

Receptarea evoluției tehnologiei video în presa românească din socialismul târziu

Liri CHAPELAN

Babeș-Bolyai University, Janovics Center; I. L. Caragiale National University of Theatre and Film
Corresponding author emails: chapelan.liri@unatc.ro

The Reception of Video Technology in Romanian Late Socialist Press

Abstract: This paper explores the impact of video technology on Romanian papers during the last decade of socialism, particularly through its influence on cinematography. The significant changes in film practices due to advancements in audio-video capture, processing, and broadcasting sparked both apprehension and enthusiasm in Romanian thematic press. Initially treated as curiosities or specific disturbances in the media landscape, these developments eventually prompted more philosophical and speculative articles towards the end of the decade. These articles often critiqued the perceived decline in audiovisual content quality, attributing it to the medium's appeal to the lowest common denominator of viewers and expressing concern for the preservation of cinema as an art form.

Keywords: late Romanian communism, socialist press in Romania, video culture in late Romanian communism, reception of video technology.

Citation suggestion: Chapelan, Liri. "Receptarea evoluției tehnologiei video în presa românească din socialismul târziu." *Transilvania*, no. 03 (2024): 54-63.
<https://doi.org/10.51391/trva.2024.03.06>



Conceptul de policriză este dificil de separat de regimul informațional electronic, în măsura în care acesta din urmă acționează ca o prismă care multiplică în mod greu sau chiar imposibil de controlat fiecare fațetă a problemelor, adăugându-le acestora atât un strat gros de reacții din partea unor actori oficiali și neoficiali, cât și o multitudine de produse mediatice derivate. Ele formează un țesut dens de material semnificativ care contribuie la complicarea sarcinii identificării unei origini și cu atât mai mult a avansării unor soluții concertate la un ansamblu de crize în rețea, ce rezistă abordărilor unidirecționale sau monodisciplinare. Așadar, nu e de mirare că însăși instalarea regimului informațional electronic a constituit în multe sensuri o policriză, una cu atât mai adâncă cu cât regimul informațional înlocuit era mai diferit ca structură tehnică și mai ales ideologică. În 1986, de pildă, *The Washington Quarterly* publică un articol intitulat "The Global Information Revolution and the Communist World", semnat de W.R. Roberts și H.E. Engle. Încă din titlu, e perceptibilă o vagă nuanță ironică pe care nici conținutul articolului nu o dezice, deși o îmbogățește cu alte valențe: în anii 80, blocul socialist se vede confruntat cu o revoluție globală, dar mai curând una a mijloacelor tehnice de producție dirijate de capital decât a forței umane de muncă, așa cum o prevedea scenariul marxist.

Articolul lui Roberts și Engle împarte efectele revoluției informaționale în trei categorii, în funcție de domeniile în care se manifestă: mass media, viață culturală și socială și știință și tehnologie, și propune analiza reacțiilor statelor socialiste (mai ales a Uniunii Sovietice, cu scurte remarci despre statele Europei Centrale și de Est atunci când acestea au practici notabil diferite față de URSS) la bulversările politicilor lor de control cauzate de modelul profund descentralizat și difuzant al comunicațiilor electronice. Textul nu oferă vreo perspectivă originală asupra acestor probleme și nici nu este bine racordat literaturii de specialitate sau măcar presei estice, toate resursele sale bibliografice fiind semnate de observatori din afară, din sfera occidentală. Cu toate acestea, interesul lui rezidă tocmai în caracterul lui reprezentativ pentru un tip de înțelegere superficial și neinteresat să se confrunte cu complexitatea mai mare a realității, care a ajuns să domine discursul despre socialismul târziu,



inclusiv în perioada post-socialistă. Astfel, cei doi autori explică concis că, în cazul primelor două arii, în speță mass-media și viața culturală și socială, strategiile Uniunii Sovietice în fața diversificării mijloacelor informaționale antrenate de revoluția electronică digitală și circulația influențelor vestice prin intermediul lor se împart în trei mari categorii: controlul și represiunea, cooptarea și coexistența¹. În cazul celei de-a treia arii, știința și tehnologia, reacția este mai puțin tranșată, având în vedere dorința activă a blocului estic de a devansa producția Occidentului urmându-și propriul model de dezvoltare; un astfel de scop nu poate fi atins însă fără o excelentă cunoaștere a capacităților rivalilor, deci fără permiterea intrării informațiilor cu privire la avansurile științifice făcute dincolo de linia de demarcație ideologică. Roberts și Engle notează:

„La nivelul circulației informației din exterior - în ciuda eforturilor susținute ale voracelui aspirator intelectual sovietic de a absorbi cât mai multe publicații științifice occidentale - liniile de distribuție se mișcă încet și ineficient din cauza întâzierii traducerilor și cenzurii, unui sistem de diseminare foarte redus care operează în dezavantajul cadrelor din teren, lipsei compilației prompte a băncilor de date computerizate care să fie accesibilă tuturor cadrelor și posibilității foarte reduse de a lega contacte personale directe cu oameni de știință din Vest. [...] [În aceste condiții], elita sovietică a adoptat puncte de vedere contradictorii cu privire la știință și tehnologie. Non-tradiționaliștii, sau modernizatorii economici, au făcut presiuni pentru o mai mare deschidere către știință și tehnologia occidentală, o utilizare mai intensă a inovațiilor științifice - inclusiv electronice - în economia civilă sovietică și măsuri de stimulare mai energice în direcția modernizării și raționalizării industriei. Eforturile lor nu au fost susținute de tradiționaliști sau conservatori, care au crezut mereu că Uniunea Sovietică trebuie să se concentreze în primul rând pe dezvoltarea tehnologiei militare, au subliniat nevoia unei mai mari autosuficiențe și autarhii în domeniul științei și tehnologiilor, și au echivalat deschiderea către Vest cu vulnerabilitatea (chiar și în cazul schimburilor științifice) și cu subversiunea ideologică promovată de Occident”².

Articolul se încheie cu un apel la măsură și la colaborare, la alternarea între măsuri coercitive și stimulative pentru a convinge statele socialiste să-și desfacă strânsoarea asupra fluxului de informații. Autorii văd în extinderea noului model comunicațional o posibilitate de șubrezire în profunzime a sistemului politic inamic care să nu necesite vreo acțiune violentă nici din partea occidentalilor, nici din partea populațiilor locale - deci iarăși, o policriză a cărei complexitate să depășească orice măsuri de limitare a stricăciunilor întreprinse de guvernele socialiste, oricât de dure sau dimpotrivă, de nuanțate ar fi acestea.

