# MUTAȚII TRANSMEDIALE ÎN PRODUCȚIILE ARTISTICE DOUĂMIISTE

**Denisa Artemisa CHIRTEȘ**

**Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca, Facultatea de Litere**
**Babeș Bolyai University of Cluj-Napoca, Faculty of Letters**
E-mail: denisa_artemisa@yahoo.com

*TRANSMEDIA MUTATIONS IN THE ARTISTIC PRODUCTIONS OF THE 2000S*

**Abstract**: This paper aims to investigate the ideological mutations that occur by turning the written text into an adaptation, using the protagonists that play the role of the marginal, both in the novel and in the movie, facilitating the breakthrough in the peripheral universe. Transmedia reveals the construction of the same fictional word, but the shift lies in the swinging between ideological isms: progressivism and conservatism, capitalism and anti-capitalism. This study is focused on recent literature and its adaptations. Characters have got the same name, they live in similar universes, but the main aim of this paper is to identify the shifts that result from turning the written message into a visual one. The same "story" can take a different ideological turn, therefore, both creations must be taken into consideration, in order to comprehend the global message. The "double-creations" chosen to illustrate this point are: Love Sick by Cecilia Ștefănescu, motivating this choice by the progressivism of the adaptation in contrast to the conservatism of the novel, concentrating on the queer component; I am an old communist hag! by Dan Lungu where the focus falls on the anti-capitalist view, whereas the novel concentrates on an anti-communism ideology; Soldiers by Adrian Schiop, a case where the movie diminishes the focus on the progressivism, shifting the prespective on the universal love story between Adi and Alberto.
**Keywords**: transmedia, mutation, ideology, anti-capitalism, communism, progressivism, conservatism

**Citation suggestion:** Chirteș, Denisa Artemisa. "Mutații transmediale în producțiile artistice douămiiste." *Transilvania*, no. 5-6 (2023): 142-146.
https://doi.org/10.51391/trva.2023.05-06.16.

Universul omonim care se naște din și dincolo de literatură elimină valența literaturocentrică. Opera primă și universul derivat trebuie studiate atât în individualitatea lor, cât și prin elementele de congruență, pentru o înțelegere deplină a producțiilor artistice. Această fuziune este instrumentată prin conceptul de transmedialitate, înțeles ca fenomen care „are loc de câte ori o narațiune traversează granițele semiotice ale așa-numitului mediu original pentru a da naștere unui fenomen artistic în altul"[1]. În paradigma cinematografică, gramatica prelucrată este redată, în termenii lui Doru Pop, de „new-new-wave"[2]-ul cinematografic românesc. Acesta survine ca derivat al fenomenului europenizării (ca în toate domeniile, de altfel). Așa-numitul *new wave* european în cinematografie este caracterizat de „spațiul personal cultivat sub forma unei narațiuni"[3], un antropocentrism reinventat, identificabil și în operele propuse spre analiză. Cu toate acestea, miza individualistă a fiecărui personaj urmează traiectorii distincte. Caracterele sunt omonime, poartă același nume, însă spațiul mentalitar suferă mutații odată cu trecerea prin filtrul transmedialității. Sub imperativul media, „poveștile" se reformatează constant, oferind un mediu propice pentru filtrarea romanului prin lentila cinematografică, asigurându-i supraviețuirea la proba timpului, căci „studiile despre adaptări au descoperit că poveștile se adaptează la noile mijloace media"[4].

În ceea ce privește spațiul adaptărilor, pornim de la o premisă tripartită: adaptarea constituie o transpoziție asumată a unui text recognoscibil (criteriu certificat de textele supuse analizei, titlul este identic, personajele, spațiul). Ea este, totodată, un act de apropriere al altui text prin interpretare, anulând pretextul fidelității. Cu alte cuvinte, aici apare explicația mutației ideologice, un text nu poartă (neapărat) încărcătura ideologică a autorului, aceeași poveste poate transmite un mesaj distinct, fiind vorba despre maniera,

