

© 2013 by Editura POLIROM

Această carte este protejată prin copyright. Reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea prin orice mijloace și sub orice formă, cum ar fi xeroxarea, scanarea, transpunerea în format electronic sau audio, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informațiilor, cu scop comercial sau gratuit, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc penal și/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

Foto copertă: © iStockphoto.com/selimaksan

[www.polirom.ro](http://www.polirom.ro)

Editura POLIROM

Iași, B-dul Carol I nr. 4; P.O. BOX 266, 700506  
București, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A, sc. 1, et. 1,  
sector 4, 040031, O.P. 53, C.P. 15-728

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României:

CARANFIL, TUDOR

*Dicționar subiectiv al realizatorilor filmului românesc / Tudor Caranfil. –*  
Iași: Polirom, 2013

Bibliogr.

ISBN print: 978-973-46-3545-0

ISBN ePub: 978-973-46-4008-9

ISBN PDF: 978-973-46-4009-6

81'374.2:791.43(498):929=135.1

Printed in ROMANIA

Tudor CARANFIL  
DICȚIONAR  
SUBIECTIV  
AL REALIZATORILOR  
FILMULUI ROMÂNESC

POLIROM  
2013

HASSO, Harry

HASSO, Harry (Karl Hartnagel) (n. 24.07.1904, Frankenthal, Germania – d. 11.07.1984, Helsingborg, Suedia). Director suedez de imagine, care debutează în regia de ficțiune în 1942, cu *La donna del peccato (Femeia și păcatul)*. Filmul e interesant în măsura în care are în centrul său o tânără româncă și se petrece în București. Măriuca Maniu, de 22 de ani, e căsătorită cu un aventurier care nu-și cruță nici măcar soția când îi sunt în joc „afacerile”. Disperată, ea încearcă să-și ia viața aruncându-se de la balconul apartamentului, dar e salvată de inginerul Rodeanu, printr-o coincidență, una dintre victimele soțului ei. Realizat în studiourile italiene, filmul a fost prezentat la noi în 1943. Critica română sublinia satisfacția trăită la vederea Bucureștilor „cu străzile largi și bulevarde ticsite de lume după treburi: afaceri, birouri, și... dragoste”. Dar regizorul o aducea, în „bagajul” său, și pe Viveca Lindfors, care avea să turneze mai târziu la Hollywood și era aici la primul ei rol internațional. Pentru ea, româncă Măriuca era – cum observa revista *Cinema* – „tipul fetei moderne, cu o coafură naturală, al cărei fizic aduce pe ecran ceva rar întâlnit”.

HEIFIȚ, Iosif (n. 17.12.1905, Minsk – d. 1995, Sankt-Petersburg). Absolvă Școala de Arte din Leningrad în 1927. La studioul Sovkino (viitor Lenfilm) îl întâlnește pe Aleksandr Zarhi, alături de care va forma unul dintre cele mai trainice tandemuri regizorale din istoria cinematografului, aproape două decenii de activitate comună. Duetul regizoral debutează, în 1928, cu *Pesenî a metal* și e continuat cu *Veter v lițo* (1930) și *Poldeni* (1931), dar abia în 1937 cei doi vor marca un succes internațional cu *Deputat Baltiki (Deputatul de Baltica)*, o biografie a savantului rus Timireazev, care-i inspiră o strălucită compoziție lui Cerkasov, folosind, eficace, efecte comice în construcția unui personaj eroic. Pentru cititorul român este însă interesant filmul *Ogni Baku* (1950), amplă frescă istorică dedicată industriei petroliere azere. Cu sute de figuranți și zeci de personaje, dintre care unele istorice: Stalin, Churchill și chiar Beria, filmul a rămas interzis până după moartea lui Stalin când, chiar și atunci, a cunoscut o difuzare redusă. Dar în cadrul acestor referiri la evenimentele istorice adiacente subiectului, un amplu fragment, de peste 10 minute, se petrece la București, surprinzând mecanismul instaurării dominației germane asupra țării și o „retragere cu torțe” a Gărzii de Fier.

