

FILMUL DOCUMENTAR – MIJLOC DE EDUCARE A GENERAȚIEI TINERE

THE DOCUMENTARY FILM – MEANS OF EDUCATION OF THE YOUNG GENERATION

VIRGILIU MĂRGINEANU¹,

doctorand, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0001-8671-1919>

CZU 791.229.2

791.51:373

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.2.19>

„De fiecare dată când vizionezi o telenovelă, moare un documentar”, spune un personaj din comedia italiană „Tutte lo vogliono” (2015). Contextul în care face afirmația acest personaj scoate în evidență rolul educativ al documentarelor, în comparație cu primul gen de producție cinematografică. Dar, mai întâi de toate, ce este un documentar? Natura specială a acestui gen de film, în general, precum și utilizarea imaginilor fotografice și a înregistrărilor de sunet, în particular, s-au dovedit a fi dificile de conceptualizat prin raportare la distincția film de ficțiune/film de nonficțiune. Există și o confuzie terminologică provocată de diferitele utilizări ale termenului „documentar” și ale sintagmei „film de nonficțiune”. „Lato sensu”, putem atesta filme de non-ficțiune instrucționalele, filme de promovare a unui produs, documentare istorice sau filme biografice.

Cuvinte-cheie: film, documentar, educație, program școlar, acțiune, societate, impact, imagine

Every time you watch a soap opera, a documentary dies,” says a character in the Italian comedy “Tuttelovogliono” (2015). The context in which this character makes the statement highlights the educational role of documentaries, compared to the first genre of film production. But first of all, what is a documentary? The special nature of this kind of film in general, as well as the use of photographic images and sound recordings in particular, have proven difficult to conceptualize by reference to the distinction fiction film/non-fiction film. There is also terminological confusion caused by different uses of the term “documentary” and the phrase “non-fiction film”. “Latosensu”, we can attest to instructional non-fiction films, product promotion films, historical documentaries or biographical films.

Keywords: film, documentary, education, school curriculum, action, society, impact, image

¹ E-mail: virgiliu.margineanu@gmail.com

Introducere

Definirea filmelor documentare și diferențierea lor de filmele de ficțiune continuă să-i preocupe pe filosofi și pe teoreticienii filmului [1 p. 105]. John Grierson, părintele filmului documentar britanic și canadian, care a utilizat pentru prima dată termenul „documentar” [2 p. 461], consideră că filmul documentar reprezintă o abordare creativă a actualității [3 p. 13]. Este o caracterizare care distinge documentarul de filmul de ficțiune, filmul de ficțiune nefiind o abordare a realității. Documentarul poate fi considerat o subdiviziune a filmelor de nonficțiune, fiind caracterizat printr-o mai mare ambiție de ordin estetic, social, retoric și/sau politic, în comparație cu un instrucțional sau cu un spot publicitar. La rândul său, documentarul poate fi divizat, potrivit lui Bill Nichols, cercetător din domeniul cinematografului, în șase tipuri: expozitiv, observațional, poetic, participativ, reflexiv și dramatic [4 p. 99]. Dar toate aceste tipuri se pot suprapune uneori. Carl Plantinga, profesor de film și media la Calvin University din Statele Unite ale Americii, susține că orice încercare de a caracteriza filmul documentar ca gen trebuie să aibă în vedere aceste tipuri [1 p. 105].

Documentarul reprezintă un discurs susținut de tip narativ, categoric, retoric sau de o altă formă, care utilizează, în mod predominant, imagini în mișcare, ca traiectorii care îi dezvăluie semnificația.

Filmul documentar apare în ultimii ani ai secolului XIX [5 p. 1]. El poate lua forma unei călătorii pe tărâmurile exotice, cum a fost *Nanook of the North* (1922)¹; poate fi un poem vizual, cum este filmul *Rain* al lui Joris Ivens (1929); poate fi o piesă de propagandă, ca filmul lui Dziga Vertov, *Человек с киноаппаратом* (1929). De altfel, Mișcarea lui Vertov, „kino-pravda” a fost inspirată de ziaristica sovietică. El a transformat jurnalul de știri într-o nouă formă a filmului documentar, cu intenția vădită de a convinge prin intermediul imaginilor, intervenind minim posibil în ceea ce filma și încercând să asigure un echilibru între ceea ce înregistrează și ceea ce prelucra [2 p. 461].

