



UNIVERSITATEA
BABEȘ-BOLYAI

ANDREA VIRGINÁS

**CANOANE ȘI GENURI (FILMICE) ÎN PROCES: NARAȚIUNI
MAINSTREAM, ALEGORII MIDCULT ȘI SOLUȚII NAȚIONALE MICI ÎN
CINEMA-UL EURO-AMERICAN CONTEMPORAN**

REZUMATUL TEZEI DE ABILITARE ÎN LIMBA ROMÂNĂ

Teza de abilitare intitulată *Canons and Genres in Process: Mainstream Narratives, Midcult Allegories and Small National Solutions in Contemporary Euro-American Cinema* prezintă rezultatele științifice și didactice post-doctorale, precum și planul de dezvoltare a carierei profesionale a candidatei Andrea-Adriana Virginás. Teza de abilitare are două părți: prima parte cuprinde rezultatele științifice originale structurate sub forma unui capitol introductiv, urmat de trei capitole, respectiv nouăsprezece de articole, iar partea a doua prezintă într-un capitol planul de dezvoltare a carierei academice a candidatei (împărțită pe patru subcapitole) și un capitol de concluzii.

Obiectivul primei părți a tezei de abilitare este o explorare a cinema-ului euro-american contemporan conceput ca un corpus animat de multiple procese de aluzii și de integrare, fără a scăpa însă din vedere importanța a ceea ce istoricul de film Thomas Elsaesser numește „mai mult sau mai puțin virulentă opoziție, de multe ori cu puternici încărcături emoționale, dintre Europa și Hollywood, care exercită o forță gravitațională asupra tuturor forme de creație filmică în Europa (...)” (2005: 16). Haosului generalizat al anilor de tranziție dintre 1990-2000 în Europa de Est a corespuns procesul la fel de turbulent și simultan prin care Europa de Vest s-a redefinit în contextul căderii zidului de la Berlin. Structurile robuste ale erei postbelice s-au prăbușit: astfel dezintegrarea statelor comuniste din Europa de Est s-a petrecut concomitent cu procesul de eroziune a statului vestic de bunăstare (variantea scandinavă reprezentând cazul paradigmatic). Extinderea granițelor Uniunii Europene prin integrarea a mai multor țări postcomuniste – așa-

numitul proces de europenizare¹ – poate fi privită ca una dintre metodele menite să gestioneze această criză prelungită, și intensificată în anii 2000-2010 datorită prăbușirii financiare globale și fenomenului migrației în masă. Aceste procese sociale și politice au fost însoțite de o schimbare radicală și în tehnologia comunicării afectând profund creația culturală: și anume, instaurarea deplină a platformei digitale. În consecință, producția și consumarea filmelor de lung-metraj de ficțiune s-a schimbat într-o măsură drastică: în prima etapă, de-a lungul anilor 1990 a dispărut sistemul de producție și creație bazat pe tehnologia analogică, circumscris de repere naționale, și puternic controlat de un stat comunist (estic), sau, deopotrivă, de un stat de bunăstare (vestic). Aceasta primă etapă a fost urmată de cea de a doua în anii 2000, caracterizată prin reorganizarea industriei filmice într-un context digital, dar și explicit transnațional, precum și non-comunist și neoliberal (Iordanova 2010, Imre ed. 2012). Aceste procese diverse determinante pentru cinema-ul „estic și vestic” trebuie însă poziționate și în legătură cu un alt corpus: și anume, cinema-ul american, de origine hollywoodiană în cele mai multe cazuri. Această decizie conceptuală este una fundamentală în ceea ce privește structura și argumentația prezentei lucrări, și își are originea în ideea formulată de istoricul de film Thomas Elsaesser în lucrarea sa monumentală din 2005, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*: „argument care inversează pretenția uzuală că hegemonia Hollywood-ului sufocă cinema-ul național, susținând că poziția puternică de piață pe plan global al Hollywood-ului este de fapt condiția necesară pentru o diversitate locală sau națională” (2005: 17).² Analiza acestei arii incredibil de diverse și de vaste a cinema-ului mondial este oarecum influențată de speranța ca o anumită formă de analiză sistematică devine posibilă prin aplicarea unei matrice riguroase din punct de vedere teoretic și situat istoric, matrice ce determină și un proces de selecție la rândul ei.

