

## Documentarul istoric: între tabloidizare și documdramă

Cosmin Leonard NICOLESCU\*

**Abstract:** *It is a reality that, since their establishment, both cinema and television have contributed to the progress of human society, the documentary film becoming, par excellence, the most direct expression of reality. For its part, Television inserted, in its program grids, documentary films that brought to the fore, almost exclusively, novel subjects taken from the real world. But the modern viewer, who has less and less time to watch television programs or to specialized documentaries, had to be kept somehow as a viewer. Thus, in the production of television and streaming documentaries, at first timidly, then more and more prominently, the tabloidization phenomenon made its way, considered, quickly-before, as a normal evolution for a multimedia product or, on the contrary, a natural derivation of Docudrama.*

**Keywords:** *commercial films, Docudrama, historical documentary, streaming channels, tabloid, television*

Telespectatorul de film documentar standard al anului 2024 poate fi util atât prin cuantificarea unor indici de audiență pentru studiourile TV, cât și prin constituirea sa într-o monedă forte pentru notorietatea caselor de producție, aflate într-o efervescentă continuă în privința deschiderii de noi piețe media. Documentarul este identificat, în prezent, drept un hibrid între ficțiune și non-ficțiune, conținând structuri narrative și eseistice care prezintă anumite neclarități în privința delimitării valențelor fiecărei categorii.

Acest focar creativ a oferit mediul pentru apariția unui tip de documentar care tratează probleme istorice, pe care l-am numit „documentar microistoric”. În cadrul flexibilității cerute oricărei încercări de a delimita granițele unei practici creative, caracterul lui specific îl plasează tocmai între documentar etnografic

---

\* Doctorand, SNSPA București

sau observațional, expozitiv sau informațional, având un subiect istoric. Așa cum este cazul în cele mai multe cercetări istorice, microistoricii își bazează munca pe o analiză intensivă a surselor pe care le găsesc în arhive și, deoarece explorează adesea epoci anterioare secolului al XX-lea, ei lucrează în mare măsură cu documente scrise. Pe de altă parte, deși efectuează și cercetări intense, realizatorii de film se bazează foarte mult pe sursele audiovizuale și lucrează cu ele într-un mod mai creativ, abordare în care întrebările formale sau estetice pot fi ca importante ca probleme strict istoriografice. (Cuevas, 2022, p. 30-31).

Omul primului sfert de secol 21 este mereu în criză de timp, informația trebuie să fie concisă, conglomerată, explicită și mai ales utilă, accesibilă de pe orice device. Și neapărat presărată cu elemente de senzational.

Dominația celebrității și interesul uman pentru povești de gen celebritate pentru o zi nu este doar despre a oferi publicului ceea ce își dorește; este, de asemenea, despre linia de jos a jurnalismului. De aceea este esențial să adăugăm economia celorlalți termeni: tabloidizare, tehnologie și adevăr. Editorii consideră aceste povești ca fiind facile, ieftine și populare. Într-un mediu competitiv, digital, în care organizațiile de știri se luptă pentru a-și menține independența și nivelurile de profit, poveștile ieftine, ușoare și populare câștigă adesea peste cele scumpe, dificile și mai puțin populare. Pagini întregi de programe de știri și orele de timp de antenă pot fi umplute fără a fi nevoie să alocați vreodată vreun reporter, deoarece instituțiile de presă pur și simplu se hrănesc reciproc. Iar aceasta este o amenințare majoră pentru jurnalism. (Bird, 2009, p. 44).

În toată această vânatoare pentru audiență cu orice preț, cu secvențe de *reenactment* uneori neinspirate, cu personaje istorice reconfigurate după criteriile noilor politici anti-discriminare, cu dialoguri născocite de scenariști preluați din cinematografia artistică, unde mai sunt adevărul istoric, informația dovedită cu elemente incontestabile și imensul volum de cercetare științifică, atât de temeinic puse în scenă de filmul documentar?