Filmul documentar – discurs al sobrietății

Și, totuși, ce reprezintă filmul documentar pentru o persoană neinițiată în acest domeniu? Răspunsul cel mai corect ar fi, probabil, că filmul documentar nu este un film sau, cel puțin, nu este un film în sensul în care *Star Wars* este un film. De altfel, majoritatea producătorilor de documentare se consideră povestitori, nu jurnaliști. Filmul documentar este un film despre viața reală. Aici, însă, ar fi nevoie de o specificare: documentarele relatează despre viața reală, dar ele nu sunt viața reală. Nici măcar nu sunt ferestre spre viața reală. Sunt portrete ale vieții reale; utilizează viața reală ca material brut, aranjat de artiști și de tehnicieni, care iau o multitudine de decizii despre ce poveste trebuie să spună, cui și cu ce scop. Filmele documentare spun o poveste despre viața reală, o poveste care pretinde că este adevărată. Cum să se transpună această poveste în mod onest și cu bună-credință în imagini reprezintă o dezbatere fără sfârșit. Odată cu trecerea timpului, documentarul este definit și redefinit atât de producători cât și de spectatori. Spectatorii dau contur semnificației documentarelor, combinând propria cunoaștere și interesul despre lume cu modul în care producătorul ni-l prezintă.

Termenul „documentar” a apărut atunci când pasionații de film documentar de la sfârșitul secolului XIX au început să înregistreze imagini în mișcare ale evenimentelor din viața reală, unii afirmând că ceea ce fac ei se cheamă „documentări”. Termenul nu s-a înrădăcinat, ca atare, imediat. Unii numeau acest gen de film în dependență de subiectul tratat: „film educațional”, „film de actualitate”, „film de un anumit interes” sau „film de călătorie”, de exemplu. Același John Grierson a aplicat termenul de „documentar” în cazul operei producătorului de film Robert Flaherty, *Moana* (1926), care descria viața de zi cu zi de pe insula South Seas. Acesta a definit documentarul drept

1 Un film mut documentar, regizat de Robert J. Flaherty, care prezintă povestea unui eschimos și a familiei sale în zona canadiană a Oceanului Arctic. A fost primul documentar de lungă durată care s-a bucurat de succes comercial și care a servit ca sursă de inspirație pentru alți regizori de film documentar. Vezi și Dirk Eitzen, *The Duties of Documentary in a Post-Truth Society*, în *Cognitive Theory and Documentary Film* (volum editat de Catalin Brylla și Mette Kramer), Palgrave Macmillan, 2018, p. 93.

„reprezentarea artistică a actualității”, o definiție care s-a dovedit a fi durabilă, pentru că este foarte flexibilă [5 p. 2].

Filmele documentare sunt parte a media care ne ajută nu doar să înțelegem lumea noastră, ci și rolul pe care îl avem în aceasta, conturându-ne ca actori publici. Perceperea pe care o împărtășim în privința semnificației filmului documentar, formată din propria noastră experiență de spectatori, se modifică pe parcursul timpului în dependență de cerințele pieței, de inovațiile de ordin tehnic, de dezbaterile viguroase care apar pe marginea acestui subiect.

Genul documentar are două elemente aflate într-un raport reciproc de intensitate: reprezentarea și realitatea. Producătorii documentarelor manipulează și distorsionează realitatea asemenea tuturor producătorilor de film, dar, cu toate acestea, susțin că oferă o reprezentare veritabilă a realității. Din acest motiv, de-a lungul istoriei filmului documentar producătorii, criticii și spectatorii au dezbătut semnificația redării fidele a realității. Pretenția redării fidele a realității l-a făcut pe Bill Nichols, critic american de film, să afirme că filmul documentar reprezintă un „discurs al sobrietății” [6 p. 80].

Relația dintre etică și estetică în contextul filmului documentar

Atunci când Platon i-a exclus, în *Republica*, pe scriitori din tipul său de societate ideală, pentru că operele lor „ne fac indiferenți față de dreptate și de virtute”, el i-a provocat pe cei care iubesc literatura să dovedească faptul că literatura nu era imorală. De atunci, criticii au încercat să facă față acestei provocări, nu doar prin celebrele apărări teoretice și apologii ale poeziei, ci, probabil, cu mai mult succes, pe calea interpretării textelor și a criticii literare. Criticii au putut identifica, în aproape fiecare lucrare literară, adevăruri morale pe care societatea le aprobă sau pe care ar trebui să le probe. Deși unii critici erau preocupați de identificarea unor asemenea adevăruri, alții au pus la îndoială premisa de bază a lui Platon, susținând că literatura își are propria funcție, propriul scop și, în consecință, că literatura are doar o legătură periferică cu etica. Această plăcere sau calitate a fost denumită „estetică”.

