Etica imaginației în literatură și film: Importanța eticii în internaționalizare și intermedialitate

Șerban Mark POP

Universitatea „Babeș Bolyai" din Cluj-Napoca
Babeș-Bolyai University of Cluj-Napoca
E-mail: serban.mark.pop@stud.ubbcluj.ro

Etica imaginației în literatură și film:
Importanța eticii în internaționalizare și intermedialitate

Abstract: Starting from Asbjørn Grønstad's concepts of biovisuality and the responsibility of forms, the paper analyzes the issues that arise when adapting self-fiction into film. It maps out how the concepts can be applied especially well to self-fiction and New Romanian Cinema, then applies them in a comparative analysis of Cezar Paul-Bădescu's book, Luminița, mon amour, and Călin Peter Netzer's movie adaptation, Ana, mon amour. The paper argues that whereas the book's ambiguity succeeds in transmitting its central themes, the movie fails to faithfully adapt the central ideas due to an inadequate choice in form. Finally, the paper argues that the formal issues cause ethical faults which hinder the transnational effort and negatively influence the worlding process.
Keywords: transnational, intermedial adaptation, adaptation ethics, representation ethics, ethics and aesthetics, Romanian New Wave, New Romanian Cinema, Călin Peter Netzer, Cezar Paul-Bădescu, worlding Romanian literature.

Citation suggestion: Pop, Șerban Mark. "Etica imaginației în literatură și film: Importanța eticii în internaționalizare și intermedialitate." *Transilvania*, no. 5-6 (2023): 125-131.
https://doi.org/10.51391/trva.2023.05-06.14.

O discuție despre etica artei – și mai ales una despre importanța acesteia în ceea ce privește internaționalizarea culturii – nu poate porni de altundeva decât de la o analiză a contextului socio-politic. Analiza etică și/sau ideologică a produselor media a devenit, în ultimul timp, parte din „agenda publică" (cum au numit-o încă din 1972 McCombs și Shaw[1]), urmând a fi utilizată fie în scop politic, fie în scopul profitului, având în vedere realismul capitalist.[2] Ambele situații reprezintă o denaturare a adevăratei mize în analiza media, anume survolarea legăturii intrinseci[3] dintre artă și etică. Astfel, acest studiu pornește de la premisa că arta este, la bază, o manifestare a moralității, o așa-zisă oglindă a societății. De la această prezumpție pornește, de asemenea Asbjørn Grønstad, ale cărui concepte de biovizualitate (*biovisuality*)[4] și responsabilitate a formelor[5] vor sta la baza studiului de caz din părțile următoare. Termenul de biovizualiate, așa cum este propus de Grønstad, este definit ca

> „recunoașterea conceptuală că imaginile, în loc să fie substanțe exterioare moarte, sunt părți indivizibile de viața organică. [...] Noțiunea de biovizual se bazează pe trei directive. Prima, că materialul vizual produs de agenți umani transmite fragmente din viața trăită, la fel cum, în revers, modul în care interacționăm cu lumea are loc preponderent prin ecrane și imagini. [...] A doua, [...] că imaginile pot fi considerate extensii ale conștiinței și subiectivității, și, prin urmare, atașate direct și animate de viața umană. [...] A treia, [...] că ar trebui să fim responsabili pentru imaginile prezentate".[6]

Acest concept, dincolo de a atribui un grad de responsabilitate etică cinemaului de ficțiune, până acum neexplorat în favoarea unor studii ale moralității filmului documentar[7], constituie o estompare a limitelor dintre real și ficțional. Cel de-al doilea concept relevant în ceea ce privește tranziții intermediale în cultura românească – și cum acestea se reflectă asupra culturii mondiale în procesul de *worlding* – este acela de responsabilitate a formelor, mai exact, a modului în care forma

influențează aspectele legate de etică. Grønstad elaborează acest concept astfel:

> „Decizia, atitudinea, toate sunt fenomene legate fără doar și poate de etică, materializate prin procesul estetic. [...] Stilul unui film este un răspuns și o însușire a realității. [...] Funcția critică a artei este localizată în compoziția formală, care este înzestrată cu potențialul de a genera contra-conștiință prin practici de înstrăinare. [...] Neglijența stilistică, neconștientizarea importanței formei este o abdicare a responsabilității".[8]

În contextul culturii autohtone, acest concept poate fi susținut pe baza unor multitudini de exemple din cadrul Noului Val Românesc: spațiile claustrate regăsite în *Moartea domnului Lăzărescu* (2005, regia Cristi Puiu), filmul arhetipal al Noului Val, limbajul cinematografic observațional și dialogul aproape inteligibil sunt reflecții ale condiției precare a vieții postcomuniste. Deși propunerea originală a termenului de „Nou Val Românesc" (utilizat interschimbabil cu „Noul Cinema Românesc") nu atribuiau inițial acestei estetici vreo valoare etică intrinsecă[9], tendințele formale ale lui Noului Val au fost observabile încă de la început. Andrei Gorzo, teoreticianul care a etichetat pentru întâia oară acest cinema, a surprins: „firul narativ unic desfășurându-se pe o perioadă de doar câteva ore, [...], narațiunea «observațională», fără comentarii, [...], tacticile de de-dramatizare, scenele aproape obligatorii ce arată funcționarii de stat dând dovadă de nesimțire, corupție, autoritarism, absurditate sau irascibilitate epuizată"[10]. Împreună, aceste elemente formale constituie, adaugă Gorzo, baza tematică „preocupată cu consecințele experienței comuniste din România pre-1989"[11]. Cât despre o filosofie mai cuprinzătoare a întregului val, aceasta este asociată cu „cinemaul observațional sau «direct» non-ficțional al cineaștilor precum Wiseman sau Depardon"[12]. Cristi Puiu însuși este citat drept numindu-se printre cei ce „cred în realitate"[13]. Această înclinare înspre observațional deservește astfel o analiză a mediului postcomunist fără a-l cosmetiza sau altera.

