

# DESCHIDEREA CINEMATOGRAFIEI ROMÂNEȘTI SPRE OCCIDENT. DE LA GHEORGHIU-DEJ LA CEAUȘESCU

Bogdan JITEA\*

## THE OPENING OF THE ROMANIAN CINEMA TOWARDS THE WEST. FROM GHEORGHIU-DEJ TO CEAUȘESCU (Abstract)

*This paper investigates the structural change that the Romanian cinema witnessed from the late years of Gheorghiu-Dej's regime and up to Ceausescu's regime. The last years of Gheorghiu-Dej regime lead to a distancing of communist Romania from Moscow and to a resuming of cultural ties with the West. The film industry was among the beneficiaries of this foreign policy shift, experiencing massive imports of Western technology and the practice of co-productions. These external links intensified after the death of Gheorghiu-Dej, in 1965, and the coming to power of the new leader of PCR, Nicolae Ceaușescu. Collaboration agreements with France and Italy are brought to an end, and similar agreements with U.S.A., Spain, U.K or West Germany are planned to be signed. In the late '60s it seemed that the Romanian cinema will align with the Yugoslav one, as a result of this opening to the West.*

**Keywords:** co-production; cultural agreements; film industry; national epic; sword-and-sandal.

Cinematografia a constituit unul dintre mediile culturale privilegiate de regimurile comuniste. Gradul de complexitate ridicat al producției de filme, ce implică de cele mai multe ori contribuția celorlalte arte (de la scenariul literar, la muzică sau decoruri) și difuzarea sa către straturi sociale largi au contribuit la acest statut de prim rang în strategia politicilor culturale. Cinematografia a fost percepută drept un mediu predominant vizual, dinamic, modern, într-un cuvânt *revoluționar*. Pentru propagandiștii comuniști a contat controlul mult mai riguros ce putea fi stabilit asupra unei arte dependente în mod covârșitor de tehnologie și implicit, de capitalul de stat. Costurile de producție mult mai mari în raport cu celelalte arte fac

---

\* Cercetător postdoctoral al Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj. Doctor în istorie al Universității București (2012) cu teza „Dizidență și conformism în cinematografia regimului Ceaușescu”. Autor a numeroase studii și articole privind cinematografia comunistă și realizator al filmului documentar *Epopeea Națională Cinematografică* (2011). E-mail: bogdan.jitea@gmail.com

ca producția de film să devină un monopol al statului. În același timp, e percepută a fi din punct de vedere propagandistic mai de încredere decât teatrul. Spre deosebire de acesta din urmă, cinematografia avea avantajul de a nu-i fi distorsionat sau alterat mesajul în drumul său dinspre centru spre zonele mai îndepărtate. „Universalitatea sa înseamnă că cinematografia putea fi mult mai ușor controlată decât teatrul, de autoritățile de la centru”.<sup>1</sup> Pentru regimurile comuniste, utilizarea cinematografiei este importantă și pentru că își asociază imaginea în opinia publică, cu tehnologia, mecanizarea și progresul, dimensiuni ale „mitologiei științifice”.

În cazul românesc, anii de după dobândirea puterii de către noul regim comunist sunt și cei de construcție aproape *ex nihilo* a industriei cinematografice după model stalinist, beneficiind de expertiza oferită de consilierii sovietici. Evoluția din acești ani a cinematografiei românești urmează fidel traiectoria politică a regimului. După prima perioadă, a aplicării servile a preceptelor estetice ale realismului socialist, industria filmului se deprinde treptat de modelul sovietic, în relație directă cu deciziile politice. Confruntată cu procesul destalinizării inițiat de Hrușciov, elita politică grupată în jurul lui Gheorghe Gheorghiu-Dej a schimbat macazul și a permis o deschidere prudentă spre Occident. Într-un studiu intitulat sugestiv *Vin americanii!*, istoricul Bogdan Barbu analizează această deschidere culturală spre Occident prin cazul special al reluării graduale a relațiilor până atunci aproape inexistente cu S.U.A., proces urmat în special după momentul 1958. România devine primul stat din blocul sovietic (cu excepția URSS) care încheie la 9 decembrie 1960 un acord cultural cu SUA, fiind vizate expoziții de artă, spectacole de teatru traduceri de cărți, editarea de publicații, schimburi de filme, programe de radio și de televiziune.<sup>2</sup> Reconcilierea cu societatea a devenit astfel vitală pentru corifeii regimului comunist românesc, amenințați să fie măturați de valul reformator anunțat în urma lucrărilor Congresului al XXII al P.C.U.S. din octombrie 1961, care viza o integrare economică mai strictă a R.P.R. în blocul statelor controlate de puterea sovietică.<sup>3</sup> Este perioada în care intelectualilor apropiați de regim li s-a permis să călătorească în Europa de Vest, să participe la conferințe sau congrese, traducerile din limbile occidentale devin frecvente, iar filmele occidentale revin pe marile ecrane, totul pe fondul unei distanțări accentuate de U.R.S.S. și de modelul său cultural.

Cinematografia beneficiază direct de pe urma acestei reorientări în politica externă, atât prin importul masiv de tehnologie din vest, cât și prin practica coproducțiilor. Studiul nostru are în vedere acest aspect, al reluării contactelor cu Occidentul prin stabilirea unor colaborări de durată între cinematografia românească și cele ale statelor capitaliste. Cazul românesc nu este unul singular,

---

<sup>1</sup> Richard Taylor, *Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*, London, Croom Helm, 1979, p. 47.

<sup>2</sup> Bogdan Barbu, *Vin americanii! Prezența simbolică a Statelor Unite în România Războiului Rece*, București, Humanitas, 2006, pp. 55-56.