O problemă care merită atenție este cea a separației eticii de calitatea artistică. La un capăt al spectrului stă autonomia, care consideră că arta are o existență autonomă și o valoare intrinsecă. În forma sa pură, autonomia apare în preocuparea mișcării estetice pentru *frumusețe dincolo de toate*. La cealaltă extremă stă etica, care are ca premisă faptul că arta poate fi evaluată din punct de vedere etic. Aceasta era poziția pre-rafaeliților, al căror crez revenea la epoca picturii religioase, în care mesajul moral era de o importanță primordială [7 p. 13]. Majoritatea filosofilor împărtășesc poziția de mijloc, deși accentele lor diferă. Colin McGinn trece dincolo de simpla dihotomie a moralei și a autonomiei, pentru a dezvolta o teorie morală a frumuseții. Un obiect este frumos dacă provoacă un fior estetic, iar această stare mintală este asociată cu alte calități identificate în artă, cum ar fi sensibilitatea și curiozitatea. McGinn face distincție între frumusețea interioară și cea exterioară. Acest fapt îl determină să pledeze pentru superioritatea estetismului moral față de cel imoral: „Adevăratul estete trebuie să fie un moralist, pentru că îi pasă de frumusețea sufletului său” [8 p. 139]. O asemenea poziție reclamă extinderea definiției esteticii până la punctul în care își pierde semnificația. Ea mai pretinde să se accepte că fiorul estetic este asociat cu frumusețea și că acesta deschide o poartă spre calitățile morale. Picasso, Edgard Varèse și Tennessee Williams oferă exemple de artă care nu este în mod necesar frumoasă, dar care poate fi catalogată ca fiind morală. Fiorul estetic poate constitui o calitate suficientă, însă nenesară pentru a declanșa calitățile morale. Din punctul de vedere al lui Berys Gaut, „analiza etică a atitudinilor manifestate prin operele de artă reprezintă un aspect legitim al evaluării estetice a acestor opere, astfel încât dacă o operă manifestă atitudini etice blamabile, ea este deficitară, sub acest aspect, din punct de vedere estetic, iar dacă o operă manifestă atitudini etice vrednice de laudă, este merituosă, sub acest aspect”. În termenii lui Gaut, atitudinile laudabile, din punct de vedere moral, nu prezintă nici o condiție suficientă, nici una necesară pentru a fi calitative, din punct de vedere estetic, în timp ce o serie de calități estetice prezente reclamă o judecată în întreg contextul [9 p. 182].

Noël Carroll, de exemplu, respinge ca fiind sentimentală ideea utopică că arta trebuie să conțină

o caracteristică salvatoare care poate fi catalogată drept morală, în timp ce consideră că poziția autonomă a artei, ca având o valoare intrinsecă, este prea cuprinzătoare, un exemplu fiind eșecul ei de a avea în vedere condițiile particulare aplicabile artei religioase. Carroll se pronunță în favoarea unei moralități moderate: „Susțin că operele de artă, care sunt discursuri despre treburile lumesti, sunt, în general, tipul de chestiuni despre care se poate discuta în termeni etici și care pot fi analizate din punct de vedere moral” [10 p. 295]. Arta poate exista fără o dimensiune morală, acest fapt presupunând că trebuie evaluată doar din punct de vedere estetic. Cu o poziție mai relaxată decât a lui Gaut, Carroll consideră că defectele de ordin moral nu constituie erori estetice, fapt care permite ca cele două sfere să coexiste mai mult sau mai puțin independent.

Filmele sunt, de fapt, texte bogate, apte să suporte o varietate de lecturi. Filmele înseamnă mai mult decât ilustrări ale temelor filosofice. Gândirea filosofică și filmele nu sunt diametral opuse. Chiar dacă filmele își prezintă ideile în câmpul acțiunii și al apariției, nu ar trebui să fim induși în eroare. Filmele nu cuprind doar o multitudine de idei, de concepții de viață și de acțiune, de viziuni asupra lumii ș.a.m.d. În reflectarea ideilor și filosofia ne poate spune ceva despre conținutul intelectual pe care filmele îl au și îl explorează. Mai mult, filmele își au punctele lor de vedere filosofice, adevărul lor, viziunea lor despre starea umană. Ele pot aborda chestiunile filosofice de o manieră concretă. Ca atare, ele pot corecta chiar filosofia, în special, o filosofie care s-a pierdut în abstracțiune și în universalizare și care și-a uitat legătura cu existența concretă [11 p. 6]. Acesta este un alt motiv pentru care imaginile cinematografice nu sunt simple ilustrații pentru filosofie. Și încă un motiv important pentru ca filosofia să aibă o atitudine respectuoasă față de ceea ce spune un film: dacă o face, există șansa ca filosofia să învețe ceva nou.

