Politica spațiului sau dubla modalitate a ironiei anilor `80, de a capta atenția

Viorella MANOLACHE

Institutul de Științe Politice și Relații Internaționale „Ion I. C. Brătianu" al Academiei Române
Institute of Political Sciences and International Relations "Ion I. C. Brătianu", Romanian Academy
Personal e-mail:viorella.manolache@ispri.ro

The Politics of Space or The Double Modality of The Irony of The`80S, to Capture our Attention

The present study approaches the visual anecdotal politics illustrated by the Comrade Detective series (2017), in order to confirm, on the one hand, that Linda Hutcheon's statement on the irony of the 1980s that captured our attention most, can be validated with arguments from a specific area, and, on the other hand, that the temporal context of the `80s gives meaning to an ironically guided temporality, with a specific role in the ironic filtrating of space, and as a return, by ironic recompense, to a certain past. The mentioned series has two sequences that can be read in the parameters of a particular space – Monopoly game and the reflexes of the distributional inequality and of the discriminatory geography (Edward W. Soja) & the other, New York Avenue as transportable space, following Juliet Flower MacCannell`s simulated-space-films. Both converge towards the ironically remodeling of an architecture plan/project of the 1980s Romania.

Keywords: irony and space; spatial (in)justice; transportable space; the politics of space; televisual city

Sub semnul verdictului director: Irony is well and alive

Conectată la energia și la *trend*-ul destăinuirii unui episod personal, dar esențial pentru un anumit context relevant, secvența cu care Linda Hutcheon deschide demersul ideatic al articolului despre *Irony, Nostalgia and the Postmodern*[1], apelează la politica anecdoticului: momentul (deloc) întâmplător de a regăsi într-o librărie din Londra, un exemplar al revistei *The Modern Review,* anunțând chestionant *The End of Irony? The Tragedy of the Post-Ironic Condition, exact* atunci când manuscrisul dedicat ironiei a fost finalizat şi predat editorului.

Secvența cu valențe intim-personale și cu vocația confesiunii, cu înclinația de destăinuire, conferă sens unui triplu proiect director: atribuirea unui *rol activ* lectorului şi plasarea acestuia în situația de a-și *imagina* (prin transfer) o posibilă reacție la situația dată; revederea *temperamentală* (episod bizar, deranjant, interesant și interesat sau iritant) a dosarului dedicat problematicii dezbătute, fără a renunța la reafirmarea verdictului potrivit căruia *postmodernul are prea puține în comun cu nostalgia și foarte multe tangențe cu ironia*, sau la readucerea în atenție a *valorizării ironicului în favoarea ignorării postmoderne a dimensiunii nostalgice*; restabilirea tensiunii specifice relației ironie-nostalgie, prin acreditarea primeia drept concept complicat, provocator și energic.

Anecdoticul fundamentează datele dezbaterii într-un context arhitecturizat (*postmodernismul intermediază conjuncția ironiei și a nostalgiei prin formele arhitecturii*), dublu codificat prin revenirea deliberat-ironică la istoria mediului construit uman, ca reacție la ostentația cu care arhitectura modernă repudiază formele și formulele trecutului. Dar mai mult decât atât, verdictul hutcheon-ian justifică ipoteza studiului de față, prin dubla poziționare etalantă: *în anii `80, ironia captează atenția; în anii `90, nostalgia stăpânește.*

Linda Hutcheon depistează în/prin *ironie* persistența unei duble semnificații – *ceea ce este afirmat/ spus și ceea ce este nerostit/nespus* –, acreditând ca punct de joncțiune al nostalgiei cu ironia, evocarea afectului și prezența agentului, coabitarea emoției și a politicului, de fapt, perpetuarea unei „afinități secret-hermeneutice" care adâncește confuzia cu privire la considerarea postmodernului, deopotrivă, fenomen cu trăsături ironice și nostalgice. „Ironia nu reprezintă ceva existent în obiect", ci „ironia se întâmplă", atunci când două momente temporal-diferite – trecutul și prezentul –, dispun de valențe transideologice. Însăși ironizarea nostalgiei devine, în accepția Lindei Hutcheon, prerogativa postmodernului, modalitate de asumare a responsabilității pentru distanțarea față de formula reflectivă de regândire a prezentului și a trecutului.

