

Olga LUCOVNICOVA

Doctorand

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău

Doctoral student

Academy of Music, Theater and Fine Arts, Chisinau

E-mail: looktvc@gmail.com

**VIZUALIZAREA DURERII ȘI TRAUMEI PRIN LENTILA
FILMULUI POETIC MOLDOVENESC
VISUALIZING PAIN AND TRAUMA THROUGH THE LENS
OF MOLODVAN POETIC FILM**

Summary. The notion of poetry was many times applied to a non-literary space. The Hungarian composer Franz Liszt used the notion of „symphonic poem” to describe his work. A few decades later, the French avant-garde filmmakers juxtapose the terms film and poetry to strengthen their position in defining the notion of „pure cinema”. Bessarabian filmologists argue that the metaphorical vision on the reality characteristic for the Romanian culture determined the development of the national poetic cinema. I have implemented the concepts of poetic cinema in my own film that deals with memory and trauma. My film won the Golden Bear at Berlinale 71st Edition and attracted the attention of dozens of journalists, NGOs, film critics and film festivals. Thus, I experienced myself the power of cinema poetry, which helped me to disclose my trauma and gain the international recognition.

Keywords: film, poetry, cinematographic language, poetic film, trauma.

Introducere. Poezia este una dintre cele mai vechi forme de artă, care în forma sa orală a precedat chiar și textul scris. Aristotel sugerează că poezia se află adânc în natura noastră, în instinctul de imitație, care este implantat în om încă din copilărie și în simțul natural al armoniei și al ritmului¹. Pentru poeții romantici, poezia este o mișcare spre lumea interioară, în care poetul depune tot sufletul său². Dezvoltându-se de mii de ani, definiția poeziei până în ziua de azi generează dezbateri și controverse. Aceasta este o formă de artă atât de simplă și atât de complicată în același timp, ca și natura omului sau definiția existenței. Totodată, datorită complexității sale, poezia a devenit în sine o definiție a altor forme de artă. Jumate de secol înainte ca frații Lumière să filmeze sosirea trenului în gară, compozitorul ungar Franz Liszt a folosit noțiunea de „poem simfonic” (Symphonische Dichtung) pentru a descrie opera sa³. În mod asemănător, termenul „poetic” a fost folosit de mai multe ori de-a lungul istoriei cinematografiei de către diferiți cineaști și teoreticieni pentru definirea limbajului cinematografic.

1. Interferența limbajului cinematografic cu cel poetic. Prima juxtapunere a termenelor „poezie” și „film” se întâlnește în lucrările cinematografice avangardiste franceze din anii 1920. Henri Chomette, Luis Delluc și Germaine Dulac au considerat utilă comparația filmului cu poezie pentru întărirea pozițiilor sale în tentativa de definire a noțiunii de „cinematografie pură”. Dulac contrapune cinematografia de masă cu cea avangardă, afirmând că prima a devenit vasalul narațiunii, scopul ei fiind doar povestirea unei povești, pe când cea de-a doua încearcă să aprofundeze limbajul cinematografic, apropiindu-l de „poetic”⁴. Totodată, Luis Delluc abordează

¹ Aristotel. *On the Art of Poetry*. (Tradus de Bywater I.), Oxford: Oxford University Press, 1920, p. 25-30.

² S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*. Chapter I. [online]. 26 jan. 2013] [accesat la 28 decembrie 2020]. Disponibil: <https://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm>

³ J. Cormac, *Liszt and the Symphonic Poem*. Cambridge, Cambridge University Press, 2017, p. 13.

⁴ D. Germaine, *The Essence of the Cinema: The Visual Idea*. In: ADAMS, S., P. *The Avant-Garde Film*. New York: Anthology Film Archives, 1987, p. 38-40.

