„Chewing-gum pentru ochi”. Receptarea critică a filmului popular românesc de la începutul anilor ‘90

Mădălina POJOGA

Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca
Babeș-Bolyai University of Cluj-Napoca
Personal e-mail: madalinapojoga94@gmail.com

“*Chewing gum for the eyes”. The critical reception of ‘90s Romanian Popular Cinema*

The critical exclusion of Romanian popular film occurred both in the communist age and in the transition period of the 1990s. With a primary focus on the author’s intent and on the film director, the genre films, although successful with their audience, occupied a peripheral position in the studies regarding Romanian filmmaking, since, in general, they are entertainment productions.

This article seeks to look deeper into the critical reception of popular films in the magazine Cinema in communism, but also in Noul Cinema [New Cinema] (1990-1998), to prove that, regardless of the political system, they were regarded from the same point of view, which emphasized their irrelevance, their poor quality or the use of Western formulae. Second of all, the analysis of popular films that scored high among the audience at the beginning of the 1990s, which were made by directors who had also been active in socialist filmmaking, shows that not only the authors promoted by the magazine Noul Cinema and who made anti-communist movies approached the transition phenomenon, but also those who chose commercial filmmaking.

Keywords: popular cinema, postsocialism, Romanian cinema, entertainment.

„Toate genurile cinematografice sunt utile! Dar obiectivul nostru principal este: filmul epocii noastre”[1]

În privința cinemaului românesc din perioada comunistă, receptarea critică post-decembristă rămâne în zona filmelor de artă, acele capodopere răsfirate care au primit acest statut datorită premiilor luate la festivaluri internaționale, caracterului subversiv al unor autori sau cel propagandistic al producțiilor care respectau planurile tematice și directivele Partidului. În afara acestui discurs dominant, se situează filmul popular, de divertisment, care s-a adresat unui public larg, reprezentat prin comedii, filme polițiste, muzicale, animații sau filme pentru copii. Având în vedere că în revista *Cinema* „nu se practica atât o teorie a autorului, cât o politică a autorilor”[2], dezbaterile asupra cinemaului pentru public sunt rare și apar mai mult în zona comediilor și uneori a filmelor pentru copii. Trebuie totuși menționat că acest fapt nu e doar o carență a criticii românești, iar dihotomia film de artă - film popular a fost folosită în general, începând cu anii ,60, când filmul european era asociat cu cel de artă, pe când Hollywoodul reprezenta producțiile comerciale. Cu toate acestea, au existat în Europa, atât în sfera vestică, cât și în cea din blocul comunist, filme populare, cu succes de public, dar care ajung la periferie

din cauza discursului dominant asupra cinemaului de artă[3].

În spațiul românesc, cu precădere în critica de specialitate, filmul popular a primit o oarecare atenție în ultima parte a anilor '60, ca apoi să fie amintit prin intermediul cronicilor de întâmpinare. Reiese faptul că această categorie de filme nu a fost complet ignorată, având în vedere că producții de gen se lansau anual, doar că niciodată nu a fost studiat ca fenomen absolut necesar oricărui cinema. În împrejurările în care era menționat, trebuia neapărat asociat cu mesajul ideologic pe care se presupunea că ar trebui să îl conțină, așa cum menționează Ion Frunzetti la masa rotundă a revistei *Cinema* din 1965, atunci când se discută rateul filmului *Neamul Șoimăreștilor* (regia Mircea Drăgan, 1965):

> „Se fac filme de rețetă, filme cu succes de casă. Dar filmul este înainte de toate ceea ce a spus Lenin că este: act politic de persuasiune. Ca și celelalte arte, filmele românești trebuie să modifice conștiințele, cum s-a spus cu claritate și în recentele documente ale partidului nostru, să le ridice la alt nivel de înțelegere ideologică și estetică. Și mie îmi plac filmele de superproducție, dar nu mă pot mulțumi cu niște lucruri... Iar naivitatea din *Neamul Șoimăreștilor*, de pildă, nu se limitează la detalii și realizare, ci afectează conținutul și sensul filmului"[4].