În cinematografie avem o galaxie enormă de reprezentări și caractere, de evenimente și situații, în care ideile, temele și preocupările filosofice își găsesc o întruchipare concretă și pe care le putem viziona pentru a ne ilumina și a declanșa gândirea filosofică. Cinematograful este, în primul rând, un mediu vizual, care mai curând arată decât povestește istorii, dar acest fapt nu presupune că prezintă, pur și simplu, o istorie în imagini. Felul în care vedem ceea ce ne este prezentat este influențat în mod profund de regizor. Filmul nu înregistrează doar evenimente, ci ne ghidează cum să le vedem. Așa cum afirmă George Wilson, regizorii de film urmăresc să facă vizibilă o anumită semnificație a lucrurilor, ei vor ca publicul privitor să vadă lucrurile într-un anumit mod [12 p. 7]. De exemplu, regizorul poate urmări ca spectatorul să vadă o serie de evenimente înșiruite, legate între ele în mod causal: comportamentul unui personaj – manifestând anumite stări ale minții, viețile personajelor – fiind ordonate de împrejurări sau de forțele sociale.

Alegerile regizorilor de film provoacă impresiile spectatorului despre corectitudinea, buna-credință și caracterul rezonabil ale regizorului. Faptul că regizorii de film dispun de o varietate largă de opțiuni pentru reprezentarea realității ne aduce aminte că nu există o reprezentare transparentă a realității. Nimeni nu poate rezolva aceste dileme etice evitând alegerea unei expresii și nicio opțiune nu este eronată în sine. Stabilirea unei relații de bună credință între producător și spectator este strict necesară. Regizorii de film pot facilita calea de implementare a acestei relații prin clarificarea motivului personal de folosire a tehnicilor pe care le utilizează, tinzând să aleagă formele care reflectă realitatea pe care vor s-o prezinte. Așadar, nu contează ceea ce se oferă pentru a percepe, ci ceea ce citim noi în ceea ce vizionăm.

Filmul documentar și mintea umană

În ultimele trei decenii, mai multe ramuri ale științei cognitive – lingvistica, psihologia, filosofia, neurologia, antropologia – au adoptat teza „întruchipării”. Pentru această teză este caracteristică ideea că cunoașterea nu reprezintă, pur și simplu, un proces numeric, ci un fenomen biologic cu un fundament ferm în experiența fizică, socială și culturală [13 p. 2].

În legătură cu această schimbare teoretică, universitarii preocupați de studierea filmelor au adoptat tot mai mult unele concepte din cele nou introduse ale acestui cadru științific, pentru a da o altă lumină aspectelor creative și receptive ale cinematografului.

Există două idei importante referitor la acest subiect. Prima idee susține că modurile de exprimare, ca limbajul sau filmul, nu sunt concepute ca sisteme codificate, ci, mai curând, ca furnizori de dovezi, adică de manifestări ale unui gând de la baza lor. A doua idee vizează procesul de citire a minții. Înțelegerea bazată pe deducție consideră că atât comunicatorul cât și audiența sunt implicați profund într-un proces de citire a minții, în care receptorul deduce gândul de bază din dovezile oferite în mod direct pe calea expresiei formale. Ambele puncte de vedere alcătuiesc un model de comunicare, care poate fi rezumat după cum urmează:

1. Oamenii au intenția de a transmite gândurile lor altora. Gândurile sunt întruchipate.
2. Semnificația constituie o formă a gândului întruchipat derivat. Modurile de exprimare, ca limbajul sau filmul, sunt semnificative în măsura în care oferă dovezi ale gândului de bază întruchipat.
3. Înțelegerea are loc atunci când un receptor, de exemplu, spectatorul de film, deduce acest gând de bază întruchipat așa cum este întruchipat în modul de exprimare.