noțiunea de „poezie vizuală”, făcând aluzie nu doar la puritatea limbajului cinematografic, dar și la invocarea actului creativ de izolare și stilizare a detaliilor semnificative⁵. În paralel, reprezentanții școlii ruse *formaliste* au încercat să analizeze relația dintre limbajul vizual și cel literar, prin aplicarea teoriei poeziei formaliste în film⁶. Pornind de la definiția *frazei literare*, Boris Eikhenbaum definește conceptul de „frază cinematografică”, drept un grup de elemente grupate în jurul unui nucleu accentual în segmentul materialului cinematografic⁷. Scriitorul continuă analogia dintre film și literatură, scriind despre importanța lungimii cadrului cinematografic, ca frază literară care se dezvăluie lent; legătura dintre imagini și continuitatea spațio-temporală în film; noțiunea de metaforă vizuală⁸. Totodată, acest principiu de păstrare a continuității spațio-temporale în film a fost neglijat de autorii „filmului poetic”, cum ar fi Dziga Vertov. De aceea, încercarea lui Viktor Shklovsky de a caracteriza „poeticul” în film prin *geometria structurilor formale*, și nu *semantica continuității*, este importantă pentru stabilirea rolului publicului și a ideilor de recepție a filmului poetic. În eseuul său „Поэзия и проза в кинематографии”, Șklovski încearcă să definească *poeticul* și *prozaicul* din film, care în viziunea lui se deosebesc nu doar prin ritm, dar și prin prevalența trăsăturilor tehnice și formale peste cele semantice în *filmul poetic*, unde trăsăturile formale deplasează semantica și rezolvă compoziția⁹. Autorul, exemplifică filmul poetic citând lucrarea lui Dziga Vertov, „Шестая часть мира”, care conform filmologului, „este construită pe principiul poeziei formale, având un caracter asociativ pronunțat și o recurență a imaginilor la sfârșitul filmului, unde acestea transmit un sens diferit”¹⁰. Însăși Vertov, una dintre cele mai importante figuri din istoria avangardei, se descria ca „un scriitor al cinematografiei, poet al filmului, care își scrie poeziile pe banda de film”¹¹.

2. Filmul poetic moldovenesc.

Istoriei cinematografiei din Republica Moldova începe cu anul 1897, atunci când operatorului de origine algeriană, Felix Mesguich, a fost trimis de compania fraților Lumière la Chișinău, unde acesta a filmat exercițiile mai multor escadrole sub comanda unui general de origine franceză – prințul Louis Napoleon, proiectându-le chiar în aceeași seară în Clubul Nobilimii¹², unde acum se afla cinematograful Patria Emil Loteanu. Peste mulți ani, Mesguich a documentat acest fapt în memoriile sale (Figura 1).

În 1912 la Chișinău a fost deschis primul cinematograf echipat „Orfeum”, unde au avut loc proiecții regulate de filme¹³. Cultura cinematografică a început să înflorească și în câțiva ani, aproape fiecare regiune avea un cinematograf. Începând cu 1928, cinematografia din Basarabia ia „cursul estic” de dezvoltare. Evenimentele importante din Republica Autonomă Sovietică Moldovenească sunt difuzate în revistele cinematografice de actualități *Кинонеделя*, *Союзжурнал* și

⁵ E. McCreary, C. Louis Delluc, *Film Theorist, Critic, and Prophet*, in: Cinema Journal, Vol 16, Issue 1. Texas, University of Texas Press, 1976, p. 20.

⁶ B. Eikhenbaum, Y. Tynyanov, B. Kazansky, E. Mikhailov, A. Piotrovsky și colab., *Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг.* St. Petersburg: AlmaMater, 2016.

⁷ B. Eikhenbaum, *Проблемы киностилистики*, in: B. Eikhenbaum, Y. Tynyanov, B. Kazansky, E. Mikhailov, A. Piotrovsky și colab. *Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг.* St. Petersburg, AlmaMater, 2016, p. 14-23.

⁸ Ibidem, p. 24-54.

⁹ V. Shklovsky, *Поэзия и проза в кинематографии*, in: B. Eikhenbaum, Y. Tynyanov, B. Kazansky, E. Mikhailov, A. Piotrovsky și colab, p. 153-154.

¹⁰ Ibidem, p. 155-156.

¹¹ D. Vertov, *More on Mayakovsky*, in: A. Michelson, *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, London, University of California Press, 1984, p. 180-185.