unghiul prin care este transpusă. Nu în ultimul rând, adaptarea reprezintă un intertext extins al textului adaptat. Joncțiunea are loc între două narațiuni, narațiunea primă (textul) și narațiunea secundă (adaptarea), întrucât filmul, privit în autonomia lui, pune problema „dificultății asimilării imaginii cinematografice unui enunț”[5]. Cu alte cuvinte, cinematografia își construiește propriul limbaj, propria gramatică, reductibilă la o nouă formă de narațiune. Această suprapunere de „narațiuni” (dintre text și film) are ca rezultat un palimpsest neregulat. Tocmai aceste iregularități fac obiectul studiului, mai exact imposibilitatea suprapunerii celor două universuri și mutațiile ideologice rezultate. În termeni ideologici, există uneori o simetrie aproape perfectă, de pildă, în *Soldații* de Adrian Schiop (în regia Ivanei Mladenovic), redată de neutralitatea ideologică a filmului (care nu contestă statutul de manifest al romanului), însă în celelalte două texte supuse analizei, apare un derapaj ideologic înspre anti-capitalism (*Sînt o babă comunistă!* de Dan Lungu, în regia lui Stere Gulea), respectiv înspre mimarea unui progresism (*Legături bolnăvicioase* de Cecilia Ștefănescu, în regia lui Tudor Giurgiu), urmând ca aceste aspecte să fie particularizate pe parcursul lucrării.

Imaginarul din Ferentari este transpus puternic vizual în text. Adaptarea rămâne astfel doar o prelungire, o dublură. Nu se contribuie la reformatarea personajelor periferice, a peisajelor de ghetou, ci acestea sunt reconfigurate programatic, reprezentând o reluare a spațiului deja-ficționalizat din cadrul romanului. Totuși, reușește să păstreze construcția involuntară a unui manifest, lipsit de substratul tezist, fiind o prezentare transparentă a unui-dublu marginal (atât din punct de vedere etnic, cât și al sexualității), în cazul lui Alberto, iar în cazul alter-ego-ului lui Adrian Schiop, Andrei Terian evocă termenul de *hipermarginalitate*, fiind un *outsider* în Ferentari, în postura de actor, în propria sa autoreprezentare. Această poziționare este definită drept „o categorie socială sau o condiție în care poziția de *outsider* a unui individ în una sau mai multe minorități este accentuată și complicată de rolul lui/ei de marginal în acele comunități”[6]. Ceea ce se pierde totuși în adaptare este accentul pe individualitatea lui Adi. Autorul fuzionează cu Adi-naratorul, însă, paradoxal, pare că nu mai fuzionează cu Adi-personajul de film, deși el însuși se mimează pe sine. În scrierea diaristică valențele ideologice sunt mult mai pregnante (Adi este homosexual însă face afirmații antistângiste), pe când în adaptare, miza erotică (sau pseudoerotică) predomină. Pare mai degrabă povestea unui cuplu disfuncțional. Chiar și decupajul cadrelor certifică deplasarea accentului dinspre străinul din Ferentari înspre marginalul „călăuză” – de fiecare dată când Adi îi vorbește, camera este centrată tot pe Alberto. În ambele creații exista, cu siguranță, miza eliminării stigmatului, însă maniera în care se realizează este distinctă. Ceea ce caracterizează adaptarea este nuanța de *political correctness* în spirit progresist la care se face apel prin accentuarea sentimentului de milă la adresa marginalului Alberto. Portretul acesta demn de compătimit este construit distinct față de text prin dependența afectivă accentuată pe care o dezvoltă față de Adi. Totodată, scenele romantizate construiesc mai degrabă un fel de love story universal, din care se extrage componenta stigmatului, ei nu mai sunt (cel puțin nu atât de accentuat) un cuplu queer, ci interacțiunile lor sunt traductibile unui cuplu convențional, de exemplu, în scenele din parc. Totuși, așa cum observă Ștefan Baghiu, aici imaginea acestui cuplu aproape tradițional va fi spulberată de o prezența exterioară, un copil, configurând imposibilitatea de a părăsi în totalitate precariatul inițial și de a detabuiza complet relația: „Acest conflict, această confuzie va genera fold-ul total în partea a doua, unde un aer idilic bizar survolează intimitatea, doar pentru a se prăbuși din nou în mizerie”[7]. Pe această cale, este fixată labilitatea unei astfel de relații. În text tranzacția dintre cei doi este mult mai clară, Alberto primește bani, Adi își estompează singurătatea, mai exact, varianta simplificată a ecuației, așa cum o elaborează Adriana Stan: „Alberto speră să i se facă rost de JobBuletinChirie, iar Adi să se bucure de o relație exotică”[8]. Pseudorelația celor doi tinde spre o melodramă la nivelul adaptării – finalul prezintă ultimele apeluri telefonice ale lui Alberto, în cheie tragică, prin certificarea imposibilității celor doi de a se reîntâlni, însă în finalul narațiunii prime exista mai degrabă o problemă de etică – Adi nu l-a putut salva. Alberto este servit drept acest personaj dublu-stigmatizat care merita să fie iubit și este capabil să ofere iubire, în spiritul „deschiderii” mentalitare contemporane. De asemenea, în prelungirea ideii despre dizolvarea individualității lui Adi, relația sa heterosexuală este neglijată aproape în totalitate (spre deosebire de secvențele care descriau spațiul introspectiv al lui Adi din roman, în raport cu fosta sa relație), dovadă a deplasării de accent spre personajul adiacent și pe tematica homosexualității pe post de centru al producției (pe când în text era vorba în egală măsură și de o epifanie a Ferentariului prin oazele de estetizare). Implicit, este surmontată subtil ideologia, tocmai prin neutralizarea opiniilor socio-politice împărtășite de Adi, fostul protagonist, și înlocuite de accentul pe dublul-manifest: *queer* și etnic, prin prisma lui Alberto. Afirmațiile lui Schiop certifică gradul de fidelitate carte-film, reprezentând o ficțiune secundă: „e acțiunea unei realități ficționalizate”[9]. Totuși, poate distincția apare tocmai prin forma de reprezentare, maniera în care expunerea vizuală a acestor trăiri poate construi un întreg mesaj nou, spre deosebire de imposibilitatea de redare (la același nivel) folosind numai cuvinte. Vizualizarea intimității dintre cei doi protagoniști nu stârnește aceleași reacții negative precum primul contact cu cartea, ci din contră, normează cuplul *queer* sub tutela unei povești de dragoste – și atât.