<sup>3</sup> Stelian Tănase, *Elite și Societate. Guvernarea Gheorghe Gheorghiu-Dej. 1948-1965*, București, Humanitas, 1998, pp. 197-198.

așa cum demonstrează Michael Stoil în cartea sa despre cinematografiile balcanice, unde este dat exemplul iugoslaviei. Dacă până în 1948 cinematografia iugoslavă a colaborat în realizarea de filme exclusiv cu URSS, după această dată, ca urmare a conflictului Tito-Stalin, s-a renunțat la relația cu sovieticii, fiind preferate coproducțiile cu state capitaliste mai mici, precum Norvegia, Grecia sau Austria. În deceniul al șaptelea, iugoslavii au mizat pe coproducții cu S.U.A. și R.F.G., spre deosebire de români ce s-au orientat spre case de producție franceze și într-o mai mică măsură, vest-germane.<sup>4</sup>

Principalele forme de colaborare cu alte cinematografii au fost coproducțiile și prestările de serviciu. Dacă în cazul ultimelor aportul părții române era minim, constând în punerea la dispoziția partenerului occidental de către Studioul Cinematografic „București” a logisticii materiale și umane în schimbul unor sume fixe negociate, în cazul coproducțiilor contribuția autohtonă era mult mai substanțială, iar veniturile erau împărțite pe baza unor rețete reciproc avantajoase. Potrivit istoricului Aurelia Vasile, logica coproducțiilor și a sarcinilor de serviciu este una financiară, deși poziția oficială afirma că cinematografia română căuta să beneficieze de pe urma profesionalizării cadrelor sale și a popularizării sale peste hotare.<sup>5</sup>

În cercetarea noastră ne-am bazat în principal pe fondurile documentare depozitate în arhivele din țară. Documentele elaborate de Partid și de Stat aflate în gestiunea Arhivelor Naționale Istorice Centrale (ANIC) reflectă intenția puterii politice de a controla și direcționa cinematografia română și implicit gradul de deschidere către alte cinematografii. Fondul C.C. al P.C.R., cu părțile structurale *Cancelarie și Agitație și Propagandă*, împreună cu Fondul Consiliului de Miniștri, mi-au permis să surprind viziunea decidenților politici în privința cinematografiei și măsurile propuse de aceștia. Documentele aflate în gestiunea Ministerului Culturii, instituție moștenitoare a Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă (Consiliul Culturii și Educației Socialiste, din septembrie 1971), permit să observăm cum deciziile politice erau transpuse în practică de responsabili culturali cu cinematografia.

### Acordul cinematografic cu Franța

Începutul colaborărilor cu cinematografiile occidentale de gen surprind timid tatonarea unor alternative la cinematografia sovietică, cu o grijă sporită în a menaja eventualele susceptibilități din partea puterii tutelare de la răsărit. Primele coproducții, ale anilor 1950, *Citadela sfărâmată* (Marc Maurette, 1957) și *Ciulinii Bărăganului* (Louis Daquin, 1958) sunt justificate politic prin afinitățile politice ale realizatorilor față de partidul comunist.<sup>6</sup> Această linie prudentă, de cultivare a unei relații speciale cu cinematografia franceză pe subiecte atent selectate pe considerente

---

<sup>4</sup> Michael Stoil, *Balkan Cinema. Evolution after the Revolution*, Ann Arbor – Michigan, UMI Research Press, 1982, p. 56.

<sup>5</sup> Aurelia Vasile, *Le cinéma roumain dans la période communiste. Représentations de l'histoire nationale*, București, Editura Universității din București, 2011, pp. 161-167.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp. 162-163.

ideologice este urmată și la începutul deceniului următor. În ianuarie 1961 se semnează un protocol de acord între statul român și două case franceze de film („Les Tamara” și „Como-Film”) privind realizarea unei ecranizări după romanul *Codin* al lui Panait Istrati, comunist apostat și revendicat de ambele culturi. Filmul este regizat un an mai târziu de francezul Henri Colpi și va fi prezentat în 1963 la festivalul de la Cannes.<sup>7</sup>

În acești ani se stabilesc detaliile proiectului comun *Serbările galante*, o coproducție ambițioasă între Studioul cinematografic București și prestigioasa societate Gaumont. Filmările începute în ultimul an al regimului Gheorghiu-Dej sunt terminate după moartea acestuia, iar premiera are loc la Paris, în decembrie 1965. *Serbările galante*, o comedie de moravuri plasată în secolul al XVIII-lea într-un regat fictiv european, a beneficiat de regia lui René Clair, unul dintre veteranii cinematografin franceze, precum și de o distribuție mixtă, franco-română.<sup>8</sup> Criticul de film și redactorul din acea perioadă al revistei „Cinema”, Valerian Sava, mi-a mărturisit într-un interviu câștigul profesional de care a beneficiat cinematografia română în urma acestor coproducții.

Venirea în România a lui René Clair pentru „Serbările galante” și a lui Henri Colpi pentru „Steaua fără nume” a însemnat o extraordinară demonstrație de profesionalism și de cinema. Înțelegerea cinema-ului cu totul străină față de școala românească de film. Mă refer la pedagogia respectivă și la liniile dominante ale producției. Deci aceste prime coproducții, sub această formă a unor regizori de mare talent cum au fost René Clair și Henri Colpi, au avut un efect pozitiv, o inducție favorabilă. Inclusiv schimburile, vizitele care au avut loc. Mi-aduc aminte de o delegație franțuzească care o avea în frunte pe Michelle Morgan în anii '50 spre '60 sau vizita lui Cesare Zavattini, corifeul neorealismului italian. Acestea au fost într-adevăr niște spărturi în Cortina de Fier productive.<sup>9</sup>

Alte două coproducții contractate în 1965, terminate însă în 1966, sunt *Steaua fără nume* și *Șapte băieți și o ștrengăriță*. Ambele sunt regizate de francezi, Henri Colpi (regizorul lui *Codin*), respectiv Bernard Borderie, au fost filmate în România și au o distribuție mixtă, româno-franceză. Însă doar la *Steaua fără nume* cele două părți contribuie în mod egal, *Șapte băieți și o ștrengăriță* fiind produs cu finanțare majoritar franceză, de către Casa Franco-London Film. În cazul ultimului, filmat la Cheile Turzii, rolul principal îi revine celebrului Jean Marais, iar în rândul distribuției româno-franceze se regăsește și Sydney Chaplin, fiul legendarului cineast Charlie Chaplin.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Bujor T. Ripeanu, *Filmat în România. Vol 1: 1911-1969*, București, Edit. Fundației PRO, 2004, pp. 108-109.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 136-137.