¹² C. J. Seguin, Felix Mesguich. *Groupe de réflexion sur l'image dans le monde hispanique* [online] (accesat la 30 octombrie 2020). Disponibil: https://le.grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&layout=edit&id=745&lang=fr

¹³ T. Nesterov, The cinemas of Chișinău. *Birou pentru artă și cercetare urbană* [online]. (accesat la 28 octombrie 2020). Disponibil: <http://bacu.ro/the-cinemas-of-chisinau-republic-of-moldova/>

“ *A Kichineff, je cinématographie un matin les exercices de plusieurs escadrons placés sous le commandement d'un général d'origine française : le prince Louis-Napoléon. Charge finale : les cavaliers, lance en main, arrivent au galop sur l'opérateur. À quelques pas, un commandement du prince, le sabre haut, les arrête net.*

La soir même, gala au club de la Noblesse. Je " passe " cette scène impressionnante ; le prince Louis-Napoléon m'en félicite : " Notre manoeuvre de la matinée reproduite dans la même journée, me dit-il, vous faites des miracles avec votre boîte à malice.

Mesguich, 1933, 20.

Figura 1. F. Mesguich. Memoriile. Sursa: *Groupe de réflexion sur l'image dans le monde hispanique*

Киноленопищеу¹⁴. În 1940, la Chișinău se deschide o secție a studioului de film din Odessa, menită să documenteze evenimentele din Moldova pentru revistele de actualități Союзкиножурнал, Радьянская Украина și *Moldova sovietică*¹⁵. La 26 aprilie 1952, a fost înființat Studioul cinematografic de filme documentare și cronică cinematografică din Moldova, ulterior redenumit în *Moldova-Film*¹⁶. Anual, studioul producea până la 6 lungmetraje de ficțiune, 4 desene animate, 25 de documentare, 20 filme științifice și educaționale, 12 jurnale de știri „Moldova sovietică” și 6 jurnale de știri ale revistei satirice „Usturich”¹⁷. Studioul funcționa doar pe baza finanțării de stat și până în 1991 rămânea unica casă de producție de film din Moldova. Astfel, guvernul comunist deținea monopolul asupra artei cinematografice și controla cu vigilență supunerea acesteia ideologiei sovietice. Cu toate acestea, noua generație de cineaști, care a trecut prin cel de-al II-lea Război Mondial, a contribuit la eliberarea cinematografului sovietic de dogmele staliniste și a orientat arta sovietică la idealurile și profunzimea sufletului omului¹⁸. În același timp, lansarea în anii '60 a unei întregi pleiade de scriitori în cinematografia moldovenească, a marcat o nouă etapă în evoluția filmului național¹⁹. Ei au adus spiritul poetic în filmul autohton, declanșând apariția unui nou univers cinematografic, în care coexista miticul cu cinematograful²⁰. Prin metafore vizuale, regizorii autohtoni povesteau despre frământările și aspirațiile sale, ocolind cenzura slujitorilor politicii comuniste, care erau „orbi” în fața limbajului poetic. Acest fapt a permis strecurarea „vocii” moldovenilor pe marele ecran sovietic și chiar internațional.

Principala contribuție la analiza „poeticului” în cinematografia din Republica Moldova a fost adusă de filmologii Dumitru Olărescu și Ana-Maria Plămădeală. În lucrările sale ei nu doar analizează trăsăturile distincte ale filmului național, dar studiază și originile acesteia. Ambii autori afirmă că spiritului poetic al filmului autohton este declanșat de viziunea metaforică asupra

¹⁴ D. Olărescu, *Filmul de Nonficțiune*, in: A.-M. Plămădeală, D. Olărescu, V. Tipa, *Arta Cinematografică din Republica Moldova*, Chișinău: Grafema Libris, 2014, p. 294-295.

¹⁵ Ibidem, p. 295-296.

¹⁶ Ibidem, p. 301-310.

¹⁷ Studioul Moldova-Film. Istoria Studioului Moldova-Film. [online] (accesat la 10 martie 2020). Disponibil: <http://moldovafilm.md/>

¹⁸ A. Plămădeală, *Filmul de Ficțiune*, in: *Arta Cinematografică din Republica Moldova*, p. 15-40.

¹⁹ D. Olărescu, *Filmul – Valențele Poeticului*, Chișinău: Epigraf, 2000, p. 5-16.

