Dosarul „Anticomunism și liberalizare în cinemaul românesc postdecembrist”
(paginile 115 - 152) este coordonat de Daniel Iftene

Într-un oraș mic: Revoluția Română, între *Videograme dintr-o revoluție* și *A fost sau n-a fost?*

Victor MOROZOV

Universitatea Grenoble Alpes
Université Grenoble Alpes
Personal e-mail: victormoroz2015@gmail.com

In a Small Town: The Romanian Revolution between "Videograms of a Revolution" and "12:08 East of Bucharest"

This article aims to outline a series of connections and changes of paradigm regarding cinematographic representations of the Romanian Revolution, as they are reflected in two Romanian feature films that deal with this topic: *Videograms of a Revolution* (Andrei Ujică & Harun Farocki, 1992) and *12:08 East of Bucharest* (Corneliu Porumboiu, 2006). This comparison allows for a broader analysis with multiple theoretical territories in view: media theories (television as a concept and as a medium plays a major role in both films), post- and anticommunism and the memory of Revolution.

Keywords: revolution, Romanian New Wave, postcommunism, television, Porumboiu

Sub raport tematic, *A fost sau n-a fost?* (Corneliu Porumboiu, 2006) închide o buclă deschisă de *Videograme dintr-o revoluție* (Andrei Ujică și Harun Farocki, 1992): Revoluția Română trăită la fața locului, în imediatețe, se mută ulterior în imaginarul colectiv și devine subiect de rememorare. Debutul lui Corneliu Porumboiu nu este singurul film al acelui an care să vorbească despre încheierea regimului comunist în România: *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii* (Cătălin Mitulescu, 2006) mizează pe trezirea „fiorul[ui] recunoașterii nostalgice”[1] în cei care au trăit anul 1989 pe pielea lor; *Hîrtia va fi albastră* (Radu Muntean, 2006) reconstituie „la cald” evenimentele revoluției din perspectiva unui soldat care schimbă taberele, trecând dinspre Putere înspre popor – adică reprezintă, cu alte cuvinte, pandantul ficțional, construit la scară individuală, al *Videogramelor*. Trăgând linie, *A fost sau n-a fost?* pare totuși, de fapt, filmul care dialoghează cel mai polemic, chiar dacă indirect, cu realizarea lui Ujică și Farocki: în ambele cazuri, televiziunea este deja – sau *încă* – mediumul decisiv. În *Videograme*, ea pare să confere, grație procesului de înregistrare și de difuzare aproape simultană, autenticitate evenimentelor. În *A fost sau n-a fost?*, ea nu mai păcălește pe nimeni.

La televizor. Un preambul

S-a spus de multe ori că Revoluția Română din decembrie 1989, cel dintâi eveniment de acest gen care a putut fi înregistrat în direct, a instituit un nou regim de vizibilitate[2]. Acest „botez de foc al televiziunii”, așa cum l-a numit criticul Serge Daney[3], a prilejuit și o demarcare față de cinema, mediul „rival”, care operează cu o altă sintaxă – și cu o altă temporalitate: „Cinemaul nu există decât pentru a aduce înapoi ceea ce a fost

deja văzut o dată – bine văzut, prost văzut, nevăzut”[4]. Această tensiune dintre televiziunea care operează în imediat, nediferențiat, și cinemaul rezultat în urma unui proces de montaj este exploatată în *Videograme dintr-o revoluție*, filmul evenimentelor decembriste. Ideea de „film” trebuie înțeleasă aici în sensul larg: nu doar un film despre Revoluție, ci și o ordonare a materialului arhivistic brut. Viziunea filmului asupra celor întâmplate este evident parțială – o *selecție*, o variantă rezultată în urma unui proces de triere –, dar esențial este aportul regizoral care transformă magma dezordonată de *footage* din primă fază într-o *narațiune* coerentă. Acest lucru e valabil nu doar la scară globală, per ansamblu – în sensul în care filmul progresează liniar, începând cu revoltele din Timișoara și „povestind”, zi după zi, cele întâmplate –, ci chiar la nivelul construcției secvențelor minimale care îl compun.