### ***Lifestyle, celebrity, entertainment and crime***

La origini, termenul de tabloid a fost preluat din industria farmaceutică, acesta fiind o marcă înregistrată a companiei *Burroughs, Wellcome and Co.* În 1884, reprezentanții ei au combinat definițiile de Tabletă și Alcaloid pentru a crea *Tabloid pills*, un calmant folosit cu precădere în oncologie. Ulterior, termenul a fost preluat și de literatură, exprimând o abordare simplificată a unor povestiri (Gossel, 2025). Tabloidul a pătruns, inevitabil, și în rândul presei, relevând nu atât dimensiunile reduse ale formatului, ci mai degrabă inserarea a cât mai multe titluri, din diverse domenii, pentru o informare

succintă a cititorilor. De la 1 ianuarie 1901, când Alfred Harmsworth a lansat jurnalul *World*, considerat primul tabloid, și până în prezent, când fenomenul tabloidizării este folosit la scară largă, sub această denumire generică și-au făcut loc, treptat, mai mult articolele despre viața privată a celebriților, supranatural și cancan-uri savuroase decât speciile gazetărești tradiționale, informative sau analitice. Tabloidul este definit drept un ziar cu format redus care oferă știri în formă condensată, de obicei ilustrate și preponderent senzaționale (ahdictionary.com, 2022). Aceeași sursă notează programele TV de tip tabloid drept „cele care prezintă știrile într-un ritm alert, într-o formă succintă și marcată, în mod uzual, de materiale cu un conținut legat de senzațional” (ahdictionary.com, 2022).

Translația tabloidizării către televiziune, deși lentă, a părut oarecum firească, prin implicarea unor nume definitorii ale industriei media (Larry King, Jerry Springer, Oprah Winfrey, Conan O'Brien sau Ellen DeGeneres). Aceștia au speculat și valorificat la maximum apetența publicului american pentru subiecte facile, ușor de preluat și tocmai bune de comentat de pe margine, modelul fiind preluat și de europeni, cu rezonanțe, totuși, la o scară mai mică. „Această apărare populistă a talk-show-urilor, familiară cu argumentele despre cultura populară în general, este făcută cu mulți pași dincolo de ridicarea din umeri, conform motivației că este o țară liberă. Talk-show-urile, susțin apărătorii, dau voce comunității și vizibilitate pentru oamenii invizibili și această caracteristică este cea care provoacă asemenea ostilitate.” (Gamson, 2009, p. 14) La rândul lor, jurnalele de știri au preluat din mers această tendință, motivația cea mai la îndemână fiind lipsa de timp a cetățeanului modern și politica gen *aceasta este ceea ce oamenii cer (what people asking)*.

La câteva opere din pionierat efectuate de studiourile cinematografice de la Hollywood și la anumite drame de televiziune se poate observa modul în care traiectoria ideologică a unui text ar putea fi caracterizată de contradicții și discontinuități între temă și stil, între caracter și performanță sau între codurile tehnice și narațiune. Ele lasă goluri, deschideri și puncte de tensiune care lucrează împotriva unei transmisii perfecte. În aceste cazuri, inflexiunile ideologice și relele codificate în text ar putea fi opuse sau subminate de anumite alte inflexiuni și operații textuale. (Langer, 1998, p. 23)

Primele manifestări ale tabloidizării documentarului s-au manifestat după 1960, în paralel cu degradarea continuă a discursului propriu al genului non-ficțiune. „Documentarul de astăzi este influențat de formatele TV care nu au nicio atenție pentru discursul sobrietății, preferând emoția și fascinația. Subiectele de investigare includ sexualitatea umană, profilurile de divertisment și sportul. Tehnicile Direct Cinema au fost folosite pentru a invada intimitatea

și pentru a încuraja voyeurismul: moștenirea de la Direct Cinema pare să fie doar o trecere către subiectul domestic.” (Chapman, 2009, p. 30)

Apărut ca gen cinematografic de reflectare a realității, filmul documentar a reușit, de la prima proiecție publică din 1922 și până în prezent, să se țină departe de fenomenul tabloidizării, cineaștii fiind interesați cu precădere de o evoluție a sa în interiorul canoanelor bine delimitate și oarecum elitiste.