Metodologia primei părți a tezei de abilitare este una hibridă, îmbinând teoria canoanelor culturale cu istoria și teoria genurilor filmice, precum și cu teoria traumei culturale și modelul cinema-urilor naționale mici³, cu un adaos de elemente de teorie media și de naratologie filmică. Primul filtru aplicat asupra oceanului de creații filmice produse în contextul cinema-ului euro-american definit și de schimbarea paradigmatică din analog în digital este constituit de teoria canoanelor culturale, adaptat într-o oarecare măsură condițiilor epocii noastre prezente. Pentru a

¹ În studiul lor introductiv la culegerea despre europenizare (Europeanization) al revistei *Studies in Eastern European Cinema* Claudiu Turcuș și Constantin Pârvulescu sugerează că „o legătură dintre activitățile industriale și comerciale arată spre încorporarea creativității socialiste din Europa Centrală și de Est în straturile culturale mai adânci al unui subconștient european adevărat existent” (2018, 4-5), „astfel fiind necesară reformularea modului în care discursul științific istoric compară imaginația artistică a Europei Centrale și Estice cu cea a Europei privită în ansamblu”. În consecință „Europenizarea mută înapoi în timp momentul de începere al tranziției înainte de 1989, poate mai aproape de semnarea acordului de la Helsinki în 1975, sau chiar și mai devreme, cum susține Tony Judt, spre 1968, sau chiar în anul 1956” (2018, 6). *Traducere proprie, V. A.*

² *Traducere proprie, V. A.*

³ Expresia de „cinema național mic” s-a decis a fi traducerea conceptului de *small national cinema* – unul cu referințe clar numerice și obiective, fără urme de evaluare – datorită lipsei unei terminologii în limba română de specialitate, și bazat pe discuții cu specialiști din România, de ex. Constantin Pârvulescu (UBB).

lucra cu un model și mai adecvat în ceea ce privește anumite tendințe în cinema-ul euro-american în perioada 1990-2021, sunt luate în considerare deceniile schimbării din analog în digital, pe lângă procesele istorice intrinsece ale filmului, dar și cele caracterizând cultura pe larg, și contextul de producție a creațiilor filmice. Procesele specifice istoriei filmului sunt întruchipate în textura prezentei lucrări prin atenția acordată formațiilor și fenomenelor din cadrul genurilor filmice, punctul de plecare însușind forma sistematizată de către Barry Langford în volumul său publicat în 2005, *Film Genre: Hollywood and Beyond*. Evoluțiile istorice pe plan cultural sunt concretizate prin cadrul interpretativ definit de teoria traumelor culturale, și mai specific prin atenția acordată reprezentărilor cinematice ale unor evenimente traumatice din punct de vedere colectiv și cultural și concretizate prin caractere specifice și traiectoriile lor de viață în lumea diegetică a filmelor analizate. În final, condițiile de producție ale filmelor examinate sunt elucidate în două direcții diferite de analiză: pe de-o parte, cercetarea individuală al autoarei în perioada postdoctorală și referitoare la cinema-uri naționale mici, precum și participarea ei în proiecte de cercetare în grupă și referitoare la fundamentele mediale al narațiunii filmice în era schimbării din analog în digital. Studiul cinema-urilor naționale mici a scos în evidență interacțiunile vii dintre canonul potențial global a cinema-ului, utilizând genuri filmice și alăturându-se culturii de masă pe de-o parte, și canoanele regionale și mici pe de alta, precum și legăturile dintre canoanele regionale mici și filmele cu o poetică arthouse care sunt recunoscute ca elemente din canoanele middlebrow sau cele de elită și având ca loc de manifestare festivalurile de film.⁴ Referitor la cealaltă direcție de analiză: examinarea bazelor mediale și a construcțiilor intermediale în narativele filmice într-o eră când platformele vechi, analoage practic au dispărut și au fost înlocuite prin posibilitățile digitale a condus spre concluzia că nu se poate evidenția destul realitatea materială schimbată al filmului și al cinema-ului în contextul euro-american al secolului 21.

Prima parte a tezei de abilitare începe **cu capitolul unu** introductiv, urmat de **capitolul doi** al lucrării – NARAȚIUNI MAINSTREAM: GENURI, AUTORI ȘI MEDIA – care se referă la narativele filmice de tip mainstream, cuplate cu examinarea tiparelor generice și cu elemente ce țin de profilul autorial implicat, de multe ori în strânsă legătură cu bazele mediatice ale acestor fenomene (șapte articole incluse ca și subcapitole distincte). **Al treilea capitol** – ARTHOUSE-UL MIDCULT: ALEGORII ȘI TRAUME COLECTIVE FEMINIZATE – se referă la filme ce se pot alinia canonului tip midcult/middlebrow,⁵ analiza acestor exemple fiind bazată pe aspecte ale