Așadar, acum că avem o mostră a reacției oficiale occidentale la impactul schimbărilor profunde de regim informațional asupra Blocului Estic, ne putem întreba care a fost ecoul acestora de partea cealaltă a diviziunii ideologice. Întrucât, sub această formă, subiectul este mult prea cuprinzător pentru a fi explorat într-un articol de lungimea celui de față, am considerat necesară reducerea lui la un aspect punctual al acestei revoluții informaționale. M-am oprit asupra chestiunii tehnologiei video din trei motive interconectate. În primul rând, dintr-o perspectivă filmologică, dezvoltarea tehnologiei video, întâi pe suport analogic, iar apoi digital, a reprezentat începutul sfârșitului cinemaului fotochimic și a numeroase practici caracteristice diferitelor etape ale lanțului producție-difuzare-consum. Într-un context în care fetișismul estetic este descurajat, iar evoluția tehnologică este văzută în principiu cu ochi buni, este interesant de văzut dacă discursul despre transformarea profundă a substanței cinemaului în discursul din țările socialiste diferă de cel occidental și în ce puncte. În al doilea rând, merită observată dialectica dintre promisiunile democratizării radicale a realizării și consumului de materiale audio-vizuale odată cu răspândirea tehnologiei video, vehiculate în spațiul occidental, și eforturile organizate de democratizare a educației și practicii artistice în spațiile socialiste, cu implicarea constantă a organelor oficiale naționale și locale. Căci tehnologia video nu înseamnă doar abordabilitatea aparatului, scăderea costurilor generale de producție și simplificarea operațiunilor tehnice, ci cauzează de asemenea o pulverizare a mijloacelor obișnuite de control care se bazau pe îngreunarea și raționalizarea accesului la multiplele resurse, spații fizice și cunoștințe pe care le solicită

1. W. R. Roberts, H.E. Engle, „The Global Information Revolution and the Communist World”, *The Washington Quarterly*, 9, nr. 2 (1986): 146.

2. Roberts, Engle, „The Global Information”, 148-49.

lucrul cu filmul fotochimic³. E deci firesc să ne întrebăm cum a balansat discursul socialist promisiunile de democratizare și riscurile de descentralizare radicală a tehnologiei video. Într-al treilea rând, dacă restrângem unghiul de cuprindere, remarcăm că în arta de amator spre exemplu are dimpotrivă loc un efort de recentralizare (și de reideologizare și repolitizare) cu ajutorul mega-festivalului Cântarea României, care acționează ca un canalizator și un orizont al tuturor inițiativelor artistice neprofesioniste de pe întinsul țării. Cum videoul a fost în primul rând o alternativă la formatele substandard, folosite de amatori și eventual semiamatori și artiști aflați la marginea industriei audiovizuale oficiale, producția acestor categorii a fost prima atinsă de unda de șoc a schimbării de paradigmă tehnologică. Dar tocmai aceasta se afla totodată în centrul unei strategii culturale de regrupare a unor zone de activitate care se dispersaseră într-un mod potențial seditios, cu ocazia unui spectacol care avea rolul de a ilustra tipul de democrație participativă în aplicare în Republica Socialistă Română. În 1984, Alexandru Tănase scrie în *România literară*:

„spre deosebire de mult lăudata democrație burgheză ce-și serbează ca ‘triumfuri supreme’ momentele electorale, [democrația muncitorească-revoluționară] este o democrație atotcuprinzătoare (extensiv și intensiv) — economică, politică, culturală — o democrație reprezentativă, dar mai ales una participativă. Or, Festivalul național „Cântarea României” constituie, din acest punct de vedere, cea mai amplă manifestare a democrației participative în sfera culturii ; el atestă o etapă nouă, superioară, în dezvoltarea sistemului democratic : de la democrația consumului cultural, prin crearea condițiilor de accesibilizare a maselor la bunurile spirituale, la bucuria întâlnirii cu opera de cultură, la democrația creației culturale când tot mai mulți oameni ai muncii încetează de a fi doar obiect al acțiunii culturale, devenind subiecți activi ai acesteia [...]”⁴.

Deși nu ne vom concentra în acest text pe producția filmică de amator, merită avut în vedere că, în aceste condiții în care participare cât mai extinsă a maselor la o activitate creativă avea o evidentă valență politică și era parte dintr-un discurs legitimator al autorităților, apariția unei tehnologii precum cea video putând prelua de la organele oficiale sarcina (și puterea) garantării accesibilității mijloacelor de înregistrare audiovizuală nu avea cum să fie tratată cu indiferență.

În paginile care urmează, îmi propun să expun câteva crâmpie ale reacțiilor din presa scrisă cu privire la răspândirea tehnologiei video de-a lungul anilor 80. Deși presa oglindește o imagine imprecisă, prelucrată și parțială a dezbaterilor ținute la nivelul centrelor de decizie, ea are totuși avantajul să reunească perspective aparținând unor domenii variate, ce oferă o panoramă a multiplelor configurații sub care se manifestă un anumit subiect într-o epocă și o societate date, cât și a traiectoriilor pe care le urmează refracția acestui subiect în conștiința publică.

Sunt toate motivele să se pornească explorarea temei ecoului tehnologiei video în presa scrisă românească în ultimul deceniu de socialism de la un domeniu în care se poate presupune că aceasta a avut unul dintre cele mai mari impacturi, în speță cinematografia. Chestiunea transformării drastice a practicii cinematografice sub impactul dezvoltărilor din domeniul modalităților de captare, prelucrare și difuzare audio-video a produs un freemăt, între aprehensiune și entuziasm, și în presa tematică⁵ românească. Doar spre finalul deceniului, aceste evoluții fac trecerea de la articole mai restrânse sau mai punctate ce le prezintă ca pe niște curiozități sau se preocupă de laturi specifice ale bulversărilor pe care le introduceau în peisajul mediatic, la texte filozofico-speculative, care se vor o privire de ansamblu asupra unui fenomen în plină desfășurare ale cărui frâie pot fi încă apucate. Fără surprize, atitudinea prevalentă în articolele din a doua categorie este una critică la adresa unei presupuse scăderi a nivelului

3. Totuși, se poate afirma și că arta de amatori creată într-un cadru informal și descentralizat a reușit să ocolească cenzura cea mai strictă încă de pe vremea utilizării predominante a peliculei, așa cum dovedește spre exemplu perioada de începuturi a grupului Kinema ikon. Dar tehnologia video a propagat și accesibilizat fără îndoială modelul cineastului *underground*, reducând în mod considerabil infrastructura tehnologică necesară filmării și vizionării și ratașând-o mai îndeaproape la dispozitivele caracteristice unui model de *home viewing* care se răspândește în ciuda semi-ilicității sale.