Documentarul este forma principală din care s-au dezvoltat atât docudrama cât și mockumentarul și la care ambele continuă să facă apel — dramaticul este important, dar în cele mai multe cazuri ar trebui privit ca deserving documentarul. Și aceasta deoarece documentarul a fost apreciat ca fiind o producție demnă și care spune adevărul — benefic în intenție, benefic ca efect și, în mod demonstrat, real. În comparație cu filmul de ficțiune, contaminat cu structurile și economia de la Hollywood, filmul documentar a avut – și încă are, în multe privințe – un anumit *cachet* cultural și o pretenție la puritatea artistică. (Rhodes & Springer, 2006, p. 12)

Majoritatea curentelor documentariste nu au fost interesate de acapararea cu orice preț a unui public numeros și care să genereze audiență, pentru că, prin excelență, documentarul este, în ultimă instanță, un produs media de nișă. Primele tendințe de tabloidizare în acest caz au venit tot de peste Ocean, prin lansarea pe piață, de către NBC și CBS, a unor „pseudo-documentare” (wikiwand.com) de genul *Unsolved Mysteries*, serial care este prezent pe micile ecrane încă din 1987 și este preluat, în prezent, de Netflix. Utilizatorii contemporani de media pot viziona, astăzi, serii întregi de speculații pseudo-științifice de genul programelor *Ancient Aliens*, *Paranormal Witness* sau *FBI Files*, care nu mai au prea multe în comun cu ideea că un documentar trebuie să fie o exprimare filmică a realității și nu o producție care acoperă golurile informaționale cu improvizații.

### **Docudrama, un hibrid insolit**

În esență, docudrama ar trebui privită ca un gen de film care combină soliditatea faptică a filmului documentar cu intervenția artistică a regizorului de film artistic. În realitate, însă, avem de-a face cu un spațiu nerevendicat de filmul documentar, care tinde să se dezvolte bazându-se strict pe apetența publicului pentru subiecte epice dar explicate succint sau biografii expuse în stil can-can. Adică un documentar mai puțin rigid sau presărat cu elemente eclectic, dar care dezvoltă o bogăție imagistică și o senzație de viu cu totul străine clasicelor abordări expositive. Intervenția cinematografeiei artistice nu are cum să nu aducă plus-valoare în subiecte generoase promovate pe

platformele de streaming. Însă reversul medaliei constă chiar în faptul că utilizatorii au în față mai degrabă un demers telenovelistic decât o abordare științifică. Și atunci, tot ce mai rămâne din documentar, după ce a fost epuizată toată energia scenaristică în dialoguri imaginare, (cu siguranță neprobate istoric) și cu epuizarea tuturor resurselor financiare pe componenta dramatică, este recurgerea la clasicele interviuri sincron cu doi-trei specialiști care vor puncta, între multe elemente de can-can, și câteva elemente de context probat de realitate. Sau se apelează la o vedetă de cinema care, cu scriptul învățat pe de rost, încearcă să convingă publicul că, dincolo de actorie, cealaltă mare pasiune a sa este istoria. Trăsătura definitorie a docudramei ar trebui să constea în abordarea unor fapte istorice cunoscute, în care ar trebui să își facă loc și o oarecare licență dramatică, bazată pe un scenariu cât mai concis și de un dialog cursiv, tocmai pentru a compensa lipsa de informații științifice.