Recursul studiului de față la serialul *Comrade Detective* (2017) se justifică prin rezonarea la sugestia hutcheon-iană, aceea de a recurge la un anecdotic apt a întreține și a revalorifica desemnele ironiei, printr-o triplă confirmare a aserțiunilor de start: amplasarea contextuală în arealul anilor `80, într-o *temporalitate ghidată ironic*; revalorificarea urbanului ca mod/ modalitate de *filtrare ironică a spațiului*; revenirea la un segment al trecutului prin *recompunere ironică*. În sine, dosarul dedicat receptărilor serialului punctează (fără a exagera sau a insista în exces) noul stil de ironie germinat de renașterea retoricii Războiului Rece, în contextul post-adevărului și al erei Trump-Putin (Codruța Pohrib), incursiunile operate prin diversele straturi (decojite) ale ironiei (Sonia Saraiya), sau atașarea ironiei meta-umorului, prin însăși sofisticarea sentimentului ironic (Titus Techera).

Voit falsificat și falsificabil, recursul ironic la trecut este expus vizual[2], ca modalitate directoare a scenariului, raportat ironic la un etalon („asemănător filmelor americane de propagandă, ca *Invazia roșie* și *Rocky IV* care demonizează Blocul Estic"), echivalat arhivei falsificabile („după o călătorie de două decenii care s-a întins pe patru continente, sute de piste moarte, și cooperarea a cinci guverne internaționale, în sfârșit am reușit să depistăm și să restaurăm copiile originale și le-am dublat"), prin atribuire ironică (mulțumirile adresate „Societății Române pentru Conservarea Filmului pentru munca meticuloasă de remasterizare a întregului serial" – *sic*!) și valoare ironic-documentară („*Tovarășul milițian* a fost produs și finanțat de către guvenul român, nu atât pentru a distra, cât pentru a sărbători și a promova idealurile comuniste. Dar o dată cu căderea Zidului din Berlin în 1989, *Tovarășul milițian* a devenit, tragic, nimic altceva decât o curioasă notă de subsol în coșul de gunoi al istoriei comuniste. Până acum"). Dar, mai mult decât atât, serialul dispune de două secvențe care pot fi lecturate în cheia unei spațialități particulare – *jocul monopoly* și reflexele inegalității distributive și ale geografiilor discriminatorii (Edward W. Soja) și *celălalt New York Avenue,* spațiu transportabil (Vestul atașat Estului) arondat perspectivelor emise de Juliet Flower MacCannell, cu privire la spațiile simulate filmic. Ambele converg înspre remontarea ironică a unui context arthitecturizat al României anilor `80.

Monopoly sau despre a pune în joc inegalitatea distributivă și geografiile discriminatorii

Pe urmele perspectivei liberal-davidharvey-iene din *Social Justice and the City*, Edward W. Soja[3] convine asupra demersului de expunere a datelor (aparent mascate ale) geografiei urbane nedrepte și discriminatorii, recunoscând evidența potrivit căreia, activitățile urban-normalizatoare (forța de muncă, politica locuințelor și a pieței imobiliare, deciziile planificatorilor, ale băncilor, ale dezvoltatorilor și ale comercianților) conduc la re-distribuirea veniturilor în favoarea celor bogați. În maniera lui David Harvey, Soja recunoaște în/prin orașul industrial-capitalist, forma și formula de funcționare a unei mașinării care fabrică și conservă inegalitățile de distribuție ale nedreptății teritoriale, manufacturând aspectele desemnate prin sintagma conceptuală de *geografie a nedreptății*[4].

Pentru Edward W. Soja, inegalitatea distributivă reprezintă (atunci când vizează rezultatele geografice și nu procesele de producție ale acestora) expresia „cea mai elementară și mai evidentă de injustiție spațială". Pe de o parte, vizibile, datorită efectelor relativ diferențiate ale locului, ale fricțiunilor consumatorilor și ale politicii de furnizare a serviciilor, iar pe de altă parte, resimțite insinuant prin cerințele bugetare impuse, prin ineficiența instituțională, prin lăcomie personală, prin bigotism rasial, prin bogăție diferențiată și putere socială[5], inegalitățile de distribuție fiind rezultatul proceselor de discriminare spațială. Soja recunoaște în construcția *urbanografiilor* sensul și direcția deciziilor luate în avantajul celor bogați și puternici; geografiile constituie constructe sociale (în defavoarea situației de *dat natural*), apte a fi modificate prin concertarea acțiunii sociale.

