transformările statutului femeii și prezintă imagini ale femeii contemporane în ipostaze urbane neconvenționale: fumând, consumând alcool sau purtând haine „bărbătești”. Naratorul sugerează spectatorului să își imagineze Gioconda într-o astfel de postură, după care montajul taie spre un gros-plan al unui tablou, strategia vizuală subliniind ruptura dintre imaginarul feminin tradițional și manifestările cotidiene ale femeilor sovietice. Pentru a problematiza aceste tensiuni, Iurev introduce trei specialiști: Alla Afanasievna Artamonova (Institutul de Cercetări Științifice în Pedagogie, Chișinău), Tamara Mihailovna Afanaseva (publicist-sociolog, Moscova) și Veaceslav Mihailovici Zaițev (director artistic al Casei de Modă din Moscova). Zaițev formulează un discurs predictibil, reducând emanciparea la „imitarea bărbaților”, afirmând că femeia ar trebui să păstreze „gingășia, curățenia și bunătatea”, valori „distruse” în epoca contemporană. Dialogul se concentrează apoi pe „exagerările emancipării”, pe educația fetelor și pe riscul pierderii „feminității”, înțeleasă în termenii tradiționali ai pedagogiei sovietice. Regizoarea introduce și interviuri directe cu bărbați, care sunt rugați să explice cine este responsabil pentru educația copiilor. Majoritatea afirmă cu certitudine că responsabilitățile casnice și școlare aparțin aproape

exclusiv femeii. Un bărbat declară că rolul său este „de conducere generală”, iar, ironic, montajul trece imediat la imagini cu bărbați jucând dominouri - un comentariu vizual subtil asupra pasivității masculine. O scenă remarcabilă surprinde o ședință a unei comisii școlare, în care o elevă cu rezultate slabe este discutată în absență, iar mama este cea care trebuie să dea explicații - o altă formă de responsabilizare unilaterală a femeii. Ulterior, într-o sală cu public, regizoarea întreabă direct: „Cum ar trebui să arate femeia modernă?”. Un bărbat răspunde amplu, criticând emanciparea, spunând că femeia „și-a pierdut feminitatea” și evocând stereotipuri despre comportamentul „bărbătesc” al femeilor contemporane: „A învățat să bea, să fumeze, să înjure... și a devenit independentă material față de bărbat... iar bărbatul și-a pierdut respectul de sine. Ea lucrează la egal cu el, dar acasă trebuie să spele, să gătească, să dădăcească copiii. Dar de ce ea? De ce nu el?”. Socioloaga Tamara Afanaseva aduce o nuanță importantă: de-a lungul secolelor, „etalonul calităților era cel bărbătesc” - curajul, forța, energia - iar calitățile feminine au fost desconsiderate. „Dacă unui bărbat i se spunea că arată ca o femeie, era o insultă; dar era un compliment să i se spună unei femei că are inteligență bărbătească”. Această observație poate fi asociată cu reflecția lui Adrienne Rich, conform căreia „ideea de putere a fost, pentru majoritatea femeilor, legată inextricabil de masculinitate” [74, p. 70]. Documentarul include și portretul Stepanidei Căpățână, directoarea fabricii de mobilă „M. V. Frunze”, o figură echivalentă cu femeia de afaceri occidentală. Stepanida apare ca profesionistă devotată, dar sacrificând timpul dedicat familiei. Într-un interviu, întrebată despre rolul ei în familie, răspunde glumind: „Comandant”. În același timp, admite regretul privind lipsa timpului recreativ și sfătuiește femeile „să nu uite rolul lor... femeia este soție, mamă, o floare în familie” - un discurs care reproduce ambivalența dintre emancipare și tradiționalism. Alina Afanasieva afirmă că emanciparea femeilor „a reușit anume în țara noastră”, o concluzie loială ideologiei sovietice, menită să acrediteze ideea progresului unice al URSS. Discuția celor trei specialiști se încheie printr-o pledoarie pentru o „spirală a dezvoltării” care să păstreze „cele mai nobile trăsături ale ambelor sexe”, dar fără a depăși limitele esențialiste ale viziunii biologizante caracteristice epocii. Deși *Măria sa, Femeia!* nu poate fi considerat integral un film feminist - fiind plasat în interiorul unui discurs ideologic care sabotează constant premisele egalității de gen - filmul deschide surprinzător multe piste de reflecție. Abordarea combinată, care îmbină analiza socială, observația documentară și portretul individual, produce un material audiovizual complex, relevant atât pentru studiile de gen, cât și pentru înțelegerea pedagogiei și mentalităților sovietice ale perioadei. În ansamblu, filmul Anei Iuriev rămâne un document important care surprinde contradicțiile profunde ale emancipării femeii în URSS: un proiect promovat de stat, dar permanent subminat de tradiționalismul social și de reproducerea discursurilor patriarhale. Deși

încărcat de ambivalențe, *Măria sa, Femeia!* reprezintă una dintre cele mai articulate încercări ale cinematografului moldovenesc de a reflecta asupra condiției feminine, păstrând și astăzi un potențial analitic remarcabil.

*Vatra fără leagăn* (1987) se înscrie într-o direcție tematică aparte în filmografia Anei Iurev - aceea a reprezentării consecințelor sociale ale alcoolismului, într-un moment marcat de campania antialcool Gorbaciovistă. Documentarul abordează degradarea familială produsă de consumul excesiv de alcool, cu accent pe cazurile din mediul rural. În centrul narațiunii se află Afanasie și familia sa, afectați profund de dependența de alcool a soției, Didina. Inversarea rolurilor stereotipice - femeia, și nu bărbatul, fiind victima alcoolului - conferă filmului o dimensiune neobișnuită pentru reprezentările epocii. Copiii cuplului, Viorica și Sașa, mărturisesc sentimente de teamă și repulsie față de propria mamă, iar filmul construiește gradual originile dramei familiale prin metafore recurente: alcoolul este numit „inamic”, „duh rău”, sugerând o forță aproape supranaturală și intenționat nenumită. Un accent deosebit este pus pe riscul consumului de alcool în timpul sarcinii. Documentarul precizează că doi dintre copiii cuplului s-au născut cu deficiențe grave de sănătate, fapt prezentat într-o manieră apăsător dramatică. Montajul alternează imagini cu copiii afectați de dizabilități cu secvențe filmate în podgorii iarna, acompaniate de o coloană sonoră gravă și disonantă - o strategie vizuală și auditivă menită să creeze o asociere simbolică între tradiția viticolă și potențialul distructiv al alcoolului. Această retorică vizuală amplifică tonul moralizator al filmului, care se transformă treptat într-un discurs acuzator la adresa Didinei, prezentată drept principal responsabil al tragediei familiale. În logica statului sovietic târziu, soluția socială devine izolarea femeilor alcoolice într-o instituție cu trăsături asemănătoare unui lagăr de corecție. Un grup de femei, printre care și Didina, este surprins mărșăluind spre poarta unei instituții fără nume; unele își ascund fețele, iar închiderea grea a porții metalice sugerează finalitatea unei pedepse colective. Secvența are valențele unui ritual public de umilire, reflectând modul în care filmul participă la stigmatizarea femeilor considerate deviate. În contrapunct, filmul oferă o rezoluție narativă „restaurativă”: Afanasie își reconstruiește viața alături de Silvia, o femeie care, asemenea lui, a pierdut partenerul din cauza alcoolului. Această soluție consolidează discursul moralizator - regenerarea familială este posibilă doar prin înlocuirea „femeii căzute” cu o figură feminină virtuoaasă. Deși abordează un fenomen social real și grav, filmul problematizează alcoolismul într-o manieră care, din perspectivă contemporană, ridică semne de întrebare privind etica reprezentării. Didina este tratată mai degrabă ca element disfuncțional al familiei decât ca persoană aflată în nevoie de sprijin, iar discursul audiovizual devine progresiv punitiv, transformând drama individuală într-un avertisment moral colectiv. În acest sens, *Vatra fără leagăn* oscilează între intenția de a

semnala un fenomen social și tendința de a reproduce mecanismele de stigmatizare și control moral specifice cinematografeii sovietice târzii.

Filmografia regizoarei Ana Iuriev se înscrie în convențiile tematice și stilistice ale documentarului sovietic, utilizând predominant un discurs narativ direct, cu voce din off, ilustrație imagistică și interviuri. Colaborarea constantă cu operatorul Albert Iuriev conferă lucrărilor un plus de expresivitate vizuală, acesta reușind să depășească limitele estetice ale producției documentare standard. Totuși, anumite filme se desprind de formula convențională prin structuri mai elaborate sau prin accente reflexive, precum *Măria sa, femeia!* (1982), *Reflecții despre pâine* (1984), *Vatra fără leagăn* (1987) și, tematic, *Seduși și abandonați* (1989). Un aspect notabil este faptul că Ana Iuriev se numără printre puținele regizoare ale studioului „Moldova-film” care au realizat filme-portret dedicate unor femei reale, precum *Elena Strujuc* (1978) și Elizaveta Budiștean în *Bravo, Liza!* (1978). Deși încărcate ideologic și încadrate în tipologiile sovietice ale „mamei-eroine” sau „femeii stahanoviste”, aceste filme reprezintă totuși o formă de vizibilizare a femeilor în spațiul public și profesional. În limitele impuse de sistem, ele pot fi citite ca acte de solidaritate simbolică și ca tentative discrete de afirmare a subiectivității feminine. În contextul studiilor de gen, filmul *Măria sa, femeia!* (1982) ocupă un loc aparte prin explorarea statutului social al femeii, prin confruntarea discursurilor masculine cu cele ale specialiștilor și prin problematizarea tensiunilor dintre tradiție, emancipare și rolurile sociale impuse. Chiar dacă nu poate fi considerat un film feminist în sens occidental, el demonstrează existența unor preocupări reale pentru transformările statutului feminin în RSS Moldovenească și relevă persistența structurilor patriarhale în mentalitatea colectivă. Prin diversitatea filmelor sale, Ana Iuriev surprinde multiple ipostaze feminine: femeia-profesionistă, femeia-mamă, femeia-rebelă, dar și femeia vulnerabilizată social, precum în *Vatra fără leagăn* (1987). Această gamă tematică reflectă atât interesul regizoarei pentru condiția femeii, cât și constrângerile contextuale ale producției cinematografice sovietice. Apariția filmului *Seduși și abandonați* (1989) demonstrează că, în pragul destrămării URSS, Iuriev își asumă și un discurs critic explicit, abordând teme sensibile precum migrația forțată și consecințele proiectelor industriale unionale asupra destinului individual. Ana Iuriev se conturează astfel ca o voce distinctă în cinematografia documentară moldovenească, prin subiectele abordate, prin sensibilitatea regizorală și prin modul în care propune - chiar și în limitele cenzurii - o privire feminină asupra lumii. Opera sa ar trebui aprofundată în cadrul istoriei cinematografeii locale, întrucât oferă materiale valoroase pentru cercetări privind reprezentarea femeilor, pedagogia vizuală sovietică, propaganda și transformările sociale ale RSS Moldovenești. În ansamblu, filmografia Anei Iuriev reprezintă o contribuție semnificativă la studiul documentarului

moldovenesc și oferă un corpus esențial pentru investigații contemporane în domeniul studiilor de gen și al mediilor audiovizuale de epocă.

În afara funcțiilor de autoritate creative a filmelor, la studioul „Moldova-film” au activat numeroase femei care aveau grijă de procesele mai tehnice ale producției cinematografice. Un nume remarcabil în acest sens este cineasta Valentina Plugaru, o întruchipare a dedicației și dragostei față de arta cinematografică. În cadrul studioului „Moldova-film” a avut rolul de asistent de regie, iar apoi de regizor secund, una din cele mai solicitante și extrem de vitale funcții ale unei echipe de filmare. Acest rol presupune activități precum organizarea platoului de filmare, găsirea și programarea actorilor potriviți, mobilizarea figurației și baterea clachetei. Toate acestea condiționate deseori într-un ritm alert și solicitant atât din partea producției cât și a viziunii regizorale în totalitate masculine. Plugaru a lucrat la peste 30 de producții cinematografice, dintre care 20 în cadrul studioului „Moldova-film”( câteva exemple: *Această clipă* (1968), *Singur în fața dragostei* (1969), *Lăutarii* (1972), *Unde ești dragoste?* (1980), *Dimitrie Cantemir* (1983) ). Valentina Plugaru mărturisește că la studioul Moldova-film erau mulți care activau fără studii profesionale în domeniul cinematografeiei, ca și ea învățând meseria „din mers”, fiind direct implicată în procesele de organizare a platoului de filmare. În anul 1980 face cursurile de regie de la VGİK pentru a-și asigura validarea profesională birocratică, dar și pentru a crea noi conexiuni cu cinești din diferite orașe. Valentina Plugaru face parte din cineastele care au reușit să își continue activitatea și după destrămarea Uniunii sovietice și a studioului „Moldova-film”. Despre reziliența feminină din aceasta perioadă, Valentina Plugaru mărturisește că: „Femeile au ieșit cu brio din acea situație. Femeia dacă avea copii, ea trebuia să-și hrănească copiii, familia și toate s-au dus și-au găsit de lucru, mai bun, mai rău. Dar bărbații mulți s-au pierdut, fiind regizori, operatori, cu o profesie care le dădea importanță și bani - s-au pierdut.”[31] Astfel, Valentina Plugaru a fost invitată în echipa unui studioul de la Moscova, (cu sediul la Ialta), ce oferea servicii de producție cinematografică pentru companiile internaționale. Acolo a activat în funcția de asistent de regie în cadrul unor producții de film și seriale de televiziune cu bugete internaționale (SUA, Anglia, China, Israel). Majoritatea producțiilor făceau parte din spectrul comercial, filme polițiste de acțiune sau aventuri istorice sau drame televizate precum *Comandantul Sharpe* (*Sharpe*, 1995), *Prima lovitură* (*The First Strike*, 1996), *Căpitanul Horatio Hornblower* (*Hornblower*, 1997), *Nomadul* (Köşpendiler, 2005). Acesta din urmă fiind unul din cele mai scumpe producții cinematografice realizate în Kazahstan, cu un buget de aproximativ 40 de milioane de dolari. Este un film istoric ce relatează istoria unificării triburilor kazahe din secolul al XVIII-lea. Pe parcursul activității sale profesionale de după 90, Valentina Plugaru a avut ocazia să fie pe platouri de filmare și cu actori

celebri la nivel mondial precum Jackie Chan (în *First Strike*) și Mark Dacascos (în *Nomad*). Povestind despre activitatea din perioada sovietică în cadrul unui interviu realizat de autor cu Valentina Plugaru, relatează că: „Nu mă simțeam eu că sunt pe planul doi doar pentru că sunt femeie. Din contra, făcându-mi lucrul, eram pe planul întâi pentru că toți voiau să lucreze cu mine. Venise o perioadă când vreo 5 ani nu aveam concediu.” Din anul 2007, cineasta face parte din administrarea Uniunii Cineaștilor din Moldova, în calitate de secretară, menținând cu responsabilitate motorul organizațional al uniunii de creație. Cineasta Valentina Plugaru face parte din persoanele care au trecut toate etapele ierarhice ale producției cinematografice de studiu. Precum le etichetează nostalgic cineastul și scriitorul Mihai Poiată „Ele au fost niște slujitoare, niște roabe ale filmului”. [30] Printre alte nume ale femeilor care și-au dedicat viața artei cinematografice, în diferite posturi precum asistența de regie, montajul, prelucrarea peliculei, colegiul de redacție a scenariilor, sunt: Lilia Lâsenco, Victoria Burlacu, Lena Lesucova, Tatiana Șahildean, Ludmila Șchiopu, Nadejda Ciob, Janna Dubceac, Elena Iaprințeva, Natalia Buruiană, Zinovia Marchitan, Renata Șafir, Galina Vagulina, Aurelia Roman, Lilia Ghilco, Ariadna Iastrebova, Tamara Levițcaia, Elena Pascaru, Ala Ciurea, Nelea Gulșco, Nina Racicova și multe altele.

În prezent, în domeniul criticii cinematografice se evidențiază contribuțiile unor cercetătoare consacrate, precum Larisa Ungureanu și Larisa Turea, ale căror lucrări au consolidat reflecția teoretică asupra fenomenului filmic. În același timp, în aria cercetării filmului televizat și a animației, se remarcă aportul semnificativ al Violetei Tipa, prin demersuri analitice și studii dedicate acestor domenii. Activitatea acestor personalități contribuie în mod constant la documentarea, interpretarea și dezvoltarea cadrului teoretic al cinematografului și al animației, atât în context național, cât și în deschidere către spațiul internațional.

## **2.2 Imaginea femeii în filmul de ficțiune produs la studioul „Moldova-film”**

Filmul de ficțiune realizat în cadrul studioului „Moldova-film” a beneficiat de prezența unor actrițe emblematice, ale căror interpretări au contribuit decisiv la configurarea unor personaje feminine memorabile în cinematografia moldovenească. În majoritatea cazurilor, actrițele distribuite în aceste producții proveneau din mediul teatral, fiind deja formate profesional pe scenele teatrelor dramatice, fapt care a influențat atât stilul interpretativ, cât și tipologia rolurilor asumate pe ecran. Totodată, cinematografia de ficțiune moldovenească a cunoscut și situații în care accesarea femeilor în profesia de actriță s-a produs ca urmare a unor

circumstanțe mai degrabă contingente decât a unui parcurs instituționalizat. Descoperirea „întâmplătoare” a unor protagoniste, selecția lor în urma unor contexte favorabile sau intervenția decisivă a regizorilor au generat cariere cinematografice relevante, benefice atât pentru dezvoltarea filmului de ficțiune, cât și pentru traiectoria profesională a actrițelor respective. Aceste cazuri evidențiază flexibilitatea mecanismelor de recrutare artistică, dar și rolul determinant al autorității regizorale în modelarea imaginii feminine pe ecran. În acest subcapitol ne propunem să analizăm creația artistică și parcursul profesional al câtorva actrițe considerate reprezentative pentru cinematografia moldovenească de ficțiune, ale căror interpretări au contribuit decisiv la configurarea tipologiilor feminine și la consolidarea expresivității actricești pe ecranul național.

O personalitate deosebită în spațiul autohton este Maria Sagaidac, cunoscută pentru o carieră duală, de actriță de film și de matematiciană de prestigiu. Născută în localitatea Cuhureștii de Sus, raionul Florești, este una din puținele femei pentru care alegerea între artă și știință nu a fost un impediment pe parcursul vieții. A jucat în peste 15 pelicule în perioada R.S.S.M, precum *Această clipă* (1968), *Singur în fața dragostei* (1969) sau *Ofițerul în rezervă* (1971). În 1969 susține teza de doctor în științe fizico-matematice în teoria jocurilor. Victor Andon în cartea sa relatează o întâmplare la acest subiect: „La una din premierele filmului *Această clipă*, în satul Bardar, cineva din public nu credea că Sagaidac este matematiciană. Chiar în sală a decis să o verifice, provocând actrița să rezolve o ecuație matematică complicată. Sagaidac a rezolvat rapid și cu excelență problema matematică stârnind încântarea și aplauzele furtunoase ale publicului din sală”. [78] Astfel, Sagaidac sparge stereotipul actorului care ar avea doar inteligență emoțională și talent, demonstrând abilități similare logice (poate chiar mai valoroase). A debutat în cinematografie în filmul regizat de Emil Loteanu, *Această clipă*. Aici joacă rolul unei tinere femei spaniole fermecătoare care devine simbolic pasiunea voluntarului Mircea și pilotului mercenar Mihai Adam (Mihai Volontir). Dragostea lor este doar sugerată în mijlocul Spaniei revoluționare în care are loc un război civil și în care se adună trupe voluntare din mai multe țări pentru a lupta de partea republicanilor împotriva regimului lui Franco. Un film cu un subiect ce se pretează preferințelor narațiunii sovietice. Sagaidac reușește să construiască personajul Amparo cu o seninătate expresivă și nevinovată, care nu forțează jocul actoricesc. În plus, efortul tinerei actrițe Maria Sagaidac de învăța limba spaniolă special pentru acest rol se valorifică în prestația de pe ecran. Totuși, personajul lui Sagaidac este aproape episodic în narațiunea filmului. În prima jumătate a peliculei ea reprezintă pasiunea lui Mircea, ecranizată prin secvențe de joc și dialog de pe plajă. El dorește să o revadă pentru că urmează să plece în două zile pe front. Apoi filmul continuă cu aventurile revoluționare ale lui Mihai Avram, și abia

spre ultimul sfert al peliculei revine pe ecran tânăra Amparo, care îl caută pe Mircea. Dialogul dintre Mihai Avram și Amparo relevă că nu mai este nicio veste despre Mircea (sugerând că a murit pe front), dar tot aici se manifestă și atracția pe care o are și Mihai față de Amparo. Cu cât ne apropiem de deznodământ, aflăm că și cauza revoluționară urmează să fie pierdută în orașul înc care se află, iar Mihai are însărcinarea de a se evacua. Decizia lui Mihai este de o salva și pentru Amparo, iar aici urmează o scenă de voyeurism, atât pentru personajul masculin cât și pentru spectatori. Mihai dă buzna peste Amparo la miez de noapte. Ea este filmată cum doarme pe cearșafurile albe, iar pentru un moment acest cadru este montat cu imaginea unui bebeluș, sugerând nevinovăția copilărească a lui Amparo. Dialogul dintre Mihai și Amparo este cel care defapt îl modelează pe personajul masculin. El dorește să o ducă în Franța ca să o salveze, pe când ea ar fi gata să lupte în continuare pentru cauză. Specific obiectivizării observată în filmele lui Loteanu, după scena de dialog voyeurism-ul continuă cu un cadru nud în care Amparo se îmbracă. Într-un final, ajunși pe pista de decolare, pilotul Mihai Avram decide să se sacrifice pentru cauza nobilă a „luptei contra fascismului”, sub privirile tinerei Amparo. Astfel, personajul jucat de Maria Sagaidac este idealul nevinovăției, purității și frumuseții pentru care în logica dramaturgică a filmului *Această clipă*, bărbații sunt gata să lupte și să-și sacrifice viața. Micile intenții de acțiune ale lui Amparo sunt insuficiente pentru a fi considerată un personaj feminin activ în narativul filmului. Ea este un simbol al libertății dar și o spectatoare pasivă, un catalizator ce determină modul de acțiune și conduită al bărbaților. Cu toate acestea, în registrul dictat de scenariul și regia filmului, personajul este elaborat într-o manieră credibilă și memorabilă de către actrița și matematiciana Maria Sagaidac.