<sup>9</sup> Interviul realizat cu criticul de film Valerian Sava, aprilie 2011.

<sup>10</sup> Bujor T. Ripeanu, *op. cit.*, pp. 144-145.

Aceste colaborări punctuale vor căpăta un nou avânt odată cu instalarea lui Nicolae Ceaușescu în scaunul de secretar-general al C.C. al P.C.R. Ceea ce interesa în special conducerea cinematografilei era aportul financiar adus de coproducții. Avantajele financiare obținute de pe urma acestor colaborări vor conduce la ideea stabilirii unor raporturi instituționale de durată cu partenerii occidentali. Într-un raport trimis Consiliului de Miniștri în februarie 1966, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă (C.S.C.A.) înaintează propunerea unor acorduri cinematografice de coproducție și schimb de filme între R.S. România, pe de o parte, și Republica Franceză și Republica Italiană, pe de altă parte. Acordurile erau gândite a rezolva problema difuzării filmelor românești în statele capitaliste. În condițiile unui monopol al câtorva mari firme, dar și a barierelor vamale impuse statelor din afara Pieței Comune Europene, sumele obținute de filmele românești erau derizorii (de exemplu, pentru superproducțiile istorice *Tudor* și *Neamul Șoimăreștilor* se obținuseră sume între 2.000 \$ și 5.000 \$). Soluția propusă pentru escamotarea acestor obstacole este cea a coproducțiilor. Este dat exemplul filmului *Serbările galante* realizat în coproducție cu societatea Gaumont, pentru care s-au adus în țară 120.000 \$, „sumă cu mult mai mare decât s-a obținut în 15 ani din vânzarea tuturor filmelor românești în occident”. Pe lângă beneficiile financiare evidente, se subliniază și impactul propagandistic al difuzării filmelor românești peste hotare. „Prin coproducții, pârgghiile fundamentale ale realizării unui succes comercial și de prestigiu, pârghii de care dispun marile societăți, pot acționa în folosul nostru: rețelele de publicitate, artiștii cei mai valoroși și cotați din punct de comercial și mai ales sălile de distribuție importante dintr-un număr mare de țări”. Prioritar este considerat angajamentul cu partea franceză, însă se ia în calcul și încheierea unor alte acorduri similare, în primul rând cu Italia și apoi cu Anglia.<sup>11</sup>

Negocierile cu Franța au fost finalizate prin semnarea, pe 22 aprilie 1966, a unui „Acord de coproducție și de schimburi cinematografice” la Paris. Actul a fost parafat de guvernele celor două state, pe baza „Acordului cultural româno-francez” din 10 ianuarie 1965.<sup>12</sup> Anul următor va fi încheiat un acord aproape identic cu guvernul republicii italiene. La baza celor două documente stau următoarele principii care asigură deschiderea pentru cinematografia română a celor mai importante piețe occidentale:

1. Filmele realizate în coproducție sunt considerate filme naționale în fiecare stat în parte;
2. 30% – cota minimă de participare;
3. Repartizarea încasărilor – proporțional cu aportul total al fiecăruia dintre producători;
4. Schimbul de filme – vânzarea, importul și exploatarea filmelor nu va fi supusă nici unei restricții de cele două părți;
5. Fără taxe de difuzare în nici unul din statele contractante.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> ANIC, fond Președinția Consiliului de Miniștri, dosar 91/1966, ff. 2-4.

<sup>12</sup> *Ibidem*, f. 33.

<sup>13</sup> *Ibidem*, f. 30.

Roadele acestor acorduri au fost culese foarte repede după punerea lor în practică. Din sumele încasate în 1966 și 1967 în valută-vest de către cinematografia română, peste 60% reprezentau cote obținute din exploatarea coproducțiilor și contravaloarea prestațiilor de servicii pentru partenerii străini.<sup>14</sup>

### **Tratativele cu marii producători**

Spre deosebire de relațiile strânse stabilite cu responsabilii din cinematografia franceză,<sup>15</sup> contactele erau destul de slabe în celelalte cazuri. Pentru remedierea acestui handicap, este trimis la Cannes în mai 1966 Mihnea Gheorghiu, conducătorul de facto al cinematografiei române, din poziția sa de vicepreședinte al C.S.C.A. În nota înaintată Consiliului de Miniștri din iunie 1966, Mihnea Gheorghiu informează despre discuțiile purtate cu o serie de producători străini: A. Bini, Carlo Ponti, Dino De Laurentiis, D. Selznik & Moloney (pentru John F. Dugan Enterprises, SUA), Richard Davis, Orson Welles, Nagama Kawakita (Japonia), firma Gaumont International, firma Rank etc.<sup>16</sup>

În primul rând, tratativele cu Dino De Laurentiis denotă obiectivul prioritar al cinematografiei române la acel moment, acela de a stabili relații de colaborare cu cinematografia italiană, similare celor deja existente cu partea franceză. Mihnea Gheorghiu informează despre trei proiecte discutate cu cel mai important producător european al momentului:

1. Dino de Laurentiis a fost de acord pentru filmarea în România a proiectului *Waterloo* ce ar fi trebuit să fie regizat de John Huston cu o distribuție internațională. În acest sens se cer 8.000 figuranți (infanterie), 2.000 călăreți, pentru 50-60 zile, în perioada 1 mai-1 iulie 1967. Se oferă 1 milion de dolari/lună. De producția acestui film s-ar ocupa fratele producătorului italian, Luigi, care a fost în România înainte de război și care a trimis deja o telegramă de confirmare pentru sosirea la București a doi directori de producție „care fac actualmente prospecțiuni în regiuni, împreună cu delegații Centrului de Producție Cinematografică București”;
2. Un alt proiect al producătorului De Laurentiis ar urma să fie un film realizat de marele cineast italian Federico Fellini. În acest sens, producătorul italian și-a manifestat interesul pentru filmarea timp de o săptămână într-un oraș din România, preferabil Brașov. Ar fi nevoie de o figurație de 2.000 de persoane în costume de zi, moderne, iar Fellini ar urma să vină cu o echipă de circa 15 tehnicieni. În schimbul costului de

---

<sup>14</sup> “Notă privind situația încasărilor valutare la Studioul București”, în ANIC, fond CC al PCR – Secția Cămară, dosar nr. 88/1968, f. 202.

<sup>15</sup> Spre exemplu, ca urmare a tratativelor lui Mihnea Gheorghiu cu Andre Holleaux (directorul general al Centrului Național al Cinematografiei Franceze) și Favre Le Bret (delegatul general permanent al Festivalului Internațional de la Cannes) pentru acordul cinematografic, s-a decis invitarea lor, împreună cu soțiile, pentru Festivalul de la Mamaia și pentru câteva zile de vacanță la Sinaia, pe banii statului român. ANIC, fond Președinția Consiliului de Miniștri, dosar 118/1966, f. 143.

<sup>16</sup> *Ibidem*, f. 182.

200.000 lei (deplasarea și prestări servicii), se oferă părții române distribuirea filmului în România și în țările socialiste;

3. Casa De Laurentiis a trimis un scenariu părții române pentru realizarea în coproducție a unui film. Pe termen lung, se dorește colaborarea pe baza unui contract (dat exemplu acela dintre casa Carlo Ponti și studiourile cehoslovace) și în consecință, Dino De Laurentiis a trimis o invitație la negocieri la Roma unei delegații plenipotențiare române.<sup>17</sup>

Un alt nume mare al cinematografiei cu care Mihnea Gheorghiu a purtat discuții privind viitoare colaborări este acela al cineastului Orson Welles. Acesta tocmai își prezentase la Cannes ultimul film, *Chimes at Midnight*, o adaptare cinematografică ambițioasă inspirată din mai multe piese de Shakespeare și se pregătea pentru un proiect similar, ecranizarea piesei *Regele Lear*. Printr-o scrisoare trimisă din Madrid la 16 mai, Welles își exprima intenția de a filma *Regele Lear* în România, în martie 1967. Filmul trebuia să fie produs în limba engleză de „O.W. Productions” și „Studiourile București”, iar Orson Welles urma să fie co-producătorul principal, regizorul și interpretul titular. Gheorghiu menționează că răspunsul părții române a fost unul favorabil, iar Welles, împreună cu directorul de producție Marc Maurette, a fost invitat la Festivalul de la Mamaia. Pe termen lung sunt prevăzute și alte posibile colaborări cu cineastul american, printre care un film în două părți după două povestiri daneze.<sup>18</sup>

Tot cu acest prilej este tatonată și perspectiva intrării pe piața americană. Producătorul Richard Davis din New York (care cumpărase filmele *Memoria Trandafirului* și *Pădurea spânzuraților*)<sup>19</sup> și care mai fusese la București cu H. Deutschmeister, producătorul *Dacilor*) a propus să finanzeze un film după romanul Baltagul de Mihai Sadoveanu. Regia urma să fie asigurată de Liviu Ciulei, iar pentru rolul protagonistei principale era luată în calcul vedeta de la Hollywood, Ingrid Bergman.<sup>20</sup> Nu este neglijată nici piața în ascensiune a Extremului Orient. În acest sens, s-a hotărât cu producătorul japonez Nagamasa Kawakita continuarea discuțiilor pentru un proiect comun, al organizării zilelor filmului japonez la București și Cluj sau Iași și a zilelor filmului românesc la Tokyo și Kyoto.<sup>21</sup>

Anul următor Emil Bodnăraș, prim vicepreședintele Consiliului de Miniștri, aprobă demararea tratativelor cu producători spanioli și francezi privind o coproducție după o nuvelă de Cervantes, *Țigăncușa*. Scenariul ar fi urmat să fie realizat în colaborare cu un scriitor român, de către „poetul progresist” și traducătorul din

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, ff. 183-184.

<sup>18</sup> *Ibidem*, ff. 185-185.

<sup>19</sup> Ambele filme remarcate la Cannes. *Memoria trandafirului*, un documentar de scurt-metraj în regia lui Sergiu Nicolaescu, făcuse parte din selecția oficială a ediției anului 1964, în timp ce Liviu Ciulei primește, un an mai târziu, premiul pentru regia *Pădurii Spânzuraților*.

<sup>20</sup> Filmul va fi realizat trei ani mai târziu, însă ca o coproducție româno-italiană și în regia lui Mircea Mureșan, cel care în 1966 câștigase un premiu la Cannes cu filmul *Răscoala*. În rolul Victoriei Lipan va fi distribuită mai puțin cunoscuta actriță Margarita Lozano.

<sup>21</sup> ANIC, fond Președinția Consiliului de Miniștri, dosar 118/1966, f. 182.

