



# Politica spațiului sau dubla modalitate a ironiei anilor '80, de a capta atenția

**Viorella MANOLACHE**

Institutul de Științe Politice și Relații Internaționale „Ion I. C. Brătianu” al Academiei Române  
Institute of Political Sciences and International Relations “Ion I. C. Brătianu”, Romanian Academy

Personal e-mail:viorella.manolache@ispri.ro

*The Politics of Space or The Double Modality of The Irony of The '80S, to Capture our Attention*

The present study approaches the visual anecdotal politics illustrated by the Comrade Detective series (2017), in order to confirm, on the one hand, that Linda Hutcheon's statement on the irony of the 1980s that captured our attention most, can be validated with arguments from a specific area, and, on the other hand, that the temporal context of the '80s gives meaning to an ironically guided temporality, with a specific role in the ironic filtrating of space, and as a return, by ironic recompense, to a certain past. The mentioned series has two sequences that can be read in the parameters of a particular space – Monopoly game and the reflexes of the distributional inequality and of the discriminatory geography (Edward W. Soja) & the other, New York Avenue as transportable space, following Juliet Flower MacCannell's simulated-space-films. Both converge towards the ironically remodeling of an architecture plan/project of the 1980s Romania.

Keywords: irony and space; spatial (in)justice; transportable space; the politics of space; televisual city



## **Sub semnul verdictului director: Irony is well and alive**

Conectată la energia și la *trend*-ul destăinuirii unui episod personal, dar esențial pentru un anumit context relevant, secvența cu care Linda Hutcheon deschide demersul ideatic al articolului despre *Irony, Nostalgia and the Postmodern*<sup>1</sup>, apelează la politica anecdoticului: momentul (deloc) întâmplător de a regăsi într-o librărie din Londra, un exemplar al revistei *The Modern Review*, anunțând chestionant *The End of Irony? The Tragedy of the Post-Ironic Condition*, exact atunci când manuscrisul dedicat ironiei a fost finalizat și predat editorului.

Secvența cu valențe intim-personale și cu vocația confesiunii, cu înclinația de destăinuire, conferă sens unui triplu proiect director: atribuirea unui *rol activ* lectorului și plasarea acestuia în situația de a-și *imagina* (prin transfer) o posibilă reacție la situația dată; revederea *temperamentală* (episod bizar, deranjant,

interesant și interesat sau iritant) a dosarului dedicat problematicii dezbătute, fără a renunța la reafirmarea verdictului potrivit căruia *postmodernul are prea puține în comun cu nostalgia și foarte multe tangențe cu ironia*, sau la readucerea în atenție a *valorizării ironicului în favoarea ignorării postmoderne a dimensiunii nostalgice*; restabilirea tensiunii specifice relației ironie-nostalgie, prin acreditarea primeia drept concept complicat, provocator și energic.

Anecdoticul fundamentează datele dezbaterii într-un context arhitecturizat (*postmodernismul intermediază conjuncția ironiei și a nostalgiei prin formele arhitecturii*), dublu codificat prin revenirea deliberat-ironică la istoria mediului construit uman, ca reacție la ostentația cu care arhitectura modernă repudiaza formele și formulele trecutului. Dar mai mult decât atât, verdictul hutcheon-ian justifică ipoteza studiului de față, prin dubla poziționare etalantă: *în anii '80, ironia captează atenția; în anii '90, nostalgia stăpânește*.

Linda Hutcheon depistează în/prin *ironie* persistența unei duble semnificații – *ceea ce este afirmat/ spus și ceea ce este nerostit/nespus* –, acreditând ca punct de joncțiune al nostalgiei cu ironia, evocarea afectului și prezența agentului, coabitarea emoției și a politicului, de fapt, perpetuarea unei „afinități secret-hermeneutice” care adâncește confuzia cu privire la considerarea postmodernului, deopotrivă, fenomen cu trăsături ironice și nostalgice. „Ironia nu reprezintă ceva existent în obiect”, ci „ironia se întâmplă”, atunci când două momente temporal-diferite – trecutul și prezentul –, dispun de valențe transideologice. Însăși ironizarea nostalgiei devine, în accepția Lindei Hutcheon, prerogativa postmodernului, modalitate de asumare a responsabilității pentru distanțarea față de formula reflectivă de regândire a prezentului și a trecutului.