Filmul de ficțiune *Gustul pâinii* (1966), de Valeriu Gagiu și Vadim Lâsenko, relatează dramele unei comunități rurale în proces de colectivizare. Acțiunea filmului are loc la un an după ce ar fi venit puterea comunistă în satul Rediul Mare și a început înrolarea sătenilor în colhoz. Pe parcursul a trei ani comunitatea satului suferă lipsuri alimentare din cauza obligației de a da tot grâul la stat, ca apoi să-l primească conform listelor. În acest context au loc conflicte între noua orânduire comunistă și sătenii reticenți la procesul de colectivizare. Astfel, pe lângă țărani ce sunt reticenți la noile reguli artificiale ale comunismului, în comunitatea satului se creează și un grup paria, izgonit sub motivația că sunt culaci, bandiți sau hoți. Sursa centrală a narațiunii sunt defapt trei prieteni, foști combatanți de război, Mircea Scutaru - președintele sovietului sătesc, Pavel - locotenent ofițer la NKVD și Stepan, împuternicitul pentru colectări. La nivel simbolic și dramaturgic ei sunt motorul noii orânduiri sovietice ce se află într-o luptă ideatică cu modul de viață milenar al țaranului. Astfel puterea sovietică „devine o forță distructivă, dușmănoasă, străină și ostilă mentalității țaranului basarabean. Istoria se prezintă astfel ca o calamitate fatală,

aducând pe meleagurile natale seceta, foametea, înrobirea.”[22, p.106] În acest univers în care luptă tradițiile milenare cu himera comunismului, poporul încearcă să-și continue ocupațiile tradiționale și rânduielele lumești. Din perspectiva personajelor feminine, care trebuie menționată chiar dacă nu face parte din pământencele noastre, este destinul tinerei Angelica, interpretată de actrița estoniană Mare Garshnek și care conturează o tragedie a destinului feminin, condiționată de deciziile patriarhale. În *Gustul pâinii*, actrița moldoveancă Marica Balan joacă rolul personajului Vasiluța, o văduvă care face parte din tagma sătenilor desconsiderați și care sunt împotriva colectivizării și noii puteri sovietice. Deși e un rol minor în ansamblul general al peliculei, din punct de vedere al construcției unui personaj feminin dintr-o Basarabie a anilor 40, poartă cu sine caracteristici ieșite din comun, unii ar spune neortodoxe. Deznodământul filmului are loc în cadrul unei scene de luptă armată între „separatiștii” anticomuniști și ofițerii sovietici. Aici personajul Maricăi Balan cu ferocitate se aliniază spiritului de luptă în mod tradițional atribuit bărbaților - și cot la cot cu ei împușcă din mitralieră în ofițerii sovieticii în încercarea disperată de ai ține la distanță. Inevitabil, finalitatea nu putea fi alta decât înfrângerea grupului de „culaci”, privit de astăzi, avem tendința identificare cu rezistența și lupta pe care o manifestă Vasiluța și grupul de săteni rebeli. Nu este de mirare că filmul *Gustul Pâinii* a fost interzis timp de 20 de ani, acesta fiind doar unul din elementele care nu se pretau politiciii editoriale ale partidului comunist.

Născută în 1919, actrița Domnica Darienco a fost o personalitate cu o carieră bogată în roluri atât în teatru cât și în cinematografie. Este considerată o „figură maternă” a ecranului pentru că „Ea a interpretat aproape întotdeauna roluri de mame: bune și rele, grijulii și crude.” [78] Și-a făcut studiile la secția moldovenească a Școlii Teatrale de la Odesa, iar apoi a fost înrolată la Teatrul Dramatic „A. S. Pușkin” cu sediul la Tiraspol. Mai târziu A jucat în mai multe de zece filme în perioada studioului „Moldova-film”, printre care *Andrieș* (1954) - debutul său în cinematografie, *Vă scriu* (1959), *Gustul pâinii* (1966), *Armagedon* (1966), *Ultimul haiduc* (1972) sau *Bărbații încărunțesc de tineri* (1973). În filmul *O scenă a memoriei* (2022) de Petru Hadârcă, academicianul Mihai Cimpoi își amintește de prestațiile Domnicăi pe scenă și pe ecran: „...era naturală, era o bunătate sufletească adâncă în Domnica Darienco, de la ea iradia lumină”. Aprecierea înaltă pe care o avea în perioada sovietică este demonstrată și prin realizarea documentarului *Vocația de a dărui bucurie* (1974, *Telefilm-Chișinău*), dedicat actriței la aniversarea sa de 50 de ani. Este un omagiu adus carierei Domnicăi Darienco prin intermediul secvențelor de pe scenele teatrelor, imagini din filme, culise și interviuri cu diverse personalități. Un segment considerabil în economia filmului îl ocupă regizorul Emil Loteanu, care o descrie: „Domnica Darienco era un oaspete mereu așteptat al

studioului Moldova-film, ea se filma foarte des. Și cu toate astea eu cred că nu este încă acel rol care să corespundă întru totul forței talentului său, sufletului și farmecului.” Unul din cele mai remarcabile roluri ale sale în cinematografia sovietică este considerat cel din pelicula *Armagedon* (1966) de Mihail Izrailev. Drama narativă a filmului este ancorată în predilecțiile ideologiei sovietice - tinerii Nătălița și Traian se confruntă cu o dragoste interzisă din cauza sectanților Iehoviști. Mama Nătăliței, Domnica - interpretată de actrița Domnica Darienco este exponentul credinței fanatice în Iehova, ea o influențează pe fiica sa Nătălița să se izoleze de bărbatul pe care îl iubește dar și de întreaga societate, îndemnând tânăra la rugăciune și așteptarea sfârșitului lumii (de unde și titlul filmului de *Armagedon*). Filmul încearcă să formuleze prezența sectei superstițioase ca depășind cadrul local al satului, și ca fiind o intenție globală de forțe tenebre venite din afara Uniunii sovietice, chiar din mijlocul „burghezilor americani”. În ansamblu, stilul de interpretare al actorilor este mai mult aproape de teatru decât de un estetic realist. Totuși, din punct de vedere al măiestriei actricești, Domnica Darienco demonstrează o pasiune feroce a modului în care se exprimă fanatismul fidel al personajului Domnica, care pare posedată complet de ideile unei credințe oarbe - iar pentru acest personaj anume pare mai credibilă decât celelalte partituri. O descrie și critica de film Ana-Maria Plămădeală: „Actrița Domnica Darienco, în rolul mamei, a știut să înfățișeze o ființă fanatică, cu o structură psihică viguroasă și de neînduplecat. O astfel de făptură umană, care emană forța victorioasă a făuririi propriului destin, trezește involuntar stimă.”[22, p.65] Stima pentru performanța actricească este direct proporțională cu repulsia pe care ți-o provoacă în calitate de spectator al narațiunii. Drama personajului Domnica este dusă la absurd, când se relevă rezistența emoțională cruntă pe care o manifestă în educația fiicei sale mai mici Veruța, respingerea dragostei omenești pe care o poartă soțul și co-sectantul Toma față de ea, sau chiar justificând tragismul morții Veruței printr-un „test de credință” venit de la Iehova. Doar la final, în ultimul cadru, filmul sugerează un moment de luciditate al Domnicăi asupra năpastei lumești care este moartea copilului. Privit de astăzi, constatăm că *Armagedon* are o ironie în demersul său. Ce s-a dorit a fi un film-lecție despre pericolele superstițiilor religioase, în favoarea comunismului - care el însăși are aceleași similarități cu o doctrină religioasă care așteaptă din partea „enoriașilor” săi doar supunere și ascultare. Gânditorul francez Raymond Aron definește marxismul drept o formă de „religie seculară”, care oferă o promisiune de mântuire istorică, similară rolului jucat de marile religii în secolele anterioare.[50]

Acest film poartă cu sine trei straturi ideatice: comunismul - reflectat prin personajul lui Traian și restul comunității sătești, religia sectantă - Domnica și colegii sectanți, iar al treilea, tradițiile populare sau păgâne - manifestate prin păpușa Caloianului aducător de ploaie și noroc și

obiceiurile de nuntă. Personajul Dominicăi respinge cu vehemență atât comuniștii, cât și obiceiurile poporului său. Ea interzice Veruței să aibă păpuși cu care să se joace, din convingeri religioase a „chipului cioplit” interzis. Din punct de vedere psihologic ea sabotează dezvoltarea psihologică adecvată a copilului dar și o lipsește de posibilitatea de a accesa trăiri emoționale profund omenești. În altă ordine de idei, deși *Armagedon* tratează cu desconsiderare atât sectanții cât și tradițiile mitologice locale, cele din urmă reprezintă cea mai nevinovată și pură „ideologie” din cele trei.

Activitatea și viața Dominicăi Darienco a fost marcată considerabil de puterea sovietică, aceasta mărturisind mai târziu că: „În timpul războiului am trăit cu românii împreună, și din cauza asta tare mult timp am suferit. Am fost la orice pas chemată la KGB; Câte nopți n-am dormit, numai eu știu cât am plâns.”

În filmul *Tunul de lemn* (1987), regizat de Vasile Brescanu, actrița Veronica Grigoraș interpretează rolul Mariei, o tânără noră, care își așteaptă soțul plecat la război. Statutul său de soție în așteptare constituie axa principală prin care personajul este perceput de spectator, înscriindu-l inițial într-un tipar feminin tradițional, asociat răbdării, fidelității și suferinței tăcute. Figura socrului, interpretată de Vasile Tăbârță, contrastează puternic cu Maria. Acesta întruchipează un tipar masculin tradiționalist: impulsiv, autoritar, violent verbal, dar în același timp laș și contradictoriu. Cu toate aceste trăsături negative, personajul masculin este construit dramaturgic ca figură eroică, statut care va fi confirmat prin sacrificiul final. Această asimetrie între construcția eroismului masculin și limitarea recunoașterii feminine este esențială pentru lectura filmului din perspectivă de gen. Deși acțiunea filmului este plasată într-un context vag al celui de-Al Doilea Război Mondial, în care soldați germani răătăciți terorizează comunități rurale moldovenești, personajul Mariei se distinge prin refuzul de a rămâne complet încadrat în stereotipul femeii pasive, neajutorate și dependente de salvarea masculină. Maria se revoltă, contestă autoritatea socrului și refuză explicit poziția de victimă lipsită de agenție. Mai mult, ea manifestă inițiativă și luciditate, propunând un plan activ de confruntare a antagonistului.

Ideea „tunului de lemn” - soluția ingenioasă, care ar trebui să creeze iluzia rezistenței armate - aparține Mariei. Din punct de vedere dramaturgic, această inițiativă feminină funcționează însă ca o „rezolvare falsă” a conflictului: planul eșuează deliberat, pentru a permite reinstaurarea logicii sacrificiului masculin. Finalul filmului privilegiază gestul extrem al socrului, care se aruncă în flăcări împreună cu casa, transformându-l retroactiv într-un erou tragic. În urma acestui deznodământ, Maria este reîncadrată într-un rol social acceptabil: femeia care a suferit, care a fost răbdătoare în așteptarea soțului, care a protejat gospodăria și care rămâne, în cele din urmă, văduvă. Deși pe parcursul filmului ea demonstrează curaj, inteligență

și capacitate de acțiune, inclusiv prin gesturi de mare risc personal, asumarea sacrificiului și utilizarea corporalității ca instrument strategic, recunoașterea finală a eroismului îi este refuzată. Astfel, *Tunul de lemn* articulează o tensiune semnificativă între potențialul emancipator al personajului feminin și replierea narativă într-o ordine patriarhală tradițională, în care meritul suprem, sacrificiul legitim și memoria eroică sunt rezervate personajului masculin. Această structură reflectă nu doar o moștenire culturală patriarhală, ci și traumele istorice ale celui de-Al Doilea Război Mondial, în urma căruia milioane de femei au rămas fără familii, fiind condamnate la o existență definită de pierdere, așteptare și absență.

Svetlana Toma (născută Fomiceva) se impune drept una dintre cele mai reprezentative și expresive figuri ale cinematografului moldovenesc și sovietic, traiectoria sa artistică fiind strâns și constant asociată cu activitatea regizorului Emil Loteanu, care i-a modelat debutul și afirmarea profesională. Descoperită la o vârstă foarte tânără, actrița nu doar că a primit numele de scenă sub care avea să devină celebră, ci și o serie de roluri definitorii pentru estetica filmului poetic moldovenesc. Astfel, în continuare, vom analiza modul în care au fost portretizate personajele interpretate de actrița Svetlana Toma prin prisma filmografiei regizorului Emil Loteanu.

Regizorul Emil Loteanu rămâne una dintre cele mai reprezentative figuri ale cinematografului moldovenesc. Filme precum *Poienile roșii* (1966), *Această clipă* (1968), *Lăutarii* (1971), *O șatră urcă la cer* (1976) sau *Dulcea și tandra mea fiară* (1978) i-au adus notorietate internațională, oferindu-i acces la resurse de producție și libertăți artistice rare în spațiul sovietic. Considerat un cineast cu un pronunțat spirit romantic, Loteanu acordă o atenție constantă și subtilă prezenței feminine, ale cărei reprezentări sunt încărcate de semnificații simbolice, așa cum remarcă și Ana-Maria Plămădeală: „Cântarea eternului feminin este una din cărămizile construcției universului său artistic” [21 p. 54]. Studiul de față își propune analizarea modului în care personajele feminine sunt construite și integrate în opera cinematografică a lui Emil Loteanu. Cele mai influente creații ale sale, realizate în anii 1960–1970, coincid cu perioada în care, în Occident, se conturau primele direcții teoretice ale feminismului în cinema, formulate de cercetătoarele Laura Mulvey sau Claire Johnston. Spre deosebire de contextul occidental, cinematografia sovietică, și implicit cea moldovenească, a rămas izolată de aceste dezbateri critice, ceea ce explică absența unei tradiții de interpretare feministă aplicată filmelor produse în spațiul URSS. Această lacună persistă, în mare măsură, și astăzi, în întreg arealul postsovietic, inclusiv în Republica Moldova, unde perspectiva de gen se dezvoltă lent și fragmentar în studiile cinematografice. Întrucât o analiză comprehensivă a întregii cinematografii moldovenești ar presupune un demers mult mai amplu, prezentul studiu delimitează ca obiect de lucru filmografia lui Emil Loteanu, considerată relevantă atât prin

vizibilitatea personajelor feminine, cât și prin impactul estetic și cultural al acestor filme. Metodologic, cercetarea se bazează pe o analiză calitativă a eroinelor și personajelor feminine din filmele de ficțiune ale lui Loteanu. Sunt examinate funcțiile narrative ale acestor personaje, gradul lor de autonomie, influența asupra evoluției acțiunii, precum și modul în care ele reproduc sau subminează stereotipurile de gen specifice epocii. Au fost selectate câteva dintre cele mai reprezentative filme ale regizorului, pentru a investiga modul în care reprezentarea femininului este articulată la nivel narativ, vizual și tematic.

Probabil cea mai emblematică prezență feminină din filmele produse în perioada „Moldova-film” este actrița Svetlana Toma. Descoperită de Emil Loteanu, aceasta debutează în *Poienile roșii* (1966) la doar 17 ani și devine rapid cunoscută la nivel unional, acumulând peste douăzeci de roluri în cinematografia sovietică. În *Poienile roșii*, film „clădit pe concepția antropocentrică a mitologiei românești” [21 p. 121], Toma interpretează rolul ciobăniței Ioana, un personaj care întruchipează perfect estetica romantismului poetic specific lui Loteanu. Ioana este construită ca un ideal feminin văzut printr-o perspectivă eminentă masculină. Deși trăsăturile fizice ale actriței susțin o verosimilitate a rolului - o tânără păstoriță cu frumusețe naturală - costumul și stilizarea personajului trimit către o reprezentare intenționat artificializată, creată pentru atractivitate vizuală și încărcare simbolică. Baticul, element recognoscibil al portului tradițional, este reconfigurat într-o manieră ce conferă tinerei un aer de mister și senzualitate; haina roșie funcționează ca marcă vizuală a feminității idealizate, integrată în poetica filmului. Astfel, păstorița devine un chip de ordinul fantasticului, o figură emblematică a estetizării feminine, destinată să suscite dorință și fascinație. Reprezentarea Ioanei se aliniază observațiilor formulate de Laura Mulvey, conform cărora personajul feminin este adesea construit ca obiect al privirii și al dorinței masculine: „Ceea ce contează este ceea ce provoacă eroina, sau mai degrabă ceea ce reprezintă ea. [...] În sine, femeia nu are nicio importanță” [72]. În film, Ioana devine motivația principală a ziaristului Andrei de a se alătura păstorilor în căutarea „poienilor roșii”, simbolizate prin libertate, natură și dragoste. Personajul ei constituie astfel o proiecție a dorințelor protagonistului și, prin extensie, ale unei masculinități romantice idealizate. O confirmă și criticul de teatru și film Larisa Turea, care în cadrul unui interviu de studiu relatează că: „Totuși ea nu este în prim plan, este persoana a doua, bărbații decid destinul ei..pentru că din păcate, în zona noastră, în special în Basarabia, avem o cultură misogină.”[41] Totuși, reprezentarea feminină din *Poienile roșii* nu este unilaterală. Filmul include și momente care contravin stereotipurilor tradiționale ale fragilității feminine: Ioana muncește alături de bărbați, îngrijește turma cu autoritate, manifestă forță și stăpânire de sine. În acest spațiu pastoral, ea deține o competență superioară „orășeanului”, întrucât se află pe propriul teritoriu

existențial. De asemenea, filmul sugerează discret dorința Ioanei de a cunoaște o lume dincolo de dealuri și sate - semn al unei aspirații personale care depășește limitele mediului ei tradițional.

Cu toate acestea, nuanțele de emancipare sunt în mare parte eclipsate de povestea idilică a îndrăgostirii și de perspectiva tradițională asupra destinului feminin, orientat către căsătorie și dependență emoțională. În ultimă instanță, Ioana rămâne un personaj prins în circumstanțe și posibilități reduse, a cărui depășire a condiției devine posibilă doar prin intermediul protagonistului masculin. Personajul reflectă astfel ambivalența tipică reprezentărilor feminine din cinemaul romantic-sovietic: între forță și vulnerabilitate, autonomie parțială și determinări tradiționale.

În *Lăutarii* (1971), personajul Leanca reprezintă idealul feminin al protagonistului Toma Alistar. Deși prezența ei pe ecran este limitată, funcția narativă este una esențială: Leanca devine motorul afectiv, care pune în mișcare întreaga traiectorie a personajului masculin. Dragostea pentru ea îl proiectează pe Toma într-o permanentă căutare, dincolo de destinul său de lăutar nomad și de condiționările sociale ale lumii în care trăiește. Așa cum se menționează în literatura critică, Leanca „a devenit muza lui Toma și i-a însuflit creația, i-a îndreptat aspirația spre „cucerirea împărăției de vis”, imprimându-i forțe spirituale pentru zborul imaginației...” [21 p. 143]. Personajul funcționează astfel ca o figură emblematică a feminității idealizate, plasată într-un registru aproape mitic.

Un moment reprezentativ pentru modul în care Loteanu reconfigurează poetismul romantic prin intermediul corporalității feminine este scena biciuirii tinerilor Toma Alistar și Leanca. Expunerea nudății feminine în acest context ridică întrebări asupra necesității sale estetice și narative, mai ales în raport cu codurile cinematografului sovietic ale epocii. Nuditatea devine aici o marcă vizuală ambivalentă: pe de o parte, un element al patetismului romantic și al suferinței idealizate; pe de altă parte, o expresie a vulnerabilizării personajului feminin în raport cu protagonistul masculin și cu privirea regizorală. În acest sens, scena poate fi interpretată ca un exemplu al modului în care filmul estetizează corpul feminin într-o manieră ce poate fi problematică din perspectiva studiilor de gen. În contrast, rolul interpretat de Svetlana Toma - iubita haiducului Radu Negostin - este marginal și profund pasiv. Prezența ei se limitează la postura de spectatoare a episodului epic al schimbului de prizonieri, fără ca personajul să aibă o contribuție activă la desfășurarea narațiunii. Această poziționare episodică ilustrează o constantă din cinemaul lui Loteanu: personaje feminine pregnant stilizate și iconice, dar adesea lipsite de un arc narativ propriu sau de autonomie în raport cu figura masculină centrală. Leanca, ca proiecție idealizată, și iubita haiducului, ca figură decorativă, evidențiază dualitatea reprezentării feminine în estetica romantică a filmului.