Într-un studiu critic consacrat filmului, Andrei Gorzo remarcă: „[...] videogramele care dau titlul filmului din 1992 al lui Ujică și Farocki sunt și ele [la fel ca imaginile de arhivă care compun *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu*] montate, chiar dacă numai pe unele porțiuni din film, întru obținerea unui efect de poveste care se spune singură – ca într-un film de ficțiune tradițional-hollywoodian.”[5] Altfel spus, filmului îi e atribuit și un caracter pedagogic: Ujică și Farocki îi simplifică spectatorului sarcina de a ordona el însuși ceea ce vede, indicându-i, practic, încotro să privească, selectând din capul locului o seamă de evenimente relevante care vor fi supuse atenției.[6]

O altă idee importantă chestionată de filmul din 1992 este aceea că televiziunea ar contribui la certificarea evenimentelor înregistrate în timpul Revoluției. TV-ul devine, în cazul unui public angrenat în clipe înfierbântate, care și-a căpătat numai de curând accesul la o televiziune „liberă”, și e încă neobișnuit cu scepticismul consumatorilor uzuali de media, garantul că lucrurile arătate au avut loc întocmai. „În aceste momente de coordonare a experienței colective”, susține Peter M. Spangenberg, „impresia „autenticității” mijlocite de media se impune ca de la sine, pe la spatele spectatorilor” [7].

În film, tocmai pentru a demonta teza „transparenței” Televiziunii, Ujică și Farocki aleg să includă și momente care debordează cadrul „oficial” al variantelor reținute spre a fi difuzate în casele românilor. La un moment dat, în urma pătrunderii triumfale în clădirea Televiziunii și în pregătirea unei alocuțiuni destinate poporului, se poate observa limpede cum membrii grupului de revoluționari alcătuit din Mircea Dinescu, Ion Caramitru și alții *se pregătesc*, repetând ca pentru un *performance* concertat dinainte, în care nu prea e loc de improvizație – fapt care contrazice ideea redării absolut spontane, nepremeditate a celor întâmplate.[8]

În fine, *Videograme dintr-o revoluție* descrie, pe de o parte, modul în care Televiziunea Română încetează să mai sprijine Puterea și trece de partea revoluționarilor și, pe de altă parte, modul în care „privirea oficială”, unică, aservită regimului și represiunii se divide, generând o multiplicitate de unghiuri și perspective eterogene, care nu aparțin *establishment*-ului, ci documentează propriile narațiuni la adăpostul anonimatului. Camera de filmat care spune povestea regimului e înlocuită cu aparatele aflate în posesia românilor, liberi să înregistreze.

Acest dublu resort – al schimbării taberei și al schimbării structurale a regimului de vizibilitate – este preluat ca principiu în *A fost sau n-a fost?*. Concepte precum parțialitate, perspective divergente, privire incompletă, sferă intimă sunt învestite de discursul lui Porumboiu, care mută accentele dinspre certitudinea istoriei scrise pe loc, cu fapte vitejești, înspre nesiguranța actanților individuali – și dinspre clădirea centrală a Televiziunii spre studioul privat dintr-un mic oraș de provincie.

În studio

A fost sau n-a fost? este alcătuit din două părți distincte din punct de vedere stilistic. Prima dintre ele, care relatează, urmărind alternativ trei personaje, momentele premergătoare discuției televizate cu privire la revoluția din orașul lor, purtată între trei invitați, utilizează în aparență o estetică „obiectivă”: toate secvențele sunt tratate într-un singur plan lung, cu excepția scenei ceva mai complexe în care șeful televiziunii locale, Virgil Jderescu (Teodor Corban), întrerupe o reprezentație muzicală într-un studio (care conține și un racord). Porumboiu optează pentru a așeza camera pe trepied, la ceva distanță de subiectul scenei, și de a o lăsa să filmeze neîntrerupt, metodă care avea să se generalizeze ulterior în rândul regizorilor din Noul Cinema Românesc.

Această „naturalețe” neintervenționistă, care – s-ar spune – se mulțumește doar să observe cele petrecute în cadru, e însă ușor demascată de precizia cu care Porumboiu așază camera spre a obține efecte plastice: decizia de a plasa aparatul de filmat într-un anumit punct, și nu în altul, dă la iveală deliberarea atentă, denotă o premeditare clară pentru a maximiza ceea ce unii comentatori au numit „mizerabilism”. Aproape fiecare cadru conceput de regizor conține, în sine, o micro-narațiune, care se finalizează cu o poantă sau o „dezumflare” în urma unui punct culminant.