⁴ Macy Halford poziționează canonul middlebrow în legătură cu publicații ca *Harper's* și *The New Yorker* și în relații strânse de interpedendență cu celelate canoane, descriind-ul ca "fiind devotat artei înalte/culturii de elită dar și ideii de a face acesta accesibilă mulțimii; devotat de a aduce idei – ce riscă să rămână prinse în turnuri de fildeș și în cărți academice, sau în scene de teatru sau filme artistice – pe paginile unei reviste relativ ieftine care se poate cumpăra în librării și pe tarabe în toată țara (iar acum și pe internet)" (Halford 2011). *Traducere proprie, V. A.*

⁵Conform teoreticianului de film Jenő Király, "În timp ce alternativele artei artistice (identificată prin semnătură) și cultura/arta de masă (identificată prin arhetip) au fost și sunt diferențiate prin principiul dur al «sau/sau», midcult-ul se diferențiază prin principiul soft al «și» care înlocuiește pe primul, negând opțiunea că se alege doar una și

identității feminine puse în slujba exprimării traumelor colective și culturale considerate a fi reprezentative pentru regiunea est europeană (cinci articole incluse ca și subcapitole distincte). **În al patrulea capitol** – SOLUȚII NAȚIONALE MICI: PRODUCȚIE, PREFERINȚĂ ȘI STRATEGII DE CREAȚIE A DIEGEZEI – sunt prezentate eforturile de conceptualizare a ideii cinema-ului național mic, văzut într-o constantă interdependență, și deci influențat de exemplele de tip mainstream și midcult, precum și canoanele referitoare (șapte articole sub forma unor subcapitole distincte).

A doua parte a tezei de abilitare prezintă în **capitolul cinci** planul de dezvoltare a carierei academice a candidatei structurat în patru teme de interes: formarea educațională, experiența de predare și de cercetare, respectiv responsabilitățile academice administrative. La finalul fiecărui capitol sunt prezentate noile obiective privind dezvoltarea carierei profesionale. **Capitolul șase (Concluzii)** însumează principalele rezultate ale candidatei, și principalele etape în evoluția carierei și argumentează că d-na conf. univ. dr. Andrea-Adriana Virginás la Universitatea Sapientia Facultatea de Științe și Arte îndeplinește toate cerințele pentru obținerea titlului de abilitare.

În încheierea acestui rezumat sunt prezentate cele nouăsprezece de articole din prima parte a tezei de abilitare, organizate în capitolele doi, trei și patru.

Capitolul doi

Urmat de o scurtă introducere, în **primul articol** „Tiparele de genuri filmice și strategiile narrative complexe în slujba (calității) autorului” sunt selectate filmele unor regizori din canonul contemporan euro-american larg definit care, în cariera lor, fac tranziția de la primul film regizat preponderent în anii 1997-1998 în condiții de producție low-budget, arthouse și regional (titluri precum *Cube*, *Pi*, *Run*, *Lola*, *Run* și *Following*) la producții tip big-budget și finanțate de către studiourile hollywoodiene și prezentate publicului între anii 2009-2010 (titluri ca *Splice* sau *Black Swan*, dar și ca *The International* sau *Inception*). Scopul este acela de a examina structurile narrative complexe ca și metode în construirea profilului de autor bazat pe filmele de debut, și evoluția acestui fenomen în procesul care rezultă în filme de mare anvergură peste un deceniu, fără de a părăsi teritoriul aceluiași gen filmic dominant.

Al doilea articol „Genetică întruchipată în filmul science-fiction big-budget și low-budget: de la *Alien Resurrection* (1997) al lui Jeunet la *Workshop*-ul (2011) lui Piccinini” pornește de la categorizarea lui Vivian Sobchack. Autoarea americană în principal scrie despre filmele science-fiction de origine americană – și anume: filmul big-budget – optimist, cel mijlociu – miraculos,

introducând-o deci ca o posibilitate nouă” (1998, 230). Această idee este deja prezentată în *Opera aperta* al lui Umberto Eco, citat de către Király însuși: “Canonul midcult este bazat pe cererea referitoare la o experiență care este exclusivă, dar în același timp ușor de consumat, fiind situată pe granița dintre tendințele inovatoare și aplicații legitimize, între funcții critice și consolatoare” (1998, 230). Király se referă la Eco 1976, respectiv Eco 2016. *Traducere proprie, V. A.*

și low-budget-ul pesimistic. În acest capitol folosesc aceste concepte puțin revizuite, nu în ultimul rând în relație cu un alt concept al lui Sobchack, și anume “imaginea dublă” a ființelor de tip alien în diegeza filmică (Sobchack *Screening Space*, 2011). Posibilitatea revizuirii categoriilor sobchackiene apare datorită perioadei mai târzii examinate (a doua parte a anilor 1990, respectiv anii 2000), dar și datorită diferitelor canoane naționale-regionale la care aparțin filmele – american, islandez, german, danez, maghiar, canadian, francez, australian – selectate pentru analiză.