HELMIS, Napoleon (Nap Toader) (n. 27.06.1969, Topana, Olt). Absolvă, în 1996, UNATC, apoi lucrează ca scenograf și asistent de regie. Realizează câteva scurtmetraje (între care *Challenge Day*, invitat în 2004 la numeroase festivaluri internaționale), după care debutează în același an cu *Italiencele*, lungmetraj scris și realizat de el ca o incursiune în viața de azi a satului românesc și a celor constrânși să-și caute chivernisirea printre străini. A fost debutul onorabil al unui cineast care avea ceva de spus, nutrind ambiția să lase un amplu portret al țării sale la început de mileniu. Doar spre sfârșitul filmului are loc o fractură interioară, o cotitură nefericită spre melodramă moralizatoare, care-l întoarce în trecut, undeva pe aproape de serialul „bobocilor” realizat, cu vreo 30 de ani în urmă, de Mircea Moldovan. Dar asta, din fericire, spre final! În 2010, cineastul realizează, în coproducție cu studiouri din Chișinău, comedia *Nuntă în Basarabia*, care povestește hâtru despre Moldova modernă, pe care o și explică în mod original. A fost o comedie a diferențelor culturale pe care *International Film Guide* o compara cu *A Wedding* de Robert Altman, când menționa: „Deși filmul lui Helmis ar putea fi dezavantajat din punctul de vedere al satirei, el dovedește un remarcabil spirit de observație, adesea acerb”. În primele sale două lungmetraje, Toader-Helmis impresionează rostind lucruri dramatice cu aparentă lejeritate de vodevil, mereu remarcabil în umor și poezie. Viitorul proiect anunțat este drama *By Pass*.

IACOB, Mihai (n. 11.05.1933, Orăștie – d. 2009, Los Angeles). Absolvă IATC în 1955 și debutează, în 1957, în tandem cu Mircea Drăgan, în thriller-ul *Dincolo de brazi*, peliculă anostă, discursivă, fără relief individual sau intensitate emoțională. De reținut doar apariția montană a amazoanei Flavia Buref. Un mare succes al vremii a fost biografia muzicală *Darclée*, film care a lansat-o pe Silvia Popovici și a reprezentat culorile noastre la Cannes, în 1960, remarcabilă încercare a forțelor pentru tânăra industrie a filmului românesc într-o „superproducție” color, care reconstitua capitalele muzicale europene dintr-un „fin de siècle” XIX. După *Celebrul 702*, ecranizare din 1961 a unei piese de Al. Mirodan, care-și rătăcise umorul pe drumul complicat spre platou, a urmat opera importantă a cineaștului, *Străinul*, o adaptare a romanului abia apărut al lui Titus Popovici. A fost, în epocă, un rar film al rătăcirilor adolescentine, în care străluceau în sinceritate și profunzime tineri care aveau să facă minuni în cinema, ca Ștefan Iordache, Irina Petrescu și Gheorghe Dinică, alături de mari actori ai vremii, precum George Calboreanu, Ștefan Ciubotărașu și Fory Etterle. În 1968, în colaborare cu veteranul filmului german Wolfgang Liebeneiner, turna două lungmetraje după Mark Twain, care mai rezistă și acum: *Aventurile lui Tom Sawyer* și *Moartea lui Joe Indianul*. În schimb, ceea ce rămâne din filmul de război *Castelul condamnaților* (1970) e doar imaginea semnată de Ovidiu Gologan, lipsită de emfază, dar de maximă expresivitate. Regizoral, filmul e mai bine tratat în prima sa parte, ca o succesiune de climate. Dar în a doua jumătate, analiza psihologică cedează loc suspansului, provocând o violentă fractură. După *Pentru că se iubesc*, din 1972, film șters despre un triumphi conjugal, în spiritul codului bunelor maniere socialiste, Mihai Iacob alege etica pieței libere, imigrând în SUA. Păcat, fiindcă în 15 ani de carieră izbutise să producă 10 filme, dintre care două importante pentru istoria

filmului românesc. La Los Angeles, unde s-a stabilit, s-a ocupat de cu totul altceva.