Să luăm un exemplu de cadru ales aproape aleatoriu: profesorul Mănescu (Ion Sapdaru) e somat de soție să aducă acasă toți banii de salariu, pentru a fi sigură că nu-i consumă pe alcool; Mănescu iese în afara cadrului, bombănind, dar ascultând spusele nevestei;

faptul că Porumboiu taie în acest moment, trecând spre alt eveniment, amplifică „gluma" secvenței: Mănescu o fi el alcoolic, dar și soția lui e cam prea atentă cu banii lui.

E evident, deci, că prima parte a filmului e la fel de fals-documentară ca și cea de-a doua. Ambele segmente recurg deopotrivă la stilizare, la fel cum ambele atrag atenția, autoreflexiv, asupra acestei stilizări, dar prin mijloace diferite: prima parte se cere analizată, în urma lui Andrei Gorzo[9], ca suită de *tablouri*, micro-unități autonome, atent regizate. Cea de-a doua este încă mai vizibil mediată de o anumită conștiință fiindcă, spre deosebire de cadrele care o precedă, subliniază apăsat prezența umană în spatele camerei: tăieturile sunt bruște, *scharf*-ul se pierde constant, „operatorul" are clare probleme în a încadra adecvat participanții la discuție. Gorzo consideră că „acest scenariu mental [...] unifică filmul în ceea ce privește vocea narativă: face din el un film povestit, de la un capăt la altul, la persoana I."[10]

Tensiunea dintre aceste două stilistici este rezumată la nivelul aceleiași scene în care Jderescu întrerupe orchestra, atunci când are loc următorul schimb de replici între acesta și cameramanul din studio:

> Jderescu: „Și tu ce faci, mă?"
> Cameraman: „Filmez."
> Jderescu: „Cu camera în mână?"
> Cameraman: „Păi așa se filmează acuma, șefu'. Așa-i mai modern."
> Jderescu: „Pune-o dracului pe trepied că-ți dau cu ea în cap."

Dialogul este ilustrativ nu doar pentru cazul particular al filmului lui Porumboiu, nici doar pentru estetica anticalofilă adesea contestată a NCR-ului. El ilumineză mai ales o întreagă dezbatere despre adecvarea dintre tehnica filmării și subiectul din fața camerei. În același volum dedicat felului în care Revoluția a fost transmisă pe canalelele TV, Kristl Philippi afirmă că în ceea ce privește reportajele de televiziune sau filmele documentare, imaginile de amator neprofesioniste, imaginile mișcate realizate cu o cameră video de mână sau de umăr, încadrarea proastă din cauza situației agitate sunt receptate drept semnale ale autenticității, în timp ce imaginile filmate și montate cu grijă sunt mai repede suspectate de manipulare. Prin urmare, atât în ceea ce privește comportamentul oamenilor, cât și relatarea televizată, rămâne valabil următorul fapt: o intenție evidentă de structurare dă naștere la bănuieli.[11]

Teza lui Philippi nu se susține în cazul filmului de ficțiune și al documentarului de creație – în fond, de ce o filmare „tremurată" ar fi mai „autentică" decât un cadru neîntrerupt de pe trepied? E limpede că nu există o tehnică sau o estetică anume care să privilegieze în mod inerent așa-zisul *realism*, prin acest termen înțelegând, cu John Hill, o strategie a cărei „caracteristică distinctivă [...] rezidă în ambiția să [...] aproximezi realitatea, să arăți «lucrurile așa cum sunt cu adevărat»"[12]. Dar e la fel de limpede că Philippi are dreptate să aducă în discuție aceste presupoziții care, în ochii unui public neantrenat, devin artificii care manipulează întru acceptarea ideii de spontaneitate.

Tocmai pe această dialectică între *observație* și *înscenare* se bazează și filmul lui Porumboiu: dacă prima parte aduce, în acord cu estetica Noului Val, cu un documentar observațional, în care viața unor personaje e înregistrată de la distanță, fără intervenții regizorale, în care prezența unei echipe decizionale în spatele camerei trebuie mascată cât mai mult posibil astfel încât totul să pară „netrucat", secvențele televizate imită estetica neîngrijită a reportajului „în direct", un stil în care regizorul de platou are de luat niște decizii (cine are prim-planul? când să arătăm un plan de ansamblu?), luând explicit și vizibil parte la operațiuni.