În loc să căutăm definiții, eu cred că este mult mai util să ne gândim la formă ca la un spectru care merge de la reconstrucția jurnalistică până la o dramă relevantă, cu gradări infinite pe parcurs. În diferitele sale mutații, este folosit de jurnaliști de investigație, realizatori de filme documentare și dramaturgi imaginativi. Așa că nu ar trebui să fim surprinși când programe la fel de diverse precum *Culloden* și *Oppenheimer* sau *Suez*, sau reconstrucțiile Cabinetului refuză o definiție ordonată și cuprinzătoare. (Rosenthal, 1999, p. 103)

În realitate, însă, lucrurile tind să nu mai stea deloc așa. Întreaga structură filmică tinde să se bazeze din ce în ce mai mult pe o piesă de teatru filmat, cu decoruri și costume care pur și simplu iau ochii, cu trupe în care fiecare reenactor își trăiește clipa sa de celebritate și cu bătălii de plan ansamblu generate pe calculator. Și cu un adevăr istoric clasat, în premanență, în plan secundar. Iar combinația dintre mult disputatul *reenactment* și dialogurile din ce în ce mai siropoase, care mușcă adânc din autenticitate, deși ar trebui să rămână, totuși, esența *sine qua non* a documentarului, conduc, încet dar sigur, într-o producție hibridizată cu valențe de pură ficțiune cu substrat istoric.

La fel ca adaptarea literară, docudrama este acum o parte majoră a culturii comerciale de filme de ficțiune, precum și a producției de televiziune. Până la urmă, întrebarea dacă docudramele sunt fapte sau ficțiune, adevărate sau false, semnaleză o fascinație culturală față de însuși conceptul de adevăr și minciună. În cel mai bun caz, docudramele oferă posibilitatea de a arunca o lumină nouă, critică asupra problemelor contemporane. Poveștile adevărate din cinematografie și televiziune îi provoacă pe spectatori să înțeleagă realitatea, testându-le limitele reprezentării și ridicându-le întrebări etice

despre accesul și reprezentarea acestei realități, despre echilibrul precar dintre public și privat sau dintre personal sau politic. (Wiston, 2013, p. 80)

Bill Nichols, teoreticianul care a delimitat cele șase forme ale documentarului modern, merge și mai departe, vorbind despre o adevărată înșelăciune a publicului:

Reconstituirile din aceste categorii suprapuse și neclare nu fac ce fac imaginile de arhivă și alte genuri de imagini. Ele nu oferă imagini doveditoare ale situațiilor și evenimentelor din lumea istorică. Dacă permit spectatorilor să creadă că o fac, ele pun bazele pentru crearea unor sentimente de înșelăciune. Aceasta nu este, de fapt, o dovadă istorică, ci o interpretare artistică, oferită întotdeauna dintr-o perspectivă distinctă și care poartă, încorporată în ea, o dovadă suplimentară a vocii realizatorului de film. (Nichols, 2016, p. 49)

### **Nu publicul o cere!**

Din propria experiență de 31 de ani în producția de film documentar, am identificat cinci direcții prin care se manifestă această tendință de tabloidizare a documentarului contemporan, și anume:

1. Devierea filmului documentar de la producție a genului formativ către divertisment, prin adoptarea unor metode și tehnici care pun accent cu precădere pe *loisir* și *entertainment*, în antiteză cu reprezentarea din ce în ce mai scăzută a principiilor fundamentale ale filmului documentar.

În forma lor pură, ca și în cazul lui *Pueblo*, docudramele pot fi informative și totuși distractive într-un mod imposibil pentru documentarul tradițional. În timp ce documentarul în sine este în multe privințe subiectiv. El încă înfățișează indivizi și evenimente așa cum au avut loc în timpul și spațiul real, nemediat. Docudrama, pe de altă parte, poate oferi realism, dar evenimentele descrise sunt recreate și restructurate, adică sunt evenimente care au avut loc exclusiv în scopul comunicării mediate. (Hoffer & Nelson, 1978)