În a doua parte a anilor '60, se cere o „selecție mai riguroasă" a filmelor de gen, se condamnă multitudinea de filme western care apar la cinema sau cazuri în care filmul popular e intitulat „filmul carbaxin" (somnifer)[5]. Cu toate acestea, au existat voci care conștientizau necesitatea filmului de gen într-o cinematografie care dorea să se dezvolte și care trebuie să conțină producții din toate genurile, prezente în orice industrie:

> „Căutăm ca filmul așa-numit „de casă" să fie prezentat și el pe ecrane, pentru că există o mare categorie de spectatori care nu vin neapărat la cinematograf ca să filozofeze, ci vin să se distreze și timp de două ore, ei nu mai vor să gândească nimic și nici după ce ies de la cinema nu le face plăcere, probabil, să se preocupe de film. Dar chiar pentru această categorie de filme, noi vrem să ne oprim în cele mai valoroase din genul respectiv"[6].

Într-un dosar al revistei din 1970, intitulat „Ce ați face dacă ați fi producător", replica lui Aurel Baranga, unul dintre dramaturgii favorizați de regim, însumează atitudinea față de promovarea cinemaului de artă, ce ține de snobism, fără a se lua în considerare inclusiv cerințele publicului. Pentru el, este necesară consolidarea unui cinema de mase și abia apoi se poate discuta de „*filme de avangardă*":

> „E nevoie de o decizie eroică, decizia de a declara deschis: facem o cinematografie pentru milioane de spectatori, o cinematografie comercială, în accepția superioară a termenului, o cinematografie de succes. Dacă vom fi însă, în continuare, sensibili la zâmbetele superioare ale snobilor, dacă ne va fi teamă să facem declarația de mai sus, ca să nu fim socotiți „înapoiați", „retrograzi", „inculți" sau „nepricepuți", dacă vom merge mai departe pe linia concesiilor și a compromisurilor, mortale în artă, nu vom avea nici o cinematografie clasică și, bineînțeles, nici una de avangardă. Vom avea, în schimb, discuții"[7].

Concomitent cu dezbaterile despre autori și cinema de artă, filmul românesc livra în continuare producții cu succes de public, ale unor regizori care au ajuns să se concentreze pe anumite genuri. Astfel, Geo Saizescu era specialistul în comedii și satiră, Elisabeta Bostan realiza filme pentru copii și întreaga familie, Mircea Drăgan regiza seria *Brigada Diverse*, Ion Popescu-Gopo realiza filmele fantastice, iar Mircea Mureșan făcea *Toate pânzele sus!*. În același timp, s-au realizat filme în serie, cu succes de public, cum ar fi ciclul *Haiducilor* (Dinu Cocea, 1966-1971), *Bobocilor* (Mircea Moldovan, 1975-1987) sau *Liceenilor* (Nicolae Corjos, 1985-1987).

Spre deosebire de filmele din ciclul epopeii naționale sau cele de actualitate, care trebuiau să promoveze valorile socialiste, aceste pelicule pentru public, deși la rândul lor încărcate ideologic, accentuau și o altă componentă, anume latura de divertisment. Regizorii care au ajuns să fie reprezentanți ai acestei direcții în cinema sunt cei care au avut succes de public, dovadă fiind și realizarea unui top 30 de producții românești cu succes de casă între anii 1973-1979, în care autorii cu cele mai multe titluri sunt Sergiu Nicolaescu, Elisabeta Bostan, Mircea Drăgan, și Mircea Mureșan. În privința selecției, „a stat criteriul succesului de public, condiție care înseamnă, pe de o parte, recuperarea cheltuielilor pentru producerea filmului, iar, pe de altă parte, exercitarea influenței culturale, educative, informative a filmului prin contactul cu un public cât mai larg"[8].