²⁰ A.-M. Plămădeală, *Arta Cinematografică din Republica Moldova*, p. 27.

realității caracteristică culturii românești. În cartea sa „Mitul și Filmul”, Ana-Maria Plămădeală susține că arta cinematografică este „exponentul spiritualității naționale”²¹. Criticul consideră că filmul basarabean de ficțiune reprezintă chintesența ideilor, simbolurilor și arhetipurilor pastorale înrădăcinate în spiritul românesc²². De asemenea, Dumitru Olărescu în „Filmul valențele poeticului” remarcă natura poetică a cinematografului național²³. Mai mult ca atât, autorul susține că filmul poetic moldovenesc, se deosebește de concepțiile „poeticului” din alte țări, declarând că „filmul moldovenesc de nonficțiune, care ia naștere în totul alte circumstanțe și spații și are ca obiect de inspirație și studiu alte realități”²⁴.

3. Filmul „Nanu Tudor”

Filmul „Nanu Tudor” (Figura 2) este un scurt metraj documentar de 20 minute, realizat la Nordul Moldovei în vara anului 2020. În acest film am încercat să încorporez tradițiile filmului poetic moldovenesc și să povestesc propria istorie prin metafore și simboluri cinematografice.



Figura 2. Afișul filmului „Nanu Tudor”

Filmul începe ca o călătorie nostalgică în amintirile mele din copilărie, unde eu mă reîntorc la casa seculară a străbunicilor mei și întâlnesc membrii familiei la masa de sărbătoare. Treptat atmosfera din casă se schimbă și întrunirea familială se transformă în confruntarea mea cu fricile din copilărie.

Ideea filmului a apărut atunci când am vizionat un interviu cu un regizor rus Alexander Rastorguev, care a spus că filmul începe cu cea mai mare durere. Aceasta m-a făcut să mă reîntorc la un fragment din copilăria mea, care mi-a lăsat amprentă pe toată viața. Aveam 9 ani. Ca și orice copil obișnuiam să petrec verile la bunici. Însă atunci, bunelul meu a decedat din cauza unei

²¹ A.-M. Plămădeală, *Mitul și Filmul*, Chișinău: Epigraf, 2001, p. 7-10.

²² Ibidem, p. 34-129.

²³ D. Olărescu, *Filmul – Valențele Poeticului*, p. 20-80.

²⁴ Ibidem, p. 28.

greșeli medicale, iar părinții abia s-au mutat la Chișinău. De aceea împreună cu bunica mea am plecat la casa străbunicilor, unde locuiau surorile ei. În fiecare zi, toată familia pleca la muncă, iar eu rămâneam sub supravegherea nanului meu, care se plângea pe dureri de inimă. Atunci, nanul, un familiarist exemplar, își schimba personalitatea. Fiind mică, eu nu înțelegeam comportamentul lui inadecvat și vulgar. De aceea am tăcut. Abia câțiva ani mai târziu mi-am dat seama că acțiunile lui erau criminale și mi-au lăsat o traumă adâncă în suflet.

Peste 20 de ani de tăcere, eu am hotărât să mă întorc la casa străbunicilor, unde până acum locuiește nanul meu. Camera de filmare a devenit scutul meu, în spatele căruia am putut să-mi ascund durerea și să merg înainte străbătând fricile din copilărie. La fel ca și scriitorii basarabeni veniți în anii '60 în lumea cinematografului, eu am încercat să folosesc metafore vizuale pentru a vorbi despre lucruri importante dincolo de fațetele superficiale ale unei adunări familiale ideale.

Premiera mondială a filmului a avut loc în martie 2021 la Berlin, unde am luat Ursul de Aur pentru cel mai bun film de scurtmetraj la Festivalul Internațional de Film Berlinale, ediția 71. Acest fapt a atras atenția jurnaliștilor, criticilor de film și a festivalurilor internaționale de film din întreaga lume. Astfel filmul a fost invitat la zeci de festivaluri și mediatizat de portalurile de știri și cultură din Europa și chiar de peste ocean.

4. Vizualizarea durerii și traumei în film

Cea mai dificilă sarcină în tratarea propriului trecut în film, este găsirea unei modalități de a construi o poveste universală bazată pe experiența personală, care va fi înțeleasă de oamenii străini din întreaga lume. Eu am decis să „traduc” trăirile mele în imagini vizuale, care creează legături asociative cu memoriile personale generând un impact puternic asupra minții subconștiente.

În așa mod, protagonistul principal al filmului a devenit casa străbunicilor mei, care a fost construită un secol în urmă și a găzduit patru generații consecutive din familia mea. Totodată, casa nu este un obiect fixat în timp și/sau spațiu, ci devine un adevărat actor al poveștii, care își schimbă caracterul, emoțiile și stările de spirit pe tot parcursul filmului. Mai mult ca atât, casa călătorește în timp, ea îmbătrânește, se încruntă, crapă, se îmbolnăvește și se dărâmă treptat (Figura 3).