IGIROȘANU, Horia (n. 4.08.1896, Azuga – d. 10.07.1960, București). După ce studiază sculptura, lansează reviste cultural-cinematografice bucureștene (*Clipa* și, ulterior, *Clipa cinematografică*). Întemeiază, în 1925, Asociația „Prietenii filmului”, iar în anul următor deschide la București o „Academie de mimodramă”, promițând studenților săi că-i va utiliza în viitoare producții cinematografice. Ceea ce și face, din plin, într-o filmografie deosebit de bogată în raport cu normele timpului. Experiment școlar pierdut, prima producție a atelierului „Academiei” e *Iadeș* (1926), o poveste despre o fată promisă celui care o va păcăli la iadeș. Presa vremii îi reproșează acestui prim pas numeroase cusururi tehnice: machiaj neglijent, comportamentul personajelor cu privirea spre obiectiv, așteptând parcă încuviințarea maestrului, fotografia ștearsă etc. Dar Igiroșanu perseverează și, doi ani mai târziu, dă *Haiducii*, „înscenare cinegrafică inspirată direct din legendele populare despre viața haiducilor...”, spunea autorul. Lipsa de măsură (aproape trei ore de proiecție!) și de experiență în elaborarea unei trame dramaturgice coerente dăunează filmului și-l fac cu atât mai anost azi. Caracterele negative au trăsături îngroșat exterioare (atât nelegiuții otomani, cât și cozile lor de topor oltenești rânjesc știrb), „pozitivii”, și ei histrioni, amenință cu gestică bombastică, dar lovesc cu mare milă, iar când se încing încăierările... fac demonstrație de galop! A fost totuși un „film de afaceri” – cum l-a elogiat Nestor Cassvan. Ceea ce i-a dat autorului posibilitatea să continue cu *Iancu Jianu*, în 1929. De pe urma peliculei citate au rămas doar fotografii, afișe și mărturiile ale criticii care, în majoritatea ei, îl aprecia ca o „catastrofă”, „un diabolic efort de a compromite un erou de legendă istorică” (Ion Timuș). În 1931, Igiroșanu recidivează cu *Ciocolii*, pe care cotidianul *Rampa* îl repede pentru că s-ar fi situat „sub nivelul care îngăduie o dezbatere critică”. Ultimul film al acestui original pionier al cinematografului românesc a fost *Insula Șerpilor*, în 1934. Filmul „cântat și vorbit în românește”, cum anunța presa, marca tentativa lui Igiroșanu de a trece de la teme haiducești ale secolului precedent la societatea modernă, păstrând însă caracterul rocambolesc al narațiunii. Ghiță Ionescu, viitorul politolog, comenta acid premiera, în *Cuvântul liber*: „Publicul o dată n-a fluierat, cel

ILIU, Victor

mult a răs exasperat. Dar chiar de a doua zi sala era pustie!”. Ceea ce explică ulterioara tăcere a autorului, timp de peste două decenii, cât a mai trăit, și în care s-a dedicat exclusiv difuzării filmelor importate. Dar din rândul trupei sale „mimodramatice” s-au distins totuși actori de talia lui Dorin Sireteanu și Cristache Antoniu, ultimul având să urmeze o carieră cinematografică în Italia și mai ales Albania, unde a sfârșit ca „Artist al poporului”.

