

**UNIVERSITATEA „BABEȘ-BOLYAI” CLUJ-NAPOCA
ȘCOALA DOCTORALĂ TEATRU ȘI FILM**

TEZĂ DE DOCTORAT

***Monstrul nu este niciodată doar un monstru:
post-familiaritate și gramatica groazei
în cinematografia globală***

Rezumat

Coordonator:

Prof. Univ. Dr. Habil. Ioan Pop-Curșeu

Student:

Flavius Floare

2026

CUPRINS

Mulțumiri.....	3
I. Introducere: Post-familiaritatea, cadrul său teoretic și implicațiile acesteia în filmul de groază	8
I.1 Post-familiaritatea: instrumentalizarea familiarității în filmul de groază prin elementele centrale ale acestui gen, monstrul și monstrozitatea	13
I.1.1 Procesul post-familiarității: cum devine familiaritatea un concept fatal în filmul de groază	14
I.1.2 Post-familiaritatea, straniul și abjecția – o scurtă incursiune, puncte de intersecție și aspecte diferite	21
I.1.3 Post-familiaritatea drept o reciclare a monstrozității în filmul de groază și tendințele prin care dă naștere unor noi sub-genuri cinematografice.....	25
I.2 Cum este prezentată teza?	28
II. Metodologie: Familiaritate și post-familiaritate în filmul de groază	32
II.1 Post-familiaritate: concept, definiție și raportarea acesteia la contextul filmului de groază.....	33
II.2 Influența filmului de groază asupra familiarității și parcursul acesteia în post-familiaritate	43
III. Revizuirea literaturii: Straniul, abjecția și incursiunile acestora în familiaritate în filmul de groază	49
III.1 Straniul, direcțiile sale teoretice curente și reprezentările narativ-estetice în filmul de groază	50
III.1.1 Straniul – definiția și contextualizarea conceptului în raport cu arta și filmul de groază 51	
III.1.2 Familiaritatea și coruperea contextelor sale spațio-temporale în filmul de groază prin intermediul straniului	57
III.2 Abiectul – monstrul-om, monstrozitatea familiară și formele sale estetice în filmul de groază	64
III.2.1 Abjecția – definiția, tendințele estetice și reprezentările acesteia în spațiul socio-politico-cultural	65
III.2.2 Perspectivele abjecției în construcția monstrului din filmul de groază și incursiunile acesteia în familiaritate	70
III.3 Post-familiaritatea: metamorfoza familiarității într-un context monstruos și reprezentările sale narativ-estetice în filmul de groază	75
III.3.1 Post-familiaritate ca punct de intersecție: Straniul și abjecția și metodele prin care acestea contaminatează familiaritatea în filmul de groază.....	77
IV. Post-familiaritatea ca proces narativ. Monstru și monstrozitate – seducția răului, originile lor familiare în filmul de groază și contaminarea familiarității	81
IV.1 Întruchiparea răului necesar și originea sa umană în monstrul filmului de groază	82
IV.1.1 Metamorfoza omului în monstru în filmul de groază – definiția, identificarea și desfășurarea sa cinematografică.....	84
IV.1.2 Monstrozitatea începe acasă – monstrul familial și abjecția familiei în filmul de groază	97
IV.1.3 Monstrul familiar – criminalul în serie și reprezentarea acestuia în filmul de groază ..	107
IV.1.4 Transformarea omului în monstru prin supranatural și tipologiile acestuia în filmul de groază.....	134
IV.2 Monstrozitatea și tendințele prin care aceasta transformă familiaritatea spațio-temporală în amenințare	151
IV.2.1 Suspiciunea răului în contextele spațio-temporale prezente în filmul de groază.....	153