4. Alexandru Tănase, „Cântarea României. Festivalul muncii și creației socialiste”, *România literară*, nr. 50, 13 decembrie 1984, 12.

5. Numesc presă tematică revistele care tratează un subiect circumscris, dar adaptat unui public nespecializat (precum revista *Cinema*, dar și revistele culturale generaliste care cuprind secțiuni tematice legate de cinematografie, ca *Steaua* sau *Transilvania*), pentru a o deosebi de publicațiile realmente de specialitate, unde dezbaterile despre valențele pozitive sau negative ale tehnologiei video este înlocuită de analize mult mai concrete și neutre cu privire la utilizările și posibilitățile aparatului.



conținuturilor audiovizuale antrenate de un mediu care ar răspunde celor mai rudimentare cerințe ale spectatorilor; îngrijorarea pentru cinematografia „ca artă” este palpabilă inclusiv în textele care încearcă să demonteze posibilitatea conviețuirii pașnice dintre vechile și noile configurații mediatice. În articolul lui Virgil Mihaiu din numărul din martie 1988 al revistei *Steaua*, dezaprobarea este evidentă din titlu: „‘Conserve video’ și/sau artă vie”. Textul lui Mihaiu este un concentrat al celor mai comune acuze aduse tehnologiei video, a cărei răspândire decuplează efectele negative deja atribuite televiziunii. Autorul profită de ocazie pentru a sublinia declinul intelectual al maselor din lumea occidentală, în special din Statele Unite, în contextul uniformizării experiențelor culturale și proceselor informaționale, sub presiunea „agresiunii video”⁶. Acest declin intelectual amenință însă inclusiv statele socialiste, Mihaiu dând ca exemplu declarația lui Ruan Ruolin, director adjunct al Comitetului Central al Televiziunii chineze, cu privire la calitatea îndoielnică a unei părți din masiva producție națională de seriale pentru televiziune. Mihaiu vrea totuși să se delimiteze de obscurantismul tehnologic al unei părți importante din observatorii oficiali ai fenomenului video, insitând asupra beneficiilor noilor tehnologii atunci când ele „[l] servesc] pe om, în loc să și-l [aservească]”⁷; momentul istoric este chiar prielnic, întrucât „[ș] ansa culturilor socialiste constă în distanța pe care o pot lua față de degradingolada etică, implicând grave consecințe asupra esteticului, caracteristică modului de viață dominat de capital.”⁸ Menținând aceeași notă favorabilă, autorul critică tendința unor colegi de breaslă de a stabili ierarhii imuabile între medii, raportând opinia lui Alexandru Ștefănescu, exprimată în *România literară*, conform căreia poezia lui Nichita Stănescu conține „resurse de frumusețe [m]ai mari decât orice disc, orice casetă video, orice roman polițist.”⁹ Mihaiu se menține cu demnitate deasupra unor astfel de considerații elitiste și simplificatoare (mai puțin în ceea ce privește cărțile polițiste, pe care le scoate de la bun început din discuție), sugerând că însăși comparația acestor termeni este deloială, întrucât ei nu aparțin aceleiași sfere.

Deși nu este tocmai deslușită, argumentația lui Virgil Mihaiu asupra acestui punct pare să-și regăsească un ecou într-un text de Savel Știopul publicat în anul următor în revista *Contemporanul*. Autorul pornește de la o îngrijorare cu privire la destinul cinematografului pe care preferă să nu și-o asume, atribuind-o unui „prieten cineast” - îngrijorare exprimată recurent, la care Știopul are plăcerea să răspundă la fel de frecvent cu teza liniștitoare a evoluției materiei artei filmice ce ar lăsa intactă esența mediului. Autorul argumentează liric:

„Iată de ce îi răspund interlocutorului permanent, care zace în orice artist, că audiovizualul, TV-ul, așa-numitul video care ne asaltează sînt doar mijloace care fac să existe materia de acum eternă a unei noi arte, fluxul audiovizual, spațialo-temporal. Fluxul ca materie, posibil a fi definită doar prin conceptele fizicii moderne. El va putea să coexiste fiind creat de toate tehnicile, mașinăriile, de la pîlpîirile umbrelor paravanului chinezesc, de la uimitoarea jucărioară a tătucului Lumière pînă la magnetoscop, pînă la emițătorul laser, pînă la... cine știe? Civilizația ochiului, era informaticii, era atomului, saltul tehnologic, șocul viitorului etc., etc., iată atîtea denumiri care caută să concretizeze noul mod în care sîntem destinați a trăi. Sîntem determinați a manevra noi forțe, a mîinii noi materii. Dacă două pietre scrijelindu-se au creat dînd chip gîndului o artă, dacă betonul armat a schimbat fața arhitecturii, electronismul a diversificat muzica, de ce să ne mirăm că în secolul tehnologiei fluxurilor, această „materie”, fluxul, materie într-adevăr, conform noii fizici, devenea sub ochii noștri materia unei arte ? [...] Numim oare cinematograful doar ceea ce obținem din mașinăria Lumière sau ne hotărîm să-l eliberăm de eternul cordon ombilical și să-l acceptăm venind din variatele șanse tehnologice ce secolul se pare că-i oferă?”¹⁰

Găsim aici numeroși tropi ai discursului despre modernizarea tehnologică, mai ales, în cazul artei, acela al detașării mijloacelor de nucleul dur, de natură spirituală și intelectuală, al acesteia, pentru a putea promova simultan progresul celor dintâi și imobilismul sacru al celui de-al doilea. Captarea epocii prin intermediul materiei sale, nu doar al conținutului său reprezentational, este o misiune a artei; în mod similar, epoca trebuie să răspundă la fel de prompt și pozitiv și să ofere o plajă de desfășurare noilor mijloace de expresie - motiv pentru care Știopul salută deschiderea festivalului Cîntarea României

6. Virgil Mihaiu, „«Conserve video» și/sau artă vie”, *Steaua*, nr. 3, martie 1988, 58.

7. Ibid.

8. Ibid.

9. Alexandru Ștefănescu, „A scrie despre Nichita Stănescu”, *România literară*, nr. 41, 9 octombrie 1986, 8.

10. Savel Știopul, „Asaltul audiovizualului”, *Contemporanul*, nr. 31, 28 iulie 1989, 10.

înspre filmele video de amatori. Textul lui Știopul se vrea un manifest și o ușoară muștrare pentru cei care încearcă să opună rezistență schimbării, camuflându-și propriile neliniști cu privire la tranziția identității lor profesionale în spatele unei ample preocupări pentru viitorul artei.