2. Promovarea masivă a interesului comercial al marilor case de producție, în tendința acestora de a aduce pe piață producții care să spargă bariera de audiență de nișă consacrată până în anii 90, prin producții care să poată fi cumpărate de un număr cât mai mare de televiziuni sau deținători de platforme online și cu elemente vizuale și subiecte cât mai spectaculoase. Nici alegerea titlurilor pentru noile superproducții promovate masiv pe platformele de streaming nu este deloc întâmplătoare, marile teme ale istoriei universale coabitând într-o formă latentă de foarte mulți ani. Cei mai importanți lideri ai antichității, bătăliile epice ale marilor imperii sau momentele dramatice din existența marilor case regale au fost exploatate aproape tangențial de

realizatorii de film documentar, în primul rând din cauza dificultății ilustrării informațiilor conținute. Folosirea decorurilor artificiale, realizate în studiouri, scad și mai mult credibilitatea unui asemenea produs cinematografic. „Credem că, prin capacitatea cinematografului de a se deplasa oriunde, de a observa și de a selecta din viața însăși, el poate fi exploatat într-o formă de artă nouă și vitală. Filmele de studio ignoră în mare măsură această posibilitate de a deschide ecranul în lumea reală. Ei fotografiază povești jucate pe fundaluri artificiale. Documentarul ar trebui să reprezinte scena vie și povestea vie.” (Grierson, 1932)

3. Tendința de a romanța și chiar de a telenoveliza subiectul abordat, cu precădere în documentarele istorice, împreună cu folosirea preponderentă a actorilor profesioniști, filmați în studio și făcând apel la secvențe de *reenactment*, în detrimentul prezentării locațiilor reale și a aspectelor cu adevărat relevante pentru subiect.

Credem că actorul original (sau nativ) și scena originală (sau nativă) sunt ghiduri mai bune pentru o interpretare pe ecran a lumii moderne. Ele oferă cinematografului un fond mai mare de materiale. Îi dau puterea a peste un milion și una de imagini. Ele îi conferă o putere de interpretare asupra întâmplărilor mai complexă și uimitoare din lumea reală decât poate evoca munca de studio sau pe care mecanicul de studio le poate recrea. (Grierson, 1932)

4. Abuzul de efecte grafice și audio preluate din cinematografia modernă de larg consum, care încearcă să contrabalanseze lipsa de profunzime a informațiilor comunicate, având ca efect menținerea artificială a atenției publicului prin tehnici specifice tabloidului. Acestea sunt compensate prin inserarea de planuri ansamblu care au rolul de a scoate acțiunea concepută în studio, pentru recuperarea senzației de autenticitate și de recreare a profunzimii de câmp. De multe ori, se alternează imaginile compozite din studio chiar cu locurile originale, artificiu care este combătut de cel de-al treilea principiu al lui Grierson, care pledează pentru folosirea, în documentar, a materialelor și subiectelor găsite la fața locului, care sunt mai credibile decât tot ceea ce poate produce interpretarea actricească, regizată:

Noi credem că materialele și poveștile astfel preluate din realitatea brută, neprelucrată, pot fi mai fine (mai reale în sens filozofic) decât cele interpretate. Gestul spontan are o valoare deosebită pe ecran. Cinematograful are o capacitate senzațională de a spori mișcarea pe care tradiția a creat-o într-un timp îndelungat. Acest dreptunghi arbitrar al ecranului dezvăluie în mod special mișcarea; îi oferă model maxim în spațiu și timp. Adăugați la aceasta ideea că documentarul poate obține o intimitate de cunoaștere și un efect

imposibil de reprodus pentru mecanicii studioului și interpretările actorului metropolitan. (Grierson, 1932)

5. Din punct de vedere al montajului, scăderea substanțială a duratei cadrelor, pe de o parte, și completarea tranzițiilor cu efecte video și audio de tip *whoosh*, *glitch*, *stretch* și *twirls*, alături de *lower third*-uri animate, care accentuează agresiv suportul imagistic, pe de altă parte. Această tendință este prezentată în paralel cu ritmul alert al interviurilor, în care specialiștii puntează preponderent aspectele de impact maxim ale subiectului în câteva propoziții scurte, de multe ori tautologic cu ceea ce se ilustrează pe insert. Principalele rețele de streaming la nivel mondial au inițiat campanii frecvente de marketing, în intenția de a dezvolta segmentul de public interesat de vizionarea filmelor documentare și promovând un gen hibridizat de producții care, de multe ori, nu mai au nimic în comun cu documentarul tradițional.