Eminescu, Rafael Alberti. Spaniolii, prin Casa de producție „Suevria-Film”, vor veni cu finanțare, cu regizor, scenariu, operator-șef (Cristian Matrasse) și două roluri principale (Sarita Montiel și un rol masculin).<sup>22</sup>

În acest timp, se continuă colaborarea cu partea franceză pe baza acordului proaspăt semnat. Într-un interviu acordat revistei „Cinema” în ianuarie 1968 de către directorul Studioului „București”, Dumitru Fernoagă, sunt trecute în revistă proiectele de coproducție urmărite de conducerea cinematografilei române. Cu partea franceză se prevedea colaborarea la *biopic-ul Mihai Viteazul*, dar și alte coproducții, ca de exemplu *O făclie de Paști* după Caragiale, în regia lui Iulian Mihu, și o comedie regizată de Cezar Grigoriu. Ca sarcini de serviciu, se realizaseră deja două adaptări cinematografice după scrierile lui Mark Twain, *Aventurile lui Tom și Huck* și *Moartea lui Joe Indianul*, pentru firma Franco-London-Film din Paris. Și cu cineștii vest-germani se urmărea continuarea colaborării începute cu ocazia filmării *Columnei* în regia lui Mircea Drăgan. Astfel, se avea în plan realizarea unei coproducții după *Pilotul de pe Dunăre* de Jules Verne, dar și prestarea de servicii a Studioului „București” pentru filmarea superproducției *Bătălia pentru Roma* de către firma CCC Filmkunst din Berlinul de Vest. Cu cinematografia italiană tratativele erau în curs, în special cu casa de filme Dino De Laurentiis, pentru proiecte ca *Ovidiu*, *Waterloo* sau *Benvenuto Cellini*. Din tot acest program ambițios, nu s-a concretizat decât colaborarea la superproducția istorică *Bătălia pentru Roma*.

Rapoartele C.S.C.A. privind indicatorii economici din domeniul cinematografilei demonstrează dimensiunea avantajelor financiare ale acestor coproducții. În trimestrul III al anului 1966, așadar înainte ca beneficiile acordurilor economice cu Occidentul să se simtă, în exportul către piața occidentală se înregistrează o nerealizare de 330.000 lei din plan. Din acest motiv, se face propunerea ca „Direcția rețelei cinematografice și difuzării filmului” să trimită delegați în Occident cu cele mai bune filme românești și să se încheie contracte de vânzare cu casele mari de filme.<sup>23</sup> În trimestrul al III-lea al anului 1967, se înregistrează deja efectele noilor acorduri cinematografice și pentru prima oară sarcina de plan este depășită pe sectorul cu Occidentul (100,7% din plan).<sup>24</sup> Pentru 1968 se preconiza ca toate aceste colaborări cinematografice cu firme străine să aducă un venit de circa 600.000 dolari. În acest sens este înființat în cadrul Studioului „București” un sector specializat. La ședința Comisiei ideologice a C.C. al P.C.R. din 23 mai 1968, consacrată problemelor cinematografilei și prezidată de însuși Nicolae Ceaușescu, se decide ca una dintre direcțiile majore s-o reprezinte extinderea relațiilor internaționale în producția de film.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> ANIC, fond Președinția Consiliului de Miniștri, dosar 107/1967, ff. 34-37.

<sup>23</sup> ANIC, fond Președinția Consiliului de Miniștri, dosar 70/1967, f. 68.

<sup>24</sup> *Ibidem*, f. 79.

<sup>25</sup> ANIC, fond C.C.al PCR – Secția Cancelarie, dosar 106/1968. f. 84



## Relațiile cu S.U.A.

Cu S.U.A. relația a fost mai sinuoasă. Primele filme americane de după război au fost importate și difuzate abia în 1957. Alegerea primului film este simptomatică pentru logica șicanelor dintre cele două blocuri ideologice ale Războiului Rece. *Salt of the Earth* (1954), cu un scenariu bazat pe greva minerilor cu origini mexicane din 1951 împotriva Companiei Imperiului Zincului din Grand County, New Mexico, este singurul film american trecut pe lista neagră a Comisiei pentru Cercetarea Activităților Antiamericane, considerat a fi unul de propagandă comunistă. Realizatorii lui, regizorul Herberth J. Biberman și producătorul Paul Jarrico, au fost trecuți pe lista neagră, acuzați de afiliere la Partidul Comunist din S.U.A.<sup>26</sup> Realizat în manieră neorealismă, *Salt of the Earth* este unul dintre primele filme americane ce abordează problematici sociale din unghiul exploatării de clasă și afirmării feminismului. Al doilea film difuzat în R.P.R. este comedia *A Chump at Oxford* (1940, Alfred J. Goulding) cu Stan Laurel și Oliver Hardy.<sup>27</sup>

Acordul cultural româno-american din 1960 readuce filmele de la Hollywood pe marile ecrane din România. Citând arhivele postului de radio Europa Liberă, Bogdan Barbu remarcă entuziasmul imens cu care au fost primite aceste producții în 1962 de către spectatorii români care forțau intrările cinematografele, spărgând în dese rânduri vitrinele.<sup>28</sup> Doi ani mai târziu și la o lună după „declarația de independență” din aprilie 1964, Primul Secretar al legației S.U.A. la București, William Bell, raporta că pentru prima oară numărul de filme americane îl depășise în săptămâna respectivă pe cel al filmelor sovietice. Dintre 19 filme comerciale străine, 4 fuseseră americane și doar 3 sovietice.<sup>29</sup>

În această perioadă se dezvoltă un sistem de achiziție de film bine pus la punct, prin relații directe cu majoritatea caselor de film americane, mai strânse cu Metro Goldwyn Mayer și cu 20th Century Fox și mai slabe cu United Artists și Walt Disney, ce solicitau sume prea mari de difuzare. Bazele lui au fost puse începând cu iulie 1966 când sosește la București o delegație a firmei Motion Picture Export Association of America (MPEAA), în frunte cu vicepreședintele Griffith Johnson (fost ministru al Economiei în administrația Kennedy) și cu directorul Marc Spiegel. Asociația reunea principalele case de producție din SUA: Allied Artists, Columbia, Metro Goldwyn Mayer, Paramount, 20th Century Fox, Universal, United Artists, Warner Bros. Scopul vizitei îl reprezenta încheierea unui acord privind colaborarea în domeniul cinematografiei, cu accentul pus pe achiziționarea reciprocă de filme și pe prestările de servicii. În adresa trimisă Consiliului de Miniștri de către C.S.C.A. sunt trecute condițiile părții române:

<sup>26</sup> Steve Boisson, *Salt of the Earth: The Movie Hollywood Could Not Stop*, „American History magazine”, <http://www.historynet.com/salt-of-the-earth-the-movie-hollywood-could-not-stop.htm>, 12 iunie 2006. Accesat la 25 februarie 2015.