IV.2.2 Aceeași familiaritate, același straniu: contaminarea contextelor spațio-temporale în filmul de groază global	156
IV.2.3 Natura familiară abandonată și valențele sale fataliste în filmul de groază	174
IV.3 Filmul de groază și contaminarea familiarității prin generarea unor mișcări socioculturale	194
IV.3.1 Filmul de groază ca generator de mișcări socioculturale: o analiză istorică	194
IV.3.2 Groaza mediată: televiziune, internet și dinamica anxietăților colective	201
V. Post-familiaritatea drept condiție ontologică în rolul monstruoșității și incursiunile acesteia în viitorul filmului de groază	205
V.1 Implicația post-familiarității în viitorul genului de groază prin recontextualizarea monstruoșității	206
V.1.1 Monstrul-obiect în filmul de groază global: materialități animate, tehnologie spectrală și anxietăți post-umane	207
V.1.2 <i>Twin Peaks</i> și contaminarea melodramei: straniu domestic, gramatica groazei și destrămarea familiarității în filmografia lui David Lynch	213
V.1.3 Filmul de groază analogă: post-familiaritate și contaminarea instrumentelor media domestice	224
V.1.4 "Valea înfiorătoare" ca instrument al groazei post-familiare	243
V.2 Straniul cotidian: gramatica post-familiară dincolo de gen	252
V.2.1 Familiarul straniu: gramatica post-familiară și dizolvarea genului în Valul Grec Ciudat	255
V.2.2 Instituția ca monstru: gramatica post-familiară în Noul Cinema Românesc	257
V.2.3 Statul monstruos: gramatica post-familiară și Noul Cinema Mexican	260
V.2.4 Familiarul transformat în monstruos: gramatica post-familiară în filmografia lui Darren Aronofsky	262
V.2.5 Groaza cotidianului: gramatica gotică în filmografia lui Jonathan Glazer	264
V.2.6 Imobilitatea condamnaților: gramatica post-familiară în filmografia lui Roy Andersson	266
V.2.7 Pedepsa spectatorului: gramatica post-familiară în filmografia lui Michael Haneke	268
V.2.8 Cinematografia post-familiară: perspectiva post-familiară în filmele non-horror globale	270
V.3 Post-familiaritatea ca instrument ideologic: monstrul și grupurile marginalizate în filmul de groază	273
V.3.1 Monstrul nu este niciodată doar un monstru: filmul cu zombi și corpul negru ca monstruoșitate domestică	274
V.3.2 Codul Hays și codificarea queer a criminalului	275
V.3.3 Filmul cu blestem și figura romului	277
V.3.4 Tiparul și implicațiile sale	279
VI. Concluzii	280
Referințe	285
Bibliografie	285
Cărți	285
Articole de revistă / capitole de volum	300
Presă	307
Surse web	313
Filmografie	315

REZUMAT

Introducere

Lucrarea de față propune și dezvoltă conceptul de *post-familiaritate* ca instrument teoretic pentru analiza filmului de groază, argumentând că mecanismul central al genului constă în contaminarea structurală a familiarului însuși. Post-familiaritatea descrie procesul prin care elementele recognoscibile ale existenței cotidiene — corpul, casa, familia, instituția, comunitatea — se dezvăluie ca fiind ele însele vectorii pericolului, fără să înceteze să fie familiare.

Această deplasare conceptuală constituie miza tezei. Pornind de la constatarea că studiile existente asupra filmului de groază tind să reproducă opoziția între un interior familiar amenințat și un exterior monstruos care îl atacă, propun un cadru teoretic în care familiaritatea nu mai este poziționată ca victimă a monstruosului, ci ca sursă sau vehicul al acestuia. Casa nu mai este spațiul în care intruziunea produce groaza; ea devine, prin structura sa proprie, mecanismul care o generează. Familia nu este atacată dinafară; este ea însăși forma în care monstruosul se organizează. Această re-poziționare are consecințe atât pentru înțelegerea genului, cât și pentru înțelegerea funcției sale socio-culturale.

Post-familiaritatea se distinge, prin această operație, atât de conceptul freudian al *straniului* (*Unheimliche*), cât și de abjecția kristeviană. Straniul, așa cum îl descrie Freud, localizează groaza în mecanismul refuzării și al reîntoarcerii: familiarul devine amenințător pentru că ceva ce fusese exclus revine să bântuie prezentul. Abjecția, în lectura Juliei Kristeva, operează prin delimitarea și expulzarea a ceea ce nu poate fi asimilat de subiect, generând monstruozitatea la granița dintre eu și non-eu. Post-familiaritatea, în schimb, dizolvă însăși granița între interior și exterior, arătând că forma de protecție și forma pericolului au fost întotdeauna identice — că familiarul a fost mereu matricea în care monstrul se formează.

Teza este structurată în jurul unei distincții fundamentale care reprezintă contribuția sa teoretică majoră: post-familiaritatea ca *proces narativ*, în care familiaritatea se erodează progresiv, producând o logică a demascării treptate — reprezentată paradigmatic de filmele lui Michael Haneke —, și post-familiaritatea drept *condiție ontologică*, în care contaminarea este dată de la primul cadru, refuzând consolarea unei origini sau a unui moment al rupturii — o operațiune vizibilă în Noul Cinema Românesc, în anumite filme experimentale precum *Skinamarink*, sau în filmografia lui David Lynch. Această bifurcație are o natură politică: cele două moduri de operare produc tipuri diferite de groază și implicații socioculturale distincte.