Neutilizată în exces și, deopotrivă, evitată, atașarea adjectivului *spațial* descrierii justiției/ democrației în/ din societățile contemporane, conduce la evidențierea faptului că, termenul de *justiție spațială* este fie ignorat, fie absorbit în/de alte constructe cu referire la justiția teritorială, justiție *enviromentală*, urbanizare a injustiției, inegalități regionale sau acceptate doar cu intenția de căutare generică a orașului și a societății juste. Angrenată unei turnuri spațiale specifice, gândirea spațial-critică revalorifică, drept direcții de interes, spațialitatea ontologică, producția socială a spațialității și dialectica socio-spațială[6].

Clarificant, dosarul definițional, propus de Soja, are în vedere acreditarea justiției sociale cu aspecte și tendințe specifice: perspectivă critic-spațială; rezultat

şi proces al geografiilor şi *pattern*-urilor juste/injuste; mod facilizant de inventariere descriptivă, dar şi demers dificil de înţelegere al proceselor care produc geografii injuste; discriminare locală, tradusă prin structuri de privilegiere şi de avantajare discreţionară; organizare politică a spaţiului şi produs direct al activităţilor de funcţionare urbană; rezultat al dezvoltării accelerate sau al subdezvoltării acute; recunoaştere a imposibilităţii ajungerii la o egalitate socio-spaţială de/în dezvoltare sau de distribuţie perfectă a justiţiei, verdict subsumat evidenţei potrivit căreia, *orice geografie autoconţine o anume proporţie de injustiţie intrinsecă*.

Redusă la o ecuaţie reprezentativă, teoria lui Soja observă că, în măsura în care producţia spaţiului este direcţionată social şi relaţiile sociale sunt injuste, acelaşi efect poate fi recunoscut şi în cazul funcţionării relaţiilor spaţiale. Geografiile injuste sunt rezultatul discriminant al factorilor *exogeni* (impuşi de puterea politică, de dominaţia culturală şi de controlul social)[7], dar şi al celor *endogeni* (efectele distributive ale deciziilor locale). Foucault-ian ca metodă, Soja consideră că este nevoie de o restructurare ontologică, de o transcendere a acumulărilor social-temporale, prin intermediul *coaliţiilor lărgite*, structuri care utilizând perspectiva critic-spaţială, pot opune rezistenţă geografiei injuste şi sunt în măsură a contracara acumularea excesivă de capital.

În sine, acreditat cu desemnul de joc ale cărui reguli sunt cunoscute/accesibile doar „subversivilor intelectuali", *Monopoly* dispune, în cadrele vizuale ale serialului *Comrade Detective*, de atributul de joc care denotă injustiţia distribuirii spaţiale, joc occidental, de recâştigare a credinţei în sistemul capitalist erodat de colapsul financiar al Marii Depresiuni din 1929. Disputat de acreditarea sa drept joc absolut diabolic (*injust* s.n.), de demers îndoctrinant, sau de simplu indiciu esenţial pentru desfăşurarea *plot*-ului serialului („este doar un joc"), regulile acestuia traduc – social – cadrele unei injustiţii manifeste: „îmi spui că scopul acestui joc este de a-ţi sărăci concetăţenii, ca tu să te îmbogăţeşti?": „scopul jocului este de a achiziţiona proprietatea, şi să speri că rivalul tău ajunge pe proprietatea pe care o deţii (...) Cu cât mai multă chirie îţi este plătită, cu atât mai mulţi bani faci, cu atât mai multe proprietăţi cumperi. Iar când rivalii tăi nu mai au niciun ban, şi îţi sunt complet datori, atunci, şi numai atunci, câştigi jocul".