<sup>27</sup> Arhiva Ministerului Culturii, București (în continuare, Arhiva Ministerului Culturii), dosar 15/1958, ff. 26-31.

<sup>28</sup> Bogdan Barbu, *op. cit.*, p. 272.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 273.

1. Durata „convenției” să fie de 1-2 ani, cu posibilitatea prelungirii;
2. Volumul operațiunilor să corespundă necesităților politice și economice de difuzare a filmului și de arhivă, iar volumul importului să nu-l depășească pe cel al prestațiilor. În cazul în care cel al prestațiilor este mai mare, partea americană ar urma să compenseze prin sume de bani sau prin materiale și utilaje cinematografice;
3. MPEAA ar urma să aibă la Banca Națională a R.S.R. un cont blocat în dolari. Banii vor fi folosiți pentru achiziționarea de filme românești, prestații de serviciu în domeniul cinematografiei, lucrări de laborator etc.
4. Tarifele pentru filme și pentru prestări de servicii vor fi calculate în dolari.

Emil Bodnăraș va aproba în februarie 1967 condițiile formulate de C.S.C.A., împuternicind în același timp reprezentanți ai Ministerului Finanțelor și Ministerului Comerțului Exterior să ia parte la tratative cu partenerii americani. Acordul a fost semnat în aprilie la București de către cele două delegații.<sup>30</sup> Acordul nu a funcționat deoarece companiile americane l-au interpretat în sensul că li se oferă posibilitatea de a mări prețurile (mici în comparație cu alte state), lucru neacceptat de partea română. În consecință, au fost continuate relațiile cu fiecare companie în parte.<sup>31</sup> În urma vizitei lui Griffith Johnson, ambasada americană trimite Departamentului de Stat o telegramă care surprinde situația importului de filme americane. Lipsa valutei forte, mai degrabă decât motivele politice, ar împiedica să ajungă filme mai multe în România. De obicei filmele aduse sunt cele mai ieftine, pe care producătorii americani le oferă în schimbul sumelor mici pe care România le poate plăti.<sup>32</sup>

Dintr-un raport sintetic al schimburilor cu S.U.A. redactat de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă pentru perioada 1958-1968 putem observa cum se intensifică cantitativ importul de filme americane, atingând un maxim de 19 filme în anii de liberalizare a regimului:

- 1956-1959 – 6 filme
- 1960 – 9 filme
- 1961 – 3 filme
- 1962 – 8 filme
- 1963 – 10 filme
- 1964 – 12 filme
- 1965 – 11 filme
- 1966 – 16 filme
- 1967 – 19 filme
- 1968 – 14 filme
- 1969 – 15 filme<sup>33</sup>

<sup>30</sup> ANIC, fond Președinția Consiliului de Miniștri, dosar 107/1967, ff. 54-60.

<sup>31</sup> Arhiva Ministerului Culturii, dosar 15/1958, ff. 26-31.

<sup>32</sup> Bogdan Barbu, *op. cit.*, p. 277.

<sup>33</sup> Arhiva Ministerului Culturii, dosar 15/1958, ff. 28.

În cazul televiziunii, pentru intervalul 1967-1971 situația era într-o măsură și mai mare favorabilă filmelor americane. În 1970 au fost 44 filme americane, față de 21 franceze și de doar 19 sovietice. În 1971 s-a ajuns la un record de 68 de filme, cam unul pe săptămână.<sup>34</sup> Relațiile cu S.U.A. s-au limitat însă doar la achiziții de film, de cele mai multe ori doar unilaterale, din parte statului român, fără a se concretiza vreunul dintre proiectele de coproducții propuse.

### **Epopeea Națională Cinematografică**

Ambițiosul proiect politic al „epopeii naționale cinematografice”, prin care se stabilea realizarea unei serii de filme istorice ce urmau să compună un adevărat tratat vizual de istorie a poporului român din perspectiva tezelor oficiale, a beneficiat într-o primă fază de această deschidere către spațiul occidental. Costurile financiare extrem de mari ale acestor superproducții solicitau o infuzie serioasă de capital străin, iar partea română n-a ezitat să apeleze la noii parteneri occidentali. Primul film care va fi realizat după încheierea acordului cu partea franceză este *Dacii*, regizat de Sergiu Nicolaescu, care se afla la primul său lung metraj. Distribuția este majoritar românească, cu excepția a trei actori francezi, Pierre Brice (Severus), Alida Valli (Meda) și Bernard Blier (Fuscus).<sup>35</sup> Din informările primite de cabinetul prim-vicepreședintelui Consiliului de Miniștri, aflăm și detaliile financiare ale coproducției româno-franceze. Astfel, finanțatorul majoritar este partea română cu 70% sau 20.805.980 lei, în timp ce restul de 30% (800.000 franci) sunt suportați de Casa Franco-London Film din Paris. Piețele pentru distribuția filmului s-au împărțit astfel: România în țările socialiste, iar Franța în fostele colonii franceze, în Belgia, Luxemburg, Etiopia, Somalia, Libia. În celelalte țări, România ca finanțator majoritar va lua 65%, iar Franța, 35%. Filmul este vândut până în mai 1967 în toate țările socialiste, precum și în RFG, Spania, Israel, Siria, Pakistan, India, Coreea de Sud, America Latină, Uniunea Sud Africană. Suma contractată pentru țările capitaliste: 227.000 \$.<sup>36</sup>