În imaginarul deschis de romanul lui Dan Lungu, *Sînt o babă comunistă!*, și continuat de adaptare, miza anticomunistă constituia punctul focal în spațiul livresc, însă, în contrast, adaptarea mizează pe o ideologie anticapitalistă. Cu toate acestea, literatura nu funcționează ca un reportaj, nu are datoria de a raporta realitatea, astfel, valoarea ei nu poate fi contestată printr-o reprezentare neveridică, dimensiunea socială nu anulează valoric o operă. Acesta este unul dintre principiile pe care le evocă grupajul lui Alex Cistelecan și Raluca Manolescu referitor la legătura dintre literatura contemporană și dimensiunea socială:

„Oricum, relevanța elementelor sociale dintr-o scriere literară este una estetică, nu epistemică, ceea ce ar face inutilă o presupusă datorie de reprezentare”[10].

Proiecția programatică a decorului comunist și a tipologiei de caracter sunt similare. Sunt reluate aproape tezist clișeele individului pro-comunist: Emilia a primit apartament (în care abia încăpeau 2 membri ai familiei la masă), a primit un loc de muncă stabil (într-o fabrică). Afirmațiile sunt redundante și în adaptare, însă ele rămân un pretext pentru simetria lume veche-lume nouă. Alice nu este un personaj central în roman, însă devine în adaptare drept un cobai al capitalismului, în încercarea disperată de a se desprinde din ceea ce era cândva lumea comunistă. Există câteva clișee care construiesc imaginarul capitalist, de la magneziul zilnic, la *positive thinking,* pilates, tocmai pentru a-l deconstrui. Totuși, *tour de force*-ul acestui film constă în prezentarea planurilor paralele (viața mamei-viața fiicei). La scurt timp după afirmațiile Emiliei, cadrele se concentrează pe fiica sa încătușată de carențele lumii noi. Simetria este instrumentată atent pentru a susține teza anticapitalistă: Emilia avea casă, a avut un loc de muncă, pe când Alice este nevoită să treacă printr-un proces de automistificare, își minte chiar și mama că lucrează part-time, se regăsește în imposibilitatea de a mai achita rata la casă. Totodată, Alice devine și ea o protagonistă, damnată să retrăiască istoria inconștienței mamei. Emilia afirma cu inocență „Oi fi fost comunistă fără să știu?”, retrospectiv, după mulți ani. Alice, la rândul ei, încă nu știe că, deși a „scăpat” comunismului, este o victimă unui alt „ism”. Ba chiar afirmă că și capitaliștii ar oferi case și locuri de muncă, confirmând lipsa de luciditate în raport cu sistemul în care trăiește. Ironia și critica la adresa sistemului culminează în momentul în care familia Apostoae este nevoită să împrumute bani din România (de la un interlop străin) pentru a-și susține fiica în America, pulverizând *American Dream*-ul cetățenilor est-europeni printr-o satiră la adresa capitalismului. Protagonista omonimă (Emilia) a dat tot ceea ce i-a oferit comunismul, pentru capitalism. Într-un final, această adaptare probează cel mai bine principiul anulării fidelității. Regizorului Stere Gulea i-a fost adesea imputat că ecranizarea se îndepărtează prea mult de roman, însă acesta afirmă că există o distincție clară între cele două paliere:

„Eu am scris un scenariu. Discutăm despre un scenariu sau despre raportul carte-scenariu?”[11].

Revenind la balansarea conservatorism-progresism, romanul *Legături Bolnăvicioase* al Ceciliei Ștefănescu este mult mai „cuminte” în raport cu tema homosexualității, față de ecranizare. Totuși, limbajul este la fel de fracturist în întregul univers construit, există o suprapunere lingvistică, chiar sunt reluate pasaje întregi pentru a construi specificul decorului, pentru a fixa spațiul introspectiv al personajelor. Totuși, amplasarea lor este aleatorie, nerespectând „scenariul” narațiunii prime, tocmai cu scopul de a modifica și de a susține miza ideologică progresistă construită. Mai exact, secvența care tratează natura relației dintre cele două studente („Dar noi eram singurele care cunoșteam adevărul adevărat, că habar n-aveam, de fapt, ce ni se întâmplă”[12]) constituie întreaga intrigă a filmului (cu care se și încheie), dar este demontată încă din incipitul romanului. Nu este vorba de o iubire pură (tratată în cheie melodramatică în adaptare), ci este pur și simplu o zonă experimentală, însă miza progresistă ar fi fost năruită încă dinainte de a începe dacă filmul ar fi dezvăluit că relația *queer* e bazată pe un experiment și nu pe un cuplu renegat de societate. Dragostea e demitizată în roman, pe când în adaptare devine subiectul unei melodrame. Totodată, sunt dezvoltate amplu în economia romanului relațiile heterosexuale ale celor două personaje feminine, Alex și Cristina. De asemenea, se accentuează mai multe tematici problematice specifice societății douămiiste, de exemplu, *eating disorders* (Alex are bulimie și se amintește acest aspect în fiecare context legat de mâncare). În film, acestea lipsesc total, tot accentul cade pe triunghiul Alex-Sandu-Cristina, într-un spațiu sufocant, care parcă cere prezența altor personaje (există, totuși, doamna Beneș, o victimă a mentalității comunismului care oferă adesea un *comedic relief*). Astfel, universul *Legăturilor bolnăvicioase* este reconstruit sub semnul unui „scandalos” (prin faptul că dezvoltă doar relația queer și incestul) și reducând sensul „legăturilor bolnăvicioase” doar la eros. Cu toate acestea, un rol (sau poate un rezultat neintenționat) al filmului este din nou această de-stigmatizare a relațiilor queer. În roman, naratoarea, Cristina, își autogenerează perspectiva unui *outsider*, vorbind despre sine la persoana a III-a, prin apelativul Kiki. Astfel, nu există o asumare totală a confesiunilor, ci chiar o distanțare necesară relatării evenimentelor, un conservatorism. Adaptarea a constituit chiar debutul lui Tudor Giurgiu, deschizând o nouă nișă în cinematografia românească: LGBTQ, voit sau nu, și în cazul lui, întrucât nu afirmă acest lucru. Chiar dacă miza este militantă în această direcție sau doar de a portretiza „scandalosul”, filmul reușește să prezinte noi fațete ale erosului către publicul larg și devine un pilon reprezentativ al noului val din cinematografia românească.