Figura 3. Transformarea casei în filmul „Nanu Tudor”

Unul din leitmotivurile vizuale ale filmului sunt *stofele albe* de pe ferestre și uși (Figura 4). Aceste țesuturi separă spațiile și timpul. Astfel, ferestrele și ușile se transformă în rame de lemn, care încadrează ororile din trecut pe pânzele albe. Focalizarea obiectivului este fixată pe detaliile florale ale țesuturilor, lăsând în ceoșat elementele din spatele acestuia. Acest efect creează o impresie de o lume suprarealistă și imaginară, pictată în acuarelă, care este estompată în memorie ca o iluzie înșelătoare. O caracteristică importantă a acestor pânze este culoarea lor albă. „Albul” are multe semnificații în folclorul și cultura românească, cât și cea internațională.

Pe de o parte, conform „Dicționarului de Simboluri și Credințe Tradiționale Românești” de Romulus Antonescu, albul simbolizează virginitatea, puritatea, inocența, nașterea și veselia²⁵. Pe

²⁵ A. Romulus, *Dicționar de Simboluri și Credințe Tradiționale Românești*, Iași: Tipo Moldova, 2016,



Figura 4. Motivul stofelor albe în film

de altă parte, „albul este culoarea privilegiată riturilor de trecere, care marchează mutațiile ființei, după schema clasică a oricărei inițieri: moarte și renaștere; albul răsăritului și albul mat al morții, care absoarbe ființași o introduce în lumea lunară, rece, îl conduce spre absență, spre vidul nocturn, către dispariția conștiinței și a culorilor diurne”²⁶. Tradițional, miresele sunt îmbrăcate în veșminte albe. Totodată, în unele regiuni, pânza albă se pune deasupra ușii atunci când moare cineva din familie, iar la înmormântarea copiilor se dă de pomană o bucată de pânză, pentru ca pruncii decedați să fie considerați botezați.²⁷

Un alt simbol care apare de mai multe ori în film sunt *florile uscate* (Figura 5). În general, *floarea* este un simbol foarte puternic și cu multe semnificații, care se găsește în cultura tuturor țărilor. În toate părțile ale lumii, florile în primul rând sunt asociate cu femeile și anume cu „vârsta feciorenică feminină”²⁸. Florile ornează lumânarea de botez, brăul femeilor gravide, mormintele, casele și icoanele. În folclorul și rânduielele românești, florile mereu au fost asociate cu o putere magică, care poate să aducă dragoste, noroc, belșug, viață, dar și să descante dragostea, să atragă moartea, să ia somnul copilului și să aducă necaz²⁹.

În film apar flori uscate specifice Republicii Moldova. Este vorba de maci, mușețel și alte plante medicinale din grădină, câmpii și pădure. Cred că toți cei care obișnuiau să petreacă verile în sat își amintesc cum culegeau și se jucau cu aceste flori, care ulterior erau folosite pentru ceai și dulciuri. Este foarte important că aceste flori sunt anume uscate, reprezentând trecerea timpului și a copilăriei. Mai mult ca atât, florile sunt filmate în lumină rece și sumbră, accentuând tristețea și durerea din trecut.



Figura 5. Motivul florilor uscate

p. 4.

²⁶ Ibidem, p. 4.

²⁷ Op. cit., p. 18-19.

²⁸ Ibidem, p. 256.

²⁹ Ibidem, p. 257.