Motivația alegerii temei rezidă în observația că, deși filmul de groază reprezintă unul dintre cele mai productive și mai analizate genuri cinematografice contemporane, cadrele teoretice existente rămân în mare parte prizoniere ale opoziției clasice familiar/străin, home/unhomely, sanctuar/intruziune. Această opoziție nu mai poate explica satisfăcător filme precum *Hereditary*, *The Witch*, *Skinamarink* sau *Get Out*, în care groaza nu vine de undeva din afară, ci este deja instalată în structura familiară,

așteptând să fie recunoscută. Se impunea, prin urmare, elaborarea unui instrument conceptual capabil să surprindă tocmai această deplasare, de la groaza intruziunii la groaza recunoașterii.

Consider că această propunere teoretică se înscrie într-o filiație critică ce merită menționată explicit. Ideea că familiarul poate ascunde o structură secundă, malefică, apare deja la Mircea Deaca, în *Camera Secundă* (2011), prin analiza sa asupra filmului *Inferno* al lui Dario Argento și a topos-ului „casei-labirint”. Ceea ce propun aici este cadrul general care sistematizează această intuiție și o extinde la o gramatică cinematografică transversală, articulată pe corpus global și pe multiple sub-genuri. Contribuția tezei nu este identificarea fenomenului, semnalat fragmentar de mai mulți cercetători, ci teoretizarea lui coerentă și demonstrarea aplicabilității sale sistematice.

Metodologie

Metodologia lucrării este de natură teoretico-analitică, articulată pe trei axe complementare: analiza conceptuală, aplicarea la corpus cinematografic și dialogul cu tradițiile teoretice relevante. Corpusul de analiză este format din filme aparținând filmului de groază, de la începuturile genului până la producții contemporane, și, într-o secțiune extinsă, din filme care nu aparțin formal genului, dar care operează cu aceeași gramatică post-familiară.

Alegerea unui corpus larg este o decizie deliberată, motivată de natura teoretică a proiectului. Un concept cu pretenție de aplicabilitate generală, pretenția că descrie un mod de operare al groazei contemporane, nu un caz particular, trebuie testat pe un corpus suficient de divers pentru a fi credibil. Un instrument teoretic care funcționează doar pe câteva filme nu este instrument, ci lectură. Prin urmare, corpusul nu este exhaustiv, ci demonstrativ: fiecare film este ales pentru că ilustrează o fațetă specifică a post-familiarității, iar repetiția cazurilor arată că nu vorbim de excepții, ci de o gramatică.

Filmele analizate acoperă cinematografiile americană (de la epoca clasică hollywoodiană până la producțiile contemporane), europeană (cu accent pe tradițiile britanică, franceză, italiană, germană, greacă și românească), asiatică (cu focus pe J-horror, K-horror și filmul chinez) și australiană. Această deschidere geografică este necesară: post-familiaritatea, ca instrument teoretic, funcționează diferit în funcție de contextul socio-cultural, iar comparația transnațională permite identificarea unor tipare care ar rămâne invizibile dintr-o perspectivă unică.

Cadrul teoretic mobilizat combină studiile cinematografice (Barbara Creed, Carol J. Clover, Robin Wood, Noël Carroll, Colette Balmain, Adam Lowenstein), psihanaliza (Freud, Kristeva), filosofia continentală (Mark Fisher, Anthony Vidler, Henri Bergson) și studiile culturale (Homi K. Bhabha, Sara Ahmed). Filiația românească este integrată explicit prin mobilizarea lucrărilor lui Mircea Deaca, Ioan Pop-Curșeu, Andrei Gorzo, Doru Pop și Christian Ferencz-Flatz. Sistemul de citare adoptat este Chicago (note de subsol).

Analiza narativ-estetică a filmelor este completată de o discuție a implicațiilor socio-politice și culturale ale reprezentărilor monstruosului. Filmul este tratat ca operator cultural, capabil să producă, să reflecte și să amplifice anxietăți colective. Această dimensiune devine centrală în ultima secțiune a

tezei, unde examinez modul în care structurile post-familiare au fost istoric instrumentalizate în serviciul discriminării.

Capitolul III — Revizuirea literaturii: straniu, abjecția și incursiunile acestora în familiaritate

Acest capitol construiește dialogul teoretic din care post-familiaritatea își extrage relevanța, examinând conceptele de *straniu* și *abjecție* atât în formularea lor originală, cât și în extensiile lor recente prin lucrările lui Mark Fisher și ale altor cercetători contemporani.