În concluzie, este clar faptul că mediul literar, deși lansează problematici progresiste, este mai conservator. Întrebarea rămâne: care este originea acestui conservatorism? O posibilă explicație este că dogma autonomiei esteticului este mai puternică decât în film, iar scriitorii și criticii au ocolit mai degrabă zona ideologică. Christian Moraru teoretizează acest fenomen sub termenul „decontemporaneizării”. În cazul operei lui Dan Lungu, distinctă tematic de celelalte două producții-duble, decupajul de realitatea contemporană este redat tocmai de anticomunism, o „formă de conservatorism politic”[13]. În ceea ce privește celelalte două producții, conservatorismul este redat de prezumția criticii de incompatibilitate a două direcții: „valoarea estetică, iar pe de altă parte *gender*, sexualitate și etnie”[14]. Este adusă astfel în discuție joncțiunea ideologică din spațiul criticii literare (explicabilă, desigur, prin apartenența la epoci diferite, însă necesară în analiza fenomenului).

Literatura progresistă, care pune problematici de gen

și identitate sexuală, este asociată cu o reducție valorică, de exemplu, în discursurile lui Eugen Simion. În antiteză, critica progresistă fixează tocmai aceste tabuuri ca „puncte de rezistență”[15], așa cum explică Paul Cernat perspectiva lui Mihai Iovănel. Cu toate acestea, este important de punctat că intenționalitatea autorilor este distinctă încă de la început, Dan Lungu construiește un manifest anticomunist, nu țintește spre o miză progresistă. Adrian Schiop, în schimb, instrumentează natural ideologia progresistă, construiește un manifest fără substratul tezist, iar înclinația sa este certificată de discursurile efervescente din cotidian (cu toate că, face adesea afirmații antistângiste cu privire la alte subiecte, precum feminismul). În ceea ce privește cazul Ceciliei Ștefănescu, progresismul ei pare mai degrabă o mimare ulterioară (după ce au trecut câțiva ani de la publicarea romanului, întrucât discursurile incipiente erau ezitante), cu alte cuvinte, un caz de oportunism. Fenomenul este observat de Mihai Iovănel, comentând două reacții ale autoarei situate temporal la câțiva ani distanță, de la: „Cecilia Ștefănescu a fost destul de iritată de conversație, explicându-mi că romanul ei nu are nicio legătură cu ideea de roman gay”[16] spre „Cecilia Ștefănescu vorbea cu mult aplomb despre problema homosexualității pe care o ridicau filmul ȘI cartea”[17].

Nu în ultimul rând, un potențial reper valoric este redat de succesul internațional al dublelor-creații. În ceea ce privește universul deschis de Cecilia Ștefănescu în *Legături bolnăvicioase*, romanul a fost tradus în italiană, polonă, franceză, bulgară, iar în ceea ce privește prelungirea universului în regia lui Tudor Giurgiu, ecranizarea nu s-a bucurat de receptarea internațională. Similară este situația adaptării *Sînt o babă comunistă!*, deși romanul a fost tradus în 11 limbi. Succesul din spațiul livresc, la nivel internațional, este anchetat de Mirela Șăran și este pus pe seama pilonilor esențiali, comunismul și Ceaușescu, alimentați de autenticitate, întrucât prezintă „o fațetă a comunismului românesc pe care cititorii nu o vor întâlni în documentele istorice sau chiar în mass-media”[18]. În ecuația adaptării, tocmai aceste elemente au fost extrase. În ceea ce privește universul din *Soldații,* textul secund al Ivanei Mladenovic s-a bucurat de multiple nominalizări și premii la festivale internaționale de film. Întrebarea rămâne: de ce *Soldații* (în plan cinematografic) a stârnit cel mai mult interes (și apreciere) pentru receptarea transnațională? Aceasta ar putea fi o certificare că întocmai progresismul asumat este ceea ce societatea de astăzi (și chiar și o parte din receptarea critică) așteaptă de la scriitori. Totodată, critica îl consacră drept un deschizător de drumuri în cinematografia românească cu componentă queer, având chiar valențele unui documentar, activând dimensiunea socială de care societatea contemporană este atât de preocupată:

> „Docu-ficțiunea iubirii de-o vară dintre Adi și Alberto e îmbibată de Mladenovic în viniete pur-documentare: dărâmarea unor cocioabe de carton cu buldozerul; ridicarea seringilor folosite din cartier și împărțirea unora noi; un copil aruncând cu piatra după o femeie”.[19]

---

**Note**

1. Mihaela Ursa, *Indisciplina ficțiunii. Viața de după carte a literaturii* (Cluj-Napoca: Editura Casa Cărții de știință, 2022), 20.
2. Doru Pop, „The Grammar of the New Romanian Cinema”, *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* 3 (2010): 37.
3. Ibid. „the personal space is cultivated as a narrative” (tr. n.).
4. Kamilla Eliott, „Theorizing Adaptations: Adapting Theories”, in *Adaptation Studies*, ed. Jorgen Bruhn, Anne Gjelsvik, Eirik Frisvold Hanssen (Bloomsbury Academic, 2013), 32. „adaptation studies have learned about how stories adapt to new media” (tr. n.)
5. Gilles Deleuze, *Cinema 2. Imaginea-timp* (Cluj-Napoca: Editura TACT, 2013), 41.
6. Andrei Terian, „COMMUNALITY: Un-Disciplining Race, Class, and Sex in the Wake of Anti-PC Monomania”, în *Theory in the Post Era*, ed. Alexandru Matei, Christian Moraru, Andrei Terian (New York: Bloomsbury, 2022), 114.

”a sociological category or condition where an individual’s outsider standing as a member of one or more minority groups is reinforced and further complicated by his or her marginal place in those communities” (tr. n.)

7. Ștefan Baghiu, „Nașterea tragediei în spiritul manelelor”, *Cultura*, nr. 457 (2014). https://revistacultura.ro/nou/nasterea-tragediei-din-spiritul-manelelor/.
8. Adriana Stan, „Dragoste cu năbădăi”, *Cultura* nr. 455 (2014). https://revistacultura.ro/nou/dragoste-cu-nabadai/.
9. „INTERVIU. Scriitorul Adrian Schiop, despre „Soldații. Poveste din Ferentari”, manele, punctele forte ale cartierului şi scrisul la comandă”, *news.ro*, 21 ianuarie 2018. https://www.news.ro/cultura-media/interviu-scriitorul-adrian-schiop-despre-soldatii-poveste-din-ferentari-manele-punctele-forte-ale-cartierului-si-scrisul-la-comanda-1922400021002018011217632247. Accesat la 10 iunie 2023.
10. Alex Cistelecan și Raluca Manolescu, „Sociologia romanului românesc contemporan (I)”, *Vatra* nr. 5-6 (2021): 39-44.
11. Stere Gulea, „Am scris de 5 ori scenariul la Sunt o babă comunistă”, *Adevărul*, 30 august 2013. https://adevarul.ro/stil-de-viata/cultura/interviu-stere-gulea-regizor-am-scris-de-cinci-1469070.html.
12. Cecilia Ștefănescu, *Legături Bolnăvicioase* (Iași: Editura Polirom,, 2005), 20.
13. Christian Moraru, „Șaizecizarea optzecismului. Contemporaneitate și decontemporaneizare în literatura de azi”, *Vatra*, nr. 9 (2022): 10-16.
14. Ibid.
15. Paul Cernat, „O istorie progresistă a literaturii române recente (II)”, *Observator Cultural*, nr. 1068, 2022. https://www.observatorcultural.ro/articol/o-istorie-progresista-a-literaturii-romane-recente-ii/.

16. Mihai Iovănel, „Pagini LGBT în literatura română", *Scena9*, 19 mai 2017. https://www.scena9.ro/article/lgbt-literatura-romania.
17. Ibid.
18. Mirela Şăran, „World Literature şi romanul paşaport: *Sînt o babă comunistă*!", *Vatra*, nr. 11-12 (2017): 137-140.
19. Andrei Gorzo, „Dinamită: *Soldaţii* Ivanei Mladenovic", *Vatra*, nr. 9-10 (2017).