Bineînțeles, Porumboiu polemizează parodic cu aceste tradiții: prima parte, a oamenilor care se mișcă „în reluare" pe un fundal decrepit, e de-a dreptul absurdă, în timp ce a doua trimite constant la incapacitatea cameramanului, care nu știe meserie. În fond, filmul lui Porumboiu nu face decât să expună limitările acestor stilistici, să le demonteze pretențiile, să le arate artificiul în sensul unui *mockumentary* care înscenează doar pentru a desface ulterior iluzia. Dar, în același timp, filmul preia anumite motive din *Videograme*: conștiința invizibilă, demiurgică, care ordonează lucrurile în funcție de anumite imperative necunoscute publicului larg se dizolvă mai apoi în conștiințele de la firul ierbii, care documentează „cum pot", fără a disimula prezența umană. Mai mult decât manifest al NCR-ului, *A fost sau n-a fost?* îmbrățișează regimul televizual care a structurat Revoluția Română, pe care îl deviază satiric înspre un conflict generațional între Jderescu și tânărul cameraman.

Revoluția în postcomunism

Virgil Jderescu decide să organizeze o dezbatere, la 16 ani de la evenimente, în jurul întrebării: „a fost sau n-a fost revoluție la noi în oraș?". Aparent întemeiată, discuția este deturnată, în urma istorisirii profesorului Mănescu, către un detaliu derizoriu: dacă populația orașului a ieșit în piață înainte de ora 12:08 (momentul în care soții Ceaușescu au părăsit sediul Comitetului Central), atunci – concluzionează Jderescu – revoluția din oraș poate fi confirmată. Această problemă de coordonare la minutar, de verificare maniacală, în care fiecare invitat încearcă să măsoare cât mai precis, cu înverșunare, ceea ce este, dintru început, nemăsurabil, ocupă prim-planul finalului dezbaterii. Discuția se

golește treptat de sens, iar conceptul de revoluție se dizolvă în subtext.

E important de văzut în această idee încercarea lui Porumboiu de a vorbi despre starea națiunii române într-un moment în care ideea și amintirea revoluției părăsesc scena. Mulți comentatori au încercat să pună această trăsătură de haz de necaz pe seama unui oarecare psyche românesc[13]. În locul acestor generalisme nefondate trebuie subliniat modul concret în care, la Porumboiu, evenimentele Revoluției se mută din fața ochilor – pe ecranul televizorului sau pe stradă – în evocări memorialiste. Drept fundal al poveștilor spuse de invitați rămâne să figureze doar o imagine decrepită cu piața goală în care s-au derulat – sau nu – evenimentele pe vremuri. Accesul nemediat la Revoluție devine imposibil. Dacă a fost vreodată posibil rămâne, de asemenea, de dezbătut[14]. Porumboiu îi refuză spectatorului orice oportunitate de imersiune în mijlocul evenimentelor la care se face aluzie, iar faptele relatate devin, în imposibilitatea atestării lor, complet necreditabile. E neclar dacă Mănescu a fost realmente, așa cum susține, participant la revoluție – iar afirmațiile telefonice ale celor care îi contestă versiunea sunt la fel de necredibile. Conform lui Alex. Leo Șerban, ingenuitatea [...] filmului lui Porumboiu – comedie mută în care personajele vorbesc cu inserturi sonore locvace și ventriloce, ca un karaoke după Nimic – deconstruiește «Revoluția» (și, implicit, Televiziunea) cu ceva din verva calmă a *Videogramelor*... lui Ujică & Farocki, postulând astfel, poate, încă un interval - unul în care întrebarea se pune altfel: a fost, n-a fost... oare mai contează?[15]

Această „vervă calmă" îi îngăduie lui Porumboiu să vorbească despre trecutul comunist înșirând mai degrabă savuroase anecdote mai mult sau mai puțin relevante, apte să trezească un imaginar aproape nostalgic al omului mic angrenat în „istoria care se face" – un invitat amintește despre o vacanță într-o stațiune balneară pe care o planificase chiar în zilele revoluționare, altul despre un incident când a făcut pană cu mașina, întors de la tăiatul porcului pentru Crăciun – evitând încrâncenarea uzuală a filmelor nouăzeciste angajate într-o vendetă personală cu comunismul[16].