Analiza straniului freudian pornește de la eseul din 1919 și de la mecanismul dublei semnificații al termenului german *heimlich* — familiar și secret în același timp. Pentru Freud, straniu apare atunci când ceva familiar întâlnește ceva ce fusese refutat, generând experiența unei recunoașteri tulburătoare. Această configurație a structurat, timp de aproape un secol, modul în care critica de film gândește groaza domestică. Filmul de groază psihologică, de la Hitchcock la Aster, se bazează în mare măsură pe această logică a reîntoarcerii refutului.

Extensia oferită de Mark Fisher, prin conceptele de *straniu* (*weird*) și *înfiorător* (*eerie*), rămâne în mare parte în același registru fenomenologic, descrierea unor moduri de a percepe o lume în care ceva nu se potrivește. Fisher este important pentru că separă straniu (prezența a ceva care nu ar trebui să fie acolo) de înfiorător (absența a ceva care ar trebui să fie acolo), oferind un vocabular mai fin pentru analiza cinematografică. Cu toate acestea, cadrul lui rămâne unul de descriere, nu de mecanism: el spune cum se simte experiența, nu cum se produce structural.

Abjecția, în lectura Juliei Kristeva, oferă un aparat mai productiv pentru analiza monstruosului. Barbara Creed a demonstrat, în *The Monstrous-Feminine*, cum abjecția organizează sistematic reprezentările corporale ale monstruosului în filmul de groază, cu accent particular pe femininul monstruos. Delimitarea și expulzarea a ceea ce nu poate fi asimilat de subiect, precum sângele, fluidele corporale, cadavrul, mama arhaică, devine mecanismul prin care groaza se organizează narativ și vizual.

Post-familiaritatea, propun în acest capitol, se poziționează ca un moment ulterior în această tradiție teoretică. Preia de la Freud atenția pentru mecanismul intern al groazei, de la Kristeva analiza structurii socio-simbolice a monstruosului și de la Fisher sensibilitatea pentru topografia afectivă. Dar propune o operație pe care niciunul dintre acești autori nu o articulează explicit: distincția între groază ca proces (ceva se contaminează în fața camerei) și groază ca stare ontologică (lumea este deja contaminată de la prima secvență). Această distincție, argumentez, permite o clasificare mai fină a producțiilor contemporane și explică de ce filme aparent similare produc efecte radical diferite.

Capitolul IV — Post-familiaritatea ca proces narativ

Capitolul central al tezei examinează cea mai extinsă dintre cele două modalități de manifestare a post-familiarității: procesul prin care familiaritatea se erodează progresiv, sub ochii spectatorului, revelându-se ca sursă sau vehicul al monstruosului. Structura capitolului urmează două axe: figurile monstrului uman și contaminarea spațio-temporală a familiarității.

Monstrul uman și originile familiare ale răului

Prima axă analizează patru figuri majore ale monstrului uman: monstrul familial (secțiunea IV.1.2), criminalul în serie (secțiunea IV.1.3), transformarea prin supranatural (secțiunea IV.1.4) și, ca precondiție istorică, metamorfoza omului în monstru în filmul de groază timpuriu (secțiunea IV.1.1).

Analiza monstrului familial ocupă un loc central în capitol. Pornind de la filme-cheie precum *Les yeux sans visage* (Franju), *Repulsion* și *Rosemary's Baby* (Polanski), până la producții contemporane precum *Hereditary* (Aster), *Goodnight Mommy* (Franz și Fiala), *The Witch* (Eggers), *Lamb* (Jóhannsson) și filmele lui Yorgos Lanthimos, argumentez că familia funcționează în aceste filme sub forma unui sistem care își produce propriul monstru. Cadrele teoretice mobilizate includ biopolitica lui Foucault, teoria enclavizării și, într-un dialog constant, lucrările românești ale lui Ioan Pop-Curșeu asupra vrăjitoriei cinematografice.

Analiza femininului monstruos, dezvoltată cu referință la Cronenberg, Kent și Julia Ducournau, extinde argumentul lui Barbara Creed prin poziționarea corpului feminin ca un site al abjecției, dar și ca un prim teritoriu al contaminării post-familare. Corpul care se transformă, în *The Fly*, *The Babadook* sau *Raw*, se dezvăluie ca fiind în sine mecanismul monstrozității.