## Bibliography


Baghiu, Ştefan. "Naşterea tragediei în spiritul manelelor" [The Birth of Tragedy out of the Spirit of Manele]. *Cultura* no. 457 (2014). https://revistacultura.ro/nou/nasterea-tragediei-din-spiritul-manelelor/.

Cernat, Paul. "O istorie progresistă a literaturii române recente (II)" [A Progressive History of Recent Romanian Literature]. *Observator Cultural*, no. 1068 (2022). https://www.observatorcultural.ro/articol/o-istorie-progresista-a-literaturii-romane-recente-ii/

Cistelecan, Alex, and Raluca Manolescu. "Sociologia romanului românesc contemporan (I)" [The Sociology of the Romanian Contemporary Novel]. *Vatra* no. 5-6 (2021). https://revistavatra.org/2021/08/04/sociologia-romanului-romanesc-contemporan-i/.

Deleuze, Gilles. *Cinema 2, Imaginea-timp* [Cinema 2], translated by Ştefana Pop-Curşeu and Ioan Pop-Curşeu. Cluj-Napoca: Editura Tact, 2013.

Eliott, Kamilla. "Theorizing Adaptations: Adapting Theories." In *Adaptation Studies*, edited by Jorgen Bruhn, Anne Gjelsvik, and Eirik Frisvold Hanssen (New York: Bloomsbury Academic, 2013).

Gorzo, Andrei. "Dinamită: *Soldaţii* Ivanei Mladenovic" [Dynamite: *Soldiers* by Ivana Mladenovic]. *Vatra* no. 9-10 (2017). https://revistavatra.org/2017/09/14/andrei-gorzo-dinamita-soldatii-ivanei-mladenovic/.

Gulea, Stere. "Am scris de 5 ori scenariul la Sunt o babă comunistă" [I wrote 5 times the script for Sînt o babă comunistă]. *Adevărul*, August 30, 2013. https://adevarul.ro/stil-de-viata/cultura/interviu-stere-gulea-regizor-am-scris-de-cinci-1469070.html.

Iovănel, Mihai. "Pagini LGBT în literatura română" [LGBT Pages in Romanian Literature]. *Scena 9*, May 19, 2017. https://www.scena9.ro/article/lgbt-literatura-romania.

Iovănel, Mihai. *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc* [The Ideologies of Literature in Romanian Postcommunism]. Bucharest: Muzeul Naţional al Literaturii Române, 2016.

Iovănel, Mihai. *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020* [The History of Contemporary Romanian Literature: 1990-2020]. Iaşi: Polirom, 2021.

Moraru, Christian. "Şaizecizarea optzecismului. Contemporaneitate şi decontemporaneizare în literatura de azi" [The Sixtification of the Eighties: Contemporaneity and Decontemporaneization in Today's Literature], *Vatra* no. 9 (2022). https://revistavatra.org/2022/10/07/christian-moraru-saizecizarea-optzecismului-contemporaneitate-si-decontemporaneizare-in-literatura-romana-de-azi/comment-page-1/.

Pop, Doru. "The Grammar of the New Romanian Cinema: In Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies" 3 (2010).

Stan, Adriana. "Dragoste cu năbădăi" [Tough Love], *Cultura* no. 455 (2014). https://revistacultura.ro/nou/dragoste-cu-nabadai/.

Şăran, Mirela. "World Literature şi romanul paşaport: *Sînt o babă comunistă*!" [World Literature and the Passport Novel: *I am an old communist hag*!]. *Vatra* no 11-12 (2017). https://revistavatra.org/2018/01/26/mirela-saran-world-literature-si-romanul-pasaport-sint-o-baba-comunista/.

Ştefănescu, Cecilia. *Legături Bolnăvicioase* [Love Sick]. Editura Polirom, Bucureşti, 2005.

Terian, Andrei. "COMMUNALITY: Un-Disciplining Race, Class, and Sex in the Wake of Anti-PC Monomania." In *Theory in the Post Era*, edited by Alexandru Matei, Christian Moraru, and Andrei Terian. New York: Bloomsbury Academic, 2022.

Ursa, Mihaela. *Indisciplina ficţiunii. Viaţa de după carte a literaturii* [The Indiscipline of Fiction: The Life of Literature after the Book]. Cluj-Napoca: Editura Casa Cărţii de ştiinţă, 2022.