Realizat pe baza unor nuvele de Maxim Gorki, filmul *O Șatră urcă la cer* (1975) reprezintă apogeul romantizării vieții nomade a romilor în filmografia lui Emil Loteanu. Pelicula a fost extrem de bine recepționată de criticii vremii și a beneficiat de o popularitate remarcabilă în întreg spațiul sovietic. Narațiunea urmărește povestea hoțului de cai Luiku Zobar (Grigore Grigoriu), a cărui existență este orientată integral spre cucerirea dragostei Radei, interpretată de Svetlana Toma. Rada este proiectată ca ideal feminin al eroului - o prezență mitică, dorită și urmărită, constituind motorul afectiv al întregii acțiuni. De la prima lor întâlnire - o scenă cu valențe suprarealiste, în care Zobar pare vindecat sau fermecat de prezența Radei - personajul feminin este construit într-o cheie mitologică. Rada este o figură atipică pentru spațiul tradițional în care evoluează: manifestă un comportament nonșalant, libertin, uneori obraznic, iar feminitatea ei se situează în afara normativului epocii. Este tipajul „femeii sălbatice”, al „neîmblânzitei”, echivalentul mitic al femeii fatale - o apariție care fascinează și tulbură, dar care nu se regăsește în realitatea imediată a spectatorului. În sensul criticii feministe, Rada poate fi interpretată prin prisma teoriei lui Claire Johnston, conform căreia mitul reprezintă „principalul mijloc prin care femeile au fost utilizate în cinematografie: mitul transmite și transformă ideologia sexismului și o face invizibilă - atunci când este făcut vizibil, se evaporă - și, prin urmare, e ceva natural” [62 p. 25].

Conștientă de frumusețea și puterea ei de seducție, Rada manipulează bărbații, își ironizează pretențiile și refuză să se lase „cumpărată” de un boier care îi pune întreaga avere la picioare. Totuși, această libertate a Radei este posibilă doar în contextul unei caste considerate excepționale; femeii rome îi este permis să fie „altfel” tocmai pentru că nu se înscrie în stereotipurile asociate femeii tradiționale. Ea are nevoie doar de libertatea de a-și urma drumul, în acord cu voința proprie.

Filmul este profund muzicocentric și își construiește spectacolul vizual în jurul dansului și expresivității femeilor rome. În acest context, afirmația lui Claire Johnston - „...în ciuda accentului enorm pus pe femeie ca spectacol în cinema, femeia ca femeie este în mare măsură absentă” [62 p. 26] - devine extrem de relevantă. Și în *Șatra*, prezența feminină funcționează predominant ca imagine-spectacol. Personajele feminine sunt definite mai ales prin reacțiile pe care le provoacă bărbaților, prin dorința și privirea acestora. Chiar Rada, în ciuda aparenței de autonomie, este caracterizată în principal prin raportare la bărbații care o urmăresc, o curtează, o privesc și o revendică.

Filmului îi aparține și una dintre cele mai controversate scene din creația lui Loteanu: scena de dragoste dintre Rada și Zobar, unde camera panoramează deliberat spre corpul dezgolit

al Radei, insistând asupra sânilor ei. Dincolo de funcția vizual-narativă, momentul reflectă perspectiva masculină (*male gaze*) în forma sa cea mai explicită. Scena putea fi plasată într-un registru mai subtil, însă opțiunea regizorală accentuează obiectivizarea personajului feminin.

Povestea de dragoste dintre Rada și Zobar culminează într-un final brutal, aproape shakesperian. După multiplele refuzuri ale Radei de a-i deveni soție, Zobar o ucide - un act ce poate fi citit în cheia psihologiei feministe ca expresie a fragilității patriarhale: „dacă nu vei fi a mea, nu vei fi a nimănu”. Ulterior, Zobar este ucis de tatăl Radei. Finalul sancționează, simbolic și literal, prezența unei femei libere, care nu se supune normativului tradițional. Personajul Radei devine astfel victima unei ordini masculine, a proiecțiilor afective ale eroului, dar și a unui imaginar patriarhal ce nu poate tolera o femeie autonomă. Am putea corela succesul fenomenal al personajului Rada în rândul spectatorilor cu apariția, în contextul cinematografiei occidentale, a figurii femeii-vamp, concepută ca un eveniment voyeuristic de mare impact. În acest sens, Marjorie Rosen observă că „Ea era nenaturală, prin urmare, era sigură. Publicul spectator putea să o privească insistent fără a resimți vinovăție”[75], subliniind mecanismul prin care alteritatea și artificializarea feminității legitimează privirea insistentă și suspendarea responsabilității morale a privitorului.

Tragedia confirmă, în ultimă instanță, respingerea socială a „anomaliilor” feminine. O asemenea femeie poate exista doar în universul mitologic al șatreilor, iar chiar și acolo, libertatea ei este pedepsită. În mod cinic, filmul legitimează crima pasională - motiv care, până astăzi, continuă să aibă adepți în imaginarul cultural. Rada rămâne astfel una dintre cele mai complexe, dar și mai controversate reprezentări ale feminității în cinematografia lui Emil Loteanu. Aceași lipsă de opțiuni și șanse definitorii pentru destinul feminin la Loteanu se regăsește și în renumita peliculă inspirată din Cehov, *O dramă la vânătoare* (1978). Tânăra Olga Skvorțova, interpretată de Galina Belyaeva, se află în centrul unui triunghi masculin, devenind, în formularea critică, „soarele în jurul căruia gravitează destinele umane ale ostaticilor mitului eternului feminin cu valențele sale cathartice și mântuitoare” [21 p. 53]. Aș reformula însă: Olga este *un soare care este el însuși ostaticul destinelor gravitante*, un pol al dorinței masculine care nu exercită forță proprie, ci este modelat de dinamica și tensiunile emoționale ale bărbaților care o revendică. Loteanu reia și în acest film estetica feminității idealizate, printr-un insistat șir de prim-planuri ale Olgăi, îmbrăcată într-o rochie aerată roșie, marcă vizuală recurentă a sensualității poetizate în universul regizorului. Olga, deși foarte tânără, este caracterizată prin aspirația de a scăpa din sărăcie și prin dorința de a-și depăși statutul social: se căsătorește cu Urbenin, pentru ca ulterior să fugă în brațele contelui Karneev, devenindu-i amantă. Finalul o găsește însă ucisă de inspectorul Kamâșev, bărbatul pe care l-a iubit, mânat de gelozie, obsesie și

dorință de răzbunare. „Olenika este răpusă de povara visurilor bărbaților despre femeia ideală, care nu corespunde niciodată cu adevăratele lor dorințe” [21 p. 54]. Olga este o figură feminină captivă într-un context social rigid, în care erorile morale și alegerile matrimoniale devin definitive, iar consecințele se răsfrâng sever asupra destinului femeii, nu al bărbaților implicați. Loteanu recurge aici la arhetipul femeii-martir, dar îl golește de dimensiunea sacră sau morală, transformând sacrificiul într-o extensie a devoțiunii față de bărbatul iubit — o formă de martiriu romantic specific imaginarului patriarhal, în care femeia este distrusă nu pentru un scop înalt, ci pentru împlinirea sau eșecul pasiunilor masculine.

Deși s-ar putea presupune că „în această femeie ideală la prima vedere sălășluiește femeia fatală care amenință existența eroilor titulari” [21 p. 54], argumentul poate fi inversat: singura „fatalitate” a narațiunii este rezultatul acțiunilor și proiecțiilor masculine, amplificate de constrângerile sociale ale epocii. Conceptul „eternului feminin”, în accepția sa tradițională, rămâne relevant aici: „[...] se referă uneori la o esență biologică, alteori la una spirituală. Atribuire femeilor calități precum inferioritatea, blândețea și emoționalitatea și presupune că acestea sunt înnăscute și fixe” [72 p. 16]. Olga devine exact această figură: idealizată, proiectată, rigidificată într-o tipologie care nu îi aparține și care îi limitează drastic acțiunea. Criticul Larisa Turea povestește cu referire la actrița Galina Beliaeva: „Și-a zdrelit palmele până la sânge de scoața unui copac. Și aici, femeia ideală este cea care este, într-un fel, sacrificată”[41]

Un element care devine imediat vizibil pentru spectator, este diferența semnificativă de vârstă dintre Olga și bărbații implicați în competiția pentru ea. Această discrepanță funcționează ca un mecanism narativ și vizual ce accentuează vulnerabilitatea personajului feminin: Olga este nu doar tânără, ci tânără în raport cu maturitatea masculină, ceea ce o plasează într-o relație de putere structural inegală. Această dinamică se aliniază observațiilor teoreticienelor feministe privind erotizarea tinereții ca formă de control simbolic asupra corpului feminin și ca modalitate de reducere a agenției femeii. În acest sens, feminitatea Olgăi devine un teren al dominării masculine, iar raporturile de vârstă subliniază nu doar lipsa ei de opțiuni, ci și instrumentalizarea ei în logica dorinței masculine.

De la registrele romantice și suprarealiste care i-au marcat începuturile, Emil Loteanu își extinde aria de expresie odată cu filmul biografic *Anna Pavlova* (1983), realizat în două părți. Producția urmărește viața celebrei balerine ruse, interpretată din nou de Galina Beliaeva, și construiește un portret cinematografic cu ambiții transnaționale, plasând-o pe protagonistă pe scene din Regatul Unit, Franța, Statele Unite ale Americii sau Mexic. În contextul ultimului deceniu de existență a Uniunii Sovietice, amploarea vizuală și logistică a filmului rămâne remarcabilă. Totuși, pelicula nu este lipsită de inserții propagandistice subtile - critici la adresa

Occidentului și elogiul la adresa culturii și identității ruse - în consonanță cu discursul ideologic al epocii. Privit din perspectiva spectatorului contemporan, filmul nu reușește să coaguleze o narațiune dramatică unitară și coerentă, funcționând mai degrabă ca o succesiune de episoade ilustrative din viața balerinei. Această structură fragmentată poate fi explicată prin statutul biografic al materialului: având ca reper figura istorică a Anei Pavlova, regizorul nu își putea permite deformarea substanțială a faptelor sau a construcției simbolice asociate acesteia. Personajul cinematic reflectă astfel valorile deja legate de imaginea publică a balerinei: devotament absolut față de dans, disciplină neclintită și o ambiție interpretativă care o plasează ca lider incontestabil al artei sale. Ancorarea în biografia reală și în contextul socio-istoric precis au modelat inevitabil reprezentarea personajului pe ecran. Pavlova este prezentată ca un etalon al excelenței artistice, un model de dedicare și profesionalism, iar filmul lui Loteanu - în ciuda constrângerilor ideologice și a fragmentării narative - funcționează ca un omagiu adus „talentului divin” al uneia dintre cele mai importante figuri ale baletului rus.

Imaginea femeii în filmografia lui Emil Loteanu se înscrie în tiparele interpretării patriarhale și ale privirii masculine, chiar și atunci când este filtrată prin poetica romantică specifică regizorului. Dincolo de dramaturgia și semantica filmelor sale, personajele feminine din *Poienile roșii*, *Lăutarii* și, în mod special, *Șatra* sunt integrate într-o mitologie fantastică ce favorizează idealizarea și naturalizarea feminității ca obiect al dorinței masculine. În majoritatea acestor filme, eroinele reprezintă catalizatori ai acțiunii masculine, centre ale proiecțiilor afective ale eroilor, mai degrabă decât agenți narativi autonomi.

O particularitate notabilă este faptul că, în *Șatra* și *O dramă la vânătoare*, intenția artistică regizorală conduce la eliminarea fizică a personajelor feminine. Indiferent de motivele narative invocate - iubire, gelozie, justiție sau destin - moartea eroinelor devine un element structural, servind funcției cathartice a filmelor. În ambele cazuri, personajul feminin este supus unui destin tragic, dictat de forțe externe și de proiecțiile masculine care îi modelează existența.

Din punct de vedere vizual, Loteanu utilizează frecvent nuditatea în mod intenționat și uneori pronunțat exhibiționist, în special în *Șatra* și *Lăutarii*, unde corpul feminin devine supraexpus privirii spectatorului. Tot la nivel semiotic, predomină în costumul eroinelor culorile roșu și alb - roșul ca semn al erotismului și al senzualității idealizate, iar albul ca marcă a purității, inocenței sau sacralității feminine. Aceste alegeri vizuale consolidează reprezentarea arhetipală a *eternului feminin*, concept milenar asociat cu autoritatea patriarhală și cu rolurile fixe atribuite femeii în imaginarul colectiv.

Eroinele din filmografia lui Emil Loteanu se înscriu astfel în paradigma eternului feminin, prin care feminitatea este prezentată ca esență stabilă, simbolică și predestinată, iar

rolurile lor în universul filmic sunt subordonate acestei logici. Chiar atunci când par puternice, libere sau „anormale” în raport cu convențiile sociale, acțiunile lor sunt în cele din urmă limitate sau anulate de dinamica masculină a narațiunii.

Totuși, aceste observații nu diminuează valoarea artistică a filmelor, în special *Poienile roșii* și *Lăutarii*, pelicule reprezentative pentru poetica cinematografică moldovenească și profund ancorate în mitologia și etnosul spațiului românesc. Filmul poetic nu s-a intersectat niciodată în mod natural cu discursul feminist - nu din opoziție, ci din diferență de obiect și de orizont filosofic. În acest sens, poetismul tradițional al cinematografului lui Loteanu face aproape imposibilă articularea unei libertăți revoluționare a personajului feminin.

Poeticul cinematografului moldovenești de odinioară iubește femeia, o idealizează și o sacralizează, dar în același timp o supune și o sacrifică. Această ambivalență definește reprezentarea femininului în filmele lui Emil Loteanu: o feminitate frumoasă, mitizată, dar prizonieră a unei viziuni tradiționale care, în final, îi refuză autonomia.

În general, personajele feminine create în filmul de ficțiune de la studioul „Moldova-film” sunt strâns legate de constrângerile rolurilor tradiționale inoculate într-o societate patriarhală și de dogmele narrative ale ideologiei comuniste. Astfel, identificăm tipologii feminine cu roluri stereotipice precum: tinere îndrăgostite, femei idealizate sau personaje poetice-fragile. Exemple fiind rolurile interpretate de Svetlana Toma în *Poienile roșii*, *O șatră urcă la cer* sau Maria Sagaidac în *Această Clipă*. În toate cazurile ele sunt plasate într-un context emoțional ce modelează conduita personajelor masculine, iar spațiul independent de inițiere al acțiunii este de obicei restrâns în narațiunea filmică. Figura maternă și familială este la fel des întâlnită în diferite filme și cu diferite forme, fiind un rol social acceptabil necesar. Rolurile unor personaje feminine dramatice sau marginalizate sunt reduse la nivel cantitativ dar și calitativ, inexistente ca și personaje principale, doar în calitate de cazuri izolate, ce încurajează susținerea narativelor ideologice comuniste, precum personajul Vasiluței din *Gustul pâinii*.

## **Concluzii la capitolul 2**

Analizând materialele documentare ale revistelor sovietice de actualități și filmografia selectivă a filmelor de ficțiune a studioului „Moldova-film”, pot fi formulate următoarele concluzii:

1) Cronicile cinematografice analizate relevă o reprezentare repetitivă și rigidă a femeii, integral subordonată ideologiei sovietice, în care figura feminină este definită aproape exclusiv prin rolul său productiv și conformismul social. Chiar și în contexte asociate modernizării,

femeia rămâne încadrată într-o logică utilitară, lipsită de profunzime subiectivă, ceea ce evidențiază absența unei imagini complexe și emancipate a identității feminine.

2) Discursul oficial al egalității de gen este contrazis constant de structuri vizuale și narative patriarhale, care mențin femeia într-o poziție subordonată simbolic. Chiar și atunci când este reprezentată ca lider, profesionist sau muncitoare calificată, femeia rămâne încadrată într-o ierarhie ideologică masculină, supravegheată și validată de instanțe superioare ale puterii (partidul, liderul, colectivul).

3) Integrarea femeilor în spațiul productiv agricol și industrial nu reprezintă un act de emancipare feministă, ci o extensie a necesităților economice ale statului sovietic. Corpul feminin este mobilizat ca resursă de muncă și ca simbol al progresului, fără ca această participare să conducă la autonomie identitară sau la contestarea raporturilor de putere existente.

4) Reprezentările copilăriei și ale educației feminine evidențiază reproducerea timpurie a rolurilor de gen, în pofida retoricii egalitariste. Fetele sunt pregătite simbolic pentru spațiul domestic și pentru responsabilități de îngrijire, în timp ce băieții sunt asociați cu forța, inițiativa și spațiul public, confirmând persistența unei diviziuni tradiționale a muncii și a identităților.

5) Sărbătorile sovietice și ritualurile comemorative utilizează corpul feminin ca vector emoțional al propagandei, atribuindu-i roluri de doliu, devoțiune și sacrificiu simbolic. Femeia este reprezentată mai ales ca mamă, văduvă sau mireasă a morții, consolidând o mitologie a suferinței feminine pusă în serviciul memoriei oficiale și al legitimității politice.

6) Filmele-portret dedicate personalităților feminine relevă o tensiune constantă între valorizarea talentului individual și instrumentalizarea ideologică a succesului, în special în cazul artistelor cu recunoaștere internațională. Chiar și acolo unde discursul cinematografic capătă dimensiuni poetice sau confesive, autonomia subiectului feminin este frecvent diminuată prin intervenții narative externe sau prin subordonarea față de autoritatea masculină și politică.

7) Unul dintre rezultatele semnificative ale analizei este constatarea participării extrem de limitate a femeilor în poziții de autoritate creativă în cadrul studioului „Moldova-film”. Pe parcursul întregii sale activități, doar două regizoare, Olga Ulițcaia și Ana Iuriev, au fost implicate în realizarea filmelor documentare, asumându-și responsabilitatea artistică a acestora. Deși numeric reduse, lucrările celor două cineaste prezintă un interes major din punct de vedere istoric, social și artistic și constituie un corpus relevant pentru studiile de gen aplicate artei cinematografice naționale, evidențiind limitele structurale ale accesului femeilor la funcții decizionale.

8) Prezența femeilor în procesele de creație cinematografică la studioul „Moldova-film” a fost limitată preponderent la meserii tehnice și organizatorice, precum asistența de regie,

montajul, scenografia sau machiajul. Această distribuție profesională reflectă o diviziune de gen clară, în care femeile au fost integrate mai ales în zonele de suport, în timp ce funcțiile cu autoritate artistică și decizională au rămas, în mare parte, inaccesibile.

9) În filmele de ficțiune produse în cadrul studioului „Moldova-film”, rolurile personajelor feminine interpretate de actrițe precum Svetlana Toma, Maria Sagaidac, Domnica Darienco sau Marica Bălan au fost, în majoritatea cazurilor, construite și filtrate prin prisma unei viziuni masculine dominante, suprapusă discursului ideologic comunist. Personajele feminine sunt integrate într-un narativ care privilegiază perspectiva masculină asupra acțiunii și sensului, femeia fiind reprezentată preponderent ca element relațional, suport afectiv sau figură morală, și mult mai rar ca subiect autonom al deciziei și al acțiunii.

### 3. FEMEIA ÎN CINEMATOGRAFIA REPUBLICII MOLDOVA

#### 3.1 Cineastele Republicii Moldova: parcursuri artistice și filmografii

Republica Moldova este un stat relativ tânăr, a cărui constituire ca entitate independentă a presupus un proces complex de redefinire identitară, instituțională și culturală. În acest context, cinematografia, ca formă de expresie artistică și ca industrie, a fost nevoită să se reinventeze aproape de la zero, într-un cadru marcat de instabilitate economică, lipsa infrastructurii și discontinuitatea politicilor culturale. Din aceste motive, orice discuție despre o cinematografie națională coerentă este, în sine, problematică, iar abordarea unei cinematografii feminine în Republica Moldova devine o provocare suplimentară.

Prin „cinematografie feminină” nu se înțelege aici un gen sau un stil specific, ci ansamblul operelor cinematografice realizate de femei cineaste, care au avut un rol determinant în procesele creative - fie în calitate de regizoare, scenariste sau autoare ale viziunii artistice expuse pe ecran. Aceste creații au apărut în pofida dificultăților structurale, care au marcat parcursul cinematografiei moldovenești după 1991: lipsa finanțării, fragilitatea instituțiilor de producție, migrația profesională și absența unei piețe cinematografice funcționale.

De la proclamarea independenței până în prezent (1991–2026), activitatea cinematografică din Republica Moldova a avut un parcurs lent, fragmentar și adesea discontinuu. În acest sens, este dificil de vorbit despre existența unei cinematografii naționale consistente în termeni cantitativi, iar identificarea unei cinematografii feminine presupune o abordare atentă, nuanțată și adaptată realităților locale. Fără a ignora producțiile realizate în cadrul studioului „Moldova-film”, care constituie, în parte, o moștenire culturală și istorică importantă, prezentul capitol se concentrează exclusiv asupra perioadei post-sovietice, începând cu anul 1991 și până în prezent.