Recursul la teoria *mâinii invizibile,* etalate discursiv în cadrele finale ale ultimului episod de către Nikita, subsumează opinia adamsmith-iană unui slogan imperativ – „fiind egoist, eşti, de fapt, bun. Urmează-ţi lăcomia, iar societatea va prospera" – reafirmând nevoia unei distribuţii, deopotrivă, egale („mâna invizibilă va distribui în mod egal tot ceea ce avem nevoie"), dar şi juste („va îndrepta orice nedreptate"). În fapt, recursul ilustrativ actualizează notele interpretative ale lui David Harvey, reafirmând tensiunea ordine/organizare spaţială a societăţii şi noile forme ale oraşului care-l definesc ca sistem de generare al surplusului, învestind, în viziunea lui Adam Smith şi al lui Marx, spaţiul cu valoare de uz/utilizare şi de schimb[8].

Perspectiva este reluată de acelaşi David Harvey în *Condiţia postmodernităţii,*[9] printr-un survol punctual/punctat asupra teoriei adamsmith-iene: persistenţa unei anumite utopii emancipatoare, susţinute, pe de o parte, de o teleologie în acţiune sau de un mecanism social – *mâna invizibilă a pieţei* – care „ar putea converti chiar şi cele mai dubioase sentimente morale într-un rezultat avantajos pentru toată lumea"[10]; reacţia marxistă la tradiţia iluministă potrivit căreia „o dată ce au fost lepădate lanţurile relaţiilor de clasă feudale, un capitalism binevoitor (organizat fie de mâna invizibilă a pieţei, fie prin forţa de asociere pe care Saint-Simon punea mare preţ) putea să reverse avantajele modernităţii capitaliste asupra tuturor"[11]; *mâna invizibilă a pieţei* reprezintă o teorie insuficientă în sine pentru „a garanta creşterea stabilă a capitalismului, chiar şi atunci când instituţiile de bază (proprietatea privată, contractele obligatorii, managementul corespunzător al banilor) funcţionează normal"[12]. Ceea ce se propagă este, însă, conservarea unei tendinţe adamsmith-ene a *dezvoltării georgrafice inegale,* de balans realizat între schimbările comportamentului economic şi al atitudinilor politice, între modificarea echilibrului – sistem fordist-nonfordist, cu repercusiuni asupra procesului muncii, printr-o disciplinare a competiţiei şi o creştere a şomajului şi a represiunii politice sau prin relocalizare geografică.

David Harvey subsumează programul politic al lui Ronald Reagan (expus în campania electorală din anii `80), atât reflexelor *economiei fetişiste,* cât şi datelor unei *economii iluzioniste* (deloc întâmplător *villain*-ul serialului poartă *masca lui Ronald Reagan*), acreditând anul 1980 cu desemnul de moment de deplină efervescenţă a imaginii, de maximă combustie a unei lumi funcţionând şi acreditând cu valoare *iluzia, fantezia* şi *pretenţia* – raport/raportare care îşi găseşte corelativul vizual în *celălalt New York Avenue,* livrat anecdoctico-ironic de serialul comentat.

Celălalt New York Avenue: ironia spaţiului transportabil

Există, în ultimul episod al seriei *Comrade Detective,* trei secvenţe pasibile a fi lecturate apelând la jaloanele interpretative ale lui Juliet Flower MacCannell, atât cu privire la relaţia/raportul oraşului, localizat temporal în anul 0, cu reperele inconştientului spaţial, cât şi în ceea ce priveşte valenţele utopiei ca *non-loc*.

Prima vizează ironia *spaţiului transportabil – celălalt New York Avenue* – dispunând de coordonate spaţial-explicite (Transilvania, ca loc de întâlnire) şi de repere temporale fixe/fixate (prin codul/cifrul de transpoziţie, cu cheie de dezlegare ideologică – 4 iulie 1776), funcţionând după regula *spaţiului-aproape-identic*,

ghidat de o regulă simplă – a iubi sau a pleca – echivalent [aici] cu *a rămâne pe loc*, prin simulare şi transportare: „urma să aduc Vestul în Est. New York Avenue"; „suntem în mijlocul României, iar tu stai pe New York Avenue! Apoi va fi Kentucky Avenue, Park Place şi Boardwalk".

A doua supralicitează desemnele freud-iene ale unei stări *jouissante* spaţial – actul de trezire, conştientizarea sentimentului de a mai fi fost aici, nebunia recreării unui spaţiu populat, cu discipoli-adepţi ai teologiei revoluţiei.