Analiza criminalului în serie propune o portretizare comparativă între tradițiile americană, europeană și asiatică. În filmul american, de la *Psycho* la *American Psycho* și *Se7en*, criminalul funcționează adesea ca amplificare a unei norme culturale (masculinitatea toxică, capitalismul consumist, patologia religioasă). Contrapunctul european — *M* (Lang), *Peeping Tom* (Powell), *Man Bites Dog* (Belvaux et al.), filmele lui Denis — deplasează accentul de la individ la structura socială care îl produce. Cinematografia asiatică (Bong Joon-ho, Kim Jee-woon, Kiyoshi Kurosawa) instrumentalizează criminalul ca vector al unei critici mai ample, în care monstrozitatea devine ideologie.

Analiza monstrului supranatural (vampir, vrăjitor, fantomă, posedat) reia intuiția fundamentală a lui Robin Wood — că monstrul reprezintă întoarcerea a ceea ce cultura a reprimat — și o revizuieste prin cadrul post-familiar. Vampirul nu mai apare ca invadator străin (Dracula-imigrantul), ci ca sistem preexistent în familia sau comunitatea care îl produce. Vrăjitorul, în lectura sistematică oferită prin lucrările lui Pop-Curșeu, devine expresia unei tensiuni structurale a comunității rurale sau religioase — nu un accident, ci un simptom.

Contaminarea familiarității spațio-temporale

A doua axă a capitolului analizează modul în care spațiile și contextele temporale familiare devin ele însele generatoare de pericol. Distincția operativă este între *groaza apropiată* — spațiul intim, locuința, camera, corpul — și *groaza distantă* — cabana, comunitatea, pădurea, satul. În ambele cazuri, familiaritatea este reconfigurată ca teritoriu contaminat.

Analiza contaminării temporale examinează logica remake-ului, a sequel-ului, a reboot-ului și a serializării ca operațiuni care contaminatează timpul cinematografic însuși. *Halloween*, *Scream*, *Saw*, *Insidious* nu funcționează doar ca continuări ale unor narațiuni originale, ci ca demonstrații ale imposibilității de a închide groaza — a faptului că timpul familiar al genului este el însuși contaminat

de repetiție și retur. Această dimensiune deschide o discuție mai amplă despre economia industrială a groazei și relația ei cu mecanismele post-familiare.

Secțiunea despre folk horror (IV.2.3.1) mobilizează atât literatura de specialitate anglo-saxonă (Adam Scovell), cât și tradiția românească de cercetare a folclorului și magiei rurale (Pop-Curșeu). Filmele analizate — de la *The Wicker Man* la *Midsommar* și *Lamb* — demonstrează cum peisajul, ritualul și comunitatea rurală funcționează ca revenire a unui familiar arhaic care nu a dispărut niciodată. Această perspectivă este completată de o analiză a filmului de groază ecologică și biologică, unde natura însăși devine agent al monstrozității.

Filmul de groază ca generator de mișcări socioculturale

Ultima secțiune a capitolului examinează capacitatea filmului de groază de a produce anxietăți sociale. Cazurile analizate — de la *The Exorcist* și *A Nightmare on Elm Street* până la fenomenele online contemporane precum creepypasta, analog horror și viralitatea unor filme independente — demonstrează că genul funcționează ca infrastructură culturală, capabilă să canalizeze și să amplifice preocupări colective. Groaza mediată, în televiziune și pe internet, produce comunități interpretative distincte, cu propriile lor coduri și moduri de a organiza anxietatea colectivă.

Capitolul V — Post-familiaritatea drept condiție ontologică

Dacă în capitolul anterior post-familiaritatea era analizată ca proces care se desfășoară în fața camerei, în capitolul V examinez modul în care aceasta poate funcționa ca fundament ontologic al lumii filmului însuși. Aici, contaminarea este dată de la primul cadru, ca o condiție preexistentă asupra căreia narațiunea nu are putere. Această modalitate are implicații majore, atât pentru înțelegerea unor tendințe cinematografice contemporane, cât și pentru extinderea cadrului analitic dincolo de granițele stricte ale genului.

Monstrul-obiect, monstrul-peisaj și viitorul genului

Analiza monstrului-obiect (V.1.1) pornește de la observația că filmul de groază contemporan a produs o categorie nouă de monstruos: materialitatea animată. De la *Annabelle* la *M3GAN*, de la *Smile* la *Talk to Me*, obiectele domestice devin agenți ai monstrozității pentru că funcționează ca prelungiri ale unei familiarități deja contaminate. Această categorie este dublată de conceptul de monstru-peisaj, prezent în filmele care fac din spațiul însuși — pădure, cameră, hol — protagonistul monstruos.