Demersul acestui capitol vizează identificarea cineastelor care au activat și activează în spațiul cinematografic al Republicii Moldova, precum și analiza modului în care tipologiile personajelor feminine din cinematografia autohtonă au evoluat, atât din punct de vedere calitativ, cât și cantitativ. Selecția cineastelor și operelor acestora se bazează pe criterii deliberate mai puțin restrictive, adecvate unei perioade istorice relativ scurte și unui context cinematografic fragil. Astfel, sunt incluse autoarele născute în spațiul geografic dintre Prut și Nistru sau cele care și-au desfășurat o parte semnificativă a vieții și activității profesionale în acest teritoriu, și

autoarele care au emigrat în alte țări. Din perspectiva impactului artistic și narativ, analiza se concentrează în special asupra regizoarelor, scenaristelor și, acolo unde este cazul, directoarelor de imagine, acestea fiind considerate principalele autoare ale discursului cinematografic. Se anticipează că, în cazul departamentului de imagine, prezența feminină este, cel puțin până în prezent, extrem de redusă sau lipsită de vizibilitate publică, fapt care reflectă dezechilibrele structurale ale industriei locale.

Criteriul de analiză adoptat nu este unul cantitativ, ci unul axat pe valoarea artistică și impactul social al operelor cinematografice. Din punct de vedere metodologic, este considerată esențială existența unei forme minime de circulație publică a filmelor analizate - fie prin proiecții cinematografice, festivaluri, difuzări televizate sau platforme de distribuție - pentru a putea vorbi despre o operă lansată și recepționată în spațiul public.

După identificarea cineastelor relevante, capitolul își propune să analizeze diapazonul tematic și artistic al filmelor realizate de acestea, cu scopul de a evidenția similitudini, diferențe, recurențe sau tipare specifice. Această analiză urmărește să determine dacă există particularități recognoscibile ale abordării feminine în cinematografia moldovenească contemporană sau dacă discursul artistic este mai degrabă determinat de contextul social, economic și cultural decât de genul autorilor. În ansamblu, această sinteză reprezintă un prim pas în schițarea unui portret al creatoarelor cineaste din Republica Moldova și în integrarea acestora într-un discurs mai larg despre cinema-ul feminin est-european. Capitolul nu-și propune o cartografiere exhaustivă, ci mai degrabă o contribuție critică la vizibilizarea unor voci artistice insuficient documentate în istoriografia cinematografică locală.

Născută și formată profesional la Chișinău, regizoarea Violeta Gorgos se afirmă ca o personalitate cinematografică profund ancorată în realitățile sociale și umane ale Republicii Moldova. Deși o mare parte a activității sale profesionale se desfășoară peste Prut, demersul său artistic rămâne constant orientat către spațiul moldovenesc, atât ca tematică, cât și ca sensibilitate. Cu tenacitate și curaj, Gorgos explorează zonele marginale ale societății, „forând” în dramele umane ignorate sau insuficient reprezentate în discursul public.

Un exemplu elocvent în acest sens este documentarul *O mamă din împărăția umbrelor* (2007), care aduce în prim-plan drama femeilor încarcerate în Penitenciarul Rusca. Filmul propune o perspectivă empatică și neconvențională asupra vieții acestor femei, depășind stereotipurile asociate detenției și evidențiind dimensiunea maternă, afectivă și umană a existenței lor dincolo de zidurile închisorii. Șapte ani mai târziu, regizoarea revine asupra acestei realități prin filmul documentar cu titlu programatic și exclamativ *Lume, ia-mă-n brațe, eu vin!* (2014), care urmărește destinul Nataliei, o fostă deținută eliberată după zece ani de închisoare.

Camera surprinde procesul anevoios al reintegrării sociale, confruntarea cu stigmatul identității de „fostă deținută”, relațiile fragile cu propriii copii și lupta interioară pentru reconstrucția sinelui. Filmul devine astfel o meditație cinematografică asupra libertății, identității și fragilității umane.

În 2017, Violeta Gorgos își diversifică aria tematică prin documentarul *Nicolae Simatoc – Variațiuni pe un nume*, care explorează biografia unuia dintre cei mai importanți fotbaliști de origine basarabeană. Dincolo de dimensiunea sportivă, filmul recuperează o identitate culturală fragmentată, plasând destinul individual într-un context istoric și simbolic mai larg.

Ulterior, creația regizoarei se apropie de poezie prin documentarul biografic *Eu, Geniu Cioclea* (2020), dedicat vieții și operei scriitorului basarabean Eugeniu Cioclea. Filmul recuperează figura unui autor nonconformist, aparent marginal, dar profund memorabil pentru cei care i-au cunoscut gândirea și prezența. Dinspre literatură, interesul Violetei Gorgos se îndreaptă către muzică, prin documentarul *Alexandra* (2020), un portret cinematografic al violonistei Alexandra Conunova, una dintre cele mai apreciate interprete ale generației sale în spațiul european. În ambele cazuri, regizoarea construiește filme-portret sensibile, în care biografia devine pretext pentru reflecții mai ample asupra creației, talentului și identității. În anul 2025, Violeta Gorgos lansează filmul de ficțiune *Mario, Maria, Marinel*, o dramă construită în jurul unui triumfi relațional plasat în mediul rural. Narațiunea este centrată pe personajul Maria, interpretat cu o remarcabilă sinceritate de Diana Decuseară, o femeie de la sat care rămâne singură în gestionarea responsabilităților domestice și în creșterea copilului său, Marinel, în condițiile în care soțul este plecat la muncă în Italia. Această situație reflectă o realitate socială larg răspândită în numeroase familii din Republica Moldova, constituind fundamentul realist al conflictului dramatic. Tensiunea narativă se declanșează odată cu sosirea temporară în gospodăria Mariei a lui Mario, soțul surorii sale, o cântăreață de operă de succes interpretată de Valentina Naforniță. Pretextul acestei șederi este invocarea unei perioade de odihnă necesare pentru depășirea unei stări depresive. Din acest moment, Mario, un personaj de origine franceză, devine elementul perturbator care destabilizează echilibrul fragil al universului rural, acționând ca un catalizator al tensiunilor latente și al conflictelor interioare ale Mariei. Prezența sa reactivează dorințe reprimite, regrete nespuse și temeri adânc interiorizate, scoțând la suprafață fragilitatea psihologică a protagonistei. Aceste perturbări relaționale se reflectă și asupra copilului Marinel, care identifică în Mario o alternativă simbolică la figura paternă absentă, fapt ce adâncește complexitatea relațiilor din interiorul nucleului familial. În acest context, arcul personajului Mario rămâne mai puțin dezvoltat din punct de vedere psihologic, funcția sa principală fiind aceea de declanșator al conflictelor, mai degrabă decât de subiect al unei

transformări narative consistente.

Finalul filmului evită soluțiile conciliatoare sau evazioniste, refuzând să ofere Mariei o „ieșire” facilă din condiția sa socială și existențială. În schimb, el reafirmă caracterul dur și imprevizibil al vieții cotidiene, sugerând că orice posibilă schimbare implică inevitabil un sacrificiu. Lipsit de excese melodramatice, *Mario, Maria, Marinel* propune o explorare lucidă a limitelor circumstanțelor umane, a preconcepțiilor adânc înrădăcinate în conștiința vieții rurale și a complexității firii umane, toate acestea fiind ancorate într-un cadru tradițional autohton recognoscibil, cu unele valențe de observație socială.

Odată cu destrămarea Uniunii Sovietice și proclamarea independenței Republicii Moldova în anul 1991, majoritatea sistemelor socio-economice construite și consolidate timp de decenii au fost brusc întrerupte, restructurate sau abandonate definitiv. Cinematografia se numără printre domeniile culturale profund afectate de aceste transformări, devenind una dintre artele marginalizate în primii ani ai tranziției post-sovietice. Finanțarea de stat pentru producția cinematografică a dispărut aproape complet, iar majoritatea autorilor de film și a angajaților studioului „Moldova-film” au fost puși, practic peste noapte, în situația de a-și pierde statutul profesional. Mulți dintre aceștia au devenit șomeri sau au fost nevoiți să se reinventeze ca liber-profesioniști, într-un context lipsit de infrastructură și de mecanisme de susținere instituțională. În aceste condiții, continuarea activității cinematografice într-un sistem centralizat a devenit imposibilă, iar cineaștii au fost constrânși să se adapteze noilor reguli ale economiei de piață, fără a dispune însă de instrumentele necesare pentru a funcționa într-un cadru capitalist emergent. La începutul anilor '90, perspectiva apariției unor noi generații capabile să reconstruiască cinematografia autohtonă părea încă îndepărtată. Totuși, romantismul și entuziasmul independenței recent dobândite, alături de dispariția Cortinei de Fier, au facilitat un contact direct și intens între tinerii din Republica Moldova și spațiul cultural românesc.

În acest context se înscrie și parcursul regizoarei Leontina Vatamanu, care face parte din prima promoție de studenți basarabeni ce au urmat studii cinematografice în România, la Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” din București. Până în prezent, aceasta a construit o carieră solidă și coerentă, remarcându-se printr-o sensibilitate aparte față de realitățile socio-culturale ale spațiului dintre Nistru și Prut. Moștenind o profundă relație cu poezia de la tatăl său, scriitorul Ion Vatamanu, regizoarea caută să transpună lirismul în limbaj cinematografic, transformând poezia într-un instrument de reflecție vizuală și memorie culturală. Activitatea regizoarei Leontina Vatamanu a constituit și obiectul unor cercetări anterioare în articolul *Terapia identității naționale prin arta cinematografică. Creația regizoarei*

Leontina Vatamanu. (Zaporojan Radu-Dumitru, în „Învățăământul artistic – dimensiuni culturale”, 11 aprilie 2025), fiind aprofundată și extinsă în cadrul prezentei analize.

Poezia cinematografică a Leontinei Vatamanu se construiește dintr-un ansamblu de subtilități vizuale și narative, recognoscibile în filme precum *Satul din oglindă* (2008), *Sărmana de pe Prut* (2011), *Te iubesc, Ion și Doina* (2014) și *Siberia din oase* (2020). La nivel simbolic, succesiunea acestor filme trasează un parcurs de reconectare cu identitatea românească, cu dorul și cu durerea unui trecut istoric traumatic, încă insuficient procesat colectiv. În *Satul din oglindă*, regizoarea surprinde separarea artificială a aceluiși neam românesc printr-o sârmă ghimpată instalată la granița dintre România și Republica Moldova, imagine care devine metafora unei rupturi identitare impuse. Trei ani mai târziu, în *Sărmana de pe Prut*, Vatamanu revine la același spațiu de frontieră pentru a documenta momentul simbolic al îndepărtării sârmei ghimpate de pe malurile Prutului, gest care marchează nu doar o schimbare fizică a peisajului, ci și o deschidere simbolică spre reunificarea memoriei culturale. În *Te iubesc, Ion și Doina*, filmează figura emblematică a cuplului Ion și Doina Aldea-Teodorovici, readucând în conștiința publicului spiritul cultural militant al perioadei de renaștere națională. În fine, *Siberia din oase* reînvie tragedia deportărilor basarabenilor în perioada stalinistă, transformând filmul într-un act de recuperare istorică, de justiție simbolică și de pedagogie a memoriei.

Deși aceste titluri reprezintă doar o parte din filmografia regizoarei, fiecare dintre ele articulează, într-o formă distinctă, drame colective ale unui popor și ale unui teritoriu supus, de-a lungul istoriei, nedreptății, violenței și deșănțării. Din această perspectivă, cinema-ul Leontinei Vatamanu funcționează ca un spațiu de mediere între istoria oficială și memoria afectivă. Este relevant faptul că temele abordate își au originea inclusiv în istoria familială a autoarei. Bunicii, străbunicii și mama Leontinei Vatamanu au trecut prin experiența deportărilor staliniste, traumă care a marcat profund atitudinea, emoția și responsabilitatea cu care regizoarea își asumă actul de creație artistică. Astfel, discursul său cinematografic poate fi interpretat, înainte de toate, ca o formă de vociferare a unei drame familiale și colective, „care se dorea re trăită și răscumpărată prin împărtășirea stărilor tănuite” [42, p. 135].

Documentarul *Sărmana de pe Prut* surprinde perioada în care este îndepărtată sârma ghimpată instalată de autoritățile sovietice în anul 1945 la granița cu România și, mai ales, impactul profund pe care această frontieră artificială l-a exercitat asupra existenței cotidiene și identitare a comunităților din satele de pe malul Prutului. Sârma ghimpată devine aici un simbol al nedreptății istorice prin care același popor a fost separat și dezbinat forțat, nu doar geografic, ci și la nivel afectiv și spiritual.

Mărturia poetului Vasile Romanciuc, integrată în film, capătă o puternică valoare confesivă și metaforică: „Am copilărit în satul Bădragii Noi, un sat minunat, așezat pe malul stâng al Prutului. Toată copilăria mea am văzut malul drept al Prutului numai prin sârma ghimpată, ca printr-o sită deasă, ca printr-o ceață deasă. Sârma ghimpată trecea chiar prin grădină, dar, înainte de toate, ea trecea prin noi, prin toată ființa noastră.” În finalul filmului, poetul concluzionează că, deși rănilor lăsate de această separare sunt încă vii, ele au devenit, paradoxal, germenii ai dorinței de libertate, adevăr și lumină, ai nevoii de a fi „altfel” și „noi înșine”.

Ațiunea documentarului se desfășoară într-un context politic ce sugerează o posibilă reorientare a Republicii Moldova spre un viitor mai deschis, mai apropiat de România și de Uniunea Europeană, iar gestul simbolic al îndepărtării sârmei ghimpate devine un act de recuperare a memoriei și de revendicare identitară.

Filmul *Te iubesc, Ion și Doina* constituie un documentar-portret dedicat unor figuri emblematice ale istoriei recente a Republicii Moldova - Doina și Ion Aldea-Teodorovici - personalități culturale care au marcat profund perioada renașterii naționale și care au avut un destin tragic. Dincolo de dimensiunea biografică, filmul funcționează ca un portret al epocii, al luptei pentru afirmarea identității românești, a limbii și a demnității naționale.

Construit din interviuri cu persoane apropiate celor doi artiști și din materiale de arhivă, documentarul include și mărturia regizorului și omului de cultură Ion Ungureanu, primul ministru al culturii al Republicii Moldova, care subliniază caracterul unic al operei lor: „Lucru inedit, lucru irepetabil în istoria noastră, ei au știut să facă din cântece patriotice, cântece de dragoste, iar cântecele de dragoste deveneau cântece patriotice, pentru că noi ne afirmăm ca neam, ca popor; nu întâmplător despre ei se spune - și pe drept se spune - două inimi gemene”.

Trecerea timpului transformă inevitabil evenimentele și destinele individuale în istorie. Deși aceasta nu poate fi modificată, ea poate fi revendicată simbolic și recontextualizată prin intermediul artei. Această dimensiune recuperatorie se regăsește constant în filmele Leontinei Vatamanu, pe care însăși regizoarea le definește ca un demers de a face dreptate victimelor ororilor comuniste. Această funcție este cu atât mai evidentă în documentarul *Siberia din oase*, care îmbină interviuri cu supraviețuitorii ai deportărilor staliniste și secvențe de ficțiune. Dincolo de dramatizarea cinematografică, filmul propune un proces de reconciliere simbolică a protagoniștilor cu propriul trecut traumatic. Gavril Boian, Ion Radu, Elena Curicheru-Vatamanu și Margareta Spânu Cemortan își evocă experiențele copilăriei marcate de deportare, suferință și dezrădăcinare. Este cunoscut faptul că mulți dintre supraviețuitorii deportărilor au ales, timp de decenii, să păstreze tăcerea, transformând trauma într-una colectivă, latentă și neelaborată discursiv. Psihologa Zinaida Bolea menționează: „Deportările din RSSM fac parte din

categoria traumelor istorice, denumite în literatura de specialitate și traume antropogene, calificativul „antropogen” fiind atribuit traumatismelor în care personajele umane sunt implicate plenar în acțiunea violentă îndreptată împotriva semenilor”[3 p.11]. Astfel, protagoniștii din film devin și o reprezentare simbolică a populației din Basarabia, care a suferit de pe urma acestei traume antropogene. Publicul care vizionează filmul are șansa de a se identifica fie ca victime directe ale aceluiași fenomen, fie ca urmași cărora li sa povestit, deschis sau pe ascuns, despre fenomenul deportărilor. Alexandru Lupașcu-Bohanțov, în cartea sa, subliniază că „impactul imaginii e mai convingător decât miile de pagini de informații seci, decât orice statistică sau comentariu exhaustiv, pentru că mizează pe emoție, pe participarea afectivă a spectatorului, pe trăirea cvasi-epidemică a situațiilor narate”[8 p. 150]. Reușita regizorală a Leontinei Vatamanu constă în faptul că reconstituirile filmice, precum scena în care oamenii sunt urcați în vagoanele trenului de vite, facilitează „suspendarea neîncrederii spectatorului” și generează o profundă empatizare cu drama prezentată pe ecran. Se cunoaște că, în urma unui eveniment traumatic antropogen există o perioadă de tăcere, care mai este numită și perioadă de latență, în decursul căreia societatea nu are un discurs public despre experiențele prin care au trecut. Astfel, „... în cazul deportărilor, putem vorbi despre o latență prelungită, despre o latență forțat prelungită, mai mulți factori socio-politici determinând absența condițiilor care să asigure trecerea la etapa verbalizării și a elaborării în cadrul comunității.”[3 p. 120]. Într-un interviu acordat în 2020 postului Radio Europa Liberă, Leontina Vatamanu subliniază intenția explicită de a integra o perspectivă psihologică asupra traumei în *Siberia din oase*, afirmând că filmul abordează consecințele pe termen lung ale acestor experiențe și transmiterea lor transgenerațională, inclusiv asupra generațiilor actuale [34]. Prin actul mărturisirii, protagoniștii filmului reușesc nu doar să-și confrunte propriile frici și traume, ci și să ofere spectatorilor un cadru de recunoaștere și empatie. Filmul devine astfel un spațiu de memorie activă, în care suferința individuală este recontextualizată ca rană colectivă ce necesită asumare și vindecare. Așa cum observă Nadejda și Constantin Ivanov în revista ARTA, „Siberia nu a rămas în trecutul întunecat, înmărmurită într-un basm moralizator, ci se regăsește în conștiința colectivă, până la cel mai tânăr individ al ei” [7].

Terapia colectivă prin intermediul cinematografiei reprezintă un fenomen global, apărut din necesitatea confruntării traumelor istorice majore ale secolului XX. „Din păcate”, aceste filme sunt rezultatul unor catastrofe care au marcat profund conștiința colectivă. Cinematografia devine astfel un instrument de procesare simbolică a traumelor ce nu pot fi uitate, ci doar asumate și integrate în memoria culturală. Un exemplu central îl constituie Holocaustul. Filme precum *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, *Noaptea și ceața (Nuit et Brouillard, 1956)* de Alain

Resnais sau *Lista lui Schindler* (*Schindler's List*, 1993) de Steven Spielberg sunt repere fundamentale ale cinema-ului memoriei. Claude Lanzmann afirma că Holocaustul nu poate fi reprezentat pe deplin, dar trebuie expus, iar cinema-ul funcționează ca un pod între tăcere și memorie. În același sens, Deborah Lipstadt subliniază că filmul aduce în prim-plan inimaginabilul și permite procesarea ororilor într-un mod diferit de lectură, devenind un instrument vital pentru terapia memoriei colective [68]. În mod similar, statele baltice au recurs la cinematografie pentru a confrunța ocupația sovietică, prin documentarul *Povestea sovietelor* (*The Soviet Story*, 2008) de Edvīns Šnore sau filmul *În bătaia vântului* (*Risttuules*, 2014) de Martti Helde. În cinematografia poloneză, *Katyn* (2007) de Andrzej Wajda abordează masacrul din 1940, funcționând ca act de recuperare a adevărului istoric. Ucraina a tematizat Holodomorul în *Foamea din '33* (*Holod-33*, 1991) de Oles Ianciu și *Ghidul* (*Povodyr*, 2014) de Oles Sanin. În Asia, masacrul din Nanjing este reflectat în *Orașul vieții și al morții* (*Nanjing! Nanjing!*, 2009) de Lu Chuan, iar genocidul cambodgian este investigat de Rithy Panh în *S21: Mașinăria de ucis a Khmerilor Roșii* (*S21: The Khmer Rouge Killing Machine*, 2003) și *Imaginea absentă* (*The Missing Picture*, 2013). În America Latină, dictatura lui Pinochet este documentată în trilogia *Bătălia din Chile* (*La batalla de Chile*, 1975–1979) și în *Nostalgia pentru lumină* (*Nostalgia de la luz*, 2010) de Patricio Guzmán. Toate aceste filme au apărut din nevoia de a păstra memoria tragediilor istorice și de a da voce victimelor ideologiilor totalitare. Cinematografia devine astfel nu doar un act artistic sau documentar, ci și un spațiu al asumării morale și al vindecării simbolice colective.

