

CREAȚIA REGIZOAREI ANA IURIEV

ANA IURIEV'S FILMOGRAPHY

RADU-DUMITRU ZAPOROJAN¹

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0003-9420-8741>

CZU 791.633-051(478)

791.229.2(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.2.14>

Filmografia documentară a Anei Iuriev, una dintre puținele regizoare active în cadrul studioului „Moldova-Film”, reflectă un repertoriu tematic variat, ancorat în convențiile estetice și ideologice ale cinematografiei sovietice. Analiza urmărește modul în care regizoarea construiește reprezentări ale femeilor, copiilor, muncii și realităților sociale ale RSS Moldovenești, punând în evidență atât conformitatea cu discursul oficial cât și momentele de tensiune critică față de acesta. Studiul se bazează pe vizionarea filmelor recent recuperate din arhivă și pe interpretarea lor din perspectivă istorică și de gen, cu accent pe specificul stilistic și tematic al autoarei. Rezultatele conturează o filmografie coerentă, în care observația documentară, vocea narativă și interesul pentru oameni alcătuiesc un discurs cinematografic distinct, valoros atât pentru istoria filmului moldovenesc cât și pentru înțelegerea imaginarului social al perioadei sovietice.

Cuvinte-cheie: cinema, Ana Iuriev, Moldova-Film, educație, feminism

The documentary filmography of Ana Iuriev, one of the few female directors active within the “Moldova-Film” studio, reflects a varied thematic repertoire, anchored in the aesthetic and ideological conventions of Soviet cinema. The analysis follows the way in which the director constructs representations of women, children, work and social realities of the Moldavian S.S.R., highlighting both the conformity with the official discourse as well as the moments of critical tension towards it. The study is based on the viewing of films recently recovered from the archive and their interpretation from a historical and gender perspective, with an emphasis on the stylistic and thematic specificity of the author. The results outline a coherent filmography, in which the documentary observation, narrative voice and interest in people make up a distinct cinematic discourse, valuable both for the history of Moldovan film and for understanding the social imaginary of the Soviet period.

Keywords: cinema, Ana Iuriev, Moldova-Film, education, feminism

Introducere

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 RSS 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.

Articolul de față își propune o analiză calitativă a filmografiei regizoarei, prin examinarea temelor recurente, a strategiilor narative și a opțiunilor estetice care structurează operele sale. Fundamentarea teoretică se bazează pe studii privind cinematografia documentară sovietică, pe analize ale ideologiei

¹ E-mail: zaporojanradu@gmail.com

de stat reflectate în producțiile vizuale, precum și pe cadre conceptuale provenite din studiile de gen, în special cele care abordează reprezentarea femeilor în societățile socialiste. Demersul metodologic constă în vizionarea sistematică a filmelor recent digitalizate din arhiva Moldova-Film, completată de o analiză de conținut și de contextualizare socio-istorică, pentru a identifica atât continuitățile tematiche cât și particularitățile care individualizează creația Anei Iuriev în cadrul cinematografilei documentare din RSSM. Scopul principal al studiului este de a evidenția specificul viziunii cinematografice a regizoarei, modul în care filmele sale reflectă, mediază sau problematizează valorile dominante ale epocii, precum și elementele care conturează o sensibilitate artistică recognoscibilă, relevantă inclusiv prin reprezentarea figurilor feminine. Prin acest demers, articolul contribuie la recuperarea și reevaluarea unei cineaste a cărei operă rămâne insuficient studiată, deși constituie o piesă importantă a patrimoniului cinematografic moldovenesc.

Între propagandă și observație: reprezentări ale muncii și copilăriei

O parte consistentă a lucrărilor Anei Iuriev este dedicată temelor agricole, tratate în acord cu direcțiile propagandei sovietice, care celebra disciplina colectivă și efortul comun. La aproape un deceniu distanță, regizoarea revine la același subiect în *Nuvela despre pâine* (1975) și *Reflecții despre pâine* (1984), două producții care urmăresc simbolic traseul grâului în imaginarul sovietic. În primul film, o furtună amenință îndeplinirea planului cincinal, iar salvarea recoltei devine posibilă prin mobilizarea exemplară a colhozurilor. Muncitorii lucrează continuu, iar grâul, odată recuperat, este transportat solemn, primul camion purtând inscripția „Prima pâine statului!”. Narațiunea construiește imaginea „omului sovietic” capabil să învingă natura prin disciplină și solidaritate. Contribuția operatorului Albert Iuriev – cadre dinamice și compoziții elaborate – conferă filmului forța vizuală caracteristică cronicilor documentare sovietice.