Universul mental nu poate fi comparat cu lucrările unui program de calculator, indiferent de cât de complex sau sofisticat este acesta. John Searle, cel mai avizat, probabil, cercetător contemporan al filosofiei minții [14 p. 123], ne invită să ne imaginăm o cameră, denumită „camera chinezească”, în care se află un vorbitor de limbă engleză, care nu cunoaște limba chineză. În interiorul camerei persoana dispune de un manual de instrucțiuni în engleză, care îi sugerează în mod sistematic ce simboluri trebuie să scrie ca răspuns la caracterele chinezești pe care le primește prin deschizătura camerei. Din punctul de vedere al persoanei din afara camerei, care cunoaște limba chineză, simbolurile pe care cel din interiorul camerei le primește sunt întrebări în chineză, iar simbolurile pe care le trimite înapoi sunt răspunsuri la aceste întrebări. Pentru vorbitorul de limbă chineză persoana din interiorul camerei pare să înțeleagă chineza. Totuși, pentru noi, cititorii conștienți de acest experiment, persoana din interiorul camerei nu înțelege chineza. Ceea ce are loc în interiorul camerei reprezintă, pur și simplu, o manipulare a simbolurilor, potrivit sintaxei lor. Totuși, înțelegerea implică semantica, adică cunoașterea a ceea ce reprezintă simbolurile. Concluzia experimentului este că simbolurile nu dobândesc o semnificație pur și simplu în virtutea existenței unor relații cu alte simboluri.

Activitatea mentală este înțeleasă mai bine din perspectiva relațională: mintea este alcătuită din interacțiuni în curs între organism și mediul său, iar înțelegerea naturii acestor relații constituie sarcina principală a cunoașterii minții umane. Mintea este integrativă în sensul în care instrumentele pe care le folosim și eșafodajele mediului de care dispunem alcătuiesc acele relații. Stările mentale care survin în aceste relații depind de context și sunt maleabile într-o anumită măsură [15 p. 353]. Teoriile care se axează pe influențele culturale ale minții au scos în evidență variațiile culturale ale stărilor noastre mentale datorită influenței societății și a grupurilor sociale [16 p. 46], subliniind că aculturarea și calificările demonstrate pe calea „tiparelor practice” ale unei societăți sau ale unui grup social se pot corela cu anumite abilități de diferențiere perceptuală și abilități de răspuns neuronal [17 p. 1051]. Impactul cultural asupra proceselor de decizie, asupra stărilor mentale și organizării creierului nostru, precum și asupra aptitudinilor activității neuronale mai cuprinde și influența artefactelor materiale (spre deosebire de artefactele sociale) ale unei societăți, inclusiv a produselor culturii populare și a operelor artistice cu care viața noastră este familiarizată.

Filmul documentar și programele educative

O mare parte a teoriei sociale contemporane a scos în evidență rolul-cheie pe care îl joacă relațiile culturale în înțelegerea umană a sinelui și a reprezentării morale. Totuși, în contextele sociale moderne în care educația reprezintă un fenomen accentuat, accesul la asemenea relatări are loc, în general, prin intermediul cuvântului scris: persoanele educate sunt, în primul rând, persoane bine citite [18 p. 319]. Totuși, într-o eră în care comunicarea are loc, de obicei, prin intermediul media electronice, ne putem întreba dacă și în ce măsură accesul tradițional la discursul cultural a fost depășit de evenimentele tehnologice moderne.

În lumina evoluțiilor tehnologice moderne și a schimbării modurilor în care generația tânără a ajuns să-și programeze timpul liber și/sau accesul la informații, poate exista un motiv să se pună la îndoială dacă lucrurile mai stau așa: nu mai este clar dacă tinerii de astăzi se bazează atât de mult pe cărți sau pe alte surse literare ca predecesorii lor, pentru care nu existau atât de multe moduri tehnologice alternative de accesare a cunoașterii. În această ordine de idei, ne putem întreba dacă sau în ce măsură asemenea alternative tehnologice continuă să acorde un acces la fel de liber la temele și viziunile morale și spirituale care au făcut obiectul discursului literar tradițional. Tot așa cum literatura a înlocuit mijloacele orale pre-literare de transmitere și de comunicare a înțelepciunii, s-ar putea întâmpla ca modurile post-literare de comunicare să constituie calea oamenilor către evoluțiile tehnologice ce vor urma. În măsura în care secolul XX a fost deja martorul evoluției unei noi și mult aclamată artă tehnologice a cinematografului, ne putem întreba dacă filmul modern poate oferi cel mai eficient mod post-literar de accesare a discursului înțelepciunii umane.

Cinematograful poate să nu fie apt pentru ceva care transcende într-un mod distinctiv puterea expresivă a altor arte: ca pictura și fotografia, el poate oferi efecte vizuale deosebite; ca muzica, poate crea o stare sau poate naște o emoție; ca teatrul și dansul, poate înfățișa mișcarea și acțiunea [18 p. 326].

În această privință, puterea artistică și expresivă a cinematografului ar putea consta în:

1. Caracterul său media (ca în cazul operei) – cinematograful își asigură impactul, în principal, printr-o combinație de alte forme ale artei, ca teatrul și muzica.
2. Capacitatea sa consolidată, din punct de vedere tehnologic, de a transcende formele tradiționale ale artei – pictura, fotografia și muzica, pentru producerea unor efecte vizuale sau speciale.