„Stilul esteticii de piață: chewing-gum pentru ochi"[9]

Politica autorului a continuat în anii 1990 în privința producțiilor de natură anti-comunistă și cu accente mizerabiliste, creând grila receptare din revista *Noul Cinema*, lansată în ianuarie 1990, dar care a continuat formatul revistei *Cinema*. Aici apare întrebarea cu privire la situația filmului popular și a felului în care se reflectă tranziția în viziunea regizorilor, la rândul lor consacrați într-un cinema socialist. La fel ca până atunci, revista *Noul Cinema* privește noile filme de gen ca fiind de proastă calitate și considerate ca exemple periferice în comparație cu

filmele de artă, criticii fiind în continuă așteptare a filmului reprezentativ pentru schimbarea politică care a avut loc în țară.

Există două tendințe principale care apar în privința receptării acestei categorii. În primul rând, denunțarea unor producții de dinainte de ,89 ca reprezentante ale kitsch-ului, siropoase, pline de coincidențe și umor de mahala, precum ciclul *Liceenilor* (Nicolae Corjos, 1975-1987), *Promisiuni* (Elisabeta Bostan, 1985), *Sosesc păsările călătoare* (Geo Saizescu, 1984) sau *Vară sentimentală* (Francisc Munteanu, 1986)[10]. Pe același ton se scrie, în 1991, un amplu articol ce dezbate și filmele de gen apărute după 1989, autorul încercând să realizeze un contrast între evenimentele politice recente și nevoia publicului pentru producții kitsch:

> „Nu e mai puțin adevărat că în lunile de neliniște, confruntări, suspiciuni generalizate și degringoladă morală ce au urmat marii explozii de beatitudine din primele zile ale Revoluției, obosiți de „happening-ul" stradal și derutați de jungla politică în care s-au trezit aruncați deodată, puțini dintre spectatorii ei ce și-au căutat un refugiu sufletesc în sălile de cinema ar fi dispuși să urmărească simbolistica *Deșertului roșu* de Antonioni sau eseurile în imagini ale unui mare artist precum Tarkovski. Ceea ce ei sunt dispuși să vadă se poate constata și după ofertele tot mai numeroaselor șușe teatrale sau citind afișele companiilor particulare ce urmăresc o singură valoare, calculabilă în lei"[11].

În primul rând, opinia criticului, de altfel reprezentativă pentru *Noul Cinema*, reflectă acel snobism denunțat la începutului anilor ,70, dar și o neputință de a înțelege faptul că cinemaul românesc nu este dominat doar de anumite valențe estetice de rang înalt, ci conține o dimensiune de divertisment, a filmului ca metodă de escapism, în care se înscriu producții care, la rândul lor, scot în evidență o anumită viziune asupra trecutului, dar și asupra procesului de tranziție. Este important de analizat felul în care filmele pentru public au înregistrat trecerea la un sistem democratic, libertățile pe care și le-au asumat și felul în care individul consumator devine un simbol al racordării în noul spațiu capitalist, integrat în noua Europă.

În același timp, este relevantă comparația între filmele care condamnă sistemul postdecembrist, în care cetățeanul devine victimă a tranziției, și cele populare, optimiste, în care tranziția devine un spațiu al oportunismului, prin care mici afaceri, posibile în piața liberă, pot duce la succes financiar. Pentru Meta Mazaj, în analiza pe care o face cinemaurilor postsocialiste, „ceea ce reiese cel mai puternic din descrierea tranziției de la o ordine politică și economică la alta și încercarea de a-și menține autonomia și identitatea, nu este un sentiment al succesului, ci unul de marginalizare, izolare și de înstrăinare"[12]. Discursul dominant este cel prezentat de Mazaj, dar cinemaul românesc al anilor ,90 este unul al contrastelor, cu filme precum *Privește înainte cu mânie* (regia Nicolae Mărgineanu, 1993), în care tranziția duce la dezbinarea familiei, alcoolism, prostituție și furt, dar și ca *Miss Litoral* (regia Mircea Mureșan, 1990), care, pentru regizor, reprezintă o nevoie „după momentele grele, dar minunate, prin care am trecut, de clipe de relaxare"[13]