A treia are în vedere datele unei *utopii manifeste* – „nu poţi opri ce va veni. Acum este doar o stradă. Dar curând va fi în toată ţara. Sunt tot mai mulţi ca noi, bărbaţi, femei şi copii care se roagă la altarul materialismului. Şi aminteşte-ţi, mâna nu este întotdeauna atât de invizibilă".

Filonul unificator al celor trei secvenţe etalate recuperează datele *economiei iluzioniste,* anunţate de David Harvey, printr-o raportare explicit-definită: „amândoi am fost în Vest şi am văzut ceea ce avea acesta de oferit. Eu am văzut realitatea, iar Nikita a văzut iluzia".

.Dar, mai mult decât atât, apelul la dublul unghi de filtrare, propus de Juliet Flower MacCannell, evidenţiază precizările şi notele enunţate de aceasta cu privire la ipostaza *Las Vegas*-ului ca *oraş post-cinematic*[13], perspectivă arondată distincţiei *oraş televizual – oraş filmic. Celălalt New York (Avenue)* împrumută [aici] valenţele *teletronicului Vegas*, denumit de MacCannell, *New Vegas*, model *updatat* al *vechiului Vegas*, oraş simulat şi stimulat, el însuşi de sorginte/esenţă filmică, cu efect de dramatizare a vieţii publice, dar şi de desfăşurare nemodificantă a evenimentelor înlăuntrul sferei personale. Se întrevede, astfel, existenţa unui *celălalt New York,* urmând preceptele *oraşului veganizat*, redozat de/printr-o forţă care rezidă într-o atracţie şi atractivitate sporită. De aici raportul stabilit între reperele *spaţiului filmic* şi ale *spaţiului civic*, vizitatorul fiind somat a experimenta deplierea, dar şi acceptarea unitar-concomitentă a două spaţii, apelând la reflexul freud-ian de co-implicare a factorului conştient-inconştient cu aptitudinea de recunoaştere a aspectelor false/falsificabile caracteristice coordonatelor post-cinematice.

Prin *The city, year zero: memory and the spatial unconscious*[14], MacCannell precizează şi explică sensul şi semnificaţia conceptuală a termenilor utilizaţi; astfel, oraşul este considerat simbolul pre-eminent al civilizaţiei, ancorat, freud-ian, atât satisfacţiei instinctual-colective survenite ca urmare a consimţirii la anumite plăceri, cât şi receptărilor (de sorginte franceză) care întrevăd prin oraş, locul care oferă sprijin colectiv dorinţelor individuale; „anul zero" chestionează însăşi modalitatea prin care *oraşul originează*, prin situarea acestuia într-un cadru atemporal, ca *spaţiu-mereu-construit*, intersubiectiv – ierarhiza(n)t, *cel de-al doilea oraş* visează (*freud-ian* s.n.) la eliberarea finală de sine, cu scopul recuperării bucuriei pierdute, capabil de a privi la propria ruină şi apt de a se reconstrui, dublă (re)cunoaştere care reclamă la rându-i un anumit grad de uitare şi o amplasare explicită înlăuntrul coordonatelor „sfârşitului istoriei".

Sintagma fukuyama-iană este preluată critic de Juliet Flower MacCannell[15] care o investeşte *afirmativ* (la distanţă de politica pesimistă a verdictelor definitive) prin re-plasarea în contextul datelor unei credinţe manifeste referitoare la recunoaşterea coordonatelor utopice ale spaţiului, dar şi la capacitatea acestuia de a-şi repoziţiona datele utopizante, prin conservarea atributelor comunităţii, acelea care dau consistenţă şi continuitate reală istoriei.