Toate acestea sunt alegeri formale conștiente ce subliniază contextul social. Prin extensie, ele esențializează paradigma etică a țării, și anume deznădăjduirea față de un sistem corupt în mijlocul unei tranziții non-inclusive, dificile și, în anumite cazuri, precum și cel al Domnului Lăzărescu, dăunătoare cetățenilor[14]. Așadar, acestea sunt conceptele centrale pentru o analiză a factorului etic în film, potrivit lui Grønstad. Ambele pot fi utilizate, într-o oarecare măsură, în analiza literară, mai exact în autoficțiune și în procesul de adaptare a romanului la cinematografic. Cât despre importanța acestor concepte în raport cu internaționalizarea unei anumite culturi, susțin că, având în vedere accentul pus pe structura ideologică a produselor culturale din ultimii ani, adaptarea la cultura mondială necesită o ideologie care să fie încadrabilă în viziunea dominantă. Desigur, acesta nu este singurul impediment al literaturii române în acest demers, însă acesta a putea fi depășit prin instrumentalizarea acestor concepte.

De la autoficțiune...

Un caz ofertant de intermedialiate este romanul *Luminița, mon amour*, scris de Cezar Paul-Bădescu, lansat în 2006, urmând să servească drept inspirație pentru filmul *Ana, mon amour* (2017), regizat de Călin Peter Netzer. Asemenea altor adaptări din literatură românească postdecembristă, precum *Legături bolnăvicioase* (2006, regia Tudor Giurgiu), ecranizarea romanului lui Paul-Bădescu reprezintă o alterare semnificativă a materialului original[15]. În cazul de față, scenariul transformă autoficțiunea ironică într-un film serios și dramatic, în concordanță cu Noul Val (tonal, însă *nu* și formal) și restul filmografiei lui Netzer. Începând de la *Medalia de onoare* (2010), primul său film cu un oarecare succes festivalier după un debut insignifiant cu *Maria* (2003), Călin Peter Netzer a mizat mereu pe estetica Noului Val. Atât în *Medalia de onoare*, cât și în *Poziția copilului* (2013) sunt prezente toate elementele emblematice, de la planuri lungi, spațiul bucureștean, tema corupției, perspectiva marginalilor – pensionari sau femei – o cameră în permanentă mișcare și o distanță observațională. Subiectele abordate sunt, de asemenea, în concordanță cu viziunea tematică a Noului Val – Ion. I. Ion, protagonistul *Medaliei*, e emblematic pentru dificultatea tranziției din postcomunism, iar Cornelia, mama influentă din *Poziția copilului*, conturează portretul individului cu bani și putere care poate ajunge deasupra legii din pricina corupției emergente. Dincolo de miza familială a ambelor povești, acestea conțin implicații sociale în ce privește construcția și fragilitatea întregului sistem postcomunist. Principala diferență între cele două este prezența clișeelor umoristice, care se regăsesc doar în *Medalia de onoare*[16] și care nu se aliniază cu estetica Noului Val, urmând să dispară din munca lui Netzer odată cu *Poziția copilului*, film ce marchează aderarea sa completă la curentul dominant. *Ana, mon amour,* pe de altă parte, constituie înlăturarea nuanțelor sociale, păstrând doar o formă atrofiată a acestui curent, dar care nu se potrivește cu ambițiile poveștii, amintind de neajunsurile *Medaliei de onoare*. Se alătură, de asemenea, o problemă masivă de etică, datorită materialului de inspirație.

Luminița, mon amour, cel de-al doilea roman autoficțional al lui Cezar Paul-Bădescu, a primit mult mai multă atenție decât cel precedent, parțial datorită controversei[17], întrucât naratorul, care promite o poveste „din banalitatea mea cotidiană"[18] conturează un mariaj între Cezar și Luminița. Svetlana Cârstean, numele real al fostei soții a lui Cezar Paul-Bădescu a fost modificat „din rațiuni obscure"[19]. Departe de a fi obscură, rațiunea pentru această schimbare este încercarea, deși minimală, de a o distanța pe Luminița de adevărata fostă soție a lui Paul-Bădescu, scriitoarea Svetlana Cârstean, de care autorul a divorțat la scurt timp înaintea publicării romanului. Intitulându-se ficțiune, *Luminița, mon amour* ar fi fost, cel mai probabil, protejat de prejudicii și folosind numele real, însă ar fi reprezentat o încălcare transparentă a principilor de etică în media[20]. Totuși, romanul nu merge mai departe de această schimbare nominală în alterarea realității, păstrând data nașterii a Svetlanei Cârstean în mail-ul cu care Paul-Bădescu corespondează („elle1802@yahoo.com"[21], Svetlana Cârstean