Comentariile asupra kitsch-ului din filmul românesc de public nu sunt în întregime unanime, iar uneori există loc de nuanțe, deși „tragerea la răspundere" cu privire la lipsa de calitate a peliculelor este constantă. Adina Darian aduce în discuție regresul unor regizori care au avut succes în trecut, cu pelicule de calitate, și care acum scot filme nedemne de reputația lor, cum ar fi laureatul la Cannes, Mircea Mureșan, sau Geo Saizescu, considerat cineast cu experiență, dar care face acum filme în stilul „șantan". De altfel, ce încearcă Darian să evidențieze este faptul că marea problemă nu ține neapărat de genul ales, ci de execuție, accentuând faptul că nevoia de divertisment este una validă: „Atâta timp cât cineaștii noștri nu vor depăși arbitrara distincție dintre așa-numitele filme de festival și filme de public, nu vom ieși din impas. Nu vom putea câștiga sau recâștiga, cu onoare, încrederea publicului. Niciuna dintre marile cinematografii ale lumii nu-și permite o asemenea împărțire arbitrară"[14].

Privește înainte cu optimism

Dacă înainte de 1989 nu se putea discuta în termeni de succes comercial și profitul adus de filmele cu succes la public, având în vedere că în statele socialiste nu exista o piață liberă[15], odată cu aparenta restructurare a industriei, cererea și oferta devin laitmotiv atât în criticile aduse anumitor producții, cât și a celor care încearcă să justifice existența unor filme și necesitatea de a se raporta la cerințele publicului. Într-o cronică la *Liceenii Rock'n'Roll* (regia Nicolae Corjos, 1991), Irina Coroiu acuză autorii „recidiviști" că nu înțeleg ce înseamnă „economia de piață în comerțul cinematografic în care cererea reglează oferta"[16]. În aceeași notă, își justifică și Mircea Mureșan filmul *Miss Litoral*, după ce a fost întâmpinat cu cronici negative, afirmând că era încrezător că țara se îndreaptă spre o economie a ofertei și cererii și că „busola Europei de Est bate spre piața neîndurătoare"[17]. Mureșan accentuează necesitatea de a face filme pentru public, referindu-se la colegi care fac filme doar din vocație și explicând că un film care are succes de public nu poate fi considerat un eșec, așa cum i-a fost catalogată prima producție de după Revoluție: „Un eșec la care spectatorii au spart ușile cinematografelor; un eșec care a adus în 6 luni

un milion jumătate de spectatori și un profit de sută la sută. După un astfel de «eșec», mă aflu în impas și nu mai înțeleg ce este un succes"[18]. Dincolo de tonul justificator, ce reiese din declarația lui Mureșan reflectă din nou incapacitatea criticilor de a înțelege că succesul comercial apare în general în filmul de divertisment, iar o industrie cinematografică nu poate să fie formată doar din filme de artă.

Înainte de cronicile negative care au apărut în *Noul Cinema*, filme precum *Harababura* (regia Geo Saizescu, 1990), *Liceenii Rock'n'Roll*, *Miss Litoral* și *A doua cădere a Constantinopolului* (regia Mircea Mureșan, 1994), au fost prezentate ca proiecte noi și interesante încă din faza de producție, practică deja cunoscută din revista *Cinema*, care obișnuia să relateze procesul de filmare prin interviurile luate regizorilor și actorilor.