În al treilea articol „Toposul «corpului strâpuns de sârme»: horror în canonul mainstream, arthouse în canonul național mic?” argumentul prezentat este că în funcție de apartenența canonică a unor filme contemporane toposul horror al trupului omenesc viu strâpuns și rănit de obiecte dure și ascuțite din metal este audiovizualizat în diferite forme și în diferite contexte diegetice. Câteva dintre aceste filme poartă amprenta subgenurilor de body horror și techno horror și fac parte, în același timp, din canoanele mainstream ale narațiunii clasice hollywoodiene, canadiene sau sud-africane: exemplele analizate fiind *The Fly* de David Cronenberg (1986), *District 9* al lui Neill Blomkamp (2009) și *Prometheus*-ul lui Ridley Scott (2012). Cele două exemple maghiare, ca reprezentative canonului est-european și incluse în analiză sunt *Taxidermia* de György Pálfi (2006) și *The Investigator* de Attila Gigor (2008).

Al patrulea articol, „Analog și digital, imediat și hipermediat în investigația criminală: Katalin Varga și Lisbeth Salander” dezvoltă ipoteza conform căreia filmele de investigație criminală au reușit să dezvolte un curent în care idealul analogului și al metodologiei de reprezentare „imEDIATE” invadează lumea diegetică și un alt curent în care digitizarea este prezentă pretutindeni, iar metodologia reprezentării hipermediate devine o cerință elementară (Bolter, Grusin 1999). Canoanele regionale în cinema-ul mondial (de exemplu cel est-european) se pare că prezintă mai multe cazuri legate de idealurile analogului și al „imediatului”, pe când cinema-urile de tip mainstream și care vizează un public global urmăresc idealul digital și hipermediat. Ipoteza este elaborată prin analiza unor situații diegetice în care caracterele investigatoare sunt puse față-în-față cu urme analoage sau digitale care inițiază investigația ca și o activitate ce se desfășoară într-un cadru generic.

Al cincilea articol „Ecrane ca «reprezentare» și ecrane ca «simulare» în investigația mainstream: între *Blade Runner* (1984) și *Splice* (2009)” examinează felul în care este concepută și atinsă ceea ce Lev Manovich numește „iluzia navigării în spații virtuale”, mai ales dacă contextul acesteia este diegeza filmică definită prin anumite reguli de gen – în acest caz regulile

filmelor de detecție criminală – unde „spațiul virtual al ecranului” ar trebui să aibă un efect direct asupra „spațiilor reale ale diegezei filmice” (Manovich 2001).⁶

Al șaselea articol „Transmedierea digitalului prin relații de gen de la *SlmOne* la *Ex Machina*: «plăcere vizuală» reîncărcată?” examinează o schemă audiovizuală recurentă: asocierea foarte frecventă a caracterelor feminine cu momente/secvențe când diegeza filmică implică internetul, gadget-uri digitale mobile sau inteligența artificială sub forma unor roboți sau software-uri. În filme precum *SlmOne* (2002, dir. Andrew Niccol), *The Congress* (2013, dir. Ari Folman), *Her* (2013, dir. Spike Jonze), *Clouds of Sils Maria* (2014, dir. Olivier Assayas) sau *Ex Machina* (2015, dir. Alex Garland) transmedierea (Elleström 2014, 14) digitalului prin întâlniri melodramatice în spații închise ale unor caractere masculine (sau cu trăsături masculine) și căutând evadare concretă sau salvare spirituală prin creații digitale feminine este examinată într-un cadru teoretic feminist al filmului, precum prin prisma teoriei mediației analoge și digitale (Mulvey, Grodal, Elleström, Kittler, Johnston).

Al șaptelea articol „Ecrane de televiziune și de video în narațiunea filmică: specificitatea mediului, zgomotul (mediatic) și puterea cadrului” discută aspecte pertinente ale ecranului ca un dispozitiv de încadrare și re-ordonare. Ecranelor de film și televiziune introduse în diegeza filmică le sunt atribuite trei funcții principale, și anume re-ordonare spațială, temporală și topic(al)ă, și sunt asociate cu formele de relații dintre nivelul diegetic și metadiegetic în teoria narativă al lui Gérard Genette. De asemenea atât sferile actuale și virtuale și cele legate de extracomunicațional, cât și cele intracomunicaționale teoretizate de Lars Elleström (2018) sunt introduse în discuție. În final, vizibilitatea prin zgomotul dat de televizual și video (și deprinsă din teoria media al Sybillei Krämer) este folosită în analiza unor filme ca *Videodrome* (1984, dir. David Cronenberg), *Irma Vep* (1996, dir. Olivier Assayas) și *Lost Highway* (1997, dir. David Lynch).