fiind născută pe 18 februarie). Istorisirea întâlnirii celor doi, numele copilului lor și multe alte detalii biografice corespund, de asemenea, dimensiunii reale. Miza principală a întregului roman este veridicitatea și transparența sa. Sunt menționate nenumărate detalii dificile din viața cuplului, cum ar fi boala mintală a Luminiței sau momentele în care aceasta era prea copleșită pentru a-și părăsi camera de cămin, defecând în chiuvetă timp de săptămâni întregi. Merită menționat, însă, că această transparență este parțial jucată, întrucât Cezar Paul-Bădescu păstrează, așa cum notează Florina Pîrjol în *Carte de identități* (2014), „fluiditatea epicului, relatarea albă, neutră și distanța față de sine, dar și ironia mușcătoare, umorul coroziv și autoironia, în fine, vocația de povestitor”[22]. Aura construită datorită acestor elemente este una ce combate fățiș mail-urile de la începutul romanului, care promit o poveste nealterată și reală. Incertitudinea creată, deși poate fi supusă judecății morale, utilizează ambiguitatea drept pretext pentru a fi citit ca mai mult ficțional decât autobiografic. Astfel, Cezar Paul-Bădescu construiește o barieră ficțională, care pune sub semn de întrebare sursa transparenței, însă fără a o submina. Rezultatul final este o narațiunea care poate fi ori o autobiografie ficționalizată, ori o ficțiune în stil autobiografic.

Fie ea ficțiune autobiografică sau o autobiografice ficționalizată, Mihai Iovănel spune despre *Luminița, mon amour*: „Principala calitate a prozei lui Cezar Paul-Bădescu stă în dilatarea grotescă a banalului prin hiperprocesare mintală în condiții de maximă răceală emoțională și de austeritate stilistică”.[23] Deși Iovănel punctează corect importanța hiperprocesării în proza lui Bădescu, principalul atu este latura autoironică și autoreferențială a textului, împăienjenit cu adresări directe cititorului, citări ale romanului antecedent și comentarii autocritice. Ne întoarcem, așadar, la afirmațiile Florinei Pîrjol, căreia mă alătur în a sublinia importanța dualității scrierii și a păstrării incertitudinii. Naratorul însuși pare să fie conștient de această întrebare centrală, ironizând-o în permanență. „Oamenii au, în general, tendința să creadă ce li se spune, pentru că este mai simplu să crezi decât să fii suspicios”.[24] Pasajul în cauză constituie unul dintre cele mai importante chei în descifrarea romanului, deoarece reprezintă o chestionare centrală a formei și, prin extensie, a responsabilității purtate de aceasta, fiind unul dintre multiplele indicii cu privire posibilitatea perspectivei subiective de a denatura evenimentele. Împreună, criticile și îndemnările la un oarecare dialog între narator și cititor subminează voit narațiunea. Nimic nu este întrutotul ceea ce pare. Astfel, momentele în care Luminița apare dezumanizată și demonizată capătă o aură de incertitudine: „Și-a aruncat cîrjele – căci asta eram, de cele mai multe ori chiar la propriu. Desigur, nu plîng acum după ea, pentru că trebuie să fii idiot să-ți dorești torționarul [...]”.[25]

În consecință, aceste nuanțe reușesc, parțial, să salveze, alături de dreptul la replică oferit Luminiței în ultimul capitol, dimensiunea etică a romanului. *Luminița...* nu este un atac la adresa fostei soții a autorului, ci o încercare de a trata o rană relativ recentă prin intermediul recontextualizării – o extensie a conștientului, nu foarte diferită de definiția lui Grønstad pentru biovizualitate.

În ciuda acestei autoactualizări, romanul lui Paul-Bădescu conține și elemente problematice la nivel etic, care, potrivit premisei iterate la începutul lucrării, nu pot decât să evidențieze un impediment în aderarea la literatura mondială[26]. Mai exact, concepția naratorului despre boli mintale și condiția feminină sunt profund ignorante. Din moment ce Cezar-naratorul este identificat, precum am menționat anterior, aproape în totalitate cu Cezar-autorul, acest lucru nu trece neobservat. Într-un context socio-politic axat pe acceptarea și înțelegerea condițiilor psihologice, afirmația „boala l-a transformat într-un monstru”[27] sau declarații despre cum a fi bărbat înseamnă a fi în permanență inamicul[28] nu formează un portret favorabil pentru literatura românească. Totuși, trebuie menționat că romanul a fost publicat în urmă cu 17 ani, când viziunea asupra acestor condiții era una mult mai puțin dezvoltată.