Următoarea colaborare internațională este *Columna* (regia Mircea Drăgan), cu o intrigă plasată tot în perioada istorică a începuturilor ocupației romane în provincia Dacia. De data aceasta partenerul occidental este cel vest-german, prin compania „CCC Filmkunst” din Berlin. Distribuția este una mixtă, alături de nume cunoscute ale cinematografiei europene, precum Richard Johnson (Tiberius, tribun roman), Antonella Lualdi (Andrada, nobilă dacă) și Amedeo Nazzari (împăratul Traian), regăsindu-se actorii români Ilarion Ciobanu (Gerula, căpetenie dacă), Gheorghe Dinică (Bastus, nobil dac, trădător), Florin Piersic (Sabinus, militar roman) sau Ștefan Ciobotărașu (Ciungul, căpetenia unui sat dac). Difuzarea internațională a filmului s-a făcut prin celebra companie Columbia cu versiunea engleză de 93 de

<sup>34</sup> Bogdan Barbu, *op. cit.*, pp. 275-276.

<sup>35</sup> Bernard Blier va fi înlocuit ulterior cu Georges Marchal, unul dintre cei mai apreciați actori francezi ai anilor '50-'60, iar Alida Valli, cu actrița cu origini corsicane, Marie-José Nat.

<sup>36</sup> ANIC, fond Președinția Consiliului de Miniștri, dosar 107/1967, ff. 124-125.

minute. Filmul a avut premiera absolută pe 24 octombrie 1968, în cadrul Festivalului Internațional de la San Francisco. Scenariul, realizat de prolificul autor Titus Popovici, este conceput în același timp cu cel de la *Dacii*, surprinzând procesul de adaptare a populației locale la noile realități ale perioadei imediat următoare cuceririi romane.<sup>37</sup> Un element adus în discuție de Michael Stoil în privința *Columnei* este cel al unității din final între romani și daci pentru confuntarea cu barbarii veniți din „stepele Rusiei”, care poate fi interpretat tot prin grilă politică, a unei replieri strategice în fața amenințării puterii Sovietelor.<sup>38</sup> De altfel, filmul lui Mircea Drăgan a fost prezentat la scurt timp de la intervenția armată a URSS-ului în „republica frățească” a Cehoslovaciei, acțiune dezavuată public de Nicolae Ceaușescu în celebrul discurs din 21 august 1968.

Vârful de lance al proiectului epopeii, *Mihai Viteazul*, planificat cu patru ani înaintea premierei din 1971, prevedea inițial să fie tot o coproducție, una româno-italiană, prin casa de film Franco-London Film. După cum notează referatul redactat în pregătirea lucrărilor ședinței Comisiei ideologice a C.C. al P.C.R. din 23 mai 1968, participarea urma să fie majoritar română, iar italienii urmau să investească 1 milion de franci ce ar fi asigurat filmări în străinătate, 3-4 actori importanți, lansarea filmului în Occident și adaptarea în limba italiană. Rețeaua difuzării urma să fie împărțită între România (țările socialiste) și Franco London Film (țările din Piața Comună) și în restul lumii, 60% România și 40% Franco London Film. Condițiile prevăzute în protocolul de acord erau foarte apropiate de cele stabilite la filmul *Dacii*, iar contractul ar fi urmat să se semneze în luna mai 1968.<sup>39</sup> Potrivit mărturisirii lui Sergiu Nicolaescu, s-ar fi primit ulterior o ofertă din partea producătorului american Columbia Pictures care ar fi constat într-o investiție de 4 milioane de dolari și 12 actori de la Hollywood (printre care Elizabeth Taylor, Richard Burton – Bathory, Orson Welles – împăratul Rudolf al Austriei, Lawrence Harvey – sultanul turc Murad și Charlton Heston – voievodul Mihai). După ce într-o primă instanță proiectul a fost aprobat de regim, Segiu Nicolaescu e convocat la C.C. unde i se comunică de către Paul Niculescu-Mizil, șeful Comisiei ideologice, decizia ca filmul să fie jucat doar cu actori români.<sup>40</sup> Explicația ține de schimbarea strategiei politice a regimului. După o scurtă perioadă de liberalizare și de deschidere spre Occident, România ceaușistă se retrage în carapacea ideologică a unui național-comunism marcat de puternice accente xenofobe și izolaționiste.

### Prestările de servicii

Dacă în cazul coproducțiilor împărțirea sarcinilor, a profitului, dar și a riscurilor se făcea într-o manieră echitabilă pentru părțile implicate, în cazul prestărilor de servicii partea română contribuia doar cu dotările Studioului București închiriate în schimbul unei sume fixe, fiind ferită astfel de eventuale riscuri. În unele cazuri,

<sup>37</sup> Bujor T. Râpeanu, *Filmat în România*, vol. 1, București, Editura Fundației PRO, 2004, pp. 160-161.

<sup>38</sup> Michael Stoil, *op. cit.* p. 66.

<sup>39</sup> ANIC, fond CC al PCR – Secția Cancelarie, dosar 88/1968, f. 211.