Capitolul trei

După o scurtă introducere, **în al optelea articol** „Noi valuri filmice în cinema-ul maghiar și cel românesc: alegorii sau povestiri despre trup?” sunt analizate filmele unor regizori făcând parte din generația postcomunistă – ca Radu Muntean, Szabolcs Hajdu sau Attila Gigor. Ipoteza primară determinantă capitolului este că asemănările istorice și generaționale fac posibilă interpretarea comună a acestor filme, pornind de la cadrul interpretării alegorice, iar scenele specifice sunt indicate ca și locul unor alegorii cinematice create prin metode de izolare grafică și combinații intermediare.

Al nouălea articol „Traume feminine în filmele lui Szabolcs Hajdu, David Lynch, Cristian Mungiu și Peter Strickland” prezintă o analiză detaliată a unor „momente de traumă”, combinând teoria lui Michel Chion referitoare la sunetul în film (1994) cu elemente de teoria culturală al

⁶ Traducere proprie, V. A.

traumei. Protagonistele feminine traumatizate pot fi gândite ca niște reprezentări alegorice ale unei „Europe de Est”, cât și ale colectivităților sale, deoarece atât protagonistele de film, cât și aceste colectivități sunt bânuite de experiențe traumatiche recurente. Această sugestie este profund influențată de către analiza lui Ismail Xavier, conform căreia caracterele feminine din cinema-ul latin american sunt alegorice, dar și de concepția lui Mark Betz despre „femeile rătăcinde” ale cinema-ului european de artă (2009). În final, se propune o reinterpretare a conceptului menționat al lui Fredric Jameson, „alegoria națională în literatura lumii a treia” (Jameson 1986, 65-88) în așa fel încât să fie aplicabil și pentru materialul filmic transnațional menționat.

Al zecelea articol „Spații diegetice fragile și femei mobile: procesarea traumei în filme maghiare și românești” pornește de la ideea elaborată de către Barbara Misztal în cartea ei *Theories of Social Remembering* referitoare la modul în care grupurile din societate tind să-și gestioneze experiențele traumatiche dat fiind că “reacția generală la un trecut traumatic este tăcerea și inhibiția” (Misztal 2003, 141).⁷ Prin metoda interpretării textuale de tip close-reading, pe plan estetic dar și tehnic sunt examinate aspecte ale mizanscenei în spații interioare și exterioare, dar și mișcări sofisticate ale aparatului de filmat sau tehnici de editare aparte. Obiectivul este aceea de a oferi, totodată, o schiță a fundamentării ideologice – în ceea ce privește genul social, poziția de clasă sau diferite tipuri de subculturi – a acestor decizii aparent estetice, astfel observând procesul de-a lungul căruia traumele colective est-europene încetează să mai fie sentimente și efecte abstracte sau de nivel atomic care sfidează procesul reprezentării. Un astfel de cadru interpretativ este, în mod evident, îndatorat mai multor concepte referitoare la teoretizarea bazei mediatice a filmului, printre altele conceptul de exces cinematic al lui Kristin Thompson (1977), conceptualizarea mizanscenei melodramei ca și „simbolizarea exterioară al chinului interior” de către Thomas Elsaesser (1976/2012), sau „shot-ul obiectiv ireal” teoretizat de către Francesco Casetti (1998).

Al unsprezecelea articol „Memoriile trupești ale mobilității geografice și sociale: femei (caractere feminine) intelectuale în filmele postcomuniste despre România” pune în centrul examinării trăsăturile ambivalente ale unor caractere feminine cu o ocupație intelectuală în filme produse în întregime sau parțial în România, în titluri ca *Balanța* (Lucian Pintilie, 1992), *Vulpe-vânător* (Stere Gulea, 1993), *Districtul* (Péter Gothár, 1991), *Sieranevada* (Cristi Puiu, 2016), *Bacalaureat* (Cristian Mungiu, 2016), și *Toni Erdmann* (Maren Ade, 2016). Ambivalența acestor caractere este examinată mai ales în contextul teoriei de habitus de clasă socială elaborată de către Pierre Bourdieu în 1987, precum și în teoretizarea lui Bennett et al. (2010). Performanța actrițelor iconice (de la Maia Morgenstern la Sandra Hüller) este contextualizată și prin teoria genului melodramatic, un template filmic care este dedicat prin excelență mobilității sociale, adeseori

⁷ Traducere proprie, V. A.

asociată de o călătorie în spațiul geografic. În final teoria memoriei culturale mediatizate oferă cadrul prin care este argumentată ideea că aceste caractere feminine pot fi considerate ca elemente pe care Vered Vintizky-Seroussi le numește „comemorare banală” (2016), făcând posibilă publicului român să proceseze memoriile traumatice legate de mobilitatea socială – adeseori forțată – și inițiată de către statele comuniste, dar și cele postcomuniste.