... la cinematografie problematică

Din păcate, nici adaptarea relativ recentă a romanului nu reușește să ofere o viziune mai adecvată, dimpotrivă. *Ana, mon amour*, regizat de Călin Peter Netzer – care semnează scenariul alături de Paul-Bădescu și Iulia Lumânare – oferă o perspectivă chiar mai problematică decât cea a romanului, în ciuda celor 11 ani trecuți între cele două producții. Romanul, datorită autoironiei și naratorului-personaj, construiește o poveste dominată de un subiectivism care încurajează dubiul. De cealaltă parte, *Ana, mon amour* adoptă tonalitatea Noului Val Românesc, înrădăcinată în documentarul observațional[29] și, prin urmare, promite un oarecare obiectivism (sau cel puțin o detașare). În ce privește estetica, totuși, *Ana, mon amour*, marchează o îndepărtare de Noul Val. Cronologia neliniară și convenția psihanalizei sunt în discordanță totală cu cele mai fundamentale concepte de la baza construcției eticii timpului din Noului Val[30], al cărui obiectiv a fost mereu combaterea amintirilor și deconstruirea ideologiilor, mizând, mai degrabă, pe o relatare lipsită de naivitate sau exces – perfect exportabilă către vest[31]. Prin comparație, *Ana, mon amour* deconstruiește planul temporal în favoarea hiperstilizării.

Aici intervine prima provocare în adaptarea unui astfel de roman: cum anume poate un regizor aparținând Noului Val și a unei estetici a detașării (filmele antecedente ale lui Netzer, *Medalia de onoare* și *Poziția copilului*, prin excelență) să surprindă accentele unui roman a cărui miză este însăși subiectivitatea? Compromisul în această privință este convenția psihanalizei, prin care personajul Cezar, redenumit Toma, sondează propriile amintiri dintr-un punct care se vrea a fi obiectiv. Rezultatul este o „estompare a accentelor romanului”[32] și o schimbare tonală drastică. Ce este umoristic și chestionabil în *Luminița...* devine melodramatic și concret în *Ana...*, iar toate aceste momente se transformă în apeluri grosolane la empatie de un mizerabilism care pretinde francheța – lucru neîntâlnit în Noul Val Românesc, de altfel.

Un principal exemplu al acestei înclinări estetice îl reprezintă o scenă în care, atunci când Toma (Mircea Postelnicu) nu-i răspunde la telefon Anei (Diana Cavallioti),

ea face o supradoză de pastile antidepresive. Când Toma e forțat să doboare ușa pentru a intra în cameră, Ana zace în pat în propriile fecale. Ce urmează este o secvență amplă a curățării excrementului. Neluând în considerare implicațiile originii autoficționale – Svetlana Cârstean a menționat că și-ar dori să păstreze încheiat acest capitol din viața sa[33] – scena este problematică și în ce privește raporturile de putere. În cartea *Film and Ethics: Foreclosed Encounters*,[34] Libby Saxton, pornind de la critici precum Susan Sontag, Luc Boltanski și Lilie Chouliaraki, afirmă: „Actul de a contempla suferința altora nu este problematic, ci, mai degrabă, modurile de reprezentare care instrumentalizează acest spectacol pentru a stârni sau a normaliza un *status quo* socio-politic."[35] (t.n.). Privită din acest unghi și pornind de la conceptul de biovizualitate, scena în cauză este relevată drept un artificiu formal menit să normalizeze două paliere ale unui *status quo* profund problematic: prima, că femeile sunt ființe impulsive predispuse suicidului atunci când sunt private de atenție, iar a doua, că oamenii cu boli mintale sunt ființe nefuncționale și/sau dezgustătoare.

Chiar mai problematică decât această reafirmare a statutului de putere în această scenă este indiferența pe care camera de filmat o are față de Ana. Suferința ei este un interes secundar al scenei, iar accentul cade pe condiția de martir a lui Toma – un exemplu limpede de *male gaze*, în care singurul scop al femeii este de a stârni reacția eroului.[36] Acest dezinteres pentru feminin este, mai întâi, o deviație de la *ethos*-ul Noului Val[37], iar, mai apoi, o totală abdicare a responsabilității formei observaționale a esteticii propuse. Prin urmare, nu poate fi numită altfel decât un eșec fundamental. Privind mai departe de această scenă, *Ana, mon amour* nu depășește dimensiunile melodramaticului – acesta fiind un alt aspect evitat cu totul de Noul Val[38]. Certurile din căsnicia lui Toma și a Anei (răsturnarea situației) sunt marcate de plâns teatral și o inegalitate profundă între cele două personaje. Toma, portretizat de-a lungul filmului drept un martir, renunță la familie, prieteni și viață personală pentru Ana, o femeie-victimă, lipsită de voință proprie, voce și personalitate dincolo de boala psihică.