Acest viitor reține totuși atenția multor observatori, care încearcă să identifice tendințe mai substanțiale în dezordinea pe care o injectează promisiunile noilor regimuri tehnologice. Cu aproape un deceniu înaintea textului lui Știopul, Titu Popescu încheia recenzia volumului colectiv intitulat chiar *Arta viitorului*, coordonat de Victor Ernest Mașek, asamblând o serie de opinii ale diferitor autori prezenți în paginile cărții cu privire la convergența dintre marile mutații sociale ale prezentului și evoluția mijloacelor și scopurilor artei:

„M.S. Kagan constată creșterea importanței sociale a artei, ca «principal instrument specializat al organizării spirituale a personalității», artă care se va afla «în perfectă conjuncție cu știința timpului și determinată de posibilitățile tehnologice care vor sta la îndemână» (Paul Dimitriu) și care «oferă o adaptare profilactică pentru individul ce-și caută identitatea» (Konrad Pfaff), corectînd disfuncțiile generate de tehnologismul excesiv, marcîndu-și, astfel, existența printr-o caracteristică «intrare» în ambient (Titus Mocanu).¹¹

Deși tehnologia video este menționată doar în trecere în articol, observăm în citatul de mai sus o oglindire clarvăzătoare a ce avea să constituie specificul deopotrivă intim și public al acesteia și, ulterior și în și mai mare măsură, al digitalului. De asemenea, fragmentul aduce în discuție extinderea fuziunii umanului cu tehnicul dincolo de sfera activității profesionale ori chiar a celei casnice – care este totuși în continuare nu pe de-a-ntregul intimă – la sfera identității individuale; cele două dimensiuni, interiorul și exteriorul, spațiul psihic și ambientul, aveau de acum să fie tehnologizate în aceeași măsură, iar ubicuitatea mijloacelor de fixare audio-vizuală a cotidianului avea să joace un rol semnificativ în instaurarea acestei noi stări de fapt.

Comentarii din presa românească a anilor 80 par să oscileze între îngrijorarea cu privire la impactul civilizațional negativ al noului regim informațional (printre posibilele consecințe numărându-se „manipularea opiniei, cultivarea conformismului, a violenței, educarea gustului mediocru, plafonare și uniformizare, practicarea unei culturi „mozaic”, rapsodice, „nedigerate”, nesistemizate, tocirea spiritului critic etc.”¹²) și reducerea noilor tehnologii la niște unelte a căror capacitatea de a genera noi gesturi și contexte de utilizare prin forța particularității lor rămâne îndoielnică. O ilustrare a acestei neîncrederi o constituie articolele dedicate genului videoclipurilor – termen lăsat uneori în versiunea în limba engleză ca pentru a demonstra o distanțare prudentă față de originile sale americane – care sunt abordate cu curiozitate, dar și cu o netă tonalitate depreciativă, ce le prezintă ca un subprodus ce poate fi răscumpărat doar de aprecierea pozitivă a unui artist consacrat sau de sugestia că ar putea să-și depășească forma specifică, comercială și ne semnificativă pe plan cultural, și să se apropie de calitățile filmului de artă (de pildă, în numărul din octombrie 1984 din revista *Cinema*, Romulus Căplescu îl cheamă în ajutor pe Fellini pentru a conferi legitimitate videoclipurilor, care i s-ar fi părut cineastului italian sinteza desăvârșită dintre pantomimă, muzică și imagine.¹³ O comparație cu mecanismele discursive și estetice ale reclamelor – chiar și socialiste – ar fi fost mult mai justă și mai fructuoasă din punct de vedere analitic, dar nu ar fi răspuns nevoii de a “atrage de partea bună a baricadei” acest gen cu o menire încă incertă).

Lucrătorii din cinema, când sunt chestionați privitor la subiect, par să adopte la rândul lor perspectiva tehnologiei video ca unealtă flexibilă și docilă, devenită repede indispensabilă, dar incapabilă, cel puțin în stadiul cunoscut, să producă semnificație. Este raportat că, în 1989, studioul București avea un departament video, care asigura mai ales realizarea de filme utilitare; tehnologia intrase în studiourile Buftea cu trei ani în urmă, pe ușa din spate; utilizările din sfera filmului de ficțiune au rămas însă relativ minore, iar termenii de comparație găsiți pentru exprimarea funcției noilor unelte demonstrează fără îndoială marginalitatea lor în raport cu activitatea artistică propriu-zisă. Horea Murgu aseamănă camera video cu „o mică oglindă fermecată, un instrument în sprijinul gândului regizorului, un jurnal personal accesibil întregii echipe, un caiet de regie în imagini, un material de lucru”¹⁴ – cu excepția primului, care pare relativ incongruent, restul elementelor aparțin câmpului fazelor premergătoare realizării

11. Titu Popescu, „Necesitatea artei: «Arta viitorului»”, *Transilvania*, nr. 4, aprilie 1980, 49.

12. Ioan Zanc, „Informație și dezvoltare socială”, *Viitorul social*, nr. 4, iulie 1982, 517-18.

13. Romulus Căplescu, „Muzica de privat”, *Cinema*, nr. 10, octombrie 1984, 12.

14. Horea Murgu, „Orice unealtă nouă schimbă regulile jocului”, *Cinema*, nr. 6, iunie 1989, 13.



filmului, lumii banale (și eminentamente materiale) a obiectelor ajutătoare. Accentul este deci adesea pus pe capacitatea tehnicii video atât de a răspunde dinamicii colective a unei echipe de filmare, cât și de a stabili un fel de dialog peste timp, în măsura în care ea putea stoca o serie de informații produse de procesele de casting, prospecție etc., exploatabile inclusiv în cadrul unor proiecte cinematografice ulterioare. Murgu dă exemplul amplelor prospecții realizate de regizorul Andrei Blaier și de operatorul Doru Mitran pentru a găsi decorurile potrivite pentru evenimentele Marii Uniri, ale căror înregistrări video sunt „un mic clasor la purtător cu cele mai spectaculoase locuri de filmare din țară, [...] [o] «vitrină» la îndemâna altor colegi, fără prejudecăți. o carte de vizită pentru posibili parteneri externi dornici de colaborare”.¹⁵ Ironic este nu doar că filmul însuși nu a apucat să fie văzut prea mult timp, fiind cenzurat la scurt timp după lansare și primit foarte rezervat după revoluție, ci și că fizionomia țării surprinsă de Blaier și Mitran avea să se transforme în mod neașteptat și accelerat sub impactul schimbării de regim politic și economic.