Se mai poate susține că există lucruri la care cinematografia nu a ajuns și la care nu ar putea ajunge prin însăși natura sa. În primul rând, spre deosebire de cazurile picturii și sculpturii, uneori nu pot exista echivalente cinematografice ale picturii abstracte. În al doilea rând, poate părea dificil să se identifice vreun analog cinematografic al muzicii însăși: adică muzica care nu este utilizată în calitate de acompaniament al unei povești sau descrieri (ideea de cinema în sine nu ar avea un sens).

Trecând la speciile filmului documentar, am văzut că acestea s-au făcut remarcate și în contextul programelor educaționale. Spre exemplu, Lordul Reith, primul director al BBC, afirma că misiunea BBC constă în „informarea, educarea și distrarea oamenilor” [19 p. 147]. El făcea această observație în anii 1920, atunci când societatea britanică era profund ierarhizată și diferențiată, în care fiecare își știa locul și accepta voința majorității. Lordul Reith a surprins prin această afirmație, venind chiar în conflict cu guvernul conservator de atunci în timpul Grevei Generale din 1926, când a insistat să redea toate punctele de vedere ale celor implicați. Winston Churchill, *Chancellor of the Exchequer* la acea vreme, a vrut să preia cu forța BBC, iar această amenințare a fost suficientă ca Reith să elimine din programele de știri pe reprezentanții sindicatelor, pe politicienii laburiști sau chiar pe Episcopul de Canterbury.

Educația reprezintă un drum cu două sensuri și se poate manifesta doar dacă există voință din partea eventualilor beneficiari. În Marea Britanie televiziunea a apărut după adoptarea Legii educației din 1944, care institua caracterul universal al învățământului secundar și gratuitatea acestuia. Funcționarii și femeile care participaseră la cel de-al Doilea Război Mondial doreau o distribuție echitabilă a finanțelor țării și au ales, în acest sens, un guvern laburist. Educația a fost considerată o parte importantă a pachetului de reforme. Era o modalitate prin care membrii clasei muncitoare puteau avea parte de noi oportunități. În contextul instituțiilor de învățământ, televiziunea a presupus o alternativă la tablele scrise cu cretă. Atât BBC cât și Televiziunea Independentă pentru Școli și Colegii au implementat programe școlare din 1957 [19 p. 148].

Dacă ne apropiem mai mult de timpul în care trăim, trebuie să menționăm că un raport din 2002 al Institutului de pregătire a cadrelor didactice din Statele Unite ale Americii constata că studenții sunt mai interesați de temele predate atunci când în sala de curs este utilizată media electronică. 81% din profesori au raportat că studenții lor învață mai mult, iar 75% au raportat că studenții rețin mai

multe informații. Un raport al Centrului american pentru Radiodifuziune Publică din 2004, intitulat *Television Goes to School: The Impact of Video on Student Learning in Formal Education*, relatează despre câștigurile enorme legate de procesul de învățare prin utilizarea videoclipurilor educaționale. Raportul a avut în vedere un eșantion de 1400 de studenți din cadrul a trei districte școlare din statul Virginia. Elevii de clasele a treia și a opta, care utilizau filmele video, au demonstrat evoluții cu 12,6% mai mari decât ceilalți, care nu utilizau asemenea metode de învățare [19 p. 156].

În 2005, de exemplu, guvernul Regatului Unit a lansat un serviciu educațional de televiziune digitală și online, numit Teachers' TV, pentru care Departamentul pentru Educație și Aptitudini alocă anual 20 de milioane de lire sterline. Având o independență editorială deplină, acest canal elaborează nu doar programe pentru profesori și directori de școală și materiale de sprijin pentru nevoile legate de programa școlară, ci dezbate și produce filme documentare despre chestiunile importante ale zilei. Dintre filmele documentare produse putem menționa: *What's Going On?* – privește lumea și problemele ei prin ochii copiilor; *Indigenous Children in Australia*, *Child Refugees in Tanzania*, *Street Children in Mongolia* și *Child Soldiers in Sierra Leone*. *What in the World?* reprezintă un alt serial de filme documentare care tratează istorii umane din Malawi, Ecuador, Guatemala și India. *Ingenious Africa* reprezintă un serial care scoate în evidență puterea de inovare a africanilor, încercând să anihileze imaginea proastă a continentului african. Cu 2500 de programe disponibile pentru a fi descărcate de pe internet, Teachers' TV constituie o resursă valoroasă care menține vie conștiința liberală în educație.