În general, filmul este construit în mod conștient pe contrastul culorilor, luminii și elementelor vizuale. Atmosfera filmului se schimbă de la o scenă la alta. Imaginile calde și colorate ale casei de vară, înconjurate de copacii fructiferi în plină culoare și urmate de scene calde ale întâlnirii familiale la masa de sărbătoare, unde mătușile în iarna vieții privesc fotografiile vechi și discută despre copilărie, se transformă într-o călătorie îngrozitoare prin colțurile cele mai sumbre ale casei, unde s-au adăpostit păianjenii. Insectele sunt un alt motiv care reflectă protagoniștii filmului și fricile din copilărie. Atunci când vocile după cadru vorbesc despre trecut, în prim plan apare o omidă care se mișcă încet pe spătarul floral al scaunului. Apoi, un păianjen dintr-un colț al ferestrei își înfășoară prada complet în pânză (Figura 6). Imaginile sunt metaforice și în mod deliberat claustrofobe, dar și lungi, oferind spectatorului atât spațiul, cât și timpul pentru a se implica pe deplin în conversație. Aceste alegorii sunt inspirate din fabulele învățate în copilărie, unde animalele, insectele și fenomenele naturii codifică mesaje profunde dincolo de interpretarea superficială a elementelor din poveste. Imaginile insectelor vizualizează fricile din copilărie și generează asociații tactile neplăcute, care creează un al treilea spațiu imaginar al filmului. În acest fel, privitorul nu doar vede, dar și simte filmul. Aceste asociații tactile și olfactive adâncesc spectatorul complet în poveste, de parcă ar fi o hipnoza lentă care îl scufundă în realitatea regi-zorului.

În film apar multe alte simboluri și motive, precum atributele religioase. Acestea uneori reprezintă credința eronată, grotescă, cu două fețe, a unor personaje din film, fiind reprezentată sub forma unui calendar kitschos cu imagini religioase agățate de perete. Alteori, ca o relicvă de familie și un element cultural important, sub forma unei icoane vechi, decorate tradițional, în colțul din dreapta sus al casei. Totodată, în timpul conversației de după cadru despre memoriile traumatice din copilărie, pe o fereastră murdară stă o icoană uitată acoperită cu praf și păianjeni, simbolizând valorile creștine uitate și denigrate.



Figura 6. Elemente alegorice

Camera de filmat se mișcă dintr-un colț al casei în altul, întâmpinând membrii familiei adormiți. Astfel, somnul este un alt element distinctiv al filmului. Această stare fizică de repaus, caracterizată prin încetarea reflexelor conștiente, este interpretată de mai multe popoare ca „o moarte incipientă sau ca un preambul al morții, de unde și expresiile populare somnul de veci, somnul cel lung sau somnul veșnic, sinonime cu moartea; uneori însă, analogia se îndreaptă și spre starea de boală sau, pur și simplu, spre starea mentală a omului”³⁰. În film această stare redă amortirea conștiinței, vâlul din fața ochilor și imposibilitatea de a vedea dualitatea personalității a unui membru de familie care a traumatizat mai mulți copii.

³⁰ Op. cit., p. 622.

Concluzie. Poezia a evoluat împreună cu umanitatea, transformându-se de la o imitație a lumii - în călătorie spre lumea interioară a poetului. Totodată, limbajul poetic în cinematografie nu reprezintă o incluziune directă a literaturii în film, ci o aplicare a preocupărilor poetice asupra filmului. Abordarea metaforică a realității de cineaști a înălțat noul mediu de expresie la rangul de artă și a generat apariția mai multor cercetări, scrieri și monografii. Foarte curând după apariția cinematografiei, cineaștii și filmologii pionieri au început juxtapunerea termenelor „film” și „poezie”. Astfel, cercetările formaliştilor ruși au adus la apariția noțiunii de „frază cinematografică”, „metaforă vizuală”, „semantica continuității” și „geometria structurilor formale”.

În același timp, filmologii din Republica Moldova afirmă că filmul poetic moldovenesc se deosebește de alte școli de film, pentru că a luat naștere în alte circumstanțe și spații. Inspirația pentru tratarea poetică a realității a venit din necesitatea ocolirii cenzurii sovietice. Totodată, viziunea metaforică asupra realității și venirea scriitorilor în industria filmului au accelerat dezvoltarea poetică a cinematografiei autohtone. Tradițiile filmului poetic moldovenesc m-au ajutat să găsesc propriul limbaj cinematografic, care m-a diferențiat de celelalte opere din cadrul festivalurilor internaționale de film, atrăgând atenția internațională asupra cinematografiei din Moldova. În același timp, metaforele și simbolurile vizuale au devenit naratorii unei dezvăluiri insuportabile, spărgând tăcerea și secretul familial. În concluzie, cinematografia modernă din Republica Moldova ar trebuie să continue tradiția începută de autorii de film din anii '60, care au adus faima internațională, pentru că doar prin autenticitate, curaj și profunzime puteam străbate marele ecrane mondiale.