Mihai Constantin aduce în vedere că, deși au avut succes cu *Liceenii* și personajele interpretate de ei au devenit modele de viață, aspectul actualității rămâne primordial, motiv pentru care trebuie să apară pe ecran liceenii anului 1990[19]. Pentru Ileana Mirea, avantajele noului sistem se reflectă în vestimentația personajelor: „un film în care nu există niciun fel de restricții la blugi, etichete, accesorii vestimentare este egal cu o mare bucurie. Liceenii apar pe ecran îmbrăcați conform vârstei, în culori vesele și plăcute privirii, plini de exuberanță. Grija noastră este să înlăturăm kitsch-ul care și așa a proliferat destul"[20]. Liceenii au scăpat nu doar de uniformă, dar și de inocența siropoasă a gesturilor timide, cu plimbări prin parc și trandafiri lăsați în bancă, acum înlocuiți cu scene de „educație sexuală" din revista *Trup și Suflet*, iar interesul lor pentru școală e aproape inexistent, fiind înlocuit de obsesia pentru noua trupă de rock. Schimbările sunt și mai mari o dată cu filmul *Liceenii în alertă* (regia Mircea Plângău, 1993), mult prea îndepărtat de ideea de la care a pornit întregul ciclu, încât titlul e derizoriu. Aici, nevoia de asimilare, de a fi la curent cu produsele din Occident, care de fapt reflectă moda vremii, e dată de prezența referințelor constante la serialul *Twin Peaks*, asocierea protagoniștilor cu personajele din serial, dar și alte referințe din cultura pop. În plin proces de privatizare, liceenii nu mai sunt interesați de școală, ci intră în afaceri. Aici are loc schimbarea de identitate: de la elevii conștiincioși ce reflectă valori socialiste, acum trebuie să se integreze în altă ordine socială, modificată de deschiderea spre Vest, în care „obstacolul includerii nu mai ține de etnie sau rasă, ci mai degrabă de comportamentul cultural, politic și economic (...) obsesia nu e asupra rasei, ci a comportamentului, a prezentării, a imaginii, pentru a părea civilizat sau demn de atenția Vestului"[21].

În cele două filme comerciale regizate de Mircea Mureșan, *Miss Litoral* și *A doua cădere a Constantinopolului*, dovezile cu privire la schimbarea ce a avut loc în România după Revoluție trebuie introduse atât prin dialog, cât și prin imagine. Astfel, se permite defilarea și prezentarea fetelor care, deși protagoniste, sunt obiecte de decor sau, mai exact, „etalon de frumusețe necenzurată". De altfel, una dintre actrițe, Carmen Trocan, declara în *Noul Cinema* că „în *Miss Litoral* vom vedea în sfârșit fete frumoase, tinere, mai puțin îmbrăcate, dar asta nu înseamnă că filmul va fi erotic (...) Fiind vorba de o comedie, sper ca spectatorii să râdă nu pe seama fetelor frumoase, ci a situațiilor hilare în care vor fi puse"[22]. Personajele vorbesc în mai multe limbi, deja fac trecerea rapidă de la română la engleză și pentru nota comică și folosesc termeni precum *planning*, *marketing* și *management* atunci când discută despre o posibilă căsătorie. Ambele filme, care pot fi luate împreună ca parte dintr-un ciclu ce folosește aceeași formulă, ajung să adauge tot ceea ce caracteriza începuturile tranziției, dar fără să ofere apariția unor consecințe negative. Procesul de privatizare nu semnalează apariția unor probleme, ci e tratat în cheie comică, atunci când personajul Ismail se înscrie în Partidul Privat al Privatizării și află că „Democrația se învață. Cică în 20 de ani". În *A doua cădere a Constantinopolului* se afirmă că „economia de piață e o știință, nu o fac toți mocofanii", iar, când sunt amintite momente care fac trimitere la realitățile anului 1994, precum „foamete, greve, comunicate de la guvern, tot tacâmul", acestea par lipsite de importanță.