Recursul studiului de față la serialul *Comrade Detective* (2017) se justifică prin rezonarea la sugestia hutcheon-iană, aceea de a recurge la un anecdotic apt a întreține și a revalorifica desemele ironiei, printr-o triplă confirmare a aserțiunilor de start: amplasarea contextuală în arealul anilor '80, într-o *temporalitate ghidată ironic*; revalorificarea urbanului ca mod/modalitate de *filtrare ironică a spațiului*; revenirea la un segment al trecutului prin *recompunere ironică*. În sine, dosarul dedicat receptărilor serialului puntează (fără a exagera sau a insista în exces) noul stil de ironie germinat de renașterea retoricii Războiului Rece, în contextul post-adevărului și al erei Trump-Putin (Codruța Pohrib), incursiunile operate prin diversele straturi (decojite) ale ironiei (Sonia Saraiya), sau atașarea ironiei meta-umorului, prin însăși sofisticarea sentimentului ironic (Titus Techera).

Voit falsificat și falsificabil, recursul ironic la trecut este expus vizual<sup>2</sup>, ca modalitate directoare a scenariului, raportat ironic la un etalon („asemănător filmelor americane de propagandă, ca *Invazia roșie* și *Rocky IV* care demonizează Blocul Estic”), echivalat arhivei falsificabile („după o călătorie de două decenii care s-a întins pe patru continente, sute de piste moarte, și cooperarea a cinci guverne internaționale, în sfârșit am reușit să depistăm și să restaurăm copiile originale și le-am dublat”), prin atribuire ironică (mulțumirile adresate „Societății Române pentru Conservarea Filmului pentru munca meticuloasă de remasterizare a întregului serial” – *sic!*) și valoare ironic-documentară („*Tovarășul milițian* a fost produs și finanțat de către guverul român, nu atât pentru a distra, cât pentru a sărbători și a promova idealurile comuniste. Dar o dată cu căderea Zidului din Berlin în 1989, *Tovarășul milițian* a devenit, tragic, nimic altceva decât o curioasă notă de subsol în coșul de gunoi al istoriei comuniste. Până acum”). Dar, mai mult decât atât, serialul dispune de două secvențe care pot fi lecturate în cheia unei spațialități particulare – *jocul monopoly* și reflexele inegalității distributive și ale

geografilor discriminatorii (Edward W. Soja) și *celălalt New York Avenue*, spațiu transportabil (Vestul atașat Estului) arondat perspectivelor emise de Juliet Flower MacCannell, cu privire la spațiile simulate filmic. Ambele converg înspre remontarea ironică a unui context arhitecturizat al României anilor '80.

### Monopoly sau despre a pune în joc inegalitatea distributivă și geografice discriminatorii

Pe urmele perspectivei liberal-davidharvey-iene din *Social Justice and the City*, Edward W. Soja<sup>3</sup> convine asupra demersului de expunere a datelor (aparent mascate ale) geografiei urbane nedrepte și discriminatorii, recunoscând evidența potrivit căreia, activitățile urban-normalizatoare (forța de muncă, politica locuințelor și a piețelor imobiliare, deciziile planificatorilor, ale băncilor, ale dezvoltatorilor și ale comercianților) conduc la re-distribuirea veniturilor în favoarea celor bogați. În maniera lui David Harvey, Soja recunoaște în/prin orașul industrial-capitalist, forma și formula de funcționare a unei mașinării care fabrică și conservă inegalitățile de distribuție ale nedreptății teritoriale, manufacturând aspectele desemnate prin sintagma conceptuală de *geografie a nedreptății*<sup>4</sup>.