O analiză comparativă a filmelor realizate de regizoarea Leontina Vatamanu relevă o serie de constante stilistice și narrative, care conturează un discurs cinematografic coerent și recognoscibil. Asumându-și frecvent și rolul de editoare a propriilor filme, autoarea construiește narațiunea printr-o combinație de interviuri, observație documentară, montaj asociativ și utilizarea atent calibrată a coloanei sonore, menită să accentueze dimensiunea emoțională a momentelor-cheie. Această strategie formală conferă filmelor un ritm interior specific și o intensitate afectivă care depășește simpla documentare a realității. La nivel tematic, documentarele Leontinei Vatamanu pornesc dintr-o formă de dragoste profundă, lipsită de romantism idilic, dar încărcată de dor, suferință și memorie traumatică. Este o dragoste marcată de absență, de rupturi istorice și de nedreptăți acumulate, care se transformă într-o forță de rezistență și recuperare simbolică. Deși lupta născută din dragoste este o temă universală, accesibilă unui public larg, în cazul filmelor sale aceasta capătă o specificitate clară: dragostea pentru neam, identitate și cultură românească, afectate profund de politicile sovietice de deznaționalizare și represiunile istorice. În acest sens, deși temele abordate au o rezonanță

universală, filmele Leontinei Vatamanu sunt receptate cu precădere de spectatorii care aparțin acestui context local sau regional. Excepție face documentarul *Siberia din oase*, a cărui tematică, deportările staliniste, depășește granițele Republicii Moldova și se înscrie într-o memorie traumatică comună mai multor națiuni din fostul spațiu sovietic, precum cele baltice sau Polonia. La nivel internațional, filmografia regizoarei poate fi plasată în cadrul cinematografiei dedicate traumelor naționale și identitare, funcționând ca un portret cinematografic al unei comunități marcate de cicatrici istorice. Filmele sale nu ascund rănille trecutului, ci le expun, le memorează și le tratează prin intermediul actului artistic.

Pe termen lung, realizarea acestor documentare a avut și continuă să aibă o contribuție semnificativă asupra societății din Republica Moldova. Deși filmele Leontinei Vatamanu au fost selecționate și premiate în cadrul unor festivaluri internaționale, impactul lor major se manifestă prin difuzarea pe ecranele mari și mici, prin întâlnirea directă cu publicul. Într-un context în care identitatea, limba română și alfabetul latin au fost mult timp contestate sau marginalizate, aceste filme joacă un rol activ în consolidarea conștiinței culturale și civice, contribuind la diseminarea unor valori fundamentale pentru societate. În timp, realizarea documentarelor menționate mai sus a contribuit și continuă să contribuie în mod semnificativ la procesul de conștientizare istorică și consolidare identitară în societatea din Republica Moldova. Docudrama *Siberia din oase* reprezintă, până în prezent, una dintre cele mai influente producții ale cinematografiei naționale contemporane, exercitând un impact semnificativ asupra publicului larg și contribuind la reconfigurarea discursului public referitor la realitățile istorice ale regimului sovietic în Basarabia. Prin faptul că aceste filme există și sunt vizionate, Leontina Vatamanu contribuie la „terapia” poporului dintre Nistru și Prut. Creația regizoarei Leontina Vatamanu este o reprezentare documentată, documentară și artistică a trecutului și a traumelor socioculturale pe care oamenii de pe teritoriul Republicii Moldova sau a fostei R.S.S.M le-au avut de înfruntat. Aceste filme mențin memoria vie, deschid ochi și educă noi generații. Pornind de la conceptul de traumă culturală, definită ca un proces ce „are loc atunci când membrii unei colectivități simt că au fost supuși unui eveniment îngrozitor, care lasă urme de neșters asupra conștiinței de grup, marcându-le pentru totdeauna memoria și schimbându-le identitatea viitoare într-un mod fundamental și ireversibil”[49 p. 30], se poate afirma că succesul public al filmelor realizate de Leontina Vatamanu funcționează ca o formă de „terapiă colectivă”. Prin intermediul acestor filme documentare, atât victimele deportărilor și ale rupturilor provocate de anexarea Basarabiei, cât și urmașii acestora, sunt sprijiniți simbolic în procesul de confruntare și resemnificare a traumelor istorice care au modelat generații întregi.

Prin simplul fapt că există și sunt vizionate, filmele Leontinei Vatamanu participă la un

proces de „terapie” colectivă a comunității dintre Nistru și Prut. Ele mențin memoria vie, stimulează reflecția critică și au o funcție educativă esențială pentru noile generații. Din această perspectivă, se poate afirma că regizoarea și-a găsit o vocație artistică clară în abordarea unor probleme și drame de importanță crucială, atât din punct de vedere istoric, cât și uman. La momentul redactării acestui studiu, căutările cinematografice ale Leontinei Vatamanu depășesc simbolic granița Prutului prin dezvoltarea unui nou proiect documentar, cu titlul de lucru *Fugarii*. Filmul își propune să exploreze un alt fenomen traumatic al perioadei deportărilor sovietice: exodul basarabenilor care, pentru a se salva de dictatură, au fost nevoiți să-și abandoneze pământurile, bunurile și, adesea, familiile, traversând Prutul în căutarea libertății.

Istoria a demonstrat că cinematografia a fost adesea utilizată ca instrument de manipulare în mâinile regimurilor totalitare. În egală măsură, însă, aceasta poate deveni un mijloc de vindecare și rezistență atunci când este folosită cu onestitate și responsabilitate artistică. În contextul actual, marcat de războiul din Ucraina și de presiunile geopolitice exercitate de Federația Rusă, necesitatea unei rezistențe culturale prin artă devine mai urgentă ca oricând.

În prezent, puține personalități ale cinematografiei din Republica Moldova au construit o filmografie atât de constant dedicată explorării dramelor naționale precum Leontina Vatamanu. Contribuția sa este cu atât mai relevantă cu cât, prin intermediul filmelor sale, discursul public despre traumele istorice, identitatea culturală și viitorul societății moldovenești este menținut activ și ancorat într-o perspectivă umanistă, orientată spre adevăr, memorie și reconciliere.

Reprezentative pentru spațiul cinematografic feminin din Republica Moldova sunt și lucrările Vioricăi Meșină, cineastă care se afirmă în special în zona filmului de ficțiune. În 1992 debutează cu scurtmetrajul *Copiii măcelarului*, care a fost distins cu premii la festivaluri internaționale. Împreună cu regizorul Sergiu Prodan, regizoarea Viorica Meșină semnează regia filmului *Patul lui Procust* (2001), o producție lansată într-o perioadă în care Chișinăul se confrunta cu o acută lipsă de premiere cinematografice, în special în domeniul filmului de ficțiune de autor. Apariția acestui film marchează un moment important pentru cinematografia locală post-sovietică, atât prin ambiția sa artistică, cât și prin tentativa de a reactiva interesul publicului pentru filmul autohton. În anul 2013, Viorica Meșină lansează filmul de ficțiune *Culorile*, care explorează o poveste de dragoste ce evoluează gradual către o relație de abuz emoțional. Filmul utilizează o construcție metaforică, traversând simbolic „culorile dragostei”, pentru a conduce spectatorul spre un deznodământ tensionat, menit să provoace o reflecție critică asupra formelor subtile și adesea normalizate ale misoginismului înrădăcinat în societate. Prin această abordare, regizoarea contribuie la o discuție necesară despre violența emoțională și dezechilibrele de putere din relațiile intime, teme rar problematizate în cinema-ul moldovenesc

de ficțiune.

O altă voce relevantă a cinematografilei feminine contemporane este Otilia Babără, reprezentantă a generației tinere de cineaști formați în Republica Moldova după anul 2000. Aceasta își începe parcursul artistic urmând studiile la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, în cadrul Catedrei Multimedia (astăzi Departamentul Multimedia), sub îndrumarea regizorului Vlad Druc, fondatorul singurului program educațional dedicat studiului artei cinematografice din Republica Moldova la acel moment. În contextul posibilităților financiare limitate și al absenței unui fond național de susținere a cinematografilei, Otilia Babără se înscrie în rândul tinerilor cineaști care aleg emigrarea ca soluție pentru a-și continua activitatea artistică într-un cadru mai favorabil. În pofida distanței geografice față de țara natală, filmul său documentar *Dragostea nu e o portocală* (*Love Is Not an Orange*, 2022) rămâne profund ancorat în realitățile sociale ale Republicii Moldova. Filmul poate fi interpretat ca o scrisoare cinematografică de dragoste adresată generației de moldoveni care au emigrat în căutarea unei vieți mai bune și, în mod special, copiilor care au crescut în absența părinților, având drept substitut pachetele cu dulciuri, panettonel și casetele video trimise de peste hotare. Regizoarea construiește un documentar neconvențional, dar extrem de autentic și emoționant, utilizând înregistrări video realizate de copii pe casete magnetice, adevărate „scrisori audiovizuale” ale unei epoci. Aceste materiale, filmate cu mijloace rudimentare, devin martori ai unei forme timpurii de comunicare la distanță, prefigurând apelurile video devenite banale în era smartphone-urilor. Părinții își urmăreau copiii crescând prin intermediul acestor imagini, în care erau imprimate dorul, grijile, noutățile și fragmentele unei vieți trăite separat. *Dragostea nu e o portocală* reușește astfel să contureze un portret profund al unei perioade dificile pentru familiile din Republica Moldova, un fenomen care, deși manifestat astăzi sub alte forme tehnologice, continuă să influențeze structura socială și afectivă a societății moldovenești contemporane.

Absolvind studiile la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (AMTAP) în anul 2012, regizoarea Natalia Shaufert își susține examenul de licență cu scurtmetrajul de ficțiune *Ana* (2012), un film care anunță deja direcțiile tematice și sensibilitatea de autor ce vor defini parcursul său cinematografic ulterior. Șase ani mai târziu, în urma unor eforturi considerabile, susținute în mare parte prin entuziasm personal și resurse limitate, Shaufert debutează în lungmetraj cu filmul *Resentiment* (2018). Atât *Ana*, cât și *Resentiment*, Natalia Shaufert plasează în centrul narațiunii personaje feminine și explorează istorii dramatice ancorate în realitățile sociale ale spațiului moldovenesc. Filmele propun o perspectivă intimă asupra problemelor, frământărilor și vulnerabilităților femeilor, evitând spectaculosul și privilegiind observația psihologică și relația dintre individ și mediul său imediat. În acest sens, creația Nataliei Shaufert

se înscrie într-o direcție a cinema-ului de autor preocupată de experiența feminină ca subiect legitim al discursului cinematografic, fără a o transforma într-un pretext ideologic sau simbolic excesiv. În anul 2021, regizoarea revine cu scurtmetrajul *Mama natură*, care marchează o schimbare de registru stilistic. Filmul abordează într-o cheie comică și ușor ironică diferențele de percepție dintre generații, concentrându-se asupra contrastului dintre stilul de viață alimentar vegetarian și cel tradițional. Dincolo de dimensiunea ludică, filmul reflectă tensiunile subtile dintre modernitate și tradiție, precum și dificultățile de comunicare intergenerațională, teme recurente în societatea moldovenească contemporană. Toate aceste producții au beneficiat de proiecții locale și de selecții în cadrul unor festivaluri internaționale, confirmând interesul pentru o cinematografie tânără, realizată cu mijloace modeste, dar cu o voce distinctă. Cu toate acestea, asemenea altor cineaști ai generației sale, Natalia Shaufert se înscrie în fenomenul migrației profesionale, fiind nevoită să părăsească Republica Moldova în căutarea unui context mai favorabil dezvoltării artistice și stabilității profesionale. În ansamblu, filmele de debut ale regizoarei demonstrează o viziune coerentă și sensibilă asupra unor povești care privilegiază perspectiva feminină în raport cu mediul social, familial și cultural. Creația Nataliei Shaufert contribuie astfel la conturarea unui cinema feminin moldovenesc contemporan, preocupat de experiențe cotidiene, relații intime și conflicte identitare, într-un registru sobru, dar autentic.

Cu o preocupare constantă pentru imagine și explorarea dimensiunilor intime ale realității, regizoarea Olga Lucovnicova își construiește parcursul cinematografic în zona filmului documentar, formându-se, de asemenea, la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău. Primele sale demersuri în calitate de autor sunt susținute și validate de Festivalul Internațional de Film Documentar *CRONOGRAF*, unde, în anul 2016, obține Marele Premiu pentru scurtmetraj cu filmul *Nu am moarte cu tine nimic* (2016). Lucrarea propune o reflecție filosofică și meditativă asupra tradiției cunoscute sub numele de *Paștele Blajinilor*, moment ritualic în care cimitirele din Republica Moldova se animă temporar, devenind spații ale întâlnirii dintre cei vii și cei morți, prin gesturi de comemorare ce îmbină sacralitatea cu cotidianul. Consacrarea internațională a Olgăi Lucovnicova are loc odată cu scurtmetrajul documentar *Nanu Tudor* (2020), distins cu Marele Premiu pentru „Cel mai bun scurtmetraj” la ediția din 2021 a Festivalului Internațional de Film de la Berlin (Berlinale). În contextul ierarhiilor festivalurilor internaționale, Berlinale este considerat un festival de clasă A, alături de Cannes sau de premiile Academiei Americane de Film, iar participarea, cu atât mai mult obținerea unui premiu major, reprezintă o realizare remarcabilă. Olga Lucovnicova devine astfel prima cineastă din istoria Republicii Moldova, care nu doar participă la Berlinale, ci este și laureată cu Marele Premiu al secțiunii de scurtmetraj. Selecția și aprecierea filmului *Nanu Tudor* pot fi explicate prin forța sa

etică și cinematografică. Scurtmetrajul se constituie, în mod evident, ca un act de curaj personal și o tentativă de confruntare și procesare a unei traume intime din copilăria autoarei. Ceea ce la început pare o adunare familială într-un spațiu rural idilic, în jurul unei mese comune, se transformă treptat într-o confruntare directă între regizoare și unchiul său, autor al unui abuz sexual comis asupra ei în copilărie. Olga ajunge la confesiunea acestuia printr-o abordare decisivă și perseverentă, utilizând nu doar dialogul, ci și cadrele casei, ale locuitorilor și ale spațiului domestic pentru a sublinia simultan absurdul, monstruoșitatea și, în mod tulburător, normalizarea comportamentului abuziv. Din punct de vedere cinematografic și etic, *Nanu Tudor* este un film inovator prin maniera frontală și lipsită de artificii prin care expune o problemă socială gravă. Regizoarea își sacrifică deliberat intimitatea, trecutul și viața personală pentru a construi un film care provoacă spectatorul prin dezvăluirea unor „schelete ascunse în dulapul” familiei și, implicit, al societății. Într-un interviu acordat în cadrul Berlinalei, Olga Lucovnicova afirmă: „Filmul meu a început din dorința de a mă elibera de fricile copilăriei mele. A fost o călătorie foarte complicată, dar importantă pentru mine”. [70]

În prezent, demersurile introspective ale cineastei continuă prin debutul său în lungmetrajul documentar. Filmul *Ultimele scrisori ale bunicii* (2025) urmărește, din nou, traseul explorării memoriei familiale, având în centru figura bunicii autoarei, care a trăit în zona munților Ural și s-a sinucis din motive necunoscute. Pornind de la o serie de scrisori transmise de către bunica sa fiului său (tatăl Olgăi), regizoarea împreună cu tatăl său pornește într-o călătorie în istoria familiei sale din partea tatălui, aflată în Rusia. Astfel se conturează un portret nu doar al unei familii dar al unei generații întregi marcate de circumstanțele modului sovietic de viață și în prezent a războiului sângeros provocat de Rusia în Ucraina. Regizoarea a dat dovadă de un curaj deosebit pe parcursul filmărilor, fiind la un moment dat interogată de serviciile milițienești rusești, iar apoi a primit interdicție de a mai intra în Rusia, cu titlul de „agenți străini” - astfel Olga Lucovnicova și tatăl ei au rămas fără posibilitatea de a-și mai revedea rudele în timpul apropiat.

O altă prezență relevantă a noii generații de cineaste din Republica Moldova este Lucia Lupu, regizoare de formație care a îmbrățișat, totodată, și instrumentele producției cinematografice. Debutul său are loc cu scurtmetrajul *Paparuda* (2016), al cărui titlu trimite la ritualul ancestral românesc de „chemare a ploii”. Filmul funcționează ca o alegorie filosofică despre bunătate, solidaritate și umanitate, urmărind parcursul personajului Dumitru, care pornește în căutarea apei într-un sat afectat de secetă. Ioana, fata care îl însoțește în această drumeție, devine un martor tăcut al cruzimii și indiferenței umane întâlnite pe parcurs, iar descoperirea finală a „apei” capătă o semnificație simbolică ce depășește planul strict material.

În colaborare cu regizorul Vlad Bolgarin, Lucia Lupu participă la realizarea scurtmetrajului de animație *Of* (2019), în calitate de co-scenaristă, precum și la filmul de ficțiune *Loc sub soare* (2024), unde îndeplinește rolul de manager de producție. Deși aparține generației tinere de cineaști, Lucia Lupu se distinge printr-o activitate constantă și o implicare socială vizibilă, manifestând o sensibilitate aparte față de rolul cinematografului ca instrument cultural și comunitar. Creația sa confirmă faptul că cinema-ul feminin moldovenesc contemporan se dezvoltă nu doar ca expresie artistică individuală, ci și ca formă de reflecție asupra responsabilității sociale a imaginii și a relației dintre cinema și comunitate.

Ancorată în dimensiunea dramatică și simbolică a vieții rurale din Republica Moldova, tânăra regizoare Diana Vlas își începe parcursul cinematografic din satul natal Izvoare, raionul Florești. O direcție distinctă a căutărilor sale autorale se dezvoltă în zona etnografiei și semioticii vizuale, concretizată în filmul documentar *Floarea vieții* (2021), realizat în co-regie cu Victor Maxian. Filmul explorează formele de expresie artistică ale comunităților rurale, manifestate în spațiul gospodăriilor tradiționale, și analizează simbolismul ornamentelor decorative ca limbaj cultural. Personajul central al filmului este etnografa Varvara Buzilă, care îndeplinește rolul de ghid și expert, conducând echipa de filmare printr-o explorare atentă a elementelor de decor - gardul, poarta, fațada casei și interiorul acesteia. *Floarea vieții* devine astfel un portret cinematografic al expresiei vizuale populare, fascinant prin detaliile meșteșugărești și prin originea simbolică a ornamentelor, dar și un document al unor forme estetice aflate pe cale de dispariție. Deși perspectiva autorală rămâne una observativă și imparțială, filmul surprinde și contrastul dintre estetica tradițională și noile forme de decor rural contemporan, adesea marcate de elemente metalice decorative, kitsch și lipsa unei coerențe estetice. Din acest punct de vedere, documentarul capătă și o valoare importantă de arhivare și conservare a memoriei vizuale etnografice. Tot în localitatea Izvoare ia naștere și documentarul *Dor de casă* (2023), care urmărește poveștile a trei familii de migranți reveniți în țară după perioade îndelungate petrecute peste hotare. Filmul evită deliberat artificiile vizuale sau structurile narrative elaborate, optând pentru o abordare directă și sobru-observativă, în care dorul de casă este exprimat prin mărturiile sincere ale personajelor. Această simplitate formală conferă filmului o autenticitate emoțională și o puternică ancorare în realitatea socială contemporană.

În prezent, Diana Vlas se află în procesul de realizare a unui nou documentar, dedicat mamei care își cresc copiii în penitenciar - un subiect deosebit de complex și sensibil, care continuă interesul regizoarei pentru marginalitate, traumă și reziliență feminină. La acest proiect, ea colaborează cu tânăra regizoare Daniela Miron, care și-a susținut teza de master cu documentarul *Vive la femme! ...în rând cu lumea* (2022). Filmul propune portretul a două femei și, în același

timp, o reflecție mai amplă asupra condiției feminine în perioada sovietică. Construit pe baza imaginilor de arhivă și a interviurilor, documentarul le aduce în prim-plan pe Efrosinia Carp și Ludmila Scalnaia, care rememorează aspecte ale vieții personale, ale tinereții, ale contextului social și ale parcursului profesional.

Pe lângă cineastele deja menționate, evoluția altor creatoare de film din Republica Moldova prezintă un interes semnificativ pentru cercetări viitoare. În acest context se înscriu Ioana Vatamanu-Mărgineanu, Elena Vatamanu-Mărgineanu, Ana Gurdiș sau Lucia Tăut, ale căror demersuri artistice contribuie la diversificarea discursului cinematografic feminin și la consolidarea unei noi generații de voci de autor în spațiul audiovizual moldovenesc contemporan.

### **3.2 Temele recurente și imaginea femeii în cinematografia Republicii Moldova**

După cum s-a evidențiat și în articolul „*Contribuția regizoarelor de film din Republica Moldova la dezvoltarea cinematografeiei naționale (1991–2025)*” (Zaporojan Radu-Dumitru, publicat în Revista de Știință, Inovare, Cultură și Artă „Akademos”, nr. 4 (79), 2025), care a constituit un prim demers al autorului în analiza cinematografeiei moldovenești contemporane din perspectivă de gen, delimitarea unui spectru tematic sau stilistic coerent al filmelor realizate de femei se dovedește dificilă. Această dificultate este determinată atât de intervalul temporal relativ restrâns analizat (1991–2025), cât și de contextul structural precar în care s-a dezvoltat cinematografia Republicii Moldova. După obținerea independenței, statul Republica Moldova a manifestat, în mare măsură, o indiferență sistemică față de domeniul culturii și, în mod particular, față de arta cinematografică, fapt care a afectat grav continuitatea producției, formarea profesională și consolidarea unei industrii funcționale. În comparație cu România post-revoluționară, care, în pofida propriilor dificultăți, a beneficiat de un suport instituțional și financiar net superior - context ce a favorizat apariția așa-numitului „Nou Val Românesc” - cinematografia moldovenească a evoluat lent, fragmentar și adesea în regim de supraviețuire. Cu toate acestea, femeile regizoare care au activat și activează în Republica Moldova pot fi considerate parte a unei perioade de formare, experimentare și „naștere” a unui discurs cinematografic feminin autohton. Această etapă este una de acumulare și căutare, care, cel mai probabil, va necesita un interval considerabil până la cristalizarea unei cinematografii stabile, competitive și reprezentative, cel puțin la nivel european.