Analiza dedicată filmografiei lui David Lynch, cu accent particular pe *Twin Peaks*, propune o citire a straniului domestic ca marca fundamentală a operei lynchienne. *Twin Peaks* este o demonstrație formală a modului în care melodrama, telenovela, comedia romantică și noir-ul pot fi contaminate cu gramatica groazei fără a-și pierde forma familiară. Rezultatul este o lucrare care operează integral în registrul post-familiar: nimic nu intră din afară, totul se dezvoltă ca fiind deja acolo.

Filmul de groază analogă și pre-istoria digitală

Secțiunea despre filmul de groază analogă (V.1.3) constituie una dintre contribuțiile originale ale tezei. Fenomenul, apărut la limita dintre YouTube, creepypasta și cinema-ul de autor experimental,

demonstrează cum instrumentele media domestice (VHS, televiziunea analogică, camera de supraveghere, computerul personal) devin ele însele operatori post-familiari. Analiza acoperă *Ghostwatch* (1992) ca pre-istorie, *Local 58* și Alex Kister ca fenomene contemporane de creepypasta digitală, *Backrooms* ca arhitectură a abandonului, culminând cu *Skinamarink* (2022) al lui Kyle Edward Ball ca limită formală a post-familiarității.

Skinamarink este cazul-pivot al acestei secțiuni. Filmul refuză aproape complet narațiunea, personajele identificabile și cauzalitatea. Ceea ce oferă este o experiență a familiarității contaminate în stare pură — o casă filmată noaptea, fragmentar, în care camera nu poate proteja, iar copiii sunt lăsați într-o lume în care coordonatele spațio-temporale se descompun. Filmul funcționează ca demonstrație experimentală a tezei fundamentale: groaza nu vine dinafară — este structura însăși a familiarității, revelată în starea sa pură.

Valea înfiorătoare ca instrument al groazei post-familiare

Secțiunea despre „valea înfiorătoare” (V.1.4) propune o revizuire a acestui concept — formulat inițial de Masahiro Mori în robotică — ca instrument analitic al criticii de film. Argumentul central este că valea înfiorătoare nu este echivalentă cu post-familiaritatea, ci un mecanism specific al acesteia, activat atunci când o formă familiară (chip uman, corp, mișcare) este ușor deraiată. Analiza acoperă atât activarea neintenționată (efectele CGI degradate care produc valea prin accident), cât și utilizarea deliberată (de la *The Polar Express* la *Us* și *M3GAN*), extinzându-se până la cinematografia de autor (Zulawski, Lanthimos, filmele lui Ari Aster).

Straniul cotidian: gramatica post-familiară dincolo de gen

A doua secțiune majoră a capitolului V (V.2) reprezintă extensia cea mai ambițioasă a cadrului teoretic: aplicarea sa la cinematografii care nu aparțin, formal, filmului de groază. Analiza acoperă Noul Val Grec (Lanthimos, Tsangari, Avranas), Noul Cinema Românesc (Mungiu, Puiu, Porumboiu, Netzer), Noul Cinema Mexican (Reygadas, Escalante, Franco), și filmografiile individuale ale lui Darren Aronofsky, Jonathan Glazer, Roy Andersson și Michael Haneke.

Includerea acestor filme non-horror este demonstrația că post-familiaritatea este o gramatică cinematografică, nu o convenție de gen. Dacă analiza s-ar fi limitat strict la filmele etichetate comercial ca horror, aș fi descris doar manifestările vizibile ale fenomenului, nu mecanismul lui. Faptul că același mod de operare — familiaritatea revelată ca sursă a monstruosului — apare structural în Mungiu, Haneke, Andersson și Glazer, demonstrează că avem de-a face cu o operațiune cinematografică transversală, capabilă să traverseze granițele de gen și piețe de distribuție.

Noul Cinema Românesc este examinat cu o atenție particulară. *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*, *Moartea domnului Lăzărescu*, *Aurora*, nu sunt filme de groază, dar operează integral cu gramatica post-familiară. Instituția (spitalul, poliția, familia) apare aici de la primul cadru ca sistem contaminat, cu care personajul se confruntă fără speranța de exteriorizare a răului. Această deschidere are implicații importante: demonstrează că un cadru teoretic elaborat pentru filmul de groază poate ilumina un cinema aparent complet diferit, tocmai pentru că surprinde o structură formală care este independentă de eticheta comercială.

Post-familiaritatea ca instrument ideologic

Ultima secțiune a capitolului (V.3), și a tezei în ansamblu, examinează dimensiunea politică a monstruosului cinematografic. Analiza — organizată în jurul unor cazuri paradigmatic precum *The Birth of a Nation*, filmele de dinainte de Codul Hays, tradiția reprezentării romilor în cinema-ul european, filmele coloniale despre corpul african și tradiția americană a *Get Out* — arată cum structurile post-familiare au fost istoric instrumentalizate în serviciul discriminării.