Cultura/economia contemporană nu a eşuat în a se auto(re)prezenta drept globală, consideră MacCannell, cu referire la bogăţia şi acumularea paşnică/non-exploatativă de capital, la acumularea freud-iană de „satisfacţie instinctuală" şi la gestionarea *culturii satisfacţiei*. În sine, alternativele (chiar utopice ale) viitorului se cer a fi re-fundamentate pe *atemporal*, *universalizant* şi pe *satisfacţie*, toate acestea constituind repere generaliza(n)te (*globale* s.n.) ale *spaţiului de pretutindeni/de oriunde*. Dacă perspectivele neoconservatorismului/ neoliberalismului suprapun utopia spaţiului deprivat de timp, dar pe deplin saturat de inconştient, *suburbia* devine produsul absolut utopic, care prin arhitectura şi dominarea unui spaţiu lipsit de orice referinţă istorică, se eliberează de datele naturale, valorizând prioritar *natura* satisfacţiilor în comun. Afirmaţia trebuie raportată la abordarea filtrant-interpretativă, emisă de Boris Groys[16], potrivit căruia, arondat politicii modificării şi reproducerii spaţiale, *noul nu este (nu mai poate fi,* s.n.) *utopic*.

În loc de concluzii: anecdoticul şi politica ironiei

Secvenţele-suport ale serialului *Comrade Detective* reafirmă, pe urmele Lindei Hutcheon,[17] existenţa *perspectivelor de margine* ale politicilor ironiei, cu referire la un spaţiu şi la o temporalitate specifică astfel construită. Învestită cu o dimensiune social-formală manifestă, ironia (individualizată în raport cu registrul de funcţionare al metaforei sau al alegoriei), co-implică macCannell-ian, dozarea cu un surplus de răspuns emoţional sau, în maniera interpretativă a lui Edward W. Soja, cu o (auto)limitare deliberată. Angrenată politicilor transideologice, ironia se cere, hutcheon-ian, eliberată de statutul de trop retoric şi impusă, prin extindere, ca atitudine cu privire la viaţă şi la strategiile discursive: discurs ca scop şi asigurare a funcţionării dimensiunii social-interactive, dar şi situaţie particulară de relectură a realităţii date.

Intenţional-deliberată, ironia corespunde, definiţional, însemnului *comunităţii discursive*, implicându-l, deopotrivă, pe *ironist* şi pe *interpret*, dar şi datele unui *context particular* (circumstanţial, textual sau intertextual). Schema numită dispune de politica funcţională a unei formule utilizate şi de Bogdan

Ghiu[18], ca mod/modalitate de raportare vizuală (cu trimitere la *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu)* la relația *ready-made* a ironiei cu semnificațiile „ambiguității de fond" atașate *situației autobiografice a istoriei.* Abordarea preferată este augmentată de *ironia ironiei* resimțite pe fundalul anilor '80, atunci când „politică nu se putea face direct, pe față, dar tocmai de aceea politica (adică Partidul, pro sau contra) era în toate". Pentru Bogdan Ghiu, ceea ce se opune ficțiunii nu este realul/adevărul, ci „funcția fabulatorie a săracilor", „singură cale prin care *subalternii* lumii ar putea visa să devină *alternativi,* subiecți ai unei istorii alternative visate", livrând, astfel, semnificația politică a locului exprimată fără rețineri: „pentru a păstra *locul,* trebuie să închiriezi *puterea*". Afirmația repune în uz, concomitent, predilecția interpretativ-psihanalitică macCannell-iană (*vis-visare*), perspectivele lui Soja cu privire la *distribuțiile injuste ale geografiei* sau desemnele în forță ale nonechivalenței *nou-utopic* (de sorginte groys-iană).

Comrade Detective conservă metoda de a interpreta lucrurile (istoria), prin utilizarea unui *ton specific* și prin cunoașterea/acceptarea *convenției drept convenție*. Însuși actul dublării vocilor permite o lectură avizată, la rândul său dublă, parte a convenției de a filtra anecdoticul vizual, fie prin intermediul unei *ironii autohtone* (*de la fața locului*), fie cu apel la o *ironie tradusă* (*din afara spațiului*).

Arhitectura ironică a spațiului este inventariată – singular, în dosarul receptărilor dedicate serialului – de Dan Pleșa[19], cu referire la tactica/tehnica de a filma clădiri („cu preponderență de la jumătate în sus pentru a ocoli bannerele pestrițe ale orașului de azi"), autovehicule (Dacii 1300), vestimentație (uniforme școlare și de milițian) sau aparatură electronică a anilor '80, și la recursul propagandistic, al „replicilor întregi din manualul de filme patriotice", dar, mai mult decât atât, de a recurge la „obiecte-artefact" (jocul de *Monoply*, bluejeanșii „Jordache" sau MTV).