Până în acest punct al articolului, am analizat reacții mai ales în fața pătrunderii tehnologiei video în lanțul de producție cinematografică, dar unda de șoc a schimbării de paradigmă tehnică s-a propagat și în procesele de difuzare și consum. Cu toate că, așa cum vom detalia în paginile următoare, popularizarea tehnologiei video în spațiul socialist românesc a dus la practici care au menținut poate mai multe legături cu tradiționalul context de vizionare cinematografic decât au făcut-o echivalentele lor occidentale, în măsura în care experiența a rămas adesea colectivă și fără întreruperi la nivelul derulării filmului, în multe alte puncte schimbările au fost indiscutabile¹⁶. În articolul său din *Steaua*, Virgil Mihaiu presimte într-o anumită măsură faptul că video-ul nu are cum să fi înțeles doar în termeni de schimbare tehnologică cu o materialitate circumscriptibilă, ci trebuie considerat ca formând un mediu alcătuit din activități, spații și experiențe perceptuale și intelectuale caracteristice. Această intuiție este din păcate atenuată de convingerea deja menționată că tehnica video are nevoie să fie „salvată” de conținutul înalt pe care are datoria să-l vehiculeze, așadar, încă o dată, că este o unealtă care nu merită analizată în sine, ci doar în raport cu funcția pe care o servește. Mihaiu recunoaște transformarea profundă a raportării la obiectul audiovizual, fără însă să ia în considerare și o modificare echivalentă la nivelul canonului cinematografic, când scrie:

„Sigur că, pentru un iubitor de cinema, ideea de a putea deveni colecționar de filme (chiar și în forma lor de «conservă video») este fascinantă. Trimis pe o insulă solitară, dotată pe lângă tradiționalul palmier și cu un videocasetofon, autorul rîndurilor de față ar lua cu sine — dacă ar putea să le obțină — Oglinda lui Tarkovski, Fragii sălbatici de Bergman, Reconstituirea lui Pintilie, Rubedeniile lui Nikita Mihalkov. Glissando-ul lui Danieliuc, Femeia publică a lui Zulawski și nu ar uita alte magistrale expresii ale spiritului secolului nostru, datorate unor Fellini, Bunuel, Paradjanov, Dusán Makavejev, Menzel, Rocha, Anderson și atâția alții”.¹⁷

Și totuși, pătrunderea tehnologiei video în Blocul Estic este comentată în literatura de specialitate actuală mai ales prin prisma chestiunii spațiilor simbolice și fizice pe care le creează (videotecile – oficiale sau neoficiale, în locații dedicate sau în spațiul privat, devenit loc de reuniune și, în unele cazuri, de schimb economic), cât și a introducerii de „corpuri străine” într-un mediu audiovizual până atunci foarte controlat – control înlesnit în mod semnificativ de complexitatea tehnică a filmului fotochimic, chiar și în cazul aparatului și formatelor sale substandard.¹⁸ În România, difuzarea filmelor pe noul suport îmbracă forma unui experiment social și economic, navigând nesigur între legalitate și ilegalitate, între,

15. Ibid.

16. De altfel, poate o paralelă mai bună pentru contextele de vizionare din perioada timpurie a pătrunderii tehnologiei video în Republica Socialistă Română ar fi cea cu un tip de consum televizual colectiv, comunitar chiar, care iese din cadrul familial restrâns atribuit televiziunii de către industria media din țările dezvoltate economic.

17. Mihaiu, *op. cit.*

18. A se vedea Constantin Părvulescu, Emanuel Copilaș, „Hollywood Peeks: The Rise and Fall of Videothèques in 1980s Romania”, *East European Politics and Societies* 27, nr. 2 (2013): 241-259; Patryk Wasiak, „The Video Boom in Socialist Poland”, *Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung* 61 (2012): 27-50; Patryk Wasiak, „VCRs, Modernity and Consumer Culture in Late Socialist Poland”, în *The Socialist Good Life: Desire, Development, and Standards of Living in Eastern Europe*, ed. Cristofer Scarboro, Diana Mincyte și Zsuzsa Gille (Bloomington: Indiana University Press, 2020): 132-161; Marina Gržinić, „VHS as a medium of subculture”, în *Doing Performance Art History*, ed. Sandra Frimmel et al. (Open Apparatus Book I, 2020). <http://dx.doi.org/10.17892/app.2020.0000.193>; Jörg Becker, *Europe Speaks to Europe: International Information Flows between Eastern and Western Europe* (New York: Pergamon Press, 1989).

pe de-o parte, acceptarea tacită ca un divertisment benign în ciuda inadecvării ideologice și, pe de altă parte, supravegherea atentă și represiunea ocazională. Constantin Pârvulescu și Emanuel Copilaș¹⁹ analizează viața scurtă a videotecilor înființate în cadrul instituțiilor de cultură între 1983 și 1985, legând apariția acestora de decretul 151, introdus în 1975 și pus în practică 8 ani mai târziu, care stabilea finanțarea parțială a acestor instituții din mijloace proprii. Prin urmare, videotecile erau o conlucrare inedită între sfera publică și cea privată, instituțiile de cultură punând la dispoziție spațiul și uneori și echipamentul de sunet și ecranele, în funcție de specificul activității prestate în mod obișnuit, iar diverse persoane fizice aducându-și videocasetofoanele și castele obținute pe piața neagră, întrucât în România nu exista un comerț oficial de astfel de produse. Cele două părți erau legate prin contract, iar difuzarea filmelor era etichetată în rapoartele de activitate drept activitate culturală și educativă; produsele audiovizuale în cauză, cel mai adesea producții occidentale, mai ales americane de larg consum, erau supuse unei montiorizări nesistematice, vădind lipsa unei politici coerente privitoare la această întrebuintare a tehnologiei video. Conform anchetei celor doi autori, programele acestor videoteci iscau o fractură pe criterii sociologice și culturale, fiind desconsiderate de publicul tradițional al cinematecilor (Pârvulescu și Copilaș relatează chiar că a existat în Timișoara o tentativă de înființare a unei videoteci „de artă”, care a eșuat din lipsă de interes din partea spectatorilor). De altfel, potențiala misiune educațională a videotecilor este susținută ocazional și în presă, spre exemplu prin sinteza articolului lui Michel Bouvy „De la bibliothèque à la médiathèque” apărută în numărul 2 pe anul 1984 al *Revistei de referate în bibliografie*, care subliniază relevanța creării de colecții de videocasete în cadrul clasicelor biblioteci. După 1985, argumentul calității educaționale, estetice și morale a produselor culturale distribuite publicului prin intermediul tehnologiei video avea să se poziționeze ferm în prim-planul discuțiilor din presa scrisă pe subiect, odată cu declinul videotecilor semi-publice și trecerea proiecțiilor în sfera întreprinderilor de natură strict privată. Conform unui organizator de proiecții de videotecă menționat de Pârvulescu și Copilaș, acestea