Pe măsură ce afacerea Netflix în flux video a crescut, compania a trebuit să se lupte cu o schimbare în modul în care a achiziționat filme și emisiuni TV. Mai mult decât pur și simplu cumpărând DVD-uri pentru a le închiria clienților, ca orice afacere de închiriere video, Netflix a trebuit să licențieze conținutul pentru livrare prin streaming. Acest lucru a necesitat o schimbare în modelul său de afaceri, compania devenind un distribuitor de filme, expozant și canal de televiziune. (Stone, 2023, p. 155-156)

Lipsa crescândă a autenticului din filmul documentar modern, promovat cu precădere pe platformele de streaming, nu poate fi considerată, neapărat, o involuție. Cu toate acestea, hibridizarea realizatorului cu valențe de scenarist de ficțiune nu este tot timpul una fericită. Într-adevăr, el trebuie să se implice în problematica abordată, să ia atitudine, să pledeze pentru anumite deziderate, orientând atenția publicului spre evenimentele, conjuncturile sau proximitățile pe care el însuși le-a ales. Însă în documentarul istoric nu totul trebuie transformat în spectacol cu orice preț, prin anihilarea funcțiilor și principiilor care ar trebui să îl definească. Cu atât mai mult cu cât una dintre principalele valențe ale sale, aceea de a se constitui într-un adevărat document esențial pentru evoluția Umanității, este cel puțin ignorată, dacă nu chiar anihilată.

## Referințe

### Cărți

- Bird, S. (2009). *Tabloidization: What is it, and Does it Really Matter?* In Zeller, B. (2009). *The Changing Faces of Journalism. Tabloidization, Technology and Truthiness*. New York: Routledge.
- Chapman, J. (2009). *Issues in contemporary documentary*. Cambridge: Polity Press.
- Cuevas, E. (2022). *Filming History from below. Microhistorical Documentaries*. New York: Columbia University Press.
- Gamson, J. (2009). *Talkback. Tabloid Talk Shows and Sexual Nonconformity*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Langer, J. (1998). *Tabloid Television. Popular journalism and the other news*. New York: Routledge.
- Nichols, B. (2016). *Speaking truths with film. Evidence, Ethics, Politics*. Berkeley: University of California Press.
- Rhodes, G. & Springer, J. (2006). *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson: McFarland & Company. Inc.
- Rosenthal, A. (Edited by). (1999). *Why Docudrama?: Fact-Fiction on Film and TV*. Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Stone, N. (2023). *How documentaries went mainstream. A history, 1960-2022*. Oxford: Oxford University Press.
- Wiston, B. (2013). *The Documentary Film Book*. London: Palgrave Macmillan.

### Articole

- Grierson, J. (Winter 1932). First Principles of Documentary. *Cinema Quarterly*, 1/2, 67-72.
- Hoffer, T. W. & Nelson, R. A. (Spring 1978). Docudrama on American Television. *Journal of the University Film Association*, 30/2, 21-27.

### Dictionare online

- Gossel, D. (Jan. 22, 2025). Tabloid Journalism. [www.britannica.com](https://www.britannica.com), disponibil online la adresa: <https://www.britannica.com/topic/tabloid-journalism>.
- \*\*\* Definition of Tabloid. (2022). The American Heritage Dictionary of the English Language, Fifth edition, [www.ahdictionary.com](https://www.ahdictionary.com), disponibil online la adresa <https://www.ahdictionary.com/word/search.html?q=tabloid>.
- \*\*\* Pseudo-documentary. (n.d.). [www.wikiwand.com](https://www.wikiwand.com), disponibil online la adresa <https://www.wikiwand.com/en/Pseudo-documentary>.