Argumentul central este că monstrul cinematografic nu este niciodată doar un obiect estetic sau o convenție de gen: el este întotdeauna și un enunț despre cine aparține familiarului și cine rămâne, structural, în afara lui. Rasializarea, codificarea queer, marginalizarea imigrantului, orientalismul cinematografic sunt operațiuni care folosesc gramatica post-familiară pentru a produce excluderi. Această secțiune constituie momentul în care teoretizarea găsește implicația sa politică cea mai directă: analiza filmului de groază este, în ultimă instanță, o analiză a modului în care societatea produce și distribuie apartenența.

Concluzii

Această lucrare a propus și dezvoltat conceptul de post-familiaritate ca instrument teoretic pentru analiza filmului de groază și, prin extensie, a unei gramatici cinematografice mai largi. Argumentul fundamental, că mecanismul central al genului constă în contaminarea structurală a familiarului însuși, a fost testat pe un corpus divers, care acoperă diferite tradiții cinematografice naționale, sub-genuri și moduri de producție.

Contribuții originale

Prima contribuție originală a tezei constă în formularea însăși a conceptului de post-familiaritate. Acesta continuă tradiția teoretică deschisă de Freud și Kristeva, dar propune o operație pe care niciunul dintre acești autori nu o articulează explicit: familiarul nu este doar loc al refulării sau al abjecției, ci este el însuși sursa sau vehiculul monstruoziității. Această mutare permite o descriere mai fină a filmului de groază contemporan, în care intruziunea externă nu mai funcționează ca mecanism explicativ.

A doua contribuție este distincția între post-familiaritate ca proces narativ și post-familiaritate ca condiție ontologică. Această bifurcație reprezintă un instrument analitic care permite diferențierea structurală între filme aparent similare — între *Funny Games* al lui Haneke, unde contaminarea se construiește în fața camerei, și *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* al lui Mungiu, unde lumea este deja contaminată de la prima secvență. Această distincție are consecințe atât pentru înțelegerea narativității cinematografice, cât și pentru interpretarea implicațiilor socio-politice ale filmelor analizate.

A treia contribuție este demonstrarea aplicabilității cadrului dincolo de granițele stricte ale genului. Analiza cinematografiilor non-horror — Noul Val Grec, Noul Cinema Românesc, Noul Cinema Mexican, filmografiile lui Lynch, Aronofsky, Glazer, Andersson și Haneke — dovedește că post-familiaritatea este o gramatică cinematografică. Aceasta permite un dialog inter-generic care era, până acum, dificil de articulat teoretic.

A patra contribuție este identificarea unor tendințe emergente ale genului — monstrul-obiect, tehnologia spectrală, filmul de groază analogă, „valea înfiorătoare” ca instrument narativ — care indică direcțiile probabile de evoluție ale cinematografei de groază în viitor. Aceste identificări se bazează pe o analiză sistematică a producțiilor din ultimii cincisprezece ani și pe recunoașterea unor pattern-uri consistente.

Filiație și dialog cu tradiția critică românească

Lucrarea își asumă în mod explicit filiația critică românească. Ideea că familiarul poate ascunde o structură secundă, contaminată, apare fragmentar în lucrările lui Mircea Deaca (*Camera Secundă*, 2011), iar analiza vrăjitoriei cinematografice a lui Ioan Pop-Curșeu constituie una dintre bazele acestor teze. Prin integrarea lucrărilor lui Andrei Gorzo, Doru Pop și Christian Ferencz-Flatz pentru analiza Noului Cinema Românesc, teza își asumă poziționarea într-un dialog activ cu critica de film românească, contribuind la un discurs teoretic care este simultan situat local și deschis către probleme globale.

Limite asumate și direcții viitoare

Această cercetare își asumă limite specifice. Corpusul, deși divers, nu este exhaustiv — anumite tradiții cinematografice (cinematografiile africane, sud-americe, sud-est-asiatice) rămân sub-reprezentate, ceea ce deschide direcții evidente de cercetare ulterioară. Cadrul teoretic este predominant continental (psihanaliza, filosofia franceză, teoria critică), cu o angajare mai limitată a tradiției cognitiviste anglo-saxone. Analiza este centrată pe filmul însuși, nu pe recepția sa empirică — studiile de audiență sunt asumate ca direcție viitoare complementară.