ILIU, Victor (n. 24.11.1912, Râu Sadului, Sibiu – d. 4.09.1968, Roma). După ce termină, în 1936, Academia Comercială din București, practică jurnalismul în presa de stânga și semnează comentarii de film. Din 1941 e asistent de imagine ONC, în echipa lui Witold Klimowicz, la documentarele *Orele Bucureștilui*, *România agricolă* și *Sub semnul bunului samaritean: „Crucea Roșie Română”*, apoi, în 1948, regizor al reportajelor *Anul 1848 după stampele vremii* și *Scrisoarea lui Ion Marin către „Scânteia”*. După ce efectuează o scurtă specializare la Moscova, unde, se pare, l-ar mai fi surprins, la catedră, pe însuși Eisenstein, e numit, în 1950, la București, profesor de regie și rector al proaspătului creat Institut de Artă Cinematografică. Profesorul va debuta în lungmetrajele de ficțiune, în 1952, cu drama *În sat la noi*, unde îl avea coregizor pe Jean Georgescu, căruia trebuia să-i asigure echilibrul ideologic. Dintr-o poveste chinuită despre țăranul sărac Pantelimon, victimă a influenței viperelor chiaburești, gata să-și dea și fata după fiul bogătanului (Premiul pentru scenariu regizoral la Karlovy Vary în 1951), e de reținut mai curând debutul actoricesc al lui Liviu Ciulei, într-un „negativ” pervertit moral și politic. Conștient de lipsa sa de experiență, Iliu va căuta să lucreze multă vreme în coregie cu profesioniști. Pentru *Mitrea Cocor*, în 1953, a fost flancat de Marietta Sadova. Din prima parte a acestei adaptări după un roman abia apărut al lui Mihail Sadoveanu, mai puțin tributară politic, sunt de reținut secvențele vieții „de batjocură” din armată și decorul semnat de același multilateral Ciulei. Greu suportabil, în schimb, teatralismul unor actori, comentariul muzical pleonastic al compozitorului Sabin Drăgoi și simbolică rudimentară a imaginii (chiaburul și primarul înjugați la plug) care anunță, din start, o nefericită definire alegorică a viitoarelor școli românești de film. Ecranizarea a fost distinsă cu „Premiul luptei pentru progres social” (!) la Karlovy Vary. În anul următor,

regizorul de film, încă evident nesigur de sine, formează un nou tandem, alături de marele creator de teatru Sică Alexandrescu, pentru „punerea în conservă” a spectacolului acestuia din urmă cu *O scrisoare pierdută* (1954), urmând o experiență lansată, pe atunci, de studiourile sovietice de a înscrie pe peliculă montări teatrale de mare succes, de fapt, tentative de a reduce la minimum creativitatea instigatoare din sectorul cinematografeiei. Dar, pentru noi, contaminarea a fost norocoasă, fiindcă numai astfel ni s-a păstrat un document teatral de mare preț, ca cel al superbului spectacol montat de Alexandrescu.

Abia după aceste trei încercări, regizorul îndrăznește, în 1956, să se arunce de unul singur într-o aventură cinematografică, și anume ecranizarea povestirii lui Ioan Slavici *La „Moara cu noroc”*. „Goana după avere distruge necruțător viața și caracterul omului”, aceasta e miza pe care și-a axat realizatorul performanța, pornind de la un dublu și inaderent text dramaturgic creat, în paralel, de Alexandru Struțeanu și Titus Popovici. Alături de operatorul Ovidiu Gologan, care a captat spațiul baladei și vibrația peisajului, Iliu realizează un film „de stil”, primul de acest gen în cinematografia noastră de atunci, noutate salutăată cu explicabil entuziasm într-o vreme în care producțiile studioului București își semănau precum picăturile de apă. Reputația lui de „film de autor” se mai propagă bibliografic și azi, deși, după părerea mea, opera fusese supralicitată, la timpul ei, bazată pe o notorietate conjuncturală, de aparență estetică, având astăzi mai curând valoare de document. Cel mai interesant film al cineastului avea să fie însă ultimul, *Comoara din Vadul Vecbi*, din 1964, o baladă despre lăcomie și dezumanizare, plantată într-un insolit peisaj selenar. Dar secvența aratului, în care, din disperare, Prisac și Ion se înhamă la plug în locul vitelor deșelate, moment în care nebunia latentă ce domină întregul film răbufnește la suprafață, e atât de diferită de stilul așezat și clasic al lui Iliu, propriu ansamblului general al filmului, încât îl suspectez pe Lucian Pintilie, asistent al regizorului, că îi e autor. Ros de o maladie fără iertare, Victor Iliu avea să dispară, la 56 de ani, lăsând în urmă o imagine de șef de școală, fără a avea timp să-și fundamenteze convingător poziția de lider, printr-un ansamblu unitar de opere de valoare. Dar nu trebuie uitat că în umbra sa au crescut cinești de talia lui Liviu Ciulei și Lucian Pintilie.