Aceste detalii nu reflectă doar posibilitățile tehnologiei în evoluție, ci și schimbarea fundamentală de paradigmă în educație și în perceperea învățării [19 p. 157].

Faptul că în afară de utilizarea filmului în scopuri de divertisment s-a remarcat și rolul său educațional a fost subliniat și de alți cercetători [20 p. 316]. Utilizarea expresiei vizuale în educație a crescut. Metodele de educație non-convențională se dezvoltă rapid în prezent prin folosirea filmelor de scurt metraj. Filmele de scurt metraj oferă, prin chiar structura lor, un câmp de studiu. Tipurile filmelor de scurt metraj sunt ficțiunea, filmul documentar, filmul experimental, filmul de animație și video-arta. Deoarece procedeele de filmare au devenit mai ieftine, iar camerele telefoanelor mobile nu mai prezintă un lux, a apărut posibilitatea de a produce filme de scurt metraj disponibile pentru masele largi ale populației. Studiile arată că studenții învață mai bine cu ajutorul prezentărilor multimedia decât cu ajutorul prelegerilor verbale. Studenții pot fi atenți la prelegerile verbale 16-20 de minute pentru ora de clasă, iar utilizarea filmelor le atrage atenția pentru o durată mai mare de timp. În timpul procesului educațional bazat pe prelegerea verbală, studenții își pot aduce aminte materia în proporție de 70% din ceea ce au fost învățați în primele 10 minute ale cursului, și numai 20% din ceea ce au fost învățați în ultimele 10 minute ale cursului. Oamenii își pot aduce aminte 50% din ceea ce văd și aud și 80% din ceea ce văd, aud și spun [20 p. 316]. Educația multimedia este utilă pentru studenți pentru ca aceștia să-și reamintească mai multe din cele învățate.

Filmele de scurt metraj pot fi examinate din mai multe perspective în privința liceenilor și a studenților de la facultate. Acestea îi determină pe studenții să aibă aptitudini de povestitori, fapt care le oferă competența de a înțelege mediul înconjurător și evenimentele. Scurt metrajele îmbunătățesc memoria și înțelegerea. Filmele de scurt metraj sprijină gândirea creativă și permit studenților să-și aducă aminte subiectele cu ușurință. Studenții se obișnuiesc să gândească despre tema lor cu ajutorul imaginilor în mișcare, ceea ce contribuie la consolidarea cunoștințelor acestora. Nevoia de repetare în timpul orelor scade și apare memoria de lungă durată. Datorită participării active, puterea de observație a studenților se îmbunătățește, crește aptitudinea studenților de a evalua relațiile umane, de a interpreta interacțiunea reciprocă a indivizilor și relațiile lor cu societatea, de a stabili o relație cauză-efect.

Alte cercetări menționează că explicarea materialului de studiu de către profesori prin utilizarea obișnuită a modelului de învățare directă, fără facilitățile media, poate duce la plictiseală, la neînțelegerea temelor predate și la lipsa de atenție din partea studenților [21 p. 1], ceea ce poate contribui la apariția rezultatelor nesatisfăcătoare în procesul de examinare. Metodele de învățare care nu atrag

atenția studenților constituie o experiență firească pentru profesorii care nu înțeleg nevoile studenților. Beneficiile învățării prin intermediul metodelor media vor atrage atenția studenților mai mult, motivându-i pe aceștia să învețe.

Filmul poate spori interesul studenților, întărind încrederea în abilitățile lor cognitive. Indubitabil, dezvoltarea tehnologiei este perfectă pentru îmbunătățirea calității învățării în sala de clasă. Acum studenții pot învăța nu doar în sala de clasă, ci oriunde. Ei nu se limitează doar la învățarea din manuale sau la materialul predat de profesor. Procesul sau subiectul documentat într-un film poate fi utilizat ca metodă de învățare care sporește atractivitatea și entuziasmul studenților.

Interesul de a învăța este aplicat, de asemenea, ca un indicator al efectivității învățării cu ajutorul filmelor documentare. Rezultatele răspunsurilor studenților au demonstrat că 86,1% din studenți au răspuns pozitiv la media de învățare și doar 13,9% din studenți au prezentat răspunsuri dubioase. Acest fapt demonstrează că filmele documentare sunt utilizate în mod efectiv în activitățile de predare și învățare [21 p. 3].

Concluzii

Filmele documentare oferă materie pentru reflecție, modificându-ne opiniile anterioare și oferindu-ne posibilitatea de a anticipa viitorul. Festivalurile de film documentar îi acomodează pe oameni cu agende precise.