Cel mai surprinzător detaliu cu privire la acest film este palmaresul celor doi bărbați din fruntea producției (Iulia Lumânare fiind la primul scenariu). Atât Paul-Bădescu cât și Netzer sunt scriitori consacrați ale mediilor respective; Netzer co-semnează scenariul filmului său anterior, *Poziția copilului* (2013), alături de Răzvan Rădulescu. În ceea ce îl privește pe Călin Peter Netzer, schimbarea direcției de la filmul său antecedent este cu atât mai derutantă decât cea a lui Paul-Bădescu, întrucât *Poziția copilului* a fost un succes uriaș, câștigând Ursul de Aur la Berlinale[39]. Pentru Cezar Paul-Bădescu, *Ana, mon amour* reprezintă doar o pierdere a dimensiunii ludice, a autoironiei, însă pentru Călin Peter Netzer, filmul reprezintă o bruscă îndepărtare de lângă perspectiva feminină bine conturată care i-a adus cel mai mare succes. Mai mult, atât *Poziția copilului,* cât și filmul său din 2009, *Medalia de onoare*, mizează pe perspective nuanțate, în care protagonistul este un antierou complex, dar, într-o oarecare măsură, simpatic. În *Poziția copilului*, Cornelia (Luminița Gheorghiu) este o femeie conflictuală care oferă protecție exagerată copilului ei, însă iubirea nu e pusă niciodată sub semn de întrebare. Deși acțiunile îi sunt imorale, intenția de a-și proteja familia este ceva ce poate fi înțeles.

Viciu principal al lui Toma, prin comparație, este însăși Ana. Defectele sale reale, precum ura, obsesia pentru control, paranoia sunt toate justificate treptat de-a lungul filmului. Paranoia sa că Ana nu-l mai iubește e justificată atunci când ea invocă divorțul, obsesia pentru control atunci când ea face supradoză în absența lui, etc. La nivel etic, implicațiile indică înspre Ana ca sursă a tuturor problemelor.

Întorcându-ne la *Poziția copilului*, Carmen (Ilinca Goia), este construită într-o paradigmă mai pozitivă. Privită inițial de Cornelia, mama iubitului ei, drept o femeie care îngreunează și seacă viața fiului, ea dă dovadă de putere, empatie și mai ales voință. Carmen refuză să rămână victima unei percepții distorsionate și a unei relații eșuate, exprimându-și deschis punctul de vedere.

Ana nu acționează niciodată în absența lui Toma, decât atunci când, confruntată de el, propune o despărțire. Nu observăm niciun act de empatie sau putere, iar percepția asupra ei este în totalitate cea masculină, încadrând-o ferm într-o tipologie de femeie parazitară. Totuși, dimensiunea dual, prin care și el ar putea fi sursa problemelor ei, care ar fi dus la formarea unui discurs despre relații posibil toxice, nu este susținută, deoarece, pe parcursul întregului film, Ana nu este niciodată funcțională în absența ajutorului lui Toma. Discursul rămâne unul misogin, potrivit căruia femeia este vampirică, iar bărbatul martir, un contrast puternic cu viziunea feministă a Noului Val și estetica operei lui Călin Peter Netzer.

Pierdut în traducere (intermedială)

În acest moment, perspectivele de internaționalizare a literaturii românești sunt împiedicate de o industrie neadaptată, subfinanțată. Literatura română este o literatură (semi-)periferică[40], datorită în parte limbii, barierelor național și geografice, dar și a exportului culturilor dominante [41]. Procesul de „înnodare" a literaturii (semi-)periferice necesită, astfel, un mecanism globalizant, fie el acela de sisteme și subsisteme literare axate pe gen sau stilistică geografică transnațională[42] sau traducerea (lingvistică sau intermedială). În cazul *Luminiței, mon amour*, procesul de traducere intermedială a reprezentat o posibilitate de răspândire pe plan transnațional printr-un limbaj universal, al cărui „nod cultural" centrat în jurul cinematografiei europene este dezvoltat și accesibil. Cinematografia românească (în special cinematografia de artă) devine progresiv mai transnațională[43], îndreptându-se către vest și fiind aclamată la nivel global. Astfel, procesul de adaptare poate reprezenta una dintre cele mai promițătoare variante de integrare în literatura mondială, însă o astfel de integrare înseamnă și o adoptare a discursului socio-politic care acompaniază cultura populară (în special cea cinematografică).

În consecință, survolarea eticii și a reprezentării artei

noastre este nu doar o responsabilitate, ci o necesitate pentru aderarea la un climat socio-politic progresist, înclinat către noua stângă[44] și exigent în ce privește standardele moralității. În absența acestei survolări, literatura română riscă a fi marginalizată sau, mai rău, stereotipizată drept o literatură retrogradă, incapabilă de a concepe problemele sociale ale vremurilor.[45] *Ana, mon amour*, este, în primul rând, un eșec al chestionării valorilor și, implicit, un eșec al adaptării intermediale, întrucât mediul este legat intrinsec de dimensiunea etică printr-o „responsabilitate a formei sale", cum o numește Grønstad. În aceeași măsură, *Ana, mon amour* este un simptom al unei subiectivități neasumate cu totul, care se ascunde în spatele unei estetici ale cărei forme obiective are ca scop a masca o viziune partiarhală[46] – extensia biovizuală a neajunsurilor care împiedică progresul literaturii și al societății românești.