Pentru Edward W. Soja, inegalitatea distributivă reprezintă (atunci când vizează rezultatele geografice și nu procesele de producție ale acestora) expresia „cea mai elementară și mai evidentă de injustiție spațială”. Pe de o parte, vizibile, datorită efectelor relativ diferențiate ale locului, ale fricțiunilor consumatorilor și ale politicii de furnizare a serviciilor, iar pe de altă parte, resimțite insinuant prin cerințele bugetare impuse, prin ineficiența instituțională, prin lăcomie personală, prin bigotism rasial, prin bogăție diferențiată și putere socială<sup>5</sup>, inegalitățile de distribuție fiind rezultatul proceselor de discriminare spațială. Soja recunoaște în construcția *urbanografiilor* sensul și direcția deciziilor luate în avantajul celor bogați și puternici; geografice constituie constructe sociale (în defavoarea situației de *dat natural*), apte a fi modificate prin concertarea acțiunii sociale.

Neutilizată în exces și, deopotrivă, evitată, atașarea adjectivului *spațial* descrierii justiției/ democrației în/ din societățile contemporane, conduce la evidențierea faptului că, termenul de *justiție spațială* este fie ignorat, fie absorbit în/de alte constructe cu referire la justiția teritorială, justiție *enviromentală*, urbanizare a injustiției, inegalități regionale sau acceptate doar cu intenția de căutare generică a orașului și a societății juste. Angrenată unei turnuri spațiale specifice, gândirea spațial-critică revalorifică, drept direcții de interes, spațialitatea ontologică, producția socială a spațialității și dialectica socio-spațială<sup>6</sup>.

Clarificant, dosarul definițional, propus de Soja, are în vedere acreditarea justiției sociale cu aspecte și tendințe specifice: perspectiva critic-spațială; rezultat

și proces al geografiilor și *pattern*-urilor juste/injuste; mod facilitant de inventariere descriptivă, dar și demers dificil de înțelegere al proceselor care produc geografii injuste; discriminare locală, tradusă prin structuri de privilegieri și de avantajare discreționară; organizare politică a spațiului și produs direct al activităților de funcționare urbană; rezultat al dezvoltării accelerate sau al subdezvoltării acute; recunoaștere a imposibilității ajungerii la o egalitate socio-spațială de/în dezvoltare sau de distribuție perfectă a justiției, verdict subsumat evidenței potrivit căreia, *orice geografie autoconține o anumite proporție de injustiție intrinsecă*.

Redusă la o ecuație reprezentativă, teoria lui Soja observă că, în măsura în care producția spațiului este direcționată social și relațiile sociale sunt injuste, același efect poate fi recunoscut și în cazul funcționării relațiilor spațiale. Geografiile injuste sunt rezultatul discriminant al factorilor *exogeni* (impuși de puterea politică, de dominația culturală și de controlul social)<sup>7</sup>, dar și al celor *endogeni* (efectele distributive ale deciziilor locale). Foucault-ian ca metodă, Soja consideră că este nevoie de o restructurare ontologică, de o transcendere a acumulărilor social-temporale, prin intermediul *coalțiilor largite*, structuri care utilizând perspectiva critic-spațială, pot opune rezistență geografiei injuste și sunt în măsură a contracara acumularea excesivă de capital.

În sine, acreditat cu desemnul de joc ale cărui reguli sunt cunoscute/accesibile doar „subversivilor intelectuali”, *Monopoly* dispune, în cadrele vizuale ale serialului *Comrade Detective*, de atributul de joc care denotă injustiția distribuirii spațiale, joc occidental, de recâștigare a credinței în sistemul capitalist erodat de colapsul financiar al Marii Depresiuni din 1929. Disputat de acreditarea sa drept joc absolut diabolic (*injust* s.n.), de demers îndoctrinant, sau de simplu indiciu esențial pentru desfășurarea *plot*-ului serialului („este doar un joc”), regulile acestuia traduc – social – cadrele unei injustiții manifeste: „îmi spui că scopul acestui joc este de a-ți săraci concetățenii, ca tu să te îmbogățești?": „scopul jocului este de a achiziționa proprietatea, și să speri că rivalul tău ajunge pe proprietatea pe care o deții (...) Cu cât mai multă chirie îți este plătită, cu atât mai mulți bani faci, cu atât mai multe proprietăți cumperi. Iar când rivalii tăi nu mai au niciun ban, și îți sunt complet datori, atunci, și numai atunci, câștigi jocul”.