Cu toate că ambele filme sunt comedii, preocupate mai mult de schimbările prezentului și oportunitățile pe care acesta le aduce, o dată cu americanii afaceriști sau producători de film ce caută talente în România, apar și comentariile anticomuniste. În filmul din '94, întreaga poveste se învârte în jurul unei mașinării care scoate haine automat, aparat despre care se spune că a fost prezentat și lui Nicolae Ceaușescu. Creând iluzia unor imagini de arhivă, conducătorul este ridiculizat la momentul sosirii în fabrică, fiind acoperit de lenjeria intimă care zboară din aparat. E un comic care în alt gen de film ar fi dat în grotesc, dar, fiindcă aici este vorba de o comedie nepretențioasă, scena rămâne un simplu gag, care își face efectul pe moment, fără a specula mai mult decât e nevoie.

Tot prin intermediul mașinăriei se face raportarea la Vest, ce reprezintă portița de scăpare, șansa protagoniștilor de a se îmbogăți cu invenția lor și „biletul către intrarea în Europa". Filmele oferă iluzia unui proces de adaptare simplu, ce vine aproape natural, în care trecutul e amintit fugitiv și privirea e spre civilizație. Micile afaceri, dorința de îmbogățire rapidă, personaje poliglote ce sunt la curent cu felul în care funcționează economia de piață, reprezintă o încercare de a demonstra adaptabilitatea la noul sistem social și economic, deși în realitate „căderea Cortinei de Fier a reînnoit ierarhia dintre Est și Vest sub pretextul ideologiei neoliberale (...) [iar] majoritatea populației postsocialiste a ajuns învinsa capitalismului, ea fiind de

vină pentru imobilitatea și incapacitatea de adaptare"[23].

Într-o cronică din *Noul Cinema*, intitulată „Cădere în piața liberă", Adina Darian semnalează succesul pe care l-a avut filmul *A doua cădere a Constantinopolului*, cu încasări de peste 250 de milioane în primele două săptămâni, întrebându-se cum a fost posibilă o asemenea performanță[24]. Filmele lui Mureșan au avut succes de public folosind o rețetă care, cel puțin în prima parte a anilor ,90, a dat semnale că funcționează. Lipsite de cenzură și având la dispoziție posibilitatea de a arăta orice, s-au accentuat nuditatea și prezentarea fetelor frumoase, s-au distribuit actori deja consacrați în filme sau spectacole de gen, cunoscuți publicului, au apărut în roluri principale cântăreți care își aveau deja propriii fani. Dincolo de faptul că filmele erau kitsch-uri în accepțiunea cronicarilor, au avut totuși succes comercial.

Preocuparea față de efectele tranziției a fost evidentă de-a lungul anilor ,90 în toate tipurile de filme care s-au realizat. Deși perspectivele anticomuniste și cele care criticau sistemul actual au fost predominante, în sfera filmului popular, deschiderea spre Vest și economia de piață au devenit puncte de reper prin care protagoniștii puteau să-și demonstreze adaptabilitatea la cerințele unui nou sistem social și economic. În același timp, regizorii specializați în filmele de gen sunt cei care în anii ,90 au decis să continue în același registru, dar ajustat în funcție de noua ordine socială. Mai mult, schimbările nu au avut loc la nivelul receptării critice, care, dacă înainte de ,89 trata cu prea puțină importanță filmul popular, a ajuns apoi să taxeze dur noile producții pentru public. Deși uneori se menționa necesitatea lor, comparația constantă și redundantă dintre film de artă/autor și film comercial a rămas ca unic filtru de interpretare.