În lipsa unei coerențe stilistice uniforme, se poate identifica totuși o temă recurentă și distinctivă în abordările regizorale feminine: trauma psihologică. Este vorba despre un subiect profund sensibil, adesea evitat atât în spațiul privat, cât și în discursul public, și cu atât mai rar

asumat în demersuri cinematografice directe. Din această perspectivă, filmele realizate de Olga Lucovnicova și Lina Vdovii ocupă un loc singular în cinematografia moldovenească contemporană. Ambele regizoare își asumă confruntarea frontală cu traume personale: Lucovnicova își expune copilăria marcată de abuz sexual, iar Vdovii își confruntă tatăl, un abuzator psihologic și fizic. Aceste gesturi cinematografice depășesc dimensiunea autobiografică și pot fi interpretate ca acte de revendicare și eliberare, în care libera exprimare devine un prim pas spre depășirea traumelor individuale și colective.

Statisticile, privind violența și abuzul împotriva femeilor, rămân alarmante la nivel global, iar Republica Moldova nu face excepție. În acest context, filmele Olgăi Lucovnicova și ale Linei Vdovii pot fi considerate parte a unui manifest feminin de recuperare a demnității și de justiție simbolică pentru generații întregi de femei - mame, bunici, fiice - care au fost victime ale violenței masculine. Expunerea publică și discuția onestă a acestor fenomene constituie una dintre cele mai pașnice și eficiente modalități de intervenție socială. Unicitatea acestor demersuri constă și în faptul că astfel de explorări cinematografice sunt extrem de rare, la nivel internațional, în filmografia realizată de regizori bărbați. Tipul de traumă abordat este profund legat de experiența feminină și dificil de accesat dintr-o perspectivă exterioară acestei condiții. În aceeași zonă a experiențelor traumatice se înscrie și scurtmetrajul de ficțiune *Ana* (2012) al Nataliei Shaufert. Deși filmul nu are un caracter autobiografic explicit, alegerea subiectului este revelatoare: povestea unei tinere care devine victimă a violului și a consensului tacit al comunității care normalizează abuzul. Replica rostită de personajul bătrânului sătean - „Dar tu taci, Ană, și nu spune la nimeni. Iartă-i. Ferește-te de gura lumii că n-o să te măriți niciodată” - sintetizează perfect logica patriarhală care a perpetuat, timp de generații, toleranța față de violența exercitată asupra femeilor. Femeia apare astfel ca purtătoare a rușinii, ci nu agresorul, fiind constrânsă la tăcere și resemnare.

Deși *Ana* și *Resentiment* au fost realizate cu mulți ani înainte de *Nanu Tudor* sau *Tata*, se poate observa un tipar comun al căutărilor tematice feminine. Aceste subiecte nu apar întâmplător, ci izvorăsc din condiția femeii în societate, din fricile, vulnerabilitățile și nesiguranțele cu care aceasta se confruntă cotidian. Sunt teme profund ancorate în trăiri personale și experiențe de gen, care rămân adesea inaccesibile unei perspective masculine.

Un alt aspect fundamental al condiției feminine explorat în cinematografia moldovenească este rolul maternității. În mod semnificativ, dramatismul acestui rol este investigat prin figura mamelor care își cresc copiii în detenție. În 2007, Violeta Gorgos realizează documentarul *O mamă din împărăția umbrelor*, un portret tulburător al maternității în izolare. Aproape două decenii mai târziu, o nouă generație de cineaste, Diana Vlas și Daniela

Miron, reia acest subiect într-un proiect documentar aflat în curs de realizare. Recurența acestei teme evidențiază empatia și solidaritatea feminină față de dramele altor femei și confirmă interesul constant al regizoarelor pentru spațiile marginale ale existenței feminine. Compararea celor două abordări, separate de aproape 18 ani, va permite, în viitor, o analiză relevantă a continuităților și transformărilor sociale.

Tema migrației reprezintă, probabil, cea mai persistentă preocupare a cinematografului moldovenesc post-independent. Tranziția dificilă de la economia planificată la cea de piață, la începutul anilor '90, a declanșat un val masiv de emigrare, adesea ilegală, care a fragmentat familii și a produs traume de durată. În acest context, regizoarele Otilia Babără și Diana Vlas abordează fenomenul migrației din perspective complementare. *Dragostea nu e o portocală* (*Love Is Not an Orange*, 2022) construiește un portret al migrației prin materiale de arhivă intime, filmate de copiii rămași acasă, în timp ce *Dor de casă* (2023) propune o perspectivă mai luminoasă, concentrată pe revenirea și reconectarea cu spațiul natal. Diferența de abordare reflectă nu doar opțiuni stilistice distincte, ci și complexitatea unui fenomen care continuă să modeleze identitatea socială a Republicii Moldova.

Identificăm o convergență tematică semnificativă în creația ficțională a regizoarelor Natalia Shaufert și Violeta Gorgos, materializată în filmele *Resentiment* (2018) și *Mario, Maria, Marinel* (2025). Deși cele două producții sunt ancorate în registre spațio-temporale diferite, ele plasează în prim-plan protagoniste feminine ale căror destine sunt profund modelate de condiția socială și de structurile patriarhale care organizează existența cotidiană.

În *Resentiment*, personajul Galina este constrâns de convențiile sociale să își proiecteze împlinirea personală și socială aproape exclusiv în cadrul unei relații conjugale, căutând fericirea în proximitatea unui bărbat ca promisiune atât a stabilității emoționale, cât și a securității materiale. Această presiune normativă reflectă un context social în care valoarea femeii este evaluată preponderent prin prisma succesului său matrimonial. În mod similar, în *Mario, Maria, Marinel*, personajul Maria se află într-o stare de captivitate emoțională și materială, determinată de absența și autoritatea simbolică a bărbatului, dar și de un cadru social mai larg care perpetuează dependența și vulnerabilitatea femeii. În ambele cazuri, existența personajelor este condiționată de așteptările sociale legate de cuplu și familie, iar traiectoriile lor sunt dependente de circumstanțe externe, asupra cărora ele exercită un control limitat.

Totuși, din perspectiva construcției filmice, destinele personajelor Maria și Galina nu pot fi interpretate ca simple curențe ale reprezentării feminine sau ca rezultate ale unei viziuni reductive asupra feminității. Dimpotrivă, aceste traiectorii narative sunt deliberate și se aliniază intențiilor artistice ale autoarelor, care utilizează ficțiunea ca instrument de reflecție critică

asupra unor realități sociale persistente. Atât *Resentiment*, cât și *Mario, Maria, Marinel* funcționează ca observații cinematografice asupra unui context în care femeia se află constant în pericolul de a deveni victimă a paradigmelor sociale dominante, confruntată cu posibilități limitate de afirmare autonomă, succes individual și alegere independentă.

În raport cu perioada sovietică, cinematografia contemporană din Republica Moldova se distinge nu doar prin existența unui număr considerabil mai mare de regizoare, ci și prin extinderea semnificativă a spectrului de reprezentări feminine. Astăzi, pe marile ecrane devin posibile imagini ale femeii care, în contextul ideologic al realismului socialist, ar fi fost imposibil de formulat. Filmele centrate pe personaje feminine aflate într-o dramă existențială și în proces de depășire a condiției sociale, precum *Mario, Maria, Marinel* (2025) sau *Resentiment*, ilustrează această schimbare de paradigmă narativă și estetică. Totodată, ideologia sovietică nu ar fi permis realizarea unor documentare introspective care să exploreze experiența femeilor supuse abuzului psihic sau fizic, așa cum se întâmplă în producții contemporane precum *Nanu Tudor*, *Tata* sau *Ana*. Deși figura „femeii decăzute” sau condamnate exista și în cinematografia sovietică, aceasta era tratată cu o lipsă evidentă de sensibilitate, având mai degrabă rolul unui antiexemplu moral și social, așa cum se observă în filmul *Vatra fără leagăn* (1987). În contrast, autoarele contemporane abordează condamnarea juridică și morală a femeilor într-un registru empatic și reflexiv, privilegiind explorarea trăirilor interioare și a complexității psihologice a personajelor feminine, așa cum demonstrează filmele *O mamă în împărăția umbrelor* (2007) și *Lume, ia-mă-n brațe, eu vin!* (2014). În mod similar, teme precum condamnarea agresiunii istorice rusești, trauma regimului comunist, foametea și deportările au început să fie explorate sistematic abia în perioada Republicii Moldova independente.

În subcapitolul următor va fi evidențiată importanța portretizării autentice a personajelor feminine în cinematografie, relevanța temelor abordate de femeile cineaste, care au potențialul de a defini și îmbogăți valoarea filmografiei naționale. De asemenea, va fi analizat procesul de creație, precum și rezultatele obținute în cadrul realizării filmului *Imaginea femeii în cinematografia moldovenească*, componenta practică a prezentei teze.

### **3.3 Importanța viziunii feminine în cinematografia națională și internațională.**

La finalul capitolului unu au fost analizate principalele moduri în care se manifestă promovarea cinematografiei feminine în spațiul internațional, precum și impactul cultural și social pe care aceasta îl generează. În acest context, se impune întrebarea în ce măsură

instrumentele specifice artei cinematografice pot contribui la dezvoltarea unei societăți conștiente și educate, capabile să combată discriminarea prin intermediul expresiei artistice.

În primul rând, implicarea activă a femeilor în calitate de creatoare ale artei cinematografice oferă premisele unei evoluții mai complete și mai complexe a cinematografilei moldovenești. Subiectele abordate și modul de tratare a acestora pot contribui semnificativ la diversificarea spectrului narativ și tematic al producțiilor autohtone. Această diversificare favorizează un pluralism al perspectivelor, deosebit de important într-o perioadă în care societatea se află sub riscul permanent al uniformizării discursului și al promovării unor surse unilaterale de informație și gândire.

Din perspectivă instituțională, educația cinematografică echitabilă reprezintă un factor esențial în formarea unei generații de cineaști competenți, capabili să își manifeste spiritul artistic și abilitățile profesionale în mod autonom. Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, în calitate de unică instituție de învățământ superior care oferă formare profesională în domeniul cinematografilei în Republica Moldova, joacă un rol fundamental în pregătirea viitoarelor generații de cineaști, iar acest proces se reflectă inevitabil în configurația producției cinematografice naționale. Este de remarcat tendința pozitivă din ultimii ani privind creșterea numărului de tinere care aleg să studieze Arta Regiei și Arta Imaginii de film în cadrul Departamentului Multimedia al Academiei. De la înființarea acestuia, în anul 1992, și până în prezent, au absolvit peste 300 de studenți, dintre care mai mult de o treime sunt femei. În raport cu realitățile perioadei sovietice și, în particular, ale R.S.S.M., aceste date indică un contrast semnificativ. Dincolo de dimensiunea curriculară și de creșterea numerică a prezenței feminine în cadrul Departamentului Multimedia al Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, devine esențială sublinierea necesității unei investiții sistematice din partea statului în dotarea corespunzătoare a acestei instituții cu echipamente cinematografice profesionale. Asigurarea accesului studenților la tehnologie contemporană de filmare, sunet, montaj și postproducție reprezintă o condiție fundamentală pentru formarea unor cineaști competitivi și pentru garantarea calității procesului educațional. În lipsa unor resurse tehnice adecvate, potențialul creativ și competențele teoretice dobândite riscă să nu se materializeze într-o practică cinematografică la standarde profesionale. În același timp, dezvoltarea educației cinematografice presupune nu doar infrastructură tehnică, ci și integrarea activă a experienței de vizionare cinematografică în procesul de formare artistică. În acest sens, se impune necesitatea unui parteneriat instituțional funcțional între Departamentul Multimedia al Academiei și cinematograful de stat *Odeon*. Conectarea acestui spațiu de proiecție la curricula de studii ar permite organizarea unor vizionări cinematografice regulate, cu caracter săptămânal, dedicate

atât cinematografilei clasice și contemporane, cât și filmului de autor și producțiilor realizate de femei cineaste. Un asemenea parteneriat ar contribui la formarea unei culturi cinematografice solide în rândul studenților, stimulând gândirea critică, analiza estetică și dialogul profesional. Vizionările colective, urmate de dezbateri și analize ghidate, pot funcționa ca instrument pedagogic esențial, completând instruirea teoretică și practică. În plus, utilizarea cinematografului *Odeon* ca spațiu educațional ar consolida legătura dintre instituțiile culturale ale statului și procesul de formare a noilor generații de cinești, transformând educația cinematografică într-un demers coerent, aplicat și conectat la realitățile profesionale ale domeniului.

Revenind la cifrele absolventelor, acestea reprezintă mai degrabă o masă critică potențială, întrucât contextul precar al mediului de producție cinematografică din Republica Moldova limitează posibilitatea afirmării profesionale constante. În acest sens, doar un număr restrâns de cinești reușesc să se impună ca autori remarcabili, demonstrând tenacitate și creativitate. De la pionieratul regizoarelor Olga Ulițcaia și Ana Iuriev, spațiul Republicii Moldova independente a devenit cadrul de dezvoltare profesională și artistică pentru cineaste precum Leontina Vatamanu, Violeta Gorgos, Olga Lucovnicova, Natalia Shaufert sau Diana Vlas, doar câteva dintre femeile aflate în procese active de creație cinematografică. Filmele realizate de acestea se impun prin cronici ale realităților sociale, prin contribuția la conservarea memoriei colective și prin promovarea cinematografilei naționale în spațiul internațional.

Este de observat că abordarea tematicilor care reflectă identitatea și condiția femeii în societate este mai frecvent asumată de cineaste, acestea beneficiind de o identificare personală cu problematicile feminine. Această apropiere experiențială constituie un argument suplimentar în susținerea importanței viziunii feminine în cinematografia națională, nu ca limitare tematică, ci ca perspectivă legitimă de interpretare a realității sociale.

În cadrul documentării pentru filmul *Imaginea femeii în cinematografia moldovenească*, care constituie componenta practică a prezentei teze, au fost realizate interviuri cu mai multe personalități din domeniul cinematografilei. Critica de teatru și film Larisa Turea afirmă că „femeile deja propun alte subiecte, de care bărbații sunt departe” [41]. La rândul său, regizoarea Ana-Felicia Scutelnicu consideră că „pentru că nu sunt femei regizoare atât de multe, noi de fapt încă nu știm care este viziunea feminină în film. Ea trebuie de creat, de vizionat și de descoperit” [35]. În prezent, Republica Moldova beneficiază de avantajul apartenenței la un spațiu cultural care aspiră la consolidarea valorilor democratice ale familiei europene. În acest context, devine esențială recunoașterea valorii adăugate a unei societăți în care manifestarea în toate domeniile, inclusiv în artă, se bazează pe egalitatea reală a șanselor. Referindu-se la acest subiect,

regizoarea Leontina Vatamanu subliniază: „În anumite societăți încă le este îngădit dreptul femeilor la studii, dreptul de a-și urma o carieră pe care o vor. Ele se conformează unui scenariu impus de societate. Eu cred că acele societăți au de pierdut. Pierd talente, pierd femei cu vocație, care nu se pot manifesta. Societățile respective au de câștigat doar atunci când oferă șanse egale tuturor oamenilor” [42]. Dacă în trecut femeile cineaste erau percepute ca o „anomalie” profesională, în prezent se observă o tranziție lentă către normalizarea prezenței feminine în procesele de creație cinematografică. Discursul cineastei trebuie integrat într-un cadru profesional firesc, nu tratat ca excepție. În statele dezvoltate ale Uniunii Europene, încurajarea cineastelor se realizează prin politici culturale coerente, mecanisme instituționale funcționale și un cadru profesional stabil, capabil să transforme inițiativa individuală într-o practică artistică sustenabilă. În contrast, în contextul moldovenesc, succesul rămâne adesea sporadic și dependent de eforturi personale. Una dintre consecințele extinderii prezenței feminine în cinematografie ar putea fi dezvoltarea unor politici culturale orientate spre paritatea de gen în producția cinematografică. Pași importanți în această direcție sunt reprezentați de investițiile în proiecte locale, ateliere de film și forumuri dedicate, precum Forumul Internațional „Women in Film” sau *Transformation Film Workshop Moldova*. Astfel de inițiative constituie instrumente sociale de conectare, abilitare și formare profesională pentru femeile cineaste. La nivel instituțional, politicile de gen apar, de regulă, ca rezultat al unei presiuni sociale susținute, care determină corectarea dezechilibrelor structurale. Rămâne de observat dacă paritatea artistică în Republica Moldova va necesita intervenții directe ale statului sau dacă mediul cultural autohton va reuși să se autocorecteze prin conștientizare colectivă și perseverență individuală. Astăzi, cinematografia realizată de femei în Republica Moldova, fie ea și în cadrul unui curent cu titlul convențional *cinema feminist moldovenesc* ar putea defapt servi ca promovare și dezvoltare a cinematografiei moldovenești în ansamblu.

În concluzie, viziunea feminină în cinematografie nu reprezintă o „corecție” a cinematografiei masculine, ci o completare necesară, fără de care dezvoltarea discursului cinematografic ar rămâne unilaterală, incompletă și incapabilă să reflecte în profunzime complexitatea realității sociale.

O evoluție firească a demersului teoretic al prezentei lucrări, dar și o modalitate directă de a contribui la punerea în discuție și valorificarea subiectului femeii în cinematografie, este componenta practică a tezei, reprezentată prin realizarea filmului documentar de lungmetraj *Imaginea femeii în cinematografia moldovenească* (titlu de lucru). Deși nu constituie o ecranizare directă a tezei teoretice, filmul înglobează cele mai relevante tematici abordate pe parcursul cercetării. Acesta a fost realizat în colaborare cu studioul „Moldova-film”, care a pus

la dispoziția autorului materiale din arhiva cinematografică, iar fondurile care nu erau încă digitalizate au fost incluse în procesul de digitalizare.

În calitate de autor, transpunerea cercetării într-un film documentar a reprezentat un proces complex, care a generat pe parcurs multiple interogații de ordin metodologic și narativ. S-a optat pentru utilizarea unor instrumente specifice documentarului, precum interviurile realizate cu personalități relevante din domeniu, imaginile de arhivă provenite atât din fondul studioului „Moldova-film”, cât și din surse internaționale, precum și integrarea unei voci din off, necesară pentru asigurarea coerenței informaționale a discursului. În acest sens, procesul de documentare și producție a debutat prin realizarea interviurilor cu Leontina Vatamanu – regizoare de film, Viorica Meșină – regizoare, Ana-Maria Plămădeală – critic de film, Larisa Turea – critic de teatru și film, Valentina Plugaru – asistentă de regie, Vlad Druc – regizor, Mihai Poiată – scriitor, Ana-Felicia Scutelnicu – regizoare, Nadejda Ciob – monteuză și Zinaida Timofti – actriță.

Spre deosebire de structura teoretică a tezei, filmul este organizat în două părți distincte, definite de principalele perioade istorice ale cinematografiei naționale. Astfel, prima parte explorează identitatea cinematografică a femeii în perioada R.S.S. Moldovenești, iar cea de-a doua urmărește transformările și tendințele discursului cinematografic în perioada Republicii Moldova independente, din 1991 până în prezent. În afara dimensiunilor istorice și cultural-ideologice investigate, filmul integrează și referiri la critica feministă universală, în scopul conectării spațiului cinematografic național la discursul teoretic internațional. În acest context, filmul conține două inserții narative intitulate sugestiv „Budoir” (în română buduar, conform DEX – cameră intimă a unei femei), care aduc în atenția spectatorului concepte precum obiectivizarea sexuală, privirea masculină sau cinematografia feministă. Deși proiectul a fost inițial ghidat de un scenariu orientativ, forma funcțională a filmului a fost definită în etapa de montaj, etapă esențială în construcția discursului documentar. În forma sa actuală, filmul poate fi interpretat prin trei dimensiuni interdependente: artistică, istorică și socială. Dimensiunea artistică este reprezentată prin modul de juxtapunere a cadrelor și prin construcția vizuală a informației; dimensiunea istorică este reflectată prin prezentarea parcursului cronologic al cinematografiei naționale, într-o succesiune temporală progresivă, chiar dacă nu strict lineară; iar dimensiunea socială este exprimată prin raportarea imaginii femeii la realitățile societății, atât în perioada sovietică, cât și în cea post-sovietică, în dubla ipostază de personaj cinematografic și de creator. Discursul critic feminist este integrat ca element de referință, subliniind faptul că rolul femeii în cinematografie este o consecință directă a contextului social și a modului în care societatea proiectează anumite valori și reprezentări.

În prima parte a filmului este analizat modul în care femeile erau portretizate în revistele de actualități „Moldova sovietică”. Pe lângă materialele documentare de arhivă, au fost incluse și episoade care evidențiază aspecte sociale specifice perioadei sovietice, precum cântarea femeilor mulgătoare din *Okey, Manea* (1989), relocarea romilor și integrarea femeilor rome în câmpul muncii în *Moldova sovietică nr. 12* (1958), instruirea tinerelor fete ca gospodine casnice în *Moldova sovietică nr. 13* (1958) sau integrarea călugărițelor în colhoz, prezentată în *Moldova sovietică nr. 18* (1962). Aceste secvențe au fost selectate în mod deliberat pentru impactul lor asupra spectatorului contemporan, întrucât, privite retrospectiv, pot genera reacții de surprindere sau chiar ironie. Această secțiune este continuată prin referiri la filmul de ficțiune realizat la studioul „Moldova-film”, fiind evidențiate personaje feminine și actrițe remarcabile, precum Svetlana Toma, Maria Sagaidac și Veronica Grigoraș.