Note

1. Maxwell McCombs, Daniel Shaw, „The Agenda-Setting Function of Mass Media", *The Public Opinion Quarterly* 36, nr. 2 (1972): 176–187.
2. Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* (Winchester: Zero Books, 2009). Vezi și Mark Fisher, *Realism capitalist. Nu există nicio alternativă?*, traducere din limba engleză de Paul-Teodor Cristescu, introducere de Ștefan Baghiu (Cluj-Napoca: Tact, 2023).
3. Numită astfel încă din Grecia Antică, potrivit lui Michel Foucault, „On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress", în *The Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow (New York: Pantheon Books, 1984), 343.
4. Asbjørn Grønstad, *Film and the Ethical Imagination* (Londra: Palgrave Macmillan, 2016), 4.
5. Ibid., 75.
6. Ibid., 20. Traducerea mea. "which is the conceptual recognition that images, rather than being a dead external substance are indivisibly part of organic life. [...] the notion of the biovisual rests upon three key assumptions. First, all visual matter manufactured by human agents conveys traces of lived life, just as, conversely, our modes of interaction with the world increasingly take place by way of images and screens. [...] Second, [...] images are, in effect, to be considered extensions of human consciousness and subjectivity; they are thus directly attached to, and animated by, human life. [...] Third, [...] that we are somehow to be held accountable by the image."
7. Larry Gross, John Stuart Katz, Jay Ruby, *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film and Television* (Oxford: Oxford University Press, 1988).
8. „Decision, thought, attitude, which are all phenomena indissolubly tied to ethics, materialize as aesthetic processes. [...] a film's style is also a response to and acknowledgment of a reality. [...] art's critical function is also located in its formal composition, which is imbued with the potential for generating counter- consciousness through estrangement practices. [...] stylistic negligence, a lack of awareness of the ethical import of form, is tantamount to an abdication of responsibility". Asbjørn Grønstad, *Film and the Ethical Imagination* (Londra: Palgrave Macmillan, 2016), 80-81.
9. Claudiu Turcuș parcurge în detaliu originile termenului în cartea lui Andrei Gorzo, *Lucruri care nu pot fi spuse altfel: Un mod de a gândi cinemaul, de la André Bazin la Cristi Puiu* (București: Humanitas, 2012), și problematica unei teorii care să asocieze estetica cu etica în Claudiu Turcuș, „From the Nostalgia of Aestheticism to the Rediscovery of Ideology. Romanian Literary and Film Criticism After 2000", *Ekphrasis. Images, Cinema, Theory, Media*, nr. 9 (2013): 18-21.
10. Traducerea mea. Andrei Gorzo, Veronica Lazăr, „The New Romanian Cinema and Beyond: The films of Radu Jude", *Transilvania*, nr. 3 (2022): 2.
11. Ibid., 2.
12. Ibid.
13. Claudiu Turcuș, „From the Nostalgia of Aestheticism to the Rediscovery of Ideology. Romanian Literary and Film Criticism After 2000", *Ekphrasis. Images, Cinema, Theory, Media*, nr. 9 (2013): 20.
14. În ce privește o analiză mai îndelungată a implicațiilor politice a Noului Val, antologia coordonată de Andrei Gorzo și Andrei State, *Politicile Filmului* (București: Tact, 2014) conține nenumărate informații revelatoare, în special capitolele despre Cristi Puiu (27-46) și realismul european (131-150).
15. Atât romanul Ceciliei Ștefănescu, *Legături bolnăvicioase* (2002), cât și cel al lui Cezar Paul-Bădescu (2006) au însemnat reconstruiri a materialului original, așa cum atestă Andrei Gorzo despre *Legături bolnăvicioase* și *Ana, mon amour* în articole pentru Liternet.ro și Vatra, respectiv. Articolele în cauză pot fi găsite aici: *Legături bolnăvicioase* – https://agenda.liternet.ro/articol/2768/Andrei-Gorzo/Indecizii-Legaturi-bolnavicioase.html, *Ana, mon amour* – https://revistavatra.org/2017/03/11/andrei-gorzo-scene-dintr-o-casnicie-ana-mon-amour-al-lui-calin-peter-netzer/, accesate 13.05.2023.
16. Discordanța dintre umorul clișeic și stilul realist este semnalată și în Andrei Gorzo, „Veteranii", *Dilema Veche*, nr. 354 din 25 noiembrie-2 decembrie, 2010. https://dilemaveche.ro/sectiune/la-zi-in-cultura/film/veterani-607956.html).
17. Dumitru-Mircea Buda, „Reabilitarea prozei în literatura română a ultimilor ani. Câteva studii de caz", *Limba Română*, nr. 11-12 (2009). Printre altele, Buda menționează masa de cititori ai romanului datorată portretizării acestuia în media drept un atac al lui Cezar Paul-Bădescu către fosta sa soție, Svetlana Cârstean.
18. Cezar Paul-Bădescu, *Luminița, mon amour* (Iași: Polirom, 2006), 9.
19. Ibid.