Note:

1. Roxana Pană, *Panoramic românesc: 1980! Toate genurile cinematografice sunt utile! Dar obiectivul nostru principal este: filmul epocii noastre*, în *Cinema*, anul XVII, 12/1979, p. 5-6.
2. Radu Toderici, *Deceniul autorilor. Ce s-a întâmplat cu filmul românesc în anii 90?*, în *Filmul tranziției. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc „nouăzecist"*, coord. Andrei Gorzo și Gabriela Filippi. Cluj-Napoca, 2017, p. 203.
3. Dorota Ostrowska, Francesco Pitassio, Zsuzsanna Varga, *Popular Cinemas in East Central Europe. Film Culture and Histories*, Londra, Editura I.B Tauris, 2017, p. 1-22
4. Ion Frunzetti, *Masa rotundă a revistei Cinema. Stagiunea 1964-1965*, în *Cinema*, anul III, 8/1965, p. 7-8
5. Ov. S. Crohmălniceanu, *Filmul carbaxin*, în *Cinema*, anul V, 8/1967, p. 20-21
6. V. Stan, *Sunteți mulțumiți de ceea ce vedeți pe ecranele noastre?* în *Cinema,* anul VI, 11/1968, p. 11
7. Aurel Baranga, *Filme de succes și filme de avangardă* în *Cinema*, anul VIII, 11/1970, p. 11.
8. Mihai Duță, *Producția națională în perioada 1973-1979 și baremul succesului de casă*, în *Cinema*, anul XVIII, 5/1980, p. 20.
9. Irina Coroiu, *Jolly Jocker*, în *Noul Cinema*, anul XXX, 5/1991, p. 7.
10. Bogdan Burileanu, *Filmul se vede. Gustul se modelează*, în *Noul Cinema*, anul XXX, 4/1991, p. 6.
11. Victor Ernst Mașek, *Filmul se vede. Gustul se modelează*, în *Noul Cinema*, anul XXX, 4/1991, p. 7.
12. Meta Mazaj, *Eastern European Cinema on the Margins*, în *Studies in East European Cinemas*, anul 2011, vol. 1, nr. 1, p. 197.
13. Mircea Mureșan, *Ceea ce ne lipsea*, în *Noul Cinema*, anul XXIX, 11/1990, p. 7.
14. Adina Darian, *De unde începe re-începutul?*, în *Noul Cinema*, anul XXXI, 2/1992, p. 6-7
15. Dorota Ostrowska, Francesco Pitassio, Zsuzsanna Varga, *Popular Cinemas in East Central Europe. Film Culture and Histories*, Londra, Editura I.B Tauris, 2017, p. 14
16. Irina Coroiu, *Jolly Jocker*, în Noul *Cinema*, anul XXX, 5/1991, p. 6
17. Mircea Mureșan, *Bani publici pentru filme fără public*, în *Noul Cinema*, anul XXX, 12/1991, p. 4
18. Ibidem
19. I.P.D, *Liceenii redivivi*, în *Noul Cinema*, anul XXX, 1/1991, p. 8
20. Ibidem
21. Nataša Kovačević, *Narrating Post/Communism. Colonial Discourse and Europe' Borderline Civilization,* Londra, Editura Routledge, 2008, p. 13
22. Mircea Mureșan, *Ceea ce ne lipsea*, în *Noul Cinema*, anul XXIX, 11/1990, p. 7.
23. Aniko Imre, *Postcolonial Media Studies in Postsocialist Europe*, în *Boundary 2*, anul 2014, p. 118.
24. Adina Darian, *Cădere în piața liberă* în *Noul Cinema*, anul XXXIII, 2/1994, p. 3.

Bibliography:

Baranga, Aurel. *Filme de succes și filme de avangardă* [*Successful films and avantgarde films]*. În: *Cinema*, anul VIII, 11/1970, p. 11.

Burileanu, Bogdan. *Filmul se vede. Gustul se modelează [The film is seen. The taste can be changed*]. În: *Noul Cinema*, anul XXX, 4/1991, p. 6.

Coroiu, Irina. *Jolly jocker*. În: *Noul Cinema*, anul XXX, 5/1991, p. 6

Darian, Adina. *Cădere în piața liberă* [*Freefalling in the free market*]. În: *Noul Cinema*, anul XXXIII, 2/1994, p. 3.