„au murit de moartea naturală a ordinii capitaliste: au fost depășite de competiție. În 1985, [...] interesul pentru videotecile publice era în scădere. Ca în primele zile ale proiecțiilor cinematografice, în mai puțin de trei ani, curiozitatea cu privire la noul mediu nu mai reprezenta forța motrice care aducea publicul în săli. Cum din ce în ce mai multe videocasetofoane treceau frontiera și pătrundeau în spațiul românesc, videotecile au trebuit să facă față competiției unei forme și mai liberalizate de difuzare a filmelor: proiecțiile video private. Organizate în casele oamenilor de către posesori de videocasetofoane sau cu aparatură împrumutată, au devenit un divertisment popular. Controlul pe care îl puteau exersa autoritățile asupra conținutului lor (care conținea acum și material pornografic) era și mai scăzut [decât în cazul videotecilor] și nici nu mai puteau taxa intrările”.²⁰

Și într-adevăr, slăbirea acestui control se traduce printr-un vânt de panică morală cu privire la efectele nocive ale proiecțiilor video asupra unui public văzut mai curând ca naiv decât complice, înșelat de antreprenori imorali și improductivi. Fenomenul proiecțiilor video nereglementate alimentează genul jurnalistic al anchetei, reporterii urmărind firul achizițiilor dubioase și tertipurilor financiare sau dându-se drept spectatori pentru a putea analiza sociologia publicului și a intra în contact cu organizatorii. Încă dinainte de tranziția către videotecile de apartament, presa dezvăluie neregularitățile care își fac apariția în cooperările dintre instituții de cultură sau întreprinderi și persoane private deținătoare de aparatură video. Spre exemplu, articolul lui Lazăr Lădariu din numărul din septembrie 1985 al *Stelei Roșii* descrie caustic aventurile care decurg din tentativa de înființare a unui club „fono-video” în municipiul Târgu Mureș. Relatarea îmbracă formele multiple ale ghicitorii, anchetei și povestirii cu morală, urmărind etapele creării acestui club care să vină „în întâmpinarea unor firești dorințe și cerințe ale tineretului.”²¹ Personajul negativ este, fără nicio ambiguitate, bucureșteanul Corneliu Stoica, cu care cooperativa „Metalul” încheie un contract de prestări servicii pentru organizarea unor ședințe a căror natură este neprecizată (nu reiese clar din articol dacă este vorba de proiecții de filme, de alte materiale audiovizuale precum reluările unor emisiuni TV sau meciuri sportive, ori chiar de o video-discotecă cum existau în alte părți ale țării), în virtutea faptului că deține un „arsenal” compus din „trei televizoare alb-negru, un radiocasetofon ‘Sanyo’, un televizor color ‘Phillips’, casete, amplificatoare, boxe ‘Sony’,

19. Pârvulescu, Copilaș, „Hollywood Peeks”.

20. Ibid., 253-254.

21. Lazăr Lădariu, „Alb-negru și color”, *Stea Roșie*, septembrie, 1985, 3.



instalații de lumină, aparatură de efect, benzi magnetice etc.”²² Stoica nu predă însă partea care revine cooperativei din vânzarea biletelor și folosește fondurile acesteia pentru achiziționarea unor aparate video suplimentare, pe care le folosește apoi în scopuri personale. Articolul lui Lădăriu nu se mărginește să denunțe niște inegalități sau o ocupație, organizarea de cluburi video, care a devenit o reală industrie odată cu creșterea cererii în toată țara, cu aceleași persoane gestionând mai multe astfel de spații în diferite județe și pentru diferite instituții; autorul denunță și superficialitatea, care frizează uneori complicitatea, a entităților publice ce nu respectă prevederile articolului 101/1980 care reglementa prestările de servicii de tipul celor acordate de Stoica și nu își verifică prestatarii. În ultimă instanță, este pusă sub semnul întrebării și utilitatea educativă a acestor evenimente, aceasta fiind deghizarea sub care par să se ascundă mai curând activități lucrative ce sfidează autoritatea statului, după cum sugerează în concluzie articolul.

Sorin Ovidiu Bălan, într-un text cu titlul „Mini-cinematograf cu maxi-profit” apărut în numărul din octombrie 1988 al revistei *Scânteia Tineretului*, începe ocolit, cu o introducere menită (cum am văzut într-un exemplu anterior) să respingă orice acuzație de conservatorism tehnologic, în care laudă avansurile electronicii. Rapid însă, expune principalele probleme pe care le ridică tehnologia video în societatea socialistă:

„A apărut o adevărată «cultură» video, au apărut adevărate «circuite» în interiorul cărora se schimbă casete. Cineva spunea că în ultima vreme a văzut din ce în ce mai puțini oameni purtând o carte sau două, locul acestora fiind luat de paralelipipedele negre cu etichete viu colorate în care se află benzi cu imagini. Au apărut oameni specializați în întreținerea și depanarea acestor aparate. Au apărut, din păcate, și destui proprietari care și-au făcut din aparatul video o sursă de venituri ilicite, care s-au grăbit să-și transforme casele în adevărate săli de vizionare (contra cost, firește), neținând seama că în acest fel încalcă legea [...], neținând seama, de dragul câștigului nemuncit, de pericolele la care se expun ei și familiile lor primind atîția oameni necunoscuți în casă. [...] [Un al doilea aspect al problemei] este calitatea programelor care se difuzează, programe care, în marea majoritate, nu au nimic educativ în ele, dimpotrivă, făcînd apologia violenței, a crimei, a urii față de semeni. Cu atît mai îngrijorătoare devine această a doua problemă cu cit, cu cîteva și nesemnificative excepții, toți spectatorii sunt tineri și foarte tineri, oameni aflați la vîrsta cînd își modelează caracterul, aflați în pragul intrării în viață. Or, ce învață ei din aceste programe ? Că în viață te impui cu pumnul, șișul sau pistolul, cu lovituri de picior care mută fălcile celui care îți iese în cale ? Ce învață de la «gazdele» lor ? Că se poate trăi fără muncă, avînd chiar un venit frumos, investind doar într-un aparat video devenit apoi un veritabil corn al abundenței!”²³