Conceptual, filmul pornește de la premisa că „imaginea femeii în cinematografie” este constituită din două dimensiuni fundamentale: femeia în calitate de personaj pe ecran și femeia în calitate de creatoare de film. Aceste două dimensiuni sunt tratate ca fiind inseparabile, în special în contextul în care această tematică a fost insuficient explorată în spațiul cultural al Republicii Moldova. În acest sens, filmul include și o secvență construită sub forma unei dezbateri de montaj între intervievați, care permite spectatorului să interpreteze atmosfera și dinamica de gen din cadrul studioului „Moldova-film”, fiind susținută vizual de fotografii de arhivă ale echipelor de filmare. Filmul conține, de asemenea, pasaje dedicate regizoarelor Olga Ulițkaia și Ana Iuriev. Segmentul dedicat Olgăi Ulițkaia utilizează ca sursă principală filmul *Cei pe care-i iubim sunt în viață* (1987), precum și fragmente de interviuri cu persoane care au cunoscut-o. În cazul Anei Iuriev, sunt evidențiate mai multe lucrări, în special documentarul *Măria sa, femeia!* (1982). În contrast cu numărul redus de femei creatoare din perioada sovietică, filmul prezintă și regizoarele contemporane, precum Leontina Vatamanu și Viorica Meșină. Este relevant faptul că, în timpul realizării filmului, scurtmetrajul de debut al Vioricăi Meșină, *Copiii măcelarului* (1992), inițial indisponibil în format digital, a fost identificat și digitalizat de studioul „Moldova-film”, fiind ulterior inclus în arhivă.

În continuare, filmul explorează perspectivele contemporane asupra statutului femeii cineaste prin interviuri cu Violeta Gorgos și Ana-Felicia Scutelnicu, dar și prin includerea opiniilor tinerei generații de cineaste, precum Elena Vatamanu-Mărgineanu și Xenia Doroșenco, aceasta din urmă fiind activă în Franța și depășind, prin parcursul său profesional, dificultățile generate de un handicap locomotor. De asemenea, filmul evidențiază rolul Departamentului Multimedia din cadrul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice în formarea noilor generații de cineaști, prin intervențiile Nataliei Shaufert, Olgăi Lucovnicova și Violetei Gorgos. În același

timp, este abordată și problematica maternității în raport cu profesia de cineastă, ca factor determinant în evoluția carierei femeilor din domeniu.

În procesul de montaj, pentru construcția narațiunii filmice, a fost utilizată o voce din off generată prin intermediul tehnologiilor de inteligență artificială. Deși inițial acest instrument a fost utilizat în scop tehnic, ulterior s-a dovedit a avea și valențe simbolice, putând fi interpretat ca un element reflexiv asupra identității. Filmul este structurat în jurul întrebării „Cine este femeia?”, la care răspunde printr-o serie de perspective istorice, sociale și artistice. Finalul propune o viziune optimistă, sugerând ideea că „imaginea femeii va fi fără limite”, ceea ce reflectă atât o poziție artistică, cât și una socială, în contextul în care identitatea umană devine tot mai flexibilă, iar limitele tradiționale sunt în continuă transformare. Pe parcursul cercetării, filmărilor și montajului s-a confirmat caracterul relevant și insuficient explorat al temei, precum și interesul acesteia atât pentru specialiști, cât și pentru publicul larg. Totodată, s-a constatat că problematica prezenței feminine în cinematografie nu a generat anterior interogații semnificative, în special în perioada sovietică, când egalitatea de gen era considerată implicit realizată. În calitate de produs audiovizual, filmul *Imaginea femeii în cinematografia moldovenească* are potențialul de a contribui la educația cinematografică a publicului și la valorificarea patrimoniului filmic național, oferind acces la materiale de arhivă relevante și la o perspectivă coerentă asupra evoluției imaginii femeii în cinematografia moldovenească. Prin tematica sa și prin abordarea propusă, filmul se înscrie printre puținele producții documentare realizate după independență care abordează atât creația studioului „Moldova-film”, cât și cinematografia contemporană, iar problematica identității feminine îi conferă un caracter distinct în peisajul audiovizual autohton.

### **Concluzii la capitolul 3**

- 1) Cinematografia feminină din Republica Moldova se caracterizează printr-o diversitate tematică și formală semnificativă, chiar dacă se dezvoltă într-un context general marcat de un ritm lent al evoluției cinematografiei locale și de o infrastructură instituțională fragilă. Această situație influențează direct amploarea producției, fără a diminua însă valoarea artistică și relevanța discursurilor propuse.
- 2) Majoritatea regizoarelor active optează pentru genul documentar, care oferă un cadru favorabil unei expresii intime, autentice și profund personalizate. Această predilecție reflectă atât constrângerile materiale ale producției cinematografice autohtone, cât și nevoia unei relaționări directe cu realitatea socială, documentarul devenind principalul spațiu de articulare a unei

viziuni artistice oneste și asumate.

3) Filmele realizate de femei se disting printr-o dimensiune pronunțată de solidaritate și vizibilizare a problematicilor asociate experienței feminine într-o societate structurată preponderent pe valori patriarhale. Temele abordate, precum trauma, abuzul, maternitatea, migrația, memoria și identitatea - nu sunt tratate ca exerciții tematice abstracte, ci ca realități trăite și interiorizate, problematizate din interiorul condiției feminine.

4) Dincolo de subiectele explicit legate de condiția femeii, cinematografia feminină din Republica Moldova include și teme fără o apartenență de gen intrinsecă, precum portretele unor personalități culturale, explorarea tradițiilor ancestrale, memoria istorică sau relațiile dintre generații. Aceste direcții tematice demonstrează capacitatea cineastelor de a depăși cadrele strict identitare și de a construi un discurs cinematografic mai larg, în care experiența feminină funcționează ca perspectivă de interpretare, nu ca limitare tematică.

5) Se constată că o parte semnificativă a femeilor care realizează film în Republica Moldova activează în afara granițelor țării, ca membri ai diasporei moldovenești, plecați din rațiuni economice, profesionale sau personale. Cu toate acestea, creațiile lor rămân, în mare parte, ancorate în spațiul autohton, abordând subiecte, traume și realități specifice contextului social și cultural al Republicii Moldova.

6) Tensiunea dintre apartenența geografică și cea culturală devine astfel o caracteristică definitorie a cinematografiei feminine moldovenești contemporane, contribuind la conturarea unui discurs cinematografic hibrid, situat la intersecția dintre experiența migrației și memoria identitară a spațiului de origine.

7) În pofida constrângerilor structurale ale contextului local – precum resursele financiare limitate, absența unui fond cinematografic stabil și caracterul încă incipient al industriei cinematografice - cinematografia feminină din Republica Moldova a reușit să obțină o vizibilitate internațională notabilă. Creațiile unor regizoare precum Olga Lucovciova, Leontina Vatamanu, Otilia Babără, Natalia Shaufert și Violeta Gorgos confirmă potențialul artistic al acestui segment cinematografic. Impactul internațional se manifestă prin participări și premii la festivaluri de prestigiu, prin rezonanța tematică a filmelor în contexte culturale diverse și prin contribuția la consolidarea vizibilității simbolice a Republicii Moldova pe harta cinematografiei europene.

8) Totuși, această vizibilitate internațională rămâne în mare parte sporadică și dependentă de inițiative individuale, în absența unei strategii culturale coerente la nivel național. Fenomenul migrației unor cineaste, determinat de rațiuni economice sau profesionale, afectează continuitatea producției locale și poate dilua asocierea directă dintre succesul internațional și

cinematografia moldovenească propriu-zisă. Lipsa unui sprijin instituțional constant – sub forma finanțărilor sustenabile, a mecanismelor de promovare și a infrastructurii de producție – face ca recunoașterea internațională să rămână mai degrabă o excepție decât o regulă. În acest context, cinematografia feminină din Republica Moldova se afirmă ca un spațiu al rezistenței culturale și al expresiei artistice, aflat încă într-un proces de consolidare și afirmare.

## CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

În urma cercetărilor efectuate în cadrul temei de doctorat **Imaginea femeii în cinematografia moldovenească** s-a ajuns la următoarele concluzii:

- 1) Prezența feminină într-o parte semnificativă a filmografiei Moldova-Film se caracterizează prin supunerea identității feminine ideologiei debitate de ideologia comunistă, care promova un model idealizat al conduitei feminine, încadrate în toate procesele sociale ale comunității dar fără preocupări individuale realiste.
- 2) Majoritatea filmografiei analizate, atât cea documentară cât și de ficțiune reflectă tipare ale prezenței feminine expuse din perspectiva masculină, conform normelor tradițional patriarhale. Comportamentele și acțiunile personajelor feminine sunt condiționate și limitate la funcția de asistență a protagoniștilor bărbați.
- 3) În filmele de ficțiune produse în cadrul studioului Moldova-Film, personajele feminine sunt construite predominant prin prisma unei viziuni masculine dominante, suprapusă discursului ideologic comunist. Femeia apare, în majoritatea cazurilor, ca figură relațională, maternă sau victimă a contextului social, fiind rareori configurată ca subiect autonom al acțiunii, al deciziei sau al transformării narrative.
- 4) Analizând teoria feministă în corelare cu cinematografia moldovenească, am concluzionat că fenomenul privirii masculine (male gaze) este aplicabil cinematografilei realizate la Moldova-Film, în special în filmele de ficțiune care condiționează imaginea femeii conform dorințelor stereotipice.
- 5) Accesul femeilor la funcții de autoritate creativă în cadrul studioului „Moldova-film” a fost extrem de limitat. Pe parcursul activității studioului, doar două regizoare, Olga

Ulițcaia și Ana Iuriev, au realizat filme documentare, fapt ce evidențiază un dezechilibru structural de gen în organizarea producției cinematografice.

- 6) În perioada sovietică nu a existat un model de încurajare a femeilor să aspire la funcțiile cheie în cinematografie, fiind considerat un domeniu potrivit pentru bărbați. Femeile care au reușit să-și asume creația filmelor fiind mai degrabă excepții, decât parte a unui proces normal de evoluție profesională.
- 7) Un urma analizei filmografiei regizoarelor Olga Ulițkaia și Ana Iuriev putem deduce că dincolo de cadrul ideologic al filmelor realizate, exista o tendință tematică asumată. Ambele regizoare și-au asumat tematicile legate de educația copiilor, dar și au avut tentative de punere în centrul atenției a femeilor în calitate de subiecte ale filmelor lor.
- 8) În cinematografia moldovenească post-sovietică se constată o reconfigurare treptată a perspectivei feminine, marcată de o prezență tot mai vizibilă a cineastelor care își asumă rolul de autor raportându-se critic la realitățile sociale, istorice și identitare ale spațiului național. Analiza producției cinematografice de la independența Republicii Moldova până în prezent evidențiază faptul că această implicare artistică feminină se manifestă preponderent în domeniul filmului documentar, unde femeile cineaste beneficiază de un grad mai mare de autonomie expresivă și de libertate tematică. În același timp, producțiile de ficțiune realizate în această perioadă propun protagoniste feminine plasate în contexte marcate de patriarhat, migrație și precaritate economică, iar traiectoriile acestora funcționează ca reflecții critice ale realităților sociale contemporane, nu ca eșecuri ale reprezentării feminine.
- 9) În ansamblu, imaginea femeii în cinematografia moldovenească funcționează ca un indicator sensibil al raporturilor de putere, al ideologiilor dominante și al nivelului de maturitate culturală a societății, iar absența unei critici de gen sistematice a contribuit la perpetuarea unor modele reductive de reprezentare feminină.
- 10) Prezența și activitatea creativă a cineastelor contribuie în mod semnificativ la diversificarea și îmbogățirea spectrului cinematografic autohton, prin abordarea unor teme, subiecte și perspective adesea neglijate sau marginalizate în producțiile realizate dintr-o perspectivă predominant masculină. Filmele realizate de femei se remarcă prin explorarea unor problematici sensibile, valoroase și, în anumite cazuri, curajoase, care extind aria tematică și expresivă a cinematografiei naționale. În acest context, se impune necesitatea încurajării participării și implicării femeilor în procesele de creație cinematografică, nu doar în vederea asigurării unei parități de gen formale, ci și pentru

garantarea unor oportunități reale și complete de expresie artistică, capabile să reflecte complexitatea experienței sociale și culturale contemporane.

### **RECOMANDĂRI**

În urma investigațiilor realizate asupra tematicilor abordate în cadrul prezentei teze, se impune formularea unui set de recomandări menite să completeze concluziile cercetării și să orienteze direcții viitoare de analiză, reflecție și practică în domeniul cinematografilei moldovenești:

- 1) Se recomandă consolidarea și dezvoltarea cercetărilor dedicate studiilor de gen în cinematografia moldovenească, prin integrarea acestora în programele universitare de profil, în cercetarea academică și în discursul critic de specialitate, în vederea unei analize sistematice și nuanțate a reprezentării feminine pe ecran și a participării femeilor în procesele de creație cinematografică.
- 2) O direcție importantă de cercetare o constituie extinderea investigațiilor asupra arhivelor cinematografice naționale, în special asupra fondurilor documentare, materialelor de producție și surselor audiovizuale insuficient valorificate, pentru recuperarea și contextualizarea contribuțiilor feminine marginalizate sau ignorate în istoria cinematografilei autohtone.
- 3) Realizarea unor studii comparative între cinematografia moldovenească și alte cinematografii din spațiul est-european ar permite identificarea particularităților locale ale reprezentării feminine și ar oferi un cadru mai amplu de interpretare a influențelor ideologice, sociale și culturale comune.
- 4) Sprijinirea instituțională a participării femeilor în producția cinematografică, prin politici culturale care să asigure acces echitabil la finanțare, dezvoltare de proiecte, producție și distribuție, poate contribui semnificativ la diversificarea perspectivelor și a temelor abordate în cinematografia națională.
- 5) Încurajarea implicării femeilor în toate etapele procesului de creație cinematografică, inclusiv în poziții decizionale și de coordonare artistică, este esențială pentru depășirea diviziunilor tradiționale de gen și pentru construirea unui mediu de creație mai incluziv și reprezentativ.
- 6) Integrarea rezultatelor prezentei cercetări în procesul educațional și cultural, prin utilizarea tezei și a filmelor analizate ca materiale didactice în instituțiile de învățământ artistic și universitar, poate contribui la formarea unei perspective critice asupra reprezentării de gen în cinematografie.

- 7) Continuarea documentării și analizei cinematografilei moldovenești contemporane realizate de femei rămâne o necesitate, într-un context în care producția autohtonă se află într-un proces de redefinire identitară, iar perspectivele feminine pot juca un rol esențial în maturizarea discursului cinematografic național.

## BIBLIOGRAFIE

### În limba română:

1. Aristotel. *Istoria animalelor*. Trad. rom. [s.n.]. Disponibil online: <https://pdfcoffee.com/istoria-animalelor-aristotel-pdf-free.html> (accesat la 18.07.2025).
2. Bilaș S.; Olărescu D. Valorificarea filmelor documentare în calitate de suport metodic în instituțiile de învățământ. În: *Cultura și arta: cercetare, valorificare, promovare*, 10 decembrie 2021, Chișinău. Chișinău: 2021, p. 30. ISBN 978-9975-117-80-7.
3. Bolea Z. *Problematica narcisică și relația cu Celălalt în traumatismul asociat fenomenului deportărilor din R.S.S. Moldovenească*. Ediția a II-a, revizuită și adăugită. Chișinău: Editura Lexon-Prim, 2025, ISBN: 978-9975-173-52-0, 247p.
4. Buruiană A. *Adevărul în cadru și afara lui*. Moldova: 2022. ISBN 9785885540629. 280 p.
5. Dumbrăveanu, A. Arhitectura produsului filmic: ascensiune și declin. În: *Creativitatea în jurnalism*, Ed. 4, 24 februarie 2021, Chișinău: Centrul Editorial-Poligrafic al Universității de Stat din Moldova, 2021, Vol.4, pp. 87-97. ISBN 978-9975-158-28-2.
6. Enachi V. Reflecții despre imagini feminine în contextul cultural și mediatic. În: *Analele Științifice ale Universității de Studii Europene din Moldova*, ediția a 6-a. Chișinău: USEM, 2020, pp. 123-129.
7. Ivanov N.; Ivanov C. Reconstituirea dramei copilăriei din perioada deportărilor în filmul *Siberia din oase* al Leontinei Vatamanu. În: *Revista ARTA*, Seria Arte audiovizuale, 2020, vol. XXIX, nr. 2, pp. 135–138.
8. Lupașcu-Bohanțov A. *Metamorfozele identității în cultura media din Republica Moldova*. Chișinău: Editura Epigraf, 2023, ISBN 978-9975-60-524-3, 255p.
9. Lupașcu-Bohanțov A. *Teatrul de televiziune. Între canonul modern și formatul postmodern*. Chișinău: Editura Epigraf, 2019, ISBN 978-9975-60-337-9, 247p.

10. Mărgineanu V.; Tipa V. Educația prin film – o metodă modernă de stimulare a cunoștințelor în rândul tinerilor. În: *Cultura și arta: cercetare, valorificare, promovare*, 10 decembrie 2021, Chișinău. Chișinău: 2021, p. 31. ISBN 978-9975-117-80-7.
11. Mărgineanu V. Potențialul educațional al filmului documentar. În: *Akademios*, 2024, nr. 4 (75), pp. 157–165. ISSN 1857-0461.
12. Mihăilescu Ș. *Din istoria feminismului românesc. Studiu și antologie de texte (1929–1948)*. Iași: Polirom, 2006, ISBN: 973-46-0348-5, 439 p.
13. Moldovanu A. 60 de ani ai studioului „Moldova-film” (Evoluția filmului documentar în istoriografia moldovenească). În: Biblioteca Municipală „B.P. Hasdeu”, 2012, p. 83.
14. Olărescu D. *Hermeneutica filmului despre artă*. Chișinău: Editura Epigraf, 2017, ISBN 978-9975-60-278-5, 352p.
15. Olărescu D. Spre o estetică a docudramei cinematografice. În: *Învățăământul artistic – dimensiuni culturale*, 19 aprilie 2019, Chișinău. Chișinău: 2019, p. 32. ISBN 978-9975-84-088-0.
16. Olărescu D. Evoluția filmului documentar, dedicat interpreților de muzică populară. În: *Învățăământul artistic – dimensiuni culturale*, 15 aprilie 2022, Chișinău. Chișinău: Notograf Prim, 2022, pp. 89–92. ISBN 978-9975-84-176-4.
17. Olărescu D. Arta și cultura - ecranul cunoașterii de sine a poporului. În: *Arta*, 2022, nr. 2 (AAV), pp. 100–104. ISSN 2345-1181.
18. Olărescu D. Imaginea creației artiștilor plastici în filmul moldovenesc de nonficțiune. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2022, nr. 2 (43), pp. 89–93. ISSN 2345-1408.
19. Olărescu D. *Filmul: Transfigurarea artistică a realității*. Chișinău: Epigraf, 2024, ISBN 978-9975-60-580-9, 208p.
20. Olărescu D. *Discursul poetic: valori artistico-estetice* (Rolul formulelor poetice în creația cinematografică a regizorului Vlad Druc). În: *Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare*, ed. 15, 30–31 mai 2023, Chișinău. Chișinău: Notograf Prim, 2023, pp. 150–159. ISBN 978-9975-84-205-1.
21. Plămădeală A.M. Creația cinematografică a lui Emil Loteanu din anii '70: de la mit la demitizare. În: *Arta*, 2015, nr. 2 (AAV), pp. 49–55.
22. Plămădeală A.M.; Olărescu D.; Tipa V. *Arta cinematografică din Republica Moldova*. Chișinău: Grafema Libris, 2014. 639 p.
23. Plămădeală A.M. Triada regizor – erou liric – actor în creația lui Emil Loteanu: spectrul psihanalitic. În: *Arta*, 2018, nr. 2 (AV), pp. 70–76. ISSN 2345-1181.