20. Pentru informații mai cuprinzătoare cu privire la aceste principii, am consultat G. Clifford Christians, Mark Fackler, Kim B Rotzoll, Kathy B McKee, *Etica Mass-Media* (Iași: Polirom, 2001).
21. Paul-Bădescu, *Luminița*, 217.
22. Florina Pîrjol, *Carte de identități* (Iași: Polirom, 2014), 152.
23. Mihai Iovănel, *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020* (Iași: Polirom, 2021), 491.
24. Paul-Bădescu, *Luminița*, 77.
25. Ibid., 76.
26. Desigur, există unii autori ai căror romane prezintă perspective nefavorabile pentru boli mintale sau femei și care sunt parte din literatura mondială. Un exemplu facil ar fi Karl Ove Knausgård și modul în care acesta scrie despre soția sa în cel de-al șaselea volum din seria *Lupta mea*, *Sfârșit* (2011). O diferență fundamentală între romanul lui Knausgård și cel al lui Paul-Bădescu este că, la data publicării, Knausgård avea permisiunea și chiar încurajarea Lindei Knausgård să-și expună cât mai onest sentimentele (https://www.theguardian.com/books/2020/may/10/linda-bostrom-knausgard-i-would-like-to-be-seen-as-a-person-and-author-in-my-own-right, accesat 28.03.2023). Romanul lui Knausgård își asumă în totalitate viziunea subiectivă față de soția autorului, dar nu presupune un discurs intrinsec misogin sau opozant bolilor mintale, revelat de un divorț.
27. Paul-Bădescu, *Luminița*, 76.
28. Ibid., 212.
29. Doru Pop, *Romanian New Wave Cinema* (North Carolina: McFarland & Company, 2014), 36.
30. Christina Stojanova, „Authenticity in New Romanian Cinema: 'Ethics and Aesthetics are One'", în *The New Romanian Cinema,* ed. Christina Stojanova și Dana Duma (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019), 124.
31. Claudiu Turcuș, *Împotriva memoriei. De la estetismul socialist la noul cinema românesc* (Cluj-Napoca: Eikon, 2017).
32. Andrei Gorzo, „Scene dintr-o căsnicie: *Ana, mon amour* al lui Călin Peter Netzer", *Vatra*, 11 martie 2017.
33. Ana-Maria Onisei, „INTERVIU Călin Peter Netzer, regizor: «Psihanaliza m-a interesat tot timpul, în *Ana, mon amour*» VIDEO", *Adevărul*, 11 februarie 2017.
34. Lisa Downing, Libby Saxton, *Film and Ethics: Foreclosed Encounters* (New York: Routledge, 2010).
35. Ibid., 66: „The act of contemplating others' suffering is not innately problematic, but rather those modes of representing and responding which instrumentalize this spectacle to shore up or naturalize the socio-political status quo".
36. Bud Boetticher, citat de Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (Londra: Screen, vol. 16, 1975).
37. În *Romanian New Wave Cinema,* Doru Pop argumentează în favoarea numirii Noului Val drept un cinema feminist, întrucât utilizează teme profund feministe, precum avortul sau lesbianismul (p. 184).
38. Dana Duma, „Women Films: Body and Will", în *The New Romanian Cinema*, 176.
39. https://www.imdb.com/title/tt2187115/awards/?ref_=tt_awd, accesat 27.03.2023.
40. Snejana Ung, „The Challenges of Writing a National Literary History in the Era of Transnationalism: Insights from a Peripheral Literary Space", *Transilvania*, nr. 7-8 (2021): 14-21.
41. Statutul României de „traducător al Europei" și hegemonia produsă datorită globalizării este explorată mai în detaliu de autoare și utori în Alex Goldiș, Ștefan Baghiu, eds., *Translations and Semi-Peripheral Cultures: Worlding the Romanian Novel in the Modern Literary System* (Berlin: Peter Lang, 2022).
42. Mircea Martin, Christian Moraru, Andrei Terian, *Romanian Literature as World Literature* (New York, Bloomsbury, 2018), 3.
43. Doru Pop, „The 'Transnational Turn': New Urban Identities and the Transformation of Contemporary Romanian Cinema" în *The New Romanian Cinema*.
44. Florin Poenaru: *Locuri comune. Clasă, anticomunism, stânga* (Cluj-Napoca: Tact, 2017).
45. Aceeași frică o împărtășește și Mihnea Bâlici cu privire la tentele colonialiste ale romanului Theodoros al lui Mircea Cărtărescu. În recenzia sa pentru Scena9 (https://www.scena9.ro/article/cronica-theodoros-mircea-cartarescu), Bâlici scrie ironic: „este și un roman stânjenitor, pe care sper ca publicul străin doar să-l scuze binevoitor și superior".
46. Doru Pop, *Romanian New Wave Cinema,* ed. cit., p. 182.

Bibliography

Buda, Dumitru-Mircea. *Reabilitarea prozei în literatura română a ultimilor ani. Câteva studii de* caz [The Rehabilitation of Prose in Recent Romanian Literature: Some Case Studies]. Chișinău: Limba Română no. 11-12, 2009.

Christians, G. Clifford, Mark Fackler, Kim B. Rotzoll, and Kathy B. McKee. *Etica Mass-Media* [Mass-Media Ethics]. Iași: Polirom, 2001.

Deaver, Frank. *Etica în Mass Media* [Ethics in Mass Media]. Bucharest: Silex, 2004.

Downing, Lisa, and Libby Saxton. *Film and Ethics: Foreclosed Encounters*. New York & London: Routledge, 2010.