Recursul la teoria *mâinii invizibile*, etalate discursiv în cadrele finale ale ultimului episod de către Nikita, subsumează opinia adamsmith-iană unui slogan imperativ – „fiind egoist, ești, de fapt, bun. Urmează-ți lăcomia, iar societatea va prospera” – reafirmând nevoia unei distribuții, deopotrivă, egale („mâna invizibilă va distribui în mod egal tot ceea ce avem nevoie”), dar și juste („va îndrepta orice nedreptate”). În fapt, recursul ilustrativ actualizează notele interpretative ale lui David Harvey, reafirmând tensiunea ordine/organizare

spațială a societății și noile forme ale orașului care-l definesc ca sistem de generare al surplusului, investind, în viziunea lui Adam Smith și al lui Marx, spațiul cu valoare de uz/utilizare și de schimb<sup>8</sup>.

Perspectiva este reluată de același David Harvey în *Condiția postmodernității*,<sup>9</sup> printr-un survol punctual/punctat asupra teoriei adamsmith-iene: persistența unei anumite utopii emancipatoare, susținute, pe de o parte, de o teleologie în acțiune sau de un mecanism social – *mâna invizibilă a pieței* – care „ar putea converti chiar și cele mai dubioase sentimente morale într-un rezultat avantajos pentru toată lumea”<sup>10</sup>; reacția marxistă la tradiția iluministă potrivit căreia „o dată ce au fost lepădate lanțurile relațiilor de clasă feudale, un capitalism binevoitor (organizat fie de mâna invizibilă a pieței, fie prin forța de asociere pe care Saint-Simon punea mare preț) putea să reverse avantajele modernității capitaliste asupra tuturor”<sup>11</sup>; *mâna invizibilă a pieței* reprezintă o teorie insuficientă în sine pentru „a garanta creșterea stabilă a capitalismului, chiar și atunci când instituțiile de bază (proprietatea privată, contractele obligatorii, managementul corespunzător al banilor) funcționează normal”<sup>12</sup>. Ceea ce se propagă este, însă, conservarea unei tendințe adamsmith-ene a *dezvoltării geografice inegale*, de balans realizat între schimbările comportamentului economic și al atitudinilor politice, între modificarea echilibrului – sistem fordist-nonfordist, cu repercusiuni asupra procesului muncii, printr-o disciplinare a competiției și o creștere a șomajului și a represiunii politice sau prin relocalizare geografică.

David Harvey subsumează programul politic al lui Ronald Reagan (expus în campania electorală din anii '80), atât reflexelor *economiei fetișiste*, cât și datelor unei *economii iluzioniste* (deloc întâmplător *villain*-ul serialului poartă *masca lui Ronald Reagan*), acreditând anul 1980 cu desemnul de moment de deplină efervescență a imaginii, de maximă combustie a unei lumi funcționând și acreditând cu valoare *iluzia, fantezia și pretenția* – raport/raportare care își găsește corelativul vizual în *celălalt New York Avenue*, livrat anecdotic-ironic de serialul comentat.

### **Celălalt New York Avenue: ironia spațiului transportabil**

Există, în ultimul episod al seriei *Comrade Detective*, trei secvențe pasibile a fi lecturate apelând la jaloanele interpretative ale lui Juliet Flower MacCannell, atât cu privire la relația/raportul orașului, localizat temporal în anul 0, cu reperatele inconștientului spațial, cât și în ceea ce privește valențele utopiei ca *non-loc*.

Prima vizează ironia *spațiului transportabil* – *celălalt New York Avenue* – dispunând de coordonate spațial-explicite (Transilvania, ca loc de întâlnire) și de reperate temporale fixe/fixate (prin codul/cifrul de transpoziție, cu cheie de dezlegare ideologică – 4 iulie 1776), funcționând după regula *spațiului-aproape-identic*,



ghidat de o regulă simplă – a iubi sau a pleca – echivalent [aici] cu *a rămâne pe loc*, prin simulare și transportare: „urma să aduc Vestul în Est. New York Avenue”; „suntem în mijlocul României, iar tu stai pe New York Avenue! Apoi va fi Kentucky Avenue, Park Place și Boardwalk”.

A doua supralicitează desemele freud-iene ale unei stări *jouissante* spațial – actul de trezire, conștientizarea sentimentului de a mai fi fost aici, nebunia recreării unui spațiu populat, cu discipoli-adepti ai teologiei revoluției.