A fost sau n-a fost? nu e guvernat de acest imperativ al răfuielii, ba chiar eforturile regizorale de a nu cădea în schematisme anticomuniste sunt evidente. Dar filmul se situează cu toate acestea într-un orizont „autocolonial"[17] care, oricât de motivat scenaristic – efectul absurdului se bazează pe impresia de oraș mic, căzut în decrepitudine și confruntat cu vâltoarea evenimentelor de odinioară –, se cere totuși chestionat.

În Vaslui, orașul în care este situat filmul, Porumboiu și operatorul Marius Panduru exploatează dinadins un peisaj postindustrial unde sechelele tranziției dezastruoase sunt pefect vizibile: ingredientele de bază ale imaginarului occidental cu privire la Europa de Est – turnuri ale uzinelor ruinate în zare, blocuri cenușii, apartamente întunecoase, noroi, mașini vechi – sunt activate pe tot parcursul filmului și rămân, până la cadrele citadine sub zloată din final, necontrazise. Porumboiu construiește o satiră din acest exces vizual al peisajului în declin, dar filmul nu poate depăși în totalitate locurile comune ale unei asemenea reprezentări, devenind complice cu privirea unui Occident chemat să întruchipeze, prin capitalism, modelul socio-economic de urmat, alternativa luminoasă la acest spațiu înapoiat, subdezvoltat. Altfel spus, decorul filmului nu ocazionează atât reevaluări critice. John Hill, analizând manevrele stilistice dominante în filmele Noului Val Britanic al anilor '60, ajunge la concluzii similare: „Prin codificarea imaginilor orașelor și fabricilor în termeni de «artă», Noul Val Britanic riscă [...] să le transforme în obiecte ale «contemplării confortabile»."[18]

În schimb, Chris Robé a propus o interpretare provocatoare a filmului, care ar opune două moduri de a te raporta la trecut: conform lecturii sale, Jderescu, în calitatea sa de „șef" al postului local și de membru al „gărzii vechi" (lucrase ca inginer textilist în perioada comunistă, conform lui Mănescu) – tot Jderescu este cel care îi spune cameramanului să nu mai filmeze din mână –, întruchipează o ordine inactuală a lucrurilor, în timp ce tânărul cameraman ține locul unei noi generații progresiste. „Energia [cameramanului]", spune Robé, „nu poate fi ținută în frâu de trepied", iar diferitele atitudini față de timpul prezent sunt oglindite de cele două tehnici de filmare la care recurge filmul . Pe de altă parte, Robé se dovedește pripit atunci când deduce automat că Porumboiu ar ține partea „tinereții" în film și că ar celebra încrederea în viitor și în Occident, raționament bazat doar pe baza secvenței în care un tânăr e somat de Jderescu să schimbe melodia latino pe care o cânta cu una românească. Pare mai corect să vedem în atitudinea lui Porumboiu o menținere la egală distanță față de cele două tendințe, tratate satiric: una care ignoră complet trecutul comunist, și alta care îl răscolește fără niciun rezultat palpabil.

Concluzie

A fost sau n-a fost? inversează regimul de vizualitate instaurat de filmul lui Andrei Ujică și Harun Farocki *Videograme dintr-o revoluție*. Stabilindu-și ca punct central al discuției tot un studio de televiziune, Porumboiu e conștient că, în 16 ani câți au trecut de la Revoluție, televiziunea nu mai e capabilă să creeze și să manipuleze realitatea în ochii unor spectatori creduli – ci poate, cel mult, să facă trimiteri continue la acea realitate, contrafăcută măcar în parte, fără a mai putea să-i mimeze autenticitatea. În același timp, filmul încearcă, prin anecdote și un ton lejer,

să contreze tropii uzuali ai narațiunilor hegemonice despre postcomunism, chiar dacă în ultimă instanță se vede nevoit să recurgă la același imaginar al uzinei dezafectate și al urbanității deprimante, punct de pornire și *locus classicus* al majorității dezbaterilor despre tranziția postcomunistă purtate în Occident.