Reflecții despre pâine extinde itinerarul grâului spre procesul industrial și spre dimensiunea domestică a preparării pâinii. Montajul se bazează preponderent pe imagine și muzică, alternând secvențe de producție mecanizată cu ritualul casnic al frământării aluatului. Vocea naratorului intervine abia spre final: „Pe fața noastră pot fi văzute multe, numai nu frica de a rămâne fără pâine” [1], frază ce capătă conotații ironice în lumina foametei din 1946-1947 și a penuriilor alimentare recurente. Ultimele imagini – rafturi pline și cuptoare în funcțiune – compun discursul abundenței sovietice, dublat de tonul moralizator care invită spectatorul la recunoștință. Ambele filme dezvăluie tensiunea dintre potențialul poetic al imaginii și imperativele propagandistice, care transformă pâinea într-un simbol ideologic al disciplinei și responsabilității colective.

O temă recurentă în filmografia regizoarei este copilăria și educația, abordate în spiritul pedagogiei socialiste. *Totul începe din copilărie* (1975) prezintă grădinița ca spațiu modern de formare, ilustrând copiii la gimnastică, la învățarea alfabetului chirilic sau interpretând o scenetă în limba engleză. Pelicula funcționează ca un material de promovare a investițiilor statului în educația timpurie, susținând ideea uniformizării progresului: „Sarcinile pedagogice legate de educația familială au trecut pe plan secund, cedând locul educației publice...” [2 p. 553]. În *Cea mai scurtă lecție* (1975), dedicat activității fizice, se reproduc convențiile de gen ale epocii: „Băieților le dăm exerciții ce le dezvoltă forța... Dar fetele au nevoie de exerciții mai plastice...” [3]. Filmele *Copiii vin la teatru* (1976) și *Speranța* (1982) continuă această linie tematică, ultimul oferind o prezentare complexă a ansamblului omonim, surprinzând atât disciplina, cât și dificultățile procesului formativ. Chiar și atunci când surprinde momente mai dure, Iuriev menține ancorarea în discursul oficial, repertoriul copiilor glorificând Moldova într-o formulă rusificată, iar finalul căpătând ton triumfalist.

Prin aceste documentare regizoarea contribuie la consolidarea imaginii oficiale al copilăriei sovietice, în care educația este standardizată, colectivă și orientată spre formarea „omului nou”. Totodată, filmele permit o lectură critică a normelor pedagogice și de gen, întrucât reproduc fidel atât idealurile egalitare proclamate de stat, cât și limitele lor structurale.

O schimbare tematică importantă survine odată cu *Seduși și abandonați* (1989), film care reflectă tensiunile sfârșitului de epocă sovietică. Documentarul investighează situația moldovenilor trimiși la muncă în proiectul KATEK (Complexul Energetic și de Combustibil Kansk-Achinsk), o vastă inițiativă industrială ce implica exploatarea lignitului și dezvoltarea infrastructurilor energetice. Iuriev interviuează moldoveni stabiliți în orașele noi, precum Dubinino, surprinzând motivațiile plecării – dificultatea de a „trăi și a-ți aranja viața” în RSSM – și consecințele personale ale migrației. Promisiunile autorităților (salarii mari, condiții bune, apartament după zece ani) contrastau cu constrângerile reale, o femeie declarând că a fost „aproape forțată” de organizația comsomolistă să plece. Un funcționar precizează că „în fiecare an erau trimise unul-două detașamente”, însumând aproximativ 1400 de comsomoliști în zece ani, formând „o mică republică autonomă” [4].

Spre deosebire de alte filme ale regizoarei, *Seduși și abandonați* adoptă o perspectivă critică explicită asupra mecanismelor sovietice, expunând drame umane și anticipând tema exodului economic, care va căpăta proporții dramatice după 1991. Documentarul rămâne o mărturie esențială despre costurile umane ale mobilizării forțate și despre fragilitatea proiectelor industriale ale Uniunii Sovietice târzii.