A treia are în vedere datele unei *utopii manifeste* – „nu poți opri ce va veni. Acum este doar o stradă. Dar curând va fi în toată țara. Sunt tot mai mulți ca noi, bărbați, femei și copii care se roagă la altarul materialismului. Și amintește-ți, mâna nu este întotdeauna atât de invizibilă”.

Filonul unificator al celor trei secvențe etalate recuperează datele *economiei iluzioniste*, anunțate de David Harvey, printr-o raportare explicit-definită: „amândoi am fost în Vest și am văzut ceea ce avea acesta de oferit. Eu am văzut realitatea, iar Nikita a văzut iluzia”.

Dar, mai mult decât atât, apelul la dublul unghi de filtrare, propus de Juliet Flower MacCannell, evidențiază precizările și notele enunțate de aceasta cu privire la ipostaza *Las Vegas*-ului ca *oraș post-cinematic*<sup>13</sup>, perspectivă arondată distincției *oraș televizual – oraș filmic*. *Celălalt New York (Avenue)* împrumută [aici] valențele *teletronicului Vegas*, denumit de MacCannell, *New Vegas*, model *updatat* al *vechii Vegas*, oraș simulat și stimulat, el însuși de sorgintea esență filmică, cu efect de dramatizare a vieții publice, dar și de desfășurare nemodificată a evenimentelor înăuntrul sferei personale. Se întrevede, astfel, existența unui *celălalt New York*, urmând preceptele *orașului veganizat*, redozat de/printr-o forță care rezidă într-o atracție și atractivitate sporită. De aici raportul stabilit între reperatele *spațiului filmic* și ale *spațiului civic*, vizitatorul fiind somat a experimenta deplierea, dar și acceptarea unitar-concomitentă a două spații, apelând la reflexul freud-ian de co-implicare a factorului conștient-inconștient cu aptitudinea de recunoaștere a aspectelor false/falsificabile caracteristice coordonatelor post-cinematice.

Prin *The city, year zero: memory and the spatial unconscious*<sup>14</sup>, MacCannell precizează și explică sensul și semnificația conceptuală a termenilor utilizați; astfel, orașul este considerat simbolul pre-eminent al civilizației, ancorat, freud-ian, atât satisfacției instinctual-colective survenite ca urmare a consimțirii la anumite plăceri, cât și receptărilor (de sorginte franceză) care întrevăd prin oraș, locul care oferă sprijin colectiv dorințelor individuale; „anul zero” chestionează însăși modalitatea prin care *orașul originează*, prin situarea acestuia într-un cadru atemporal, ca *spațiu-mereu-construit*, intersubiectiv – ierarhizat, *cel de-al doilea oraș* visează (*freud-ian* s.n.) la eliberarea finală de sine, cu scopul recuperării bucuriei pierdute, capabil de a privi la propria

ruină și apt de a se reconstrui, dublă (re)cunoaștere care reclamă la rândul-i un anumit grad de uitare și o amplasare explicită înăuntrul coordonatelor „sfârșitului istoriei”.

Sintagma fukuyama-iană este preluată critic de Juliet Flower MacCannell<sup>15</sup> care o investește *afirmativ* (la distanță de politica pesimistă a verdictelor definitive) prin re-plasarea în contextul datelor unei credințe manifeste referitoare la recunoașterea coordonatelor utopice ale spațiului, dar și la capacitatea acestuia de a-și re poziționa datele utopizante, prin conservarea atributelor comunității, acelea care dau consistență și continuitate reală istoriei.