24. Plămădeală A.M. Semnificațiile inovatoare ale constantelor identitare în filmul istoric moldovenesc al epocii „dezghețului”. În: *Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare*, ed. 13, 27–28 mai 2021, Chișinău. Chișinău: Institutul Patrimoniului Cultural, 2021, p. 61. ISBN 978-9975-84-140-5.
25. Plămădeală A.M. Filmul moldovenesc „Balada haiducească”: fenomenul inovației prin tradiție. În: *Arta*, 2021, nr. 2 (AAV), pp. 82–88. ISSN 2345-1181.
26. Plămădeală A.M. Parcursul filmului de ficțiune în cele patru epoci ale cinematografilei naționale. În: *Cinematografia națională: istorie și destine*, 7 aprilie 2022, Chișinău. Chișinău: Notograf Prim, 2022, p. 11. ISBN 978-9975-84-156-6.
27. Plămădeală A.M. Tămăduirea „identității rănite” prin spiritualizarea tragicului. În: *Arta*, 2022, nr. 2 (AAV), pp. 92–99. ISSN 2345-1181.
28. Plămădeală A.M. Mitul personal al Carpaților reîntregiți al lui Emil Loteanu: ipostaze confesionale. În: *Arta*, 2023, vol. 32, nr. 2 (AAV), pp. 77–80. ISSN 2345-1181.
29. Plămădeală A.M. *Arta cinematografică în căutarea identității pierdute*, Chișinău: Epigraf, 2024, ISBN 978-9975-60-592-2, 199 p.
30. Poiată M. Interviu video realizat de autor. Sursă audiovizuală inedită. Arhiva personală a autorului, Chișinău, 10 aprilie 2025, 1 h 13 min.
31. Plugaru V. Interviu video realizat de autor. Arhiva personală a autorului, Chișinău, 24 februarie 2025, 1 h 18 min.
32. Poiată, M. Ș. O ipoteză comparatistă: „Poiana...” lui Bergman și „Poienile...” lui Loteanu. În: *Limba Română*, 2007, nr. 7-9(145-147), pp. 149-156. ISSN 0235-9111.
33. Poiată, M. Ș.. Filmul de ficțiune: narațiunea în timp și timpul în narațiune. În: *Arta*, 2014, nr. 2(AAV), pp. 56-60. ISSN 2345-1181.
34. Radio Europa Liberă. Regizoarea Leontina Vatamanu despre diferența dintre moldoveni și baltici: cazul deportaților. *Radio Europa Liberă Moldova*, 2 iulie 2020. Disponibil online:  
<https://moldova.europalibera.org/a/regizoarea-leontina-vatamanu-despre-diferența-dintre-moldoveni-și-baltici-cazul-deportaților/30702578.html> (accesat la 7 februarie 2025).
35. Scutelnicu A.F. Interviu video realizat de autor. Arhiva personală a autorului, Chișinău, 25 octombrie 2025, 1 h 39 min.
36. Tipa V. Impactul televiziunii asupra vieții cotidiene. În: *Viața cotidiană în spațiul est-european din cele mai vechi timpuri până în prezent: abordări interdisciplinare*, ed. 1, 30 octombrie 2018, Chișinău. Chișinău: Institutul Patrimoniului Cultural, 2018, p. 74. ISBN 978-9975-84-058-3.

37. Tipa V. O nouă modalitate de valorificare a patrimoniului cinematografic. În: *Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare*, ed. 10, 30–31 mai 2018, Chișinău. Chișinău: Institutul Patrimoniului Cultural, 2018, pp. 178–179. ISBN 978-9975-84-063-7.
38. Tipa V. Studioul Telefilm-Chișinău: între publicistică și artă. În: *Învățămintul artistic – dimensiuni culturale*, 19 aprilie 2019, Chișinău. Chișinău: 2019, pp. 31–32. ISBN 978-9975-84-088-0.
39. Tipa V. Repere ale evoluției audiovizualului național. În: *Arta*, 2019, nr. 2 (AAV), pp. 84–89. ISSN 2345-1181.
40. Tipa V. Farmecul copilăriei în creația regizoarei Elena Iliăș. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2024, nr. 1 (46), pp. 86–92. ISSN 2345-1408.
41. Turea L. Interviu video realizat de autor. Sursă audiovizuală inedită. Arhiva personală a autorului, Chișinău, 21 iulie 2025, 1 h 12 min.
42. Vatamanu L. Interviu video realizat de autor. Arhiva personală a autorului, Chișinău, 3 februarie 2025.
43. **ZAPOROJAN, Radu-Dumitru**. Imaginea femeii în filmul de ficțiune al secolului XXI – între obiectivizare și emancipare. În: *Învățămintul artistic – dimensiuni culturale*, Chișinău: Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, 2021, Vol.2, pp. 41-42.
44. **Zaporojan Radu-Dumitru**. Terapia identității naționale prin arta cinematografică. Creația regizoarei Leontina Vatamanu. În: *Învățămintul artistic – dimensiuni culturale*, AMTAP, 2025, pp. 136–138.
45. **Zaporojan Radu-Dumitru**. Imaginea femeii în revistele de cronică cinematografică produse în R.S.S.M. În: *Cultura și arta: cercetare, valorificare, promovare*, AMTAP, 2023, pp. 86–91.
46. **Zaporojan Radu-Dumitru**. Contribuția regizoarelor de film din Republica Moldova la dezvoltarea cinematografiei naționale (1991–2025). În: *Akademos*.
47. **Zaporojan Radu-Dumitru**. Imaginea femeii în creația lui Emil Loteanu. AMTAP.
48. **Zaporojan Radu-Dumitru**. Creația regizoarei Ana Iuriev. AMTAP.

#### În limba engleză:

49. Alexander J. C. și alții. *Toward a Theory of Cultural Trauma*. În: *Cultural Trauma and Collective Identity* [online]. Berkeley: University of California Press, 2004. Disponibil: <http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1pp9nb.4> (accesat la 9 iulie 2025).

50. Aron Raymond. *The Opium of the Intellectuals*. New Brunswick – London: Transaction Publishers, 2009. 385 p.
51. Beauvoir S. *The Second Sex*. Translated by H. M. Parshley. London: Jonathan Cape, 1953. 689 p.
52. Campbell J. *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Pantheon Books, 1949. ISBN 978-1-57731-593-3, 445 p.
53. Chelysheva I. Images of Family and Family Education in Russian Feature Films of the 1920s and the Early 1930s. În: *Media Education (Mediaobrazovanie)*, 2024, vol. 20, nr. 4, pp. 548–556.
54. Collin R. Bechdel test is damaging to the way we think about film. *The Telegraph*, 15 noiembrie 2013. Disponibil online: <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/10450463/Bechdel-test-is-damaging-to-the-way-we-think-about-film.html> (accesat la 06.02.2024).
55. De Lauretis T. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1987. ISBN 0-253-35853-1, 165 p.
56. Erens P. *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington: Indiana University Press, 1990. ISBN 0-253-31964-1, 345 p.
57. Eurimages. *Gender Equality, Diversity and Inclusion Strategy (2025–2027)*. Strasbourg: Council of Europe – Eurimages, 2024.
58. Fredrickson B.; Roberts T. Objectification Theory: Toward Understanding Women's Lived Experiences and Mental Health Risks. *Psychology of Women Quarterly*, vol. 21, nr. 2, 1997, pp. 173–206.
59. Guerrilla Girls. *Bitches, Bimbos, and Ballbreakers*. New York: Penguin Books, 2003. 96 p.
60. Haan F.; Daskalova K.; Loutfi A. *A Biographical Dictionary of Women's Movements and Feminisms*. Budapest–New York, 2006. 642 p.
61. Haskell M. *From Reverence to Rape*. New York: Penguin Books, 1974, 436 p.
62. Johnston Claire (ed.). *Notes on Women's Cinema*. London: Society for Education in Film and Television, Screen Pamphlet 2, 1973, 40 p.
63. Kaplan E. A. (ed.). *Women in Film Noir*. London: British Film Institute, 1998, ISBN 978-0-85170-666-5, 258 p.
64. Kuhn A. *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. London–New York: Verso, 1994. 303 p.

65. Leed E. J. Violence, Death and Masculinity. *Vietnam Generation*, vol. 1, nr. 1, 1989, pp. 1–15.
66. Leontyeva X. și alții, Gender (im)balance in the Russian cinema: on the screen and behind the camera. În: *Journal of Cultural Analytics*, 2024, vol. 9, issue 1.
67. Linz D.; Donnerstein E.; Penrod S. The Effects of Multiple Exposures to Filmed Violence Against Women. *Journal of Communication*, vol. 34, nr. 3, 1984, pp. 130–147.
68. Lipstadt D. *Denying the Holocaust: The Growing Assault on Truth and Memory*. New York: Simon & Schuster, 2012.
69. Loreck J. *Violent Women in Contemporary Cinema*. New York: Palgrave Macmillan, 2016, ISBN: 978-1-137-52508-6, 179 p.
70. Lucovnicova Olga. Olga Lucovnicova on “Nanu Tudor” / interview. *Shortsblog Berlinale*, 3 martie 2021. Disponibil online: <https://shortsblog.berlinale.de/2021/03/03/olga-lucovnicova-on-nanu-tudor-interview/> (accesat la 05.08.2024).
71. Malamuth N. M.; Briere J. Sexual Violence in the Media: Indirect Effects on Aggression Against Women. *Journal of Social Issues*, 42(3), 1986, pp. 75–92.
72. Mulvey L. *Visual and Other Pleasures*. London: Palgrave Macmillan, 2009. 248 p.
73. O’Hara H. *Women vs Hollywood: The Fall and Rise of Women in Film*. London: Little, Brown Book Group, 2022, ISBN 978-1-4721-4444-7, 354 p.
74. Rich A. *Of Woman Born*. New York: W. W. Norton & Company, 1986, ISBN 0-393-31284-4, 322 p.
75. Rosen M. *Popcorn Venus: Women, Movies, and the American Dream*. New York: Avon Books, 1973, ISBN: 0-380-00177-2, 448 p.
76. Simone P. *Female Professionals in European Film Production*. Strasbourg: European Audiovisual Observatory, 2022.
77. Smith Stacy L.; Pieper Katherine; Wheeler Sam. *Inequality in 1,700 Popular Films*. Los Angeles: USC Annenberg Inclusion Initiative, 2024.

**În limba rusă:**

78. Андон В. Путешествие на «Молдова-фильм». Кишинёв: Издательство «Картя Молдовеняскэ», 1968. с. 144
79. Андон В. Актёры молдавского кино. Кишинёв: Издательство «Картя Молдовеняскэ», 1974, с. 85

80. Иорданов И. Ф. *Кино советской Молдавии*. Кишинёв: Издательство «Литература артистикэ», 1977. 316 с.

## **Anexa 1**

### **Componenta practică:**

#### **Imaginea femeii în cinematografia moldovenească (2025)**

**Durață: 95 min**

**Synopsis:** Documentarul explorează identitatea vizuală și socială a femeii în spațiul cinematografic moldovenesc din perioada sovietică până în prezent.

**Cu participarea:** Leontina Vatamanu, Ana-Maria Plămădeală, Valentina Plugaru, Nadejda Ciob, Larisa Turea, Viorica Meșină, Olga Lucovnicova, Ana Shaufert, Ana-Felicia Scutelnicu, Vlad Druc, Mihai Poiată, Elena-Vatamanu Mărgineanu, Violeta Gorgos, Xenia Doroșenco,

Scenariu, regie și montaj: Radu-Dumitru Zaporojan

Director de imagine: Alexandru Banari

Filmul este disponibil pe link: <https://youtu.be/EgprTh1z5Oo?si=n8iZyTSf3BeEA1Kr>

## **ANEXA 2**

### **LISTA FILMELOR utilizate în teză din cinematografia universală**

*A Fool There Was* (1915), regia - Frank Powell

*Flaming Youth* (1923), regia - John Francis Dillon

*Gentlemen Prefer Blondes* (1925), regia - Anita Loos

*The Great Gatsby* (1926), regia - Herbert Brenon

*Metropolis* (1927), regia - Fritz Lang

*La Coquille et le Clergyman* (1928), regia - Germaine Dulac

*Gold Diggers* (1933), regia - Busby Berkeley

*Double Indemnity* (1944), regia - Billy Wilder

*Mildred Pierce* (1945), regia - Michael Curtiz

*Roma, città aperta* (1945), regia - Roberto Rossellini

*The Postman Always Rings Twice* (1946), regia - Tay Garnett

*Rear Window* (1954), regia - Alfred Hitchcock  
*Le notti di Cabiria* (1957), regia - Federico Fellini  
*How to Marry a Millionaire* (1953), regia - Jean Negulesco  
*Gentlemen Prefer Blondes* (1953), regia - Howard Hawks  
*Vertigo* (1958), regia - Alfred Hitchcock  
*Lolita* (1962), regia - Stanley Kubrick  
*The Wild One* (1953), regia - László Benedek  
*The Wild Angels* (1966), regia - Roger Corman  
*The Glory Stompers* (1967), regia - Anthony M. Lanza  
*Easy Rider* (1969), regia - Dennis Hopper  
*Cléo de 5 à 7* (1962), regia - Agnès Varda  
*Belle de Jour* (1967), regia - Luis Buñuel  
*La batalla de Chile* (1975–1979), regia - Patricio Guzmán  
*Taxi Driver* (1976), regia - Martin Scorsese  
*The Texas Chainsaw Massacre* (1974), regia - Tobe Hooper  
*Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), regia - Chantal Akerman  
*I Spit on Your Grave* (1978), regia - Meir Zarchi  
*Alien* (1979), regia - Ridley Scott  
*Friday the 13th* (1980), regia - Sean S. Cunningham  
*Scarface* (1983), regia - Brian De Palma  
*Голод-33* (1991), regia - Oles Ianciuk  
*Thelma & Louise* (1991), regia - Ridley Scott  
*Orlando* (1992), regia - Sally Potter  
*Schindler's List* (1993), regia - Steven Spielberg  
*The First Strike* (1996) - Stanley Tong  
*Eyes Wide Shut* (1999), regia - Stanley Kubrick  
*Moulin Rouge!* (2001), regia - Baz Luhrmann  
*Lost in Translation* (2003), regia - Sofia Coppola  
*S-21, la machine de mort Khmère rouge* (2003), regia - Rithy Panh  
*Köszpender*, (2005), regia - Serghei Bodrov  
*Katyn* (2007), regia - Andrzej Wajda  
*The Soviet Story* (2008), regia - Edvīns Šnore  
*Antichrist* (2009), regia - Lars von Trier  
*City of Life and Death* (2009), regia - Lu Chuan

*Nostalgia de la luz* (2010), regia - Patricio Guzmán  
*The Hunger Games* (2012), regia - Gary Ross  
*The Missing Picture* (2013), regia - Rithy Panh  
*Nymphomaniac* (2013), regia - Lars von Trier  
*Wolf of Wall Street* (2013), regia - Martin Scorsese  
*Risttuules* (2014), regia - Martti Helde  
*Поводур* (2014), regia - Oles Sanin  
*Mad Max: Fury Road* (2015), regia - George Miller  
*Portrait de la jeune fille en feu* (2019), regia – Céline Sciamma  
*Titane* (2021), regia - Julia Ducournau  
*Anora* (2024), regia - Sean Baker

#### **Filme realizate în Republica Moldova / fosta R.S.S.M. / U.R.S.S.**

*Egală printre egale* (1949) - Fabrica de film de la Odesa  
*RSS Moldovenească* (1950) - Studioul de filme educaționale de la Kiev  
*Moldova Sovietică nr. 8* (1951) - Fabrica de film de la Odesa  
*Moldova Sovietică nr. 11* (1952) - Fabrica de film de la Odesa  
*Andrieș* (1954), regia - Serghei Paradjanov, Fabrica de film de la Odesa  
*Moldova Sovietică nr. 2* (1954) - Studioul de cronică documentară din Chișinău  
*Moldova Sovietică nr. 12* (1954) - Moldova-film  
*Moldova Sovietică nr. 14* (1954) - Moldova-film  
*Moldova Sovietică nr. 25* (1954) - Moldova-film  
*Moldova Sovietică* (1956) - Moldova-film  
*Moldova Sovietică nr. 31* (1957) - Moldova-film  
*Moldova Sovietică nr. 12* (1958) - Moldova-film  
*Moldova Sovietică nr. 13* (1958) - Moldova-film  
*Înflorește, Moldova!* (1959) - Moldova-film  
*Moldova Sovietică nr. 36–37* (1960) - Moldova-film  
*Moldova Sovietică nr. 18* (1962) - Moldova-film  
*Moldova Sovietică nr. 35* (1963) - Moldova-film  
*Poienile Roșii* (1966), regizor - Emil Loteanu, Moldova-film  
*Gustul pâinii* (1966), regizor - Valeriu Gagiu, Moldova-film

*Armagedon* (1966), regia - Mihail Izrailev, Moldova-film  
*Aveți copii?* (1966), regia - Olga Ulițcaia, Moldova-film  
*Această clipă* (1968), regizor - Emil Loteanu, Moldova-film  
*Călătorie în Moldova* (1968) - Moldova-film  
*Maria* (1969), regia - Gheorghe Vodă, Moldova-film  
*Moldova 73* (1969) - Moldova-film  
*Noroc, pușorule!* (1969), regia - Olga Ulițcaia, Moldova-film  
*Sărbătoarea eliberării* (1969) - Moldova-film  
*Cei care merg înainte* (1969) - Moldova-film  
*Singur în fața dragostei* (1969), regia - Gheorghe Vodă, Moldova-film  
*Ofițerul în rezervă* (1971), regia Iurii Borețchi  
*Ultimul haiduc* (1972), regia - Valeriu Gagi, Moldova-film  
*Viața în imagini nr. 3* (1971) - Moldova-film  
*Maria* (1973), regia - Vlad Druc, Moldova-film  
*Moldova Sovietică nr. 1* (1973) - Moldova-film  
*Casa părintească* (1973), regia - Vitalie Demin, Moldova-film  
*Casă pentru Serafim* (1973), regia - Iacob Burghiu, Moldova-film  
*Maria Codreanu* (1973), regia - Vlad Druc, Moldova-film  
*Bărbații încărunțesc de tineri* (1973), regia - Vasile Pascaru, Moldova-film  
*Nuvela despre pâine* (1975), regia - Ana Iuriev, Moldova-film  
*Dialog cu timpul* (1975) - Moldova-film  
*Totul începe din copilărie* (1975), regia - Ana Iuriev, Moldova-film  
*O Șatră urcă la cer* (1975), regia - Emil Loteanu, Moldova-film, Mosfilm  
*Copiii vin la teatru* (1976), regia - Ana Iuriev, Moldova-film  
*Copilul tău* (1976), regia - Vlad Druc, Moldova-film  
*Moldova Sovietică nr. 3* (1976) – Moldova-film  
*Jubileul de argint* (1977) – Moldova-film  
*Bravo, Liza!* (1978), regia - Ana Iuriev, Moldova-film  
*Elena Strujuc* (1978), regia - Ana Iuriev, Moldova-film  
*Dulcea și tandra mea fiară* (1978), regia - Emil Loteanu, Mosfilm  
*Cântarea dragostei* (1979), regia - Andrei Buruiană  
*O zi cât o viață* (1980), regia Vlad Druc, Moldova-film  
*La porțile satanei* (1981) – Moldova-film  
*Reportaj-81* (1982) – Moldova-film

*Speranța* (1982), regie - Ana Iuriev, Moldova-film  
*Svetlana Toma* (1983), regie - Emil Loteanu, Moldova-film  
*Am să vă aștept* (1984), regie - Vlad Druc, Moldova-film  
*Reflecții despre pâine* (1984), regia - Ana Iuriev, Moldova-film  
*Am să te aștept* (1985), regia - Vlad Druc, Moldova-film  
*Confesiune* (1985), regia - Mircea Chistrugă  
*Tunul de lemn* (1986), regia - Vasile Brescanu, Moldova-film  
*Cei pe care îi iubim sunt în viață* (1987), regia - Nikolai Harin, Moldova-film  
*Tunul de lemn* (1987), regia - Vasile Brescanu, Moldova-film  
*Vatra fără leagăn* (1987), regia - Ana Iuriev, Moldova-film  
*Vai sărmana turturică* (1989), regia Vlad Druc, Moldova-film  
*Vive la femme!..*(1989), regia - Vlad Druc, Moldova-film  
*Seduși și abandonați* (1989), regia - Ana Iuriev, Moldova-film  
*Goliciune* (1989), regia Vlad Druc, Moldova-film  
*Copiii măcelarului* (1992), regia - Viorica Meșină, Moldova-film  
*Patul lui Procust* (2001), regia - Viorica Meșină, Sergiu Prodan  
*Aria* (2004), regia - Vlad Druc, studioul „Viața”  
*O viață în scenă* (2005), regia - Andrei Buruiană  
*Dor de Ion Vatamanu* (2007), regia - Leontina Vatamanu, OWH Studio  
*O mamă din împărăția umbrelor* (2007), regia - Violeta Gorgos, OWH Studio  
*Satul din oglindă* (2008), regia - Leontina Vatamanu, OWH Studio  
*Sărmana de pe Prut* (2011), regia - Leontina Vatamanu, OWH Studio  
*Ana* (2012), regia - Natalia Shaufert, AMTAP  
*Culorile* (2013). regia - Viorica Meșină, Atelier  
*Lume, ia-mă-n brațe, eu vin!* (2014), regia - Violeta Gorgos, OWH Studio  
*Te iubesc, Ion și Doina* (2014), regia - Leontina Vatamanu, OWH Studio  
*Anișoara* (2016), regia - Ana-Felicia Scutelnicu  
*Nu am moarte cu tine nimic* (2016), regia - Olga Lucovnicova  
*Paparuda* (2016), regia - Lucia Lupu  
*Resentiment* (2018), regia - Natalia Shaufert  
*Of* (2019), regia - Vlad Bolgarin  
*Siberia din oase* (2020) – OWH Studio  
*Nanu Tudor* (2020), regia - Olga Lucovnicova, OWH Studio, While We're Here  
*Alexandra* (2020), regia - Violeta Gorgos, OWH Studio

*Mama natură* (2021), regia - Natalia Shaufert

*Dragostea nu e o portocală* (2021), regia - Otilia Babăra

*Vive la femme! ...în rând cu lumea* (2022), regia - Dana Miron, AMTAP

*Dor de casă* (2023), regia - Diana Vlas

*Mario, Maria, Marinel* (2025), regia - Violeta Gorgos, OWH Studio

*Ultimele scrisori ale buncii* (2025), regia - Olga Lucovnicova

## DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnatul, Radu-Dumitru Zaporozan, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele conform legislației în vigoare.