Eroinele socialismului

Scurtmetrajul *Elena Strujuc* (1978) ocupă un loc aparte în filmografia Anei Iuriev și în producția studioului „Moldova-Film”, fiind unul dintre puținele filme care plasează o femeie în centrul narațiunii, chiar și într-o formulă modelată de ideologia sovietică. Documentarul prezintă succint traiectoria Elenei Strujuc – crescută într-o familie de țărani și ajunsă în fruntea unei ferme, decorată cu Ordinul Lenin și Ordinul Steaua Roșie a Muncii Socialiste, delegată la cea de-a XXV-a Adunare a PCUS și conducătoare a complexului intergospodăresc de producție a cărnii. Filmul o surprinde interacționând cu muncitorii, participând la ședințe de partid și, într-un detaliu rar în cinematografia locală, conducând un automobil Moskvici, imagine reluată simbolic în finalul însoțit de comentariul: „Din nou pe drumuri, acolo unde e mai greu”. Pelicula include și un segment dedicat ritualului Zilei Victoriei, readucând eroina în sfera discursului patriotic oficial. Dincolo de această schemă ideologică, filmul reprezintă o încercare neobișnuită de portretizare a unei femei în contextul documentarului muncitoresc sovietic, cu trimiteri la tipologiile „Mamei-Eroine” și „Femeii stahanoviste”.

În aceeași direcție se înscrie *Bravo, Liza!* (1982), portret al Elizavetei Budiștean, prezentată ca femeie exemplară în logica sovietică: gospodină, mamă și muncitoare stahanovistă, lucrând „ritmic, sincron, frumos” [5] la fabrica de cablu. Pelicula îmbină observația directă, interviul și secvența regizată, subliniind performanțele protagonistei, care operează trei mașini simultan și îndeplinește planul cincinal într-un an, „performanță unică în întreaga URSS”, după cum afirmă naratorul, precum și implicarea comunitară. Un episod metaforic, în care bobinele de cablu alternează cu o creangă de brad și o păpușă de Moș Gerilă, vizualizează ritmul accelerat al muncii. Liza devine astfel expresia talentului socialist exploatat benevol-forțat, într-o tradiție 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 1970, „au existat ecouri ale celui de-al doilea val feminist occidental în filmele sovietice” [7 p. 3], iar în această cheie poate fi citit documentarul *Măria sa, Femeia!* (1982), una dintre cele mai complexe reflecții asupra statutului femeii realizate în RSSM. Filmul combină observația documentară cu un mini *talk-show* și interviuri, problematizând tensiunea dintre feminitatea tradițională și emanciparea socială. Imaginile femeilor în ipostaze urbane nonconformiste – fumând, consumând alcool, purtând haine „bărbătești” – sunt comentate printr-o retorică ce contrastează între simbolul cultural al Giocondei și realitatea cotidiană. Trei specialiști discută „exagerările emancipării”, riscul pierderii „feminității” și educația fetelor. Zaițev, directorul Casei de Modă din Moscova, reduce emanciparea la imitarea bărbaților și susține că femeia ar trebui să păstreze „gingășia, curățenia și bunătatea”, valori „distruse” în epoca contemporană. Interviurile cu bărbați scot la iveală responsabilizări tradiționale: unul afirmă că rolul lui este „de conducere generală”, iar montajul ironic îl contrazice cu imagini

ale unor bărbați jucând dominouri. Într-o dezbatere publică un participant susține că „femeia și-a pierdut feminitatea..., a devenit independentă material..., iar bărbatul și-a pierdut respectul de sine” [8]. Socioloaga Tamara Afanaseva nuanțează discuția, amintind că „de-a lungul veacurilor etalonul calităților era cel bărbătesc”, în timp ce calitățile feminine erau desconsiderate, astfel încât „dacă unui bărbat i se spunea că arată ca o femeie, era insultă; dar era un compliment să i se spună unei femei că are inteligență bărbătească” [8], idee ce rezonază cu reflecția Adrianei Rich despre asocierea puterii cu masculinitatea [9 p. 70]. Filmul include și portretul Stepanidei Căpățână, directoarea fabricii „M.V. Frunze”, profilată ca profesionistă devotată, dar prinsă între responsabilitățile sociale și cele familiale. Când este întrebată despre rolul ei casnic, răspunde glumind „Comandant”, dar revine la un mesaj tradițional: femeia „este soție, mamă, o floare în familie” [8]. Concluzia specialiștilor – o „spirală a dezvoltării” care păstrează „cele mai nobile trăsături ale ambelor sexe” – rămâne ancorată într-o viziune esențialistă limitativă. Deși nu poate fi numit integral feminist, filmul deschide ample piste de reflecție asupra condiției feminine în URSS.