Cultura/economia contemporană nu a eșuat în a se auto(re)prezenta drept globală, consideră MacCannell, cu referire la bogăția și acumularea pașnică/non-exploativă de capital, la acumularea freud-iană de „satisfacție instinctuală” și la gestionarea *culturii satisfacției*. În sine, alternativele (chiar utopice ale) viitorului se cer a fi re-fundamentate pe *atemporal*, *universalizant* și pe *satisfacție*, toate acestea constituind repere generalizante (*globale* s.n.) ale *spațiului de pretutindenil/de oriunde*. Dacă perspectivele neoconservatorismului/ neoliberalismului suprapun utopia spațiului deprivat de timp, dar pe deplin saturat de inconștient, *suburbia* devine produsul absolut utopic, care prin arhitectura și dominarea unui spațiu lipsit de orice referință istorică, se eliberează de datele naturale, valorizând prioritar *natura* satisfacțiilor în comun. Afirmatia trebuie raportată la abordarea filtrant-interpretativă, emisă de Boris Groys<sup>16</sup>, potrivit căruia, arondat politicii modificării și reproducerii spațiale, *noul nu este (nu mai poate fi, s.n.) utopic*.

### În loc de concluzii: anecdoticul și politica ironiei

Secvențele-suport ale serialului *Comrade Detective* reafirmă, pe urmele Lindei Hutcheon,<sup>17</sup> existența *perspectivelor de margine* ale politicilor ironiei, cu referire la un spațiu și la o temporalitate specifică astfel construită. Investită cu o dimensiune social-formală manifestă, ironia (individualizată în raport cu registrul de funcționare al metaforei sau al alegoriei), co-implică macCannell-ian, dozarea cu un surplus de răspuns emoțional sau, în maniera interpretativă a lui Edward W. Soja, cu o (auto)limitare deliberată. Angrenată politicilor transideologice, ironia se cere, hutcheon-ian, eliberată de statutul de trop retoric și impusă, prin extindere, ca atitudine cu privire la viață și la strategiile discursive: discurs ca scop și asigurare a funcționării dimensiunii social-interactive, dar și situație particulară de relectură a realității date.

Intențional-deliberată, ironia corespunde, definițional, însemnului *comunității discursive*, implicându-l, deopotrivă, pe *ironist* și pe *interpret*, dar și datele unui *context particular* (circumstanțial, textual sau intertextual). Schema numită dispune de politica funcțională a unei formule utilizate și de Bogdan



Ghiu<sup>18</sup>, ca mod/modalitate de raportare vizuală (cu trimitere la *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu*) la relația *ready-made* a ironiei cu semnificațiile „ambiguității de fond” atașate *situației autobiografice a istoriei*. Abordarea preferată este augmentată de *ironia ironiei* resimțite pe fundalul anilor '80, atunci când „politică nu se putea face direct, pe față, dar tocmai de aceea politica (adică Partidul, pro sau contra) era în toate”. Pentru Bogdan Ghiu, ceea ce se opune ficțiunii nu este realul/adevărul, ci „funcția fabulatorie a săracilor”, „singură cale prin care *subalternii* lumii ar putea visa să devină *alternativi*, subiecți ai unei istorii alternative visate”, livrând, astfel, semnificația politică a locului exprimată fără rețineri: „pentru a păstra *locul*, trebuie să închiriezi *puterea*”. Afirmatia repune în uz, concomitent, predilecția interpretativ-psihanalitică macCannelliană (*vis-visare*), perspectivele lui Soja cu privire la *distribuțiile injuste ale geografiei* sau desemele în forță ale nonechivalenței *non-utopic* (de sorginte groys-iană).

*Comrade Detective* conservă metoda de a interpreta lucrurile (istoria), prin utilizarea unui *ton specific* și prin cunoașterea/acceptarea *convenției drept convenție*. Insuși actul dublării vocilor permite o lectură avizată, la rândul său dublă, parte a convenției de a filtra anecdoticul vizual, fie prin intermediul unei *ironii autohtone* (*de la fața locului*), fie cu apel la o *ironie tradusă* (*din afara spațiului*).

Arhitectura ironică a spațiului este inventariată – singular, în dosarul receptărilor dedicate serialului – de Dan Pleșa<sup>19</sup>, cu referire la tactica/tehnica de a filma clădiri („cu preponderență de la jumătate în sus pentru a ocoli bannerele pestrițe ale orașului de azi”), autovehicule (Dacii 1300), vestimentație (uniforme școlare și de milițian) sau aparatură electronică a anilor '80, și la recursul propagandistic, al „replicilor întregi din manualul de filme patriotice”, dar, mai mult decât atât, de a recurge la „obiecte-artefact” (jocul de *Monopoly*, bluejeanșii „Jordache” sau MTV).