Perspectivile deschise de această lucrare includ: studii de recepție care să testeze empiric cadrul propus; comparații cu cinematografia încă neexplorată sistematic prin această lentilă (Africa, America Latină, spațiul islamic, post-sovietic); aplicații transmediale ale conceptului (seriale de televiziune, jocuri video, narațiuni digitale, analog horror online); și dezvoltări teoretice care să articuleze mai fin relația între post-familiaritate și alte concepte contemporane (post-secular, post-industrial, antropocenul cinematic).

Reflecție finală

Monstrul, argumentează această lucrare, nu este niciodată doar un monstru. El este întotdeauna și un enunț despre cine aparține familiarului și cine rămâne, structural, în afara lui. Această propoziție, care dă titlul tezei, condensează atât miza teoretică, cât și pe cea politică a demersului. Filmul de groază, examinat prin lentila post-familiarității, nu se dovedește un gen periferic sau exclusiv de divertisment: el este unul dintre modurile în care cinematografia contemporană articulează cel mai clar problema apartenenței, a excluderii și a coerciției simbolice.

Consider că această lucrare deschide un cadru de analiză pe care îl voi continua să-l dezvolt și după finalizarea studiilor doctorale — atât prin publicații științifice care să extindă anumite argumente, cât și prin colaborări interdisciplinare cu cercetători din studii culturale, sociologie și studii media. Post-familiaritatea, așa cum am propus-o aici, nu este o concluzie, ci un punct de plecare.

Bibliografie selectivă

Bibliografia de mai jos este o selecție a lucrărilor cele mai relevante pentru cadrul teoretic al tezei. Sursele românești sunt prezentate primele. Bibliografia completă figurează în teză.

Bibliografie românească

Deaca, Mircea (2011): *Camera Secundă*. Editura BrumaR, Timișoara.

Ferencz-Flatz, Christian (2015): *Incursiuni fenomenologice în noul film românesc*. Editura Tact, Cluj-Napoca.

Floare, Flavius (2022): „The European Monster: A Comparative Portrayal of the Serial Killer in Contemporary European Horror Film”. *Anuarul Institutului de Istorie George Barițiu din Cluj-Napoca. Series Historica*, LXI, supliment 1, p. 703–713.

Gozo, Andrei (2012): *Lucruri care nu pot fi spuse altfel*. Humanitas, București.

Pop, Doru (2014): *Romanian New Wave Cinema: An Introduction*. McFarland, Jefferson.

Pop-Curșeu, Ioan (2013): „Spectateurs du crime”. În *Studia Universitatis Babeș-Bolyai — Dramatica*.

Pop-Curșeu, Ioan (2019): „Dario Argento et la mère-sorcière: psychanalyse d'une image cinématographique”. *Studia UBB Dramatica*.

Pop-Curșeu, Ioan (2023): „Actes sexuels, horreur et sorcellerie au cinéma”. *Cahiers d'Anthropologie du Droit*.

Pop-Curșeu, Ioan & Stefana Pop-Curșeu (2023): „The Mask of the Witch: from Ritual to Carnival and Theatre”.

Pop-Curșeu, Ioan & Rareș Stoica: „The Witch's Body as a Narrative and Symbolic Tool”. *Studia UBB Dramatica*.

Bibliografie internațională

Ahmed, Sara (2004): *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh University Press, Edinburgh.

Balmain, Colette (2008): *Introduction to Japanese Horror Film*. Edinburgh University Press, Edinburgh.

Benshoff, Harry M. (1997): *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film*. Manchester University Press, Manchester.

Bhabha, Homi K. (1994): *The Location of Culture*. Routledge, London.

Carroll, Noël (1990): *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. Routledge, New York.

Clover, Carol J. (1992): *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton University Press, Princeton.

Creed, Barbara (1993): *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Routledge, London.

Fisher, Mark (2014): *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Zero Books, London.

Fisher, Mark (2016): *The Weird and the Eerie*. Repeater Books, London.

- Freud, Sigmund (2010): „Straniul”. În *Opere esențiale*, vol. 10, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, trad. Vasile Dem. Zamfirescu. Editura Trei, București.
- Kristeva, Julia (1982): *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, trad. Leon S. Roudiez. Columbia University Press, New York.
- Lowenstein, Adam (2005): *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*. Columbia University Press, New York.
- McGowan, Todd (2007): *The Impossible David Lynch*. Columbia University Press, New York.
- Scovell, Adam (2017): *Folk Horror: Hours Dreadful and Things Strange*. Auteur Publishing, Leighton Buzzard.
- Vidler, Anthony (1992): *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. MIT Press, Cambridge, MA.
- Wood, Robin (2003): *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*. Columbia University Press, New York.