Vatra fără leagăn (1987) explorează consecințele alcoolismului în contextul campaniei anti alcool Gorbacioviste, adoptând o optică sever moralizatoare. Narațiunea urmărește degradarea familiei lui Afanasie din cauza alcoolismului Didinei, inversare rară a rolurilor stereotipice. Copiii își exprimă resentimentele, iar filmul descrie alcoolul drept „inamic”, „duh rău”. Secvențe cu copii cu dizabilități, montate alături de imagini ale podgoriilor de iarnă și o coloană sonoră gravă, creează o simbolică menită să stârnească repulsie și alarmă, accentuând vina femeii. Soluția socială prezentată este izolarea alcoolicelor într-o instituție cu aspect de lagăr, într-o scenă ce capătă valențe de *public shaming* (umilire publică): femeile mărșăluiesc spre poarta grea care se închide în urma lor. Filmul schimbă tonul abia la final, prezentând reconstrucția familiei lui Afanasie alături de Silvia, oferind o „rezoluție restaurativă” dependentă de înlocuirea femeii stigmatizate. Din perspectivă contemporană, filmul ridică probleme de etică a reprezentării: în loc să analizeze fenomenul, dramatizează și culpabilizează excesiv, reproducând mecanisme punitivă și moralizatoare ale cinematografului sovietic târziu.

Concluzii

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. 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!* (1982). Deși încărcate ideologic și încadrate în tipologiile sovietice ale „mamei-eroine” sau „femeii stahanoviste”, aceste filme reprezintă totuși o formă de vizibilitate 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 cinematografului 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 sovietic și oferă un ansamblu de materiale esențiale pentru investigații contemporane în domeniul studiilor de gen și al producțiilor audiovizuale de epocă.

Referințe bibliografice

1. IURIEV, Ana (regizoare). *Reflecții despre pâine*. Film documentar. Moldova-film, 1984.
2. CHELYSHEVA, Irina. Images of Family and Family Education in Russian Feature Films of the 1920s and the Early 1930s. *Media Education (Mediaobrazovanie)*. 2024, vol. 20, nr. 4, pp. 548–556. ISSN 1904-4160. E-ISSN 1994-4195. Disponibil: DOI: 10.13187/me.2024.4.548.
3. IURIEV, Ana (regizoare). *Cea mai scurtă lecție*. Film documentar. Moldova-film, 1975.
4. IURIEV, Ana (regizoare). *Seduși și abandonați*. Film documentar. Moldova-film, 1989.
5. IURIEV, Ana (regizoare). *Bravo, Liza!* Film documentar. Moldova-film, 1982.
6. ENACHI, Valentina. Reflecții despre imagini feminine în contextul cultural și mediatic. *Analele Științifice ale Universității de Studii Europene din Moldova*. 2020, nr. VI, pp. 123–129. ISSN 2435-1114.
7. LEONTYEVA, Xenia; Olessia KOLTSOVA and Deb VERHOEVEN. Gender (im)balance in the Russian cinema: on the screen and behind the camera. *Journal of Cultural Analytics*. 2024, vol. 9, issue 1. ISSN 2371-4549. Disponibil: <https://doi.org/10.22148/001c.116142>.
8. IURIEV, Ana (regizoare). *Măria sa, femeia!* Film documentar. Moldova-film, 1982.
9. RICH, Adrienne. *Of Woman Born*. New York: W. W. Norton & Company, 1986. ISBN 0-393-31284-4.

Manuscris primit la 10.11.2025. Acceptat pentru publicare la 01.12.2025².

2 Acest articol este distribuit sub licența Creative Commons Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International.