Apar așadar mai multe paliere de îngrijorare: o dată cu privire la cultura tradițională (a se nota ghilimelele din expresia „cultură” video), care nu are resursele pentru a rezista la asaltul unui divertisment accesibil și ultrasenzorial – argument întâlnit frecvent la fel de bine în est cât și în vest, care pune în joc aceleași frici ciclice cu privire la scăderea nivelului de educație, la declinul moral al formelor de divertisment și la vulnerabilitatea artei înalte în fața concurenței neloiale a discursurilor superficiale și neproblematizatoare, care au însoțit inclusiv strămoșul tehnologiei video, cinematograful. Următorul palier, cel al griii muștrătoare pentru lipsa de prudență a organizatorilor unor astfel de evenimente, care introduc fără discernământ străini în propria locuință, pare mai curând anecdotic, dar contribuie totuși la atenuarea șarjei împotriva vinovaților și la menținerea unui ton iertător, potrivit unei reviste pentru tineret. În sfârșit, ultimul palier și cel mai consistent, în concordanță cu profilul editorial al revistei, este cel educativ. Acesta este subliniat în mod constant în relatarea ulterioară a participării incognito a reporterului la câteva astfel de proiecții în orașul Ploiești, în care este menționată insistent vârsta scăzută a publicului plătit, compus majoritar din elevi și tineri muncitori. În filigranul atacului împotriva modelului negativ reprezentat de o activitate neproductivă și dubioasă din punct de vedere moral și legal precum organizarea de astfel de seri de video, putem citi un semnal de alarmă tras cu privire la atractivitatea modelului economic capitalist al auto-antreprenorului, care se dispensează de cadrul statului, chiar și în forma lui diluată introdusă de decretul 151 permițînd finanțarea parțială din mijloace proprii a instituțiilor de stat. Saltul de la încurajarea rentabilizării acestor instituții, inclusiv prin semnarea de contracte cu persoane fizice, la acceptarea autoantreprenoriatul complet nereglementat, a cărui existență este justificată strict de cererea pieței, este imposibil de făcut fără o dezavuare explicită a sistemului economic socialist. Chestiunea tehnologiei video servește deci în acest caz să

22. Ibid.

23. Sorin Ovidiu Bălan, „Mini-cinematograf cu maxi-profit”, *Scânteia Tineretului*, nr. 12233, octombrie 1988, 4.

evidențiază necesitatea menținerii unor tropi discursivi și unor contraexemple comportamentale din fazele anterioare ale regimului chiar și în vremurile schimbătoare ale socialismului târziu.

Tehnologiile video nu apar bineînțeles menționate doar în raport cu cinematografia comercială, fie că este vorba de producerea sau difuzarea ei. Dimpotrivă, ele vădesc în germene o caracteristică care va fi definitorie pentru ipostazele ulterioare ale mediilor digitale, în speță faptul că relegă cinematografia la rangul de domeniu de desfacere oarecare, unul printre multe altele, aflat eventual chiar în declin în termeni de retur financiar și de influență socială față de alte piețe emergente. O consecință directă a defocalizării de pe cinematografie antrenată de aceste noi tehnologii este bineînțeles deschiderea spațiului de legitimitate unde tronau imaginile „artistice” – produsele filmului, fotografiei și artelor vizuale tradiționale – către alte tipuri de materiale, inclusiv imaginile create cu un scop utilitar precis și/sau cele înregistrate automat, fără intervenția unei conștiințe umane filtrante (unde desigur că intră acum cele realizate de inteligența artificială). Fără a merge într-atât de departe în egalizarea radicală a statuturilor imaginilor, tehnologia video din anii 80 este deja privită, inclusiv în presa românească a anilor '80, și din alte unghiuri decât, în primul rând, din cele ale principalelor operațiuni cinematografice (adică, cum am spus și mai sus, producția și distribuția) și, într-al doilea rând, din cel al imaginilor filmice în genere. Astfel, alte utilizări ale tehnologiei video decât cele analizate până acum apar în diverse articole care discută influența ei asupra unor procese mai tehnice și mai puțin mediatizate ale lanțului de producție a unui obiect cinematografic, precum colorizarea imaginii (într-un mic paragraf din secția Breviar a revistei *Contemporanul* din 15 august 1980, cu titlul „Colorarea electronică”, unde se discută posibilitățile oferite de calculator în colorizarea unor secvențe de filme de arhivă alb-negru înregistrate în prealabil pe benzi video²⁴) sau previzualizarea, teleghidarea camerelor și efectele speciale (într-un articol al Mihaelei Gorodcov din Știință și tehnică din 1987 care constată deja că inteligența artificială „nu mai lucrează cu numere, ci cu idei”²⁵). Dincolo de câmpul cinematografiei, tehnologia video se invită în discuții despre posibilitatea holografierii obiectelor muzeale, tehnici de accesibilizare a documentelor aflate în grija instituțiilor patrimoniale sau măcar a fișelor de restaurare-conservare de uz intern, cât și de diseminare eficientă a diverse practici din domeniu către viitori specialiști (la Alexandru Ghillis în *Revista Muzeelor și Monumentelor*²⁶). Se mai observă și revoluția pe care o introduce în arhitectură, unde, în opinia lui Călin Dan, provoacă o regândire atât a temporalității obiectului care, indiferent de statismul lui exterior, presupune o receptare dinamică și etapizată, cât și a spațialității care „este explodat[ă] [de video], devenind o pură problemă de interpretare”²⁷. Coordonatele spațio-temporale sunt și în centrul aplicării tehnicii video în domeniul pregătirii și jurizării competițiilor sportive (după cum detaliază inginerii Dan Bostan, Șerban Pretor, Vladimir Schor și profesorul Ilie Stupineanu în „Posibilități de determinare a unor parametri spațio-temporali în antrenament și concurs cu ajutorul tehnicii video”²⁸).