În final, articolul douăsprezece, „(Despre) rolul ecranelor electronice incluse în diegeza unor filme europene contemporane” argumentează că într-o eră digitală ecranele electronice din diegeza filmică de tip europeană – caracterizată prin asumarea convențiilor de (hiper)realism, de non-hipermediere și o narațiune concentrată pe caractere – sunt folosite nu numai ca elemente de decor, ci și cadre care re-ordonează și estetizează nivelele de realitate (Odin 2016), în timp ce atrag atenția spectatorului, chiar într-un mod hipnotizant (Chateau 2016) asupra memoriei traumatice frecvent asociate cu caractere feminine, care alegorizează colectivități din lumile diegetice respective. Aceste ecrane electronice forțează spectatorul să alterneze constant între convențiile actuale cinematice și ecranul mental (Odin 2016) al unor formate mai mici, antrenându-ne astfel pentru experiența a ceea ce Gaudreault și Marion au teoretizat ca cinema-ul extins și/sau fragmentat (2015).

Capitolul patru

O scurtă introducere precedă **articolul treisprezece,** „Producția maghiară și românească de filme în context transnațional: preferințele domestice ale publicului de cinema mic” care se bazează pe ideea că exemplele contemporane din cinema-ul maghiar și românesc sunt departe de a fi similare, în ciuda a mai multor puncte de conexiune, câteva enumerate mai sus. De fapt, se pot caracteriza și ca radical diferite, și scopul acestui capitol este să schițeze și să înțeleagă această diferență care izvorărește de-altfel dintr-o interdependență regională. Argumentația parcurge următorul traseu: în prima fază amândouă industrii de film sunt situate în modelul cinema-urilor naționale mici, accentuând îndeosebi nevoia dar și posibilitățile lor de conexiune ca membre în diferite entități politice transnaționale. Referitor la acest aspect este prezentată și o estimare numerică a filmelor maghiare și românești produse în contextul ultimului cadru transnațional și anume, Uniunea Europeană. Pe baza acestor date, și referitor la filmele maghiare și românești cele mai vizionate în prima parte a anilor 2010 sunt descrise și „preferințele naționale mici pe baza filmelor domestice favorite.

Articolul patrusprezece, „Urmele unor genuri în Noul Cinema Românesc: o cale îngustă pentru o entitate firavă?” pornește de la observația că într-o comparație cu cinema-uri majore europene, cinema-urile est-europene nu numai că sunt mici (cu excepția celui polonez sau rus), dar sunt dominate de stilistica, poetica, și ideologia cinema-ului de autor ca și practică artistică dominantă, deci pot fi considerate medii destul de improbabile pentru producția filmelor de gen. În

acest context capitolul se concentrează asupra unor filme contemporane din cadrul Noului Cinema Românesc, una dintre trendurile cinematice cu cel mai mare succes care a fost canonizat (la un nivel global) din Europa postcomunistă. Primul deceniu al Noului Cinema Românesc se potrivește foarte bine în paradigma cinema-urilor naționale mici ca fiind reprezentate de către un cinema de festival, bazat pe figura autorului, și având caracteristici estetice arthouse, mixând aspecte formale moderniste și postmoderniste. Recursul la genuri filmice într-un asemenea context de creație se poate numi un gest creativ ieșit din comun, dar care „poate să reprezinte o soluție posibilă chiar dacă riscantă la o situație rea”, cum definesc condiția creativității Isaac Getz și Todd Lubart (2009, 208).⁸ Astfel, cineaștii români contemporani dau dovadă de o lucidă acceptare al statutului de autor creativ, pe care îl completează cu elemente și aluzii de gen. Două metode au fost identificate în această privință: cea intertextuală și respectiv, cea aluzivă. Diferența dintre ele se poate face pe baza factorului ce Getz și Lubart numesc „adâncimea cunoștințelor referitoare la domeniul de lucru” (2009). Mai exact, se ia în considerare dacă elementul generic la care se face referire în respectivul exemplu de cinema național mic – în acest caz, cel românesc – este doar un singur film, sau, deopotrivă, un cluster generic care este alcătuit din mai multe filme. În mod paradoxal, acel context în care noile exemple filmice – care mixează arthouse-ul cu elemente de gen – pot fi apreciate, trebuie să fie diferit de contextul domestic al cinema-ului național mic, în care cunoștințele referitoare la utilizarea creativă a elementelor de gen nu sunt foarte răspândite.