„Totul se va termina cu bine și conform cu adevărul istoric (al fiecăruia)”, afirmă Dan Pleșa cu privire la *metaforizarea* confruntării finale („mâna invizibilă devine realmente invizibilă”) și la amplasarea ideologică „poate puțin prea aproape de dialectica stânga-dreapta a zilelor noastre”. Cadrul final astfel montat trimite, *poate prea puțin* la metaforă și insistă excesiv pe *ironie*, convenind, în accepție hutcheon-iană, și în contextul politicii momentului, că *în anii '80, ironia a fost aceea care deținea capacitatea să capteze atenția*.

Note:

1. Linda Hutcheon, *Irony, Nostalgia and the Postmodern*, disponibil la <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>, accesat la 27 septembrie 2017.

2. Trimiterile intercalate fac apel la partitura serialului *Comrade Detective*, creat de Brian Gatewood, Alessandro Tanaka, produs de A24, Amazon Studios, Free Association, 2017.

3. Edward W. Soja, *Seeking spatial justice*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2010.

4. *Ibidem*, p. 49.

5. *Ibidem*, p. 47.

6. Edward W. Soja, “The city and spatial justice” [« La ville et la justice spatiale »], no. 1 September 2009, disponibil la <http://www.jssj.org>, accesat la 29 septembrie 2017.

7. Edward W. Soja, *Seeking spatial justice*, p. 32.

8. John L. Paterson, *David Harvey's Geography*, Routledge, 2015.

9. David Harvey, *Condiția postmodernității. O cercetare asupra originilor schimbării culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 2002.

10. *Ibidem*, p. 22.

11. *Ibidem*, p. 36.

12. *Ibidem*, p. 118.

13. Juliet Flower MacCannell, “The Post-Cinematic City”, in *Performance Research*, 6 (1), Taylor & Francis, 2001, pp. 46-64.

14. Juliet Flower MacCannell, “The city, year zero: memory and the spatial unconscious”, in *Journal of Romance Studies*, Volume 7, Number 2, Summer 2007, pp. 1-18.

15. Juliet Flower MacCannell, “Nowhere, Else: On Utopia”, in *UMBR(a): Utopia*, Center for the Study of Psychoanalysis and Culture, 2008, pp. 37-47.

16. Boris Groys, *Despre nou. Eseu de economie culturală*, Idea Design & Print, Cluj, 2003.

17. Linda Hutcheon, *Irony's Edge. The theory and politics of irony*, Routledge, London and New York, 1994.

18. Bogdan Ghiu, „Subalternativul (politică-film)”, în *Idea Artă + Societate*, nr. 38, 2011.

19. Dan Pleșa, „Tovarășul milițian plesnește cu mâna invizibilă”, accesibil la <http://www.art7.fm/tovarasul-militian-plesnește-cu-mana-invizibilă/>, accesat la 2 octombrie 2017.

Bibliography:

Groys, Boris, *Despre nou. Eseu de economie culturală*, Idea Design & Print, Cluj, 2003.

Harvey, David, *Social Justice and the City*, revisited Edition, University of Georgia Press, Athens & London, 2009.

Hutcheon, Linda, *Irony, Nostalgia and the Postmodern*, <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>.

Hutcheon, Linda, *Irony's Edge. The theory and politics of irony*, Routledge, London and New York, 1994.

MacCannell, Juliet Flower, “The Post-Cinematic City”, in *Performance Research*, 6 (1), Taylor & Francis, 2001, pp. 46-64.

MacCannell, Juliet Flower, “The city, year zero: memory and the spatial unconscious”, in *Journal of Romance Studies*, Volume 7, Number 2, Summer 2007, pp. 1-18.

MacCannell, Juliet Flower, “Nowhere, Else: On Utopia”, in *UMBR(a): Utopia*, Center for the Study of Psychoanalysis and Culture, 2008, pp. 37-47.

Paterson, John L., *David Harvey's Geography*, Routledge, 2015.

Soja, Edward W., “The city and spatial justice” [« La ville et la justice spatiale »], no. 1, September 2009, <http://www.jssj.org>.

Soja, Edward W., *Seeking spatial justice*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2010.