Dacă încercăm să tragem o concluzie pornind de la exemplele de aducere în discuție a tehnologiei video în presa românească a anilor '80 - exemple desigur fără pretenție de exhaustivitate - putem declara că diversitatea contextelor și reacțiilor pare să justifice într-o oarecare măsură identificarea noii tehnologii drept un ingredient sau poate chiar un motor al unei situații de policriză, așa cum se afirma în articolul semnat de W.R. Roberts și H.E. Engle, menționat în introducere. Dar trebuie să putem să ne distanțăm de perspectiva rigidă și desigur profund părtinitoare a celor doi autori pentru a putea

24. Autor necunoscut, „Colorarea electronică”, *Contemporanul*, nr. 33, 15 august 1980, 4.

25. Mihaela Gorodcov, „Cinematograful asistat de calculator”, *Știință și tehnică*, nr. 12/ (1987): 25.

26. Alexandru Ghillis, „Inteligența artificială, tehnici și tehnologii de vârf în conservare-restaurare”, *Revista Muzeelor și Monumentelor*, nr 1/1983, 51-57.

27. Călin Dan, „Obiect și spațiu real – Obiect și spațiu virtual”, *Mobila*, nr. 2 (1985): 34. Tot Dan este printre puținii care fac elogiul explicit al democratizării mijloacelor de expresie creative, notând că „[m]onopolaritatea mass-mediei este contrazisă prin tehnicile video, care introduc elementul creației individuale într-o zonă a manipulării sociale. 'Astăzi individul poate crea mesajul său propriu cu mijloacele intermediului, redobândindu-și autonomia expresivității'” (*ibidem*). Dar comentariul lui dezvăluie tocmai motivul probabil pentru care aceste schimbări la nivelul controlului uneltelor producției artistice nu suscită mai mult entuziasm în presa vremii, în speță amenințarea autonomizării individului față de colectiv și de statul care îi furnizase până atunci aceste unelte în schimbul implicării supravegheate în viața comunitară - pe când tehnologia video, așa cum este promovată de principalii ei dezvoltatori din Occident, invită mai curând la replierea în spațiul privat.

28. Dan Bostan, Șerban Pretor, Vladimir Schor, Ilie Stupineanu, „Posibilități de determinare a unor parametri spațio-temporali în antrenament și concurs cu ajutorul tehnicii video”, *Cultură fizică și sport*, nr. 12, 1 decembrie 1987, 28-35.



capta și altă frecvență care emană din aceste texte de presă, în speță cea a tehnologiei video ca „poli-opportunitate” de evoluție a societăților și a omului - ceea ce s-ar putea să fie, în fond, valabil pentru toate policrizele.

Acknowledgement: Această lucrare a fost susținută de proiectul „Philosophy in Late Socialist Europe: Theoretical Practices in the Face of Polycrisis” finanțat de Uniunea Europeană - NextgenerationEU și Guvernul României, în cadrul Planului Național de Redresare și Reziliență pentru România, contract nr. 760044//23.05.2023, cod PNRR-C9-I8-CF104/15.11.2022, prin Ministerul Cercetării, Inovării și Digitalizării, în cadrul Componentei 9, Investiția I8.

Bibliography

- Bălan, Sorin Ovidiu. “Mini-cinematograf cu maxi-profit” [Mini-Cinema with Maxi-Profit]. *Scânteia Tineretului*, no. 12233, October 1988, 4.
- Bostan, Dan, Șerban Pretor, Vladimir Schor, and Ilie Stupineanu. “Posibilități de determinare a unor parametri spațio-temporali în antrenament și concurs cu ajutorul tehnicii video” [Possibilities for Determining a Spatial-Temporal Parameters in Training and Competition with Video Techniques]. *Cultură fizică și sport*, no. 12 (1987): 28-35.
- Căplescu, Romulus. “Muzica de privit” [Music for Looking]. *Cinema*, no. 10 (1984): 12-13.
- “Colorarea electronică” [Electronic Color]. *Contemporanul*, no. 33, August 15, 1980, 4.
- Dan, Călin. “Obiect și spațiu real – Obiect și spațiu virtual” [Object and Real Space – Object and Virtual Space]. *Mobila*, no. 2 (1985): 32-34.
- Ghillis, Alexandru. “Inteligența artificială, tehnici și tehnologii de vârf în conservare-restaurare” [Artificial Intelligence, Techniques and Top Technologies in Restoration and Conservation]. *Revista Muzeelor și Monumentelor*, no. 1 (1983): 51-57.
- Gorodcov, Mihaela. “Cinematograful asistat de calculator” [Computer Assisted Cinema]. *Știință și tehnică*, no. 12 (1987): 24-25.
- Lădăriu, Lazăr. “Alb-negru și color” [Black&White and Color]. *Steaua Roșie*, September 1985, 3.
- Mihaiu, Virgil. “Conserve video’ și/sau artă vie” [Video Cans and/or Living Art]. *Steaua*, no. 3, March 1988, 58.
- Murgu, Horea. “Orice unealtă nouă schimbă regulile jocului.” *Cinema*, no. 6 (1989): 12-13.
- Pârvulescu, Constantin, and Emanuel Copilaș. “Hollywood Peeks: The Rise and Fall of Videotheques in 1980s Romania.” *East European Politics and Societies* 2, no. 27 (2013): 241-259.
- Popescu, Titu. “Necesitatea artei: ‘Arta viitorului’” [The Necessity of Art: The Art of the Future]. *Transilvania*, no. 4 (1980): 49.
- Roberts, W.R., and H.E. Engle. “The Global Information Revolution and the Communist World.” *The Washington Quarterly* 9, no. 2 (1986): 141–155. doi:10.1080/01636608609477359
- Ștefănescu, Alexandru. “A scrie despre Nichita Stănescu” [Writing About Nichita Stănescu]. *România literară*, no. 41, October 9, 1986, 8.
- Știopul, Savel. “Asaltul audiovizualului” [The Assault of the Audiovisual]. *Contemporanul*, no. 31, July 28, 1989, 10.
- Tănase, Alexandru. “Cântarea României. Festivalul muncii și creației socialiste” [*Cântarea României: The Festival of Socialist Work and Creation*]. *România literară*, no. 50, December 13, 1984, 12-13.
- Zanc, Ioan. “Informație și dezvoltare socială” [Information and Social Development]. *Viitorul social*, no. 4 (1982): 514-521.