Darian, Adina. *De unde începe re-începutul?* [*Where does the restart begin?*]. În: *Noul Cinema*, anul XXXI,

2/1992, p. 6-7.
Duță, Mihai. *Producția națională în perioada 1973-1979 și baremul succesului de casă* [*National production during 1973-1979 and commercial success*]. În: *Cinema*, anul XVIII, 5/1980, p. 20.
Frunzetti, Ion. *Masa rotundă a revistei Cinema. Stagiunea 1964-1965* [*Cinema Magazine's Round Table. Season 1964-1965*]. În: *Cinema*, anul III, 8/1965, p. 7-8.
Imre, Aniko. *Postcolonial Media Studies in Postsocialist Europe*. În: *Boundary* 2, 2014, p. 113-134.
Kovačević, Nataša. *Narrating Post/Communism. Colonial Discourse and Europe' Borderline Civilization*. Londra, Editura Routledge, 2008, 236 p.
Mașek, Victor Ernst. *Filmul se vede. Gustul se modelează* [*The film is seen. The taste can be changed*]. În: *Noul Cinema*, anul XXX, 4/1991, p. 7.
Mazaj, Meta. *Eastern European Cinema on the Margins*. În: *Studies in East European Cinemas*, Vol.1,1/2010, p. 188-207.
Mureșan, Mircea. *Bani publici pentru filme fără public* [*Public funds for films without an audience*]. În: *Noul Cinema*, anul XXX, 12/1991, p. 4.
Ostrowska, Dorota; Pitassio, Francesco; Varga, Zsuzsanna. *Popular Cinemas in East Central Europe. Film Cultures and Histories*. Londra, Editura I.B. Tauris, 2017, 345 p.
Stan, V. *Sunteți mulțumiți de ceea ce vedeți pe ecranele noastre?* [*Are you satisfied with what you see in our cinemas?*] În: *Cinema*, anul VI, 11/1968, p. 11
Toderici, Radu. *Deceniul autorilor. Ce s-a întâmplat cu filmul românesc în anii 90?* [*The authors'decade. What happened with the 90s Romanian film?*] În: *Filmul tranziției. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc „nouăzecist"*, coordonatori Andrei Gorzo; Gabriela Filippi, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2017, p. 187-217.

Filmography:

Bostan, Elisabeta. *Promisiuni* [*Promises*], 1985.
Cocea, Dinu. *Seria Haiducii* [*The Haïdouks* series], 1966-1971.
Corjos, Nicolae. *Seria Liceenii* [*The Graduates* series], 1985-1987.
Corjos, Nicolae. *Liceenii Rock'n'Roll* [*Rock'n'Roll Graduates*], 1991.
Drăgan, Mircea. *Neamul Șoimărești*lor, 1965.
Drăgan, Mircea. *Seria Brigada Diverse* [*Brigada Diverse series*], 1970-1971.
Mărgineanu, Nicolae. *Privește înainte cu mânie* [*Look Forward in Anger*], 1993.
Moldovan, Mircea. *Seria Bobocilor* [*Freshmen series*] (1975-1985, România: Casa de filme 1)
Munteanu, Francisc. *Vară sentimentală* [*A Sentimental Summer*], 1987.
Mureșan, Mircea. *Toate pânzele sus!* [*All Sails Set*, TV Series], 1976-1978.
Mureșan, Mircea. *Miss Litoral* [*Miss Littoral*]. 1990.
Mureșan, Mircea. *A doua cădere a Constantinopolului* [*The Second Fall of Constantinople*], 1994.
Plângău, Mircea. *Liceenii în alertă* [*Gradutes on their toes*], 1993.
Saizescu, Geo. *Sosesc păsările călătoare* [*Here Come the Summer Birds*], 1984.