Articolul cincisprezece intitulat „«Elementul hollywoodian» în cele mai populare filme maghiare ale perioadei 1996–2014: când un cinema național mic se întâlnește cu un cinema (de tip) mainstream” este dedicat analizei “relației ghinioniste cu un singur dominant, Hollywood” în formularea lui Hjort and Petrie (2007, 1-2)⁹, care se poate depăși prin recursul la modelul cinema-urilor naționale mici. Ipoteza primară este că în perioada de după 1989 filmele maghiare de elită, tip arthouse, și posibil și cele midcult (aparținând de estetica middlebrow în cinema) și-au imaginat în mod explicit funcționarea ca fiind situate cel mai departe posibil de la cinema-ul mainstream distribuit global și de multe ori produs de conglomeratul numit Hollywood. În același timp filmele/cinema-ul popular maghiar (cu o estetică ce se poate categoriza ca fiind lowbrow) a trebuit să-și asume responsabilitatea de a se implica la diferite nivele – de la organizarea producției propriu-zise la metode formale și estetice – în ceea ce înseamnă termenul de Hollywood. Capitolul prezintă aceste metode prin analiza a celor mai pertinente exemple de filme maghiare de gen din ultimele decenii.

Articolul șaisprezece – „Între transnațional și local în cinema-ul european: asemănări regionale între filmele maghiare și românești” – pornește de la observația că filmul est-european

⁸ Traducere proprie, A. V.

⁹ Traducere proprie, A. V.

este identificat ca fiind un canon regional și transnațional chiar și prin denumirea ei, iar aproape toate industriile filmice naționale est-europene se încadrează și în modelul cinema-urilor mici. Cu scopul de a evidenția nodurile regionale din acest canon transnațional, se prezintă o analiză comparativă a două industrii naționale, cea maghiară și cea românească, precum și o interpretare simultană a două filme ce scot în evidență importanța proceselor de regionalizare în cinema-ul european contemporan. Astfel *Fiul lui Saul* (László Nemes, 2015) și *Aferim!* (Radu Jude, 2015) prezintă numeroase caracteristici relevante, amândouă fiind filmele domestice cele mai vizionate în anul premierei, dar și cele mai premiate la nivel internațional, cu premiul Oscar pentru cel mai bun film străin, respectiv Ursul de Aur de la Berlinale, în 2016. Analiza scoate în evidență cum aspectele care țin de cinema-urile naționale mici se intersectează cu caracteristici generale ale filmului european de tip arthouse, dar și elemente de cinema mainstream, cu conotație de Hollywood. Capitolul sugerează că la un nivel meso – situat între nivelele de analiză micro și macro – se petrece o forjare a acestor caracteristici aparent foarte divergente. Deoarece, cum observă Lenuta Giukin și Janina Falkowska, „cinema-urile naționale mici astăzi se situează undeva între spațiile Hollywood-ului și spații care diferă prin impactul lor asupra audiențelor și producția noilor modernisme în cinema” (Falkowska și Giukin 2015, xxvi).¹⁰

Articolul șaptesprezece este intitulat „«Povara realului» în filme de gen est europene și scandinave: pulovăre croșetate, trupuri dansând și endoscopie”, făcând referință la anumite metode de introducere a (sentimentului) realul(ui) în melodrame și filme de crimă produse în noul mileniu în câteva cinema-uri naționale mici europene. Exemplele sunt luate cu preponderență din cinema-ul danez și cel românesc. *All You Need Is Love* de Susanne Bier (2012), *O lună în Thailanda* de Paul Negoescu (2012) sau *Metabolism*-ul lui Corneliu Porumboiu (2013) sunt examinate cu privire la ceea ce Roland Barthes și Gérard Genette numesc „detalii accidentale” – ca pulovărele croșetate purtate de caractere în diverse scene. Camerele de filmare mobile – care trădează poziția cameraman-ului în spațiu, oferind astfel senzația realității și al realului – sunt descrise pe baza observațiilor lui Roger Odin și Warren Buckland, iar planurile secvență pe baza ideilor lui André Bazin, aceste aspecte fiind exemplificate cu scene de dans ce emană realism. În final, atenție este dedicată a ceea ce Francesco Casetti teoretizează ca „planul obiectiv imposibil”, având o capacitate de a transmite realitatea (unghiului) camerei ca și în scena endoscopică din *Metabolism* – când ne este prezentat stomacul regizorului diegetic.