Conținând o sferă largă de teme care să atragă o diversitate de spectatori, ele răspund la ceea ce caută oamenii: noutate, provocare sau afirmare. Învățarea în afara școlii poate fi încadrată în învățarea pentru supraviețuire atunci când oamenii dezvoltă strategii de cooperare într-o lume construită ca să-i excludă; învățarea pentru luptă are loc atunci când un grup dezvoltă semnificația instaurării și a reinstaurării opresiunii lor, a modului în care acest grup dezvoltă contraargumente și strategii pentru combaterea opresiunii.

Așa cum aceste festivaluri oferă informații și perspective alternative, încurajând gândirea critică, ele promovează și învățarea pentru supraviețuire [22 p. 49].

Referințe bibliografice

1. PLANTINGA, C. What a Documentary Is, After All. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2005, vol. 63, nr. 2, pp. 105–117. ISSN 0021-8529.
2. WARMINGTON, P., VAN GORP, A., GROSVENOR, I. Education in motion: uses of documentary film in educational research. In: *Paedagogica Historica: International Journal of the History of Education*. 2011, vol. 47, nr. 4, p. 461. ISSN 0030-90230.
3. FORSYTH, H. Introduction. In: *Grierson on Documentary*. Berkeley: University of California Press, 1966, p. 13.
4. NICHOLS, B. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001. ISBN 0-253-33954-5.
5. AUFDERHEIDE, P. *Documentary Film. A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2007, p. 1.
6. GODMILOW, J., SHAPIRO, A-L. How Real is the Reality in Documentary Film? In: *History and Theory*. 1997, vol. 36, nr. 4, p. 80. ISSN 0018-2656.
7. GILLET, Ph. Film and Morality. In: *Cambridge Scholars Publishing*, 2012, p. 13.
8. MCGINN, C. *Ethics, Evil, and Fiction*. Oxford: Clarendon Press, Oxford University Press, 1997, p. 139. ISBN 978-0-198-23716-7.
9. GAUT, B. The Ethical Criticism of Art. In: *Aesthetics and Ethics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
10. CARROLL, N. *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, pp. 273–295. ISBN 978-0-21-78656-0.
11. FALZON, Cr. *Philosophy Goes to the Movies: An Introduction to Philosophy*. London; New York: Routledge, 2002, p. 6. ISBN 978-0-415-53816-9.
12. WILSON, G. *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986, p. 7.
13. COËGNARTS, M. Cinema and the embodied mind: metaphor and simulation in understanding meaning in films. In: *Palgrave Communications*. 2017, vol. 3, p. 2. ISSN 2055-1045.
14. SEARLE, J. *Mintea. Scurtă introducere în filosofia minții*. București: Herald, 2013, p. 123. ISBN 978-973-111-383-8.
15. FINGERHUT, J., HEIMANN, K. Movies and the Mind: On Our Filmic Body. In: *Embodiment, Enaction, and Culture Investigating the Constitution of the Shared World*. Cambridge, Massachusetts; London: The MIT Press, 2017, p. 353. ISBN 978-0-262-03555-2.

16. PRINZ, J.J. *Beyond Human Nature: How Culture and Experience Shape the Human Mind*. W.W. Norton, 2012, p. 46. ISBN 978-0-393-347890.
17. ROEPSTORFF, A., NIEWÖHNER, J., BECK, S. Enculturing brains through patterned practices. In: *Neural Networks*. 2010, vol. 23, nr. 8, pp. 1051-1059. ISSN 0893-6080.
18. CARR, D. Moral education at the movies: on the cinematic treatment of morally significant story and narrative. In: *Journal of Moral Education*. 2006, vol. 35, nr. 3, p. 319. ISSN 0305-7240.
19. LEE-WRIGHT, P. *The Documentary Handbook*. London; New York: Routledge, 2010, p. 147. ISBN 978-0-415-43401-0.
20. KABADAYI, L. The role of short film in education. In: *Procedia – Social and Behavioral Sciences*. 2012, vol. 47, p. 316. ISSN 1877-0428.
21. SAPAR, A., ISRIAMI, M., JUSNI, H. The application of documentary film in improving student interest: An alternative for environmental education. In: *IOP Conf. Series: Earth and Environmental Science*. 2019, vol. 343, p. 1. ISSN 1755-1307.
22. ROY, C. *Documentary Film Festivals: Transformative Learning. Community Building & Solidarity*. Rotterdam: Sense Publishers, 2016, p. 49.