Note:

1. Andrei Gorzo, *În toți și în toate*, în *Dilema veche*, septembrie 2006, articol disponibil la adresa web https://agenda.liternet.ro/articol/3232/Andrei-Gorzo/In-toti-si-n-toate-Cum-mi-am-petrecut-sfirsitul-lumii.html, accesat la 11 noiembrie 2019.
2. vezi de exemplu Konrad Petrovszky și Ovidiu Țichindeleanu, *Sensuri ale Revoluției Române între capital, politică și tehnologie*, în *Revoluția română televizată*, coordonatori Konrad Petrovszky și Ovidiu Țichindeleanu, Cluj, Idea Design & Print, 2009, p. 27-53.
3. Serge Daney, *Roumanie, année zéro*, în *Cahiers du cinéma*, nr. 428, februarie 1990, p. 84, citat în Konrad Petrovszky și Ovidiu Țichindeleanu, *Sensuri ale revoluției române între capital, politică și tehnologie media*, în *Op. cit.,* p. 42.
4. *Ibidem.*
5. Andrei Gorzo, *Videograme dintr-o revoluție – Un studiu critic*, disponibil la adresa web https://editura.liternet.ro/carte/328/Andrei-Gorzo/Videograme-dintr-o-revolutie-Un-studiu-critic.html, p. 21, accesat la 11 noiembrie 2019.
6. Tot Andrei Gorzo discută și alte „cârlige" care ajută spectatorul filmului: „*Videograme dintr-o revoluție* nu este [...] un film care să se dispenseze cu totul de voice-over și de alte instrumente explicative, de identificare a personajelor etc.", în Andrei Gorzo, *Op. cit.*, p. 20.
7. Peter M. Spangenberg, *O completare la istoria televizată*, în *Revoluția română televizată*, coordonatori Konrad Petrovszky și Ovidiu Țichindeleanu, *op.cit.*, p. 60. Vezi și această completare: „[televiziunea] transmitea imagini luate drept semne palpabile ale unei noi realități, înainte ca ea să se fi produs cu claritate, indubitabil.", Aurel Codoban, *Condițiile de posibilitate mediatică ale unei revoluții*, *Ibidem*, p. 69.
8. Pentru o analiză mai detaliată a unor astfel de momente „regizate" incluse în film, vezi Andrei Gorzo, *Op. cit.,* p. 10, și Aurel Codoban, *Op cit*, p. 67.
9. Andrei Gorzo, *Lucruri care nu pot fi spuse altfel*, București, Humanitas, 2012, p. 274.
10. *Ibidem*, p. 276.
11. Kristl Philippi, *Televiziunea Română Liberă – Înscenarea unei comunicări de masă democratice?*, în *Revoluția română televizată. Contribuții la istoria culturală a mediilor,* în Konrad Petrovszky și Ovidiu Țichindeleanu, *Op.cit.*, p. 161-162.
12. John Hill, *Sex, Class and Realism* [Sex, clasă și realism], Londra, BFI Publishing, 1986, p. 57. E necesară prudența în utilizarea acestui termen, iar înțelegerea sa depinde, în mare măsură, de elemente arbitrare, de tendințele afirmate într-o anumită perioadă etc. Tot Hill afirmă că „probabil nu există alt termen critic cu o descendență mai nesupusă și mai confuză decât aceea a realismului".
13. Vezi în acest sens Dominique Nasta, *Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle*, Londra, Wallflower Press, 2013.
14. Jean Baudrillard a argumentat că, dimpotrivă, tocmai excesul televizual provocat de Revoluția Română i-a conferit un caracter pronunțat de irealitate. Vezi Jean Baudrillard, *Gropile comune din Timișoara* în *Revoluția română televizată. Contribuții la istoria culturală a mediilor,* în Konrad Petrovszky și Ovidiu Țichindeleanu, *Op.cit.*, 2009.
15. Alex. Leo Șerban, *Less (revolution) is (more) fun*, articol disponibil la adresa web https://agenda.liternet.ro/articol/7594/Alex-Leo-Serban/Less-revolution-is-more-fun-A-fost-sau-n-a-fost.html, accesat la 10 noiembrie 2019.
16. Pentru o foarte bună analiză a grilei anticomuniste în filmele tranziției, vezi Claudiu Turcuș, *Anticomunism – rețeta noastră secretă*, în *Filmul tranziției. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc „nouăzecist"*, coord. Andrei Gorzo și Gabriela Filippi, Cluj, Tact, 2017.
17. Folosesc termenul cu sensul conferit de Florin Poenaru: „[...] esticii nu simt doar presiunea depășirii trecutului, ci și pe aceea a clamării cât mai ostentative a acestui fapt. Râsul în raport cu propriul lor trecut comunist [...] practicat de estici [...] îmi părea a fi un exemplu foarte clar al acestei ostentații, și totodată semnul unui fenomen mai amplu numit autocolonizare." și „[a]rgumentul meu implicit se referea la caracterul (auto)colonial al filmelor noului val românesc, care oferă privirii vestice [...] ceea ce ea așteaptă și e pregătită să vadă", în *Noul Val din perspectivă colonială*, în *Politicile filmului*, coord. Andrei Gorzo și Andrei State, Cluj, Tact, 2014, pp. 151-153.
18. John Hill, *op. cit.*, p. 136.
19. Chris Robé, *The Specter of Communism: A Communist Structure of Feeling within Romanian New Wave Cinema*, articol disponibil la adresa web https://www.researchgate.net/publication/320337821_The_Specter_of_Communism_A_Communist_Structure_of_Feeling_within_Romanian_New_Wave_Cinema, accesat la 10 noiembrie 2019.