„Totul se va termina cu bine și conform cu adevărul istoric (al fiecăruia)", afirmă Dan Pleșa cu privire la *metaforizarea* confruntării finale („mâna invizibilă devine realmente invizibilă") și la amplasarea ideologică „poate puțin prea aproape de dialectica stânga-dreapta a zilelor noastre". Cadrul final astfel montat trimite, *poate prea puțin* la metaforă și insistă excesiv pe *ironie*, convenind, în accepție hutcheon-iană, și în contextul politicii momentului, că *în anii `80, ironia a fost aceea care deținea capacitatea să capteze atenția.*

Note:

1. Linda Hutcheon, *Irony, Nostalgia and the Postmodern*, disponibil la http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html, accesat la 27 septembrie 2017.
2. Trimiterile intercalate fac apel la partitura serialului *Comrade Detective,* creat de Brian Gatewood, Alessandro Tanaka, produs de A24, Amazon Studios, Free Association, 2017.
3. Edward W. Soja, *Seeking spatial justice*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2010.
4. *Ibidem,* p. 49.
5. *Ibidem,* p. 47.
6. Edward W. Soja, "The city and spatial justice" [« La ville et la justice spatiale »], no. 1 September 2009, disponibil la http://www.jssj.org, accesat la 29 septembrie 2017.
7. Edward W. Soja, *Seeking spatial justice*, p. 32.
8. John L. Paterson, *David Harvey's Geography*, Routledge, 2015.
9. David Harvey, *Condiția postmodernității. O cercetare asupra originilor schimbării culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 2002.
10. *Ibidem,* p. 22.
11. *Ibidem,* p. 36.
12. *Ibidem,* p. 118.
13. Juliet Flower MacCannell, "The Post-Cinematic City", in *Performance Research*, 6 (1), Taylor & Francis, 2001, pp. 46-64.
14. Juliet Flower MacCannell, "The city, year zero: memory and the spatial unconscious", in *Journal of Romance Studies*, Volume 7, Number 2, Summer 2007, pp. 1–18.
15. Juliet Flower MacCannell, "Nowhere, Else: On Utopia", in *UMBR(a): Utopia*, Center for the Study of Psychoanalysis and Culture, 2008, pp. 37- 47.
16. Boris Groys, *Despre nou. Eseu de economie culturală*, Idea Design & Print, Cluj, 2003.
17. Linda Hutcheon, *Irony's Edge. The theory and politics of irony,* Routledge, London and New York, 1994.
18. Bogdan Ghiu, „Subalternativul (politică-film)", în *Idea Artă + Societate*, nr. 38, 2011.
19. Dan Pleșa, „Tovarășul milițian plesnește cu mâna invizibilă", accesibil la http://www.art7.fm/tovarasul-militian-plesneste-cu-mana-invizibila/, accesat la 2 octombrie 2017.

Bibliography:

Groys, Boris, *Despre nou. Eseu de economie culturală*, Idea Design & Print, Cluj, 2003.

Harvey, David, *Social Justice and the City,* revisited Edition, University of Georgia Press, Athens & London, 2009.

Hutcheon, Linda, *Irony, Nostalgia and the Postmodern*, http://www.library.utoronto.ca/ utel/criticism/ hutchinp.html.

Hutcheon, Linda, *Irony's Edge. The theory and politics of irony*, Routledge, London and New York, 1994.

MacCannell, Juliet Flower, "The Post-Cinematic City", in *Performance Research,* 6 (1), Taylor & Francis, 2001, pp. 46-64.

MacCannell, Juliet Flower, "The city, year zero: memory and the spatial unconscious", in *Journal of Romance Studies*, Volume 7, Number 2, Summer 2007, pp. 1-18.

MacCannell, Juliet Flower, "Nowhere, Else: On Utopia", in *UMBR(a): Utopia*, Center for the Study of Psychoanalysis and Culture, 2008, pp. 37-47.

Paterson, John L., *David Harvey's Geography*, Routledge, 2015.

Soja, Edward W., "The city and spatial justice" [« La ville et la justice spatiale »], no. 1, September 2009, http://www.jssj.org.

Soja, Edward W., *Seeking spatial justice*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2010.