Articolul optsprezece „Cântece cu iz de kitsch, joc actoricesc prost și cameră fixă: soluții de cinema național mic sau alegeri estetice de tip mainstream. De la *Numai sex și nimic altceva* de Krisztina Goda, până la *Toni Erdmann* de Maren Ade” se bazează pe argumentul că condițiile de producție precare, de tip low-budget se intersectează în moduri diverse cu mediile prezentaționale

¹⁰ Traducere proprie, A. V.

– cum ar fi jocul actoricesc teatral, cântatul sau dansul – atunci când în diegeză este prezentat un afect non-lingvistic puternic (cum ar fi ambivalența emoțională care nu are o soluție la nivelul narativ primar). Ipoteza inițială este că o asemenea interdependență este cel puțin parțial cauzată de condițiile structurale și materiale ale cinema-urilor naționale mici (cum ar fi calitatea tehnică mai precară, funcționarea non-sistematică sau chiar necunoașterea și/sau lipsa de acces la cele mai avansate tehnici de producție și post-producție). Această ipoteză este demonstrată în contextul studiilor de producție și a teoriilor intermedialității. Sunt examinate scene de dans și de cântec din filme maghiare, românești și slovace recente – *Un fel de America*, *Numai sex și nimic altceva*, *Two Syllables Behind*, *O lună în Thailanda* –, în care priceperea și abilitățile actorilor sunt folosite cu scopul de a completa lipsurile aparatului tehnic; respectiv popularitatea transtextuală a cântecelor compensează pentru lipsa abilității actorilor și/sau al aparatului tehnic de a crea spectacole iluzorice, astfel că aceste lipsuri nu numai că sunt recunoscute, dar și sunt folosite ca elemente de spectacol. Totuși, cum asemenea secvențe pot fi citate și din *Toni Erdmann* sau *La La Land* – filme produse în contexte transnaționale, aparținând de Hollywood sau de co-producția europeană – ele fiind structurate cu o filozofie artistică similară și, evident, nemotivată de constrângerile tehnice sau bugetare ce caracterizează producțiile naționale mici, ipoteza inițială necesită precizări în a doua parte al subcapitolului. Calitatea și efectul intermedial(ă) ridicat (ă) a acestor secvențe pot fi înțelese în mod simultan referitor la condițiile lor de producție de cinema mic, dar și referitor la abilitatea lor de a transmite calitatea ambivalenței emoționale la nivelul narrativei din diegeză, aspecte care sunt strâns legate și de identitatea sau poziționarea feminină a caracterelor care cântă și dansează.

Articolul nouăsprezece „Staruri feminine în cinema-ul românesc al Noului Val: lipsă de glamour?” include analiza unor roluri din filme iconice, dar și apariții de pe covorul roșu și din sfera non-filmică ale trei dintre cele mai cunoscute și consacrate actrițe ale Noului Val/Cinema Românesc, și anume Luminița Gheorghiu, Maria Popistașu și Anamaria Marinca. Statutul acestora de star (feminin) lipsit de glamour/vrajă este paradoxal din punctul de vedere al culturii cinematografice dominante de tip mainstream și tradiția descrisă de Jackie Stacey ca „plăcerea vizuală» oferită de farmecul/ și nurul starurilor hollywoodiene” (1991, 159). Astfel, aspecte ca contradicția majoră dintre rolul filmic și persoana de star, sau lipsa imaginilor idealistice oferite spectatorilor este teoretizată pornind de la modelele lui Christine Gledhill și Richard Dyer, termenul de „grotesc feminin elegiac” al lui Anne Morey (2011, 107), sau conceptul Anei Salzberg de „vedetă feminină hollywoodiană non-narcisistică” (2014). Coerența vedetei feminine nespectaculare ca un concept discursiv inspirat din viața reală prinde contur dacă poziționăm Noul Val/Cinema Românesc ca o formație de cinema periferică, caracterizată printr-o relație specifică cu glamourul și consumul (aspecte teoretizate de Richard Dyer și Richard Gundle) – asemănător

de-altfel cu Noul Cinema Indian afirmat în anii 1970-1980 (care iarăși avea vedete feminine nespectaculare, descrise de Gandhi și Thomas). Această coerență este consolidată și datorită aspectului de cinema național mic al cinema-ului românesc conform modelului Hjort și Petrie (2007), care accentuează ca și obstacol principal lipsa sistemului de studio integrat atât de necesar pentru producerea vedetelor spectaculoase (Haskell), și posibilitățile postcomuniste mai limitate pentru articularea identității feminine în sfera publică (Pasca Harsanyi, Roman).