Bibliography:

Daney, Serge. *Roumanie, année zéro* [*Romania, year zero*]. *Cahiers du cinéma*, nr. 428, februarie 1990, pp. 84-86.

Gorzo, Andrei. *Lucruri care nu pot fi spuse altfel* [*Things that Cannot Be Said in any Other Way*]. București, Humanitas, 2012, 324p.

Gorzo, Andrei. *Videograme dintr-o revoluție – Un studiu critic* [*Videograms of a revolution – A critical study*], disponibil la adresa web https://editura.liternet.ro/carte/328/Andrei-Gorzo/Videograme-dintr-o-

revolutie-Un-studiu-critic.html.
Hill, John. *Sex, Class and Realism*. Londra, BFI Publishing, 1986, 228p.
Nasta, Dominique. *Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle*. Londra, Wallflower Press, 2013, 256p.
Petrovszky, Konrad; Țichindeleanu, Ovidiu. *Revoluția Română televizată. Contribuții la istoria culturală a mediilor* [*The Romanian Revolution Televized. Contributions to the cultural history of media*]. Cluj, Idea Design & Print, 2009, 247p.
Poenaru, Florin. *Noul val din perspectivă colonială* [*The New Wave from a Colonnial Perspective*]. În: *Politicile filmului*, coordonatori Andrei Gorzo; Andrei State. Cluj, Tact, 2014, p 151-172.
Robé, Chris. *The Specter of Communism: A Communist Structure of Feeling within Romanian New Wave Cinema*. Articol disponibil la adresa web https://www.researchgate.net/publication/320337821_The_Specter_of_Communism_A_Communist_Structure_of_Feeling_within_Romanian_New_Wave_Cinema, accesat la 10 noiembrie 2019.
Șerban, Alex. Leo, *Less (revolution) is more (fun*). Articol disponibil la adresa web https://agenda.liternet.ro/articol/7594/Alex-Leo-Serban/Less-revolution-is-more-fun-A-fost-sau-n-a-fost.html. Accessat la 10 noiembrie 2019.
Turcuș, Claudiu, *Anticomunism – rețeta noastră secretă* [*Anticommunism – our secret recipe*]. În: *Filmul tranziției. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc „nouăzecist"* [*The Film of the Transition. Contributions towards the Interpretation of the Romanian Cinema of the 90s*], coordonatori Andrei Gorzo; Gabriela Filippi. Cluj, Tact, 2017, p. 151-170.

Filmography:

Mitulescu, Cătălin. *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii* [*The Way I Spent the End of the World*], 2006.
Muntean, Radu. *Hîrtia va fi albastră* [*The Paper Will Be Blue*], 2006.
Porumboiu, Corneliu. *A fost sau n-a fost?* [*12:08 East of Bucharest*], 2006.
Ujică, Andrei; Farocki, Harun. *Videograme dintr-o revoluție* [*Videograms of a Revolution*], 1992.