Fisher, Mark. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*. Winchester: Zero Books, 2009

Fisher, Mark. *Realism capitalist. Nu există nicio alternativă?* [Capitalist Realism: Is there no Alternative?], translated by Paul-Teodor Cristescu, introduction by Ștefan Baghiu. Cluj-Napoca: Tact, 2022.

Foucault, Michel. "On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress." In *The Foucault Reader*, edited by Paul Rabinow, 340-371.

New York: Pantheon Books, 1984.
Goldiș, Alex, and Ștefan Baghiu, eds. *Translations and Semi-Peripheral Cultures: Worlding the Romanian Novel in the Modern Literary System*. Berlin: Peter Lang, 2022.
Gorzo, Andrei. *Lucruri care nu pot fi spuse altfel: Un mod de a gândi cinemaul, de la André Bazin la Cristi Puiu.* [Things that Cannot Be Said in Any Other Way: A Way of Thinking Cinema, from André Bazin to Cristi Puiu]. Bucharest: Humanitas, 2012.
Gorzo, Andrei. "Scene dintr-o căsnicie: *Ana, mon amour* al lui Călin Peter Netzer" [Scenes from a Marriage: *Ana, mon amour* by Călin Peter Netzer]. *Vatra*, March 11, 2017. https://revistavatra.org/2017/03/11/andrei-gorzo-scene-dintr-o-casnicie-ana-mon-amour-al-lui-calin-peter-netzer/.
Gorzo, Andrei. "Veterani" [Veterans]. *Dilema Veche,* December 2, 2010. https://dilemaveche.ro/sectiune/la-zi-in-cultura/film/veterani-607956.html
Gorzo, Andrei and Lazăr, Veronica. "The New Romanian Cinema and Beyond: The films of Radu Jude." *Transilvania*, no. 3, (2021).
Gorzo, Andrei, and Andrei State, eds. *Politicile filmului* [Politics of Film]. Cluj-Napoca: Tact, 2014.
Grønstad, Asbjørn. *Film and the Ethical Imagination*. London: Palgrave Macmillan, 2016.
Gross, Larry, John Stuart Katz, and Jay Ruby. *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film and Television*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
Iovănel, Mihai. *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc* [The Ideologies of Literature in Romanian Postcomunism]. Bucharest: Muzeul Național al Literaturii Române, 2016.
Iovănel, Mihai. *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020* [The History of Contemporary Romanian Literature: 1990-2020]. Iași, Polirom, 2021.
Martin, Mircea, Christian Moraru, and Andrei Terian. *Romanian Literature as World Literature.* New York: Bloomsbury, 2018.
McCombs, Maxwell, and Daniel Shaw. "The Agenda-Setting Function of Mass Media." *The Public Opinion Quarterly* 36, no. 2 (1972): 176–187.
Mulvey, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Oxford: Screen 16, 3rd edition, 1975.
Onisei, Ana-Maria. "INTERVIU Călin Peter Netzer, regizor: «Psihanaliza m-a interesat tot timpul, în *Ana, mon amour*» VIDEO" [INTERVIEW Călin Peter Netzer, director: "Psychoanalysis has always been of interest to me in *Ana, mon amour*" VIDEO]. *Adevărul*, February 11, 2017. https://adevarul.ro/stil-de-viata/cultura/interviu-calin-peter-netzer-regizor-1765740.html.
Paul-Bădescu, Cezar. *Luminița, mon amour*. Iași: Polirom, 2006
Poenaru, Florin. *Locuri comune. Clasă, anticomunism, stânga* [Common Places: Class, Anticommunism, Left]. Cluj-Napoca: Tact, 2017.
Pop, Doru. *Romanian New Wave Cinema*. North Carolina: McFarland & Company, 2014.
Pîrjol, Florina. *Carte de identități* [Book of Identities]. Iași: Polirom, 2014
Stojanova, Christina, and Dana Duma. *The New Romanian Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.
Ștefănescu, Cecilia. *Legături bolnăvicioase* [Sick Love]. Bucharest: Editura Paralela 45, 2002.
Turcuș, Claudiu. "From the Nostalgia of Aestheticism to the Rediscovery of Ideology. Romanian Literary and Film Criticism After 2000." *Ekphrasis. Images, Cinema, Theory, Media* no. 9 (2013).
Turcuș, Claudiu. *Împotriva memoriei. De la estetismul socialist la noul cinema românesc* [Against Memory: From Socialist Aestheticism to the New Romanian Cinema]. Cluj-Napoca: Eikon, 2017.
Ung, Snejana. "The Challenges of Writing a National Literary History in the Era of Transnationalism: Insights from a Peripheral Literary Space." *Transilvania*, no. 7-8 (2021).

Filmography

Ana, mon amour, România, 2017. Director: Călin Peter Netzer
Legături bolnăvicioase, România, 2006. Director: Tudor Giurgiu
Maria, România, 2003. Director: Călin Peter Netzer
Medalia de onoare, România, 2009. Director: Călin Peter Netzer
Moartea domnului Lăzărescu, Director, 2005, Regizor: Cristi Puiu
Poziția copilului, România, 2013, Director: Călin Peter Netzer