<sup>40</sup> Sergiu Nicolaescu, *Destin și film. Destăinuirile unui cineast*, București, Axioma Print, 2009, pp. 34-36.

pe lângă armatele de figuranți antamați de studiourile occidentale erau implicați și tehnicieni români și actori în roluri secundare care profitau astfel din plin de schimbul de experiență cu colegii străini. Un exemplu în acest sens este importanta colaborare româno-franceză, la realizarea filmului *Mirii anului II* în regia lui Jean-Paul Rappeneau, ce îl aduce la București pe starul cinematografiei franceze, Jean Paul Belmondo. Filmările aceste producții de capă și spadă au loc în zona montană a Feldioarei din județul Brașov și la studiourile de la Buftea, unde pe întinderea lacului din apropiere este reconstituit portul istoric Nantes. Echipa franceză este dublată cu această ocazie de tehnicieni români: scenograful francez A. Trauner, de românul Marcel Bogos, costumierul M. Escoffier, de Nely Merola, directorul de fotografie Claude Renoir, de operatorul Grigore Ionescu. Chiar și Jean-Paul Rappeneau are un *shadow director*, în persoana regizorului Petre Popescu.<sup>41</sup>

În alte cazuri contribuția românească era minimă, ca în cel al coproducției franco-britanice *Mayerling* (1968) pentru care firma franceză „Les Films Corona” a plătit 30.000 dolari statului român pentru realizarea unor secvențe de exterior.<sup>42</sup>

Din 1967 datează începutul unei lungi colaborări a regizorului Sergiu Nicolaescu cu firme de producție occidentale, din Franța și din RFG. Firma CCC Filmkunst din Berlinul de Vest îl va solicita pe Nicolaescu să lucreze la producția *Kampf um Rom*, sub direcția regizorului de la Hollywood, Robert Siodmak. Filmul, o coproducție RFG-Italia-România în două serii, are acțiunea plasată în Italia sfârșitului de secol al V-lea, în contextul luptelor pentru Roma duse de către romanii de la Constantinopol și barbarii ostrogoți. Superproducție istorică cu o distribuție de excepție ce îi numără pe Orson Welles, care-l joacă pe împăratul Justinian, pe actrița de origine croată Sylva Koscina în rolul împărătesei Theodora sau pe americanul Lawrence Harvey (celebru din thriller-ul politic *The Manchurian Candidate*), în cel al prefectului Romei, *Kampf um Rom* este considerat în general o prestație de serviciu a Studiourilor „București”.<sup>43</sup> În contractul dintre „București” și CCC Filmkunst, românii se obligau să ia parte la superproducția istorică cu tehnicieni, 4 actori principali (Ion Dichiseanu, Florin Piersic, Emanoil Petruț și Fory Etterle) și 17 milioane de lei. Ca beneficii, sunt menționate suma de 480 000 dolari și dreptul de difuzare exclusivă în România și în țările socialiste.<sup>44</sup> În volumul său de memorii, Sergiu Nicolaescu acreditează rolul său de co-regizor și amintește chiar de o mică răzmeriță a actorilor străini, care au solicitat producătorului schimbarea lui Siodmak cu regizorul român, fapt refuzat cu modestie de acesta din urmă.<sup>45</sup> Povestea nu este confirmată din alte surse, dar ce rămâne cert

---

<sup>41</sup> Constantin Pivniceru, *Cinema la Buftea: (Studioul Cinematografic „București” 1950-1989)*, București, Biblioteca Bucureștilor, 2011, pp. 80-82.

<sup>42</sup> ANIC, fond CC al PCR - Secția Cancelarie, dosar 88/1968, f. 214.

<sup>43</sup> Pe lângă cei trei actori principali, în film mai apar și actrița suedează Harriet Andersson, cunoscută prin rolurile din filmele lui Ingmar Bergman, actrița engleză Honor Blackman, protagonista din *Goldfinger* (1964), una dintre cele mai celebre pelicule ale seriei filmelor cu James Bond, dar și actorul german Klaus Kinski. Bujor T. Rîpeanu, *op. cit.*, pp. 159-160.

<sup>44</sup> ANIC, fond CC al PCR - Secția Cancelarie, dosar 88/1968, ff. 213-215.

<sup>45</sup> Sergiu Nicolaescu, *op. cit.*, p. 62.

este contribuția decisivă a lui Sergiu Nicolaescu la filmarea scenelor de luptă, experiență pe care o va fructifica ulterior la reconstituirea spectaculoasă a bătăliilor lui Mihai Viteazul.<sup>46</sup>

### Schimburile de experiență cu Occidentul

Pe lângă aceste câștiguri comerciale directe, cinematografia română a beneficiat și de prezența unor nume importante ale cinematografiei. În afară de cineaștii francezi deja menționați mai sus cu ocazia trecerii în revistă a coproducțiilor româno-franceze, studiourile București vor fi vizitate și de alte personalități remarcabile ale lumii filmului. Cu ocazia primei gale oficiale a filmului american în R.P.R. din 1962, sunt primiți la București cineastul Frank McCarthy și actorii Shirley McLaine și Jack Lemmon.<sup>47</sup> Ca urmare a unei invitații adresate de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, în 1966 ajunge la Buftea actorul american Kirk Douglas, aflat în acel moment la apogeul carierei sale cinematografice, ocazie cu care a vizitat platoul de filmare de la *Faust XX* în regia lui Gopo și a susținut o prelegere în fața studenților Institutului de Teatru „I.L. Caragiale”.<sup>48</sup> Tot în același an sosesc în România și celebrul actor american Edward G. Robinson împreună cu soția. În cazul acestuia era vorba de o revenire, fiind născut într-o familie evreiască din Bucureștiul sfârșitului secolului al XIX-lea, care a emigrat în 1903 în S.U.A., stabilindu-se în New York.

Un an mai târziu are loc cea mai importantă vizită a unui cineast străin în România, aceea a copilului teribil al Hollywood-ului, Orson Welles. Urmare a discuțiilor preliminare cu Mihnea Gheorghiu pentru o eventuală colaboare, O. Welles vine la București în iulie 1967 și este oaspete pe platourile de filmare de la Buftea, unde tocmai se turna un nou episod din seria *Haiducilor* lui Dinu Cocea, și ia parte la o conferință de presă împreună cu cineaștii români.<sup>49</sup>

Tot în această perioadă, cineastul de origine română Jean Negulescu, nominalizat la Oscar pentru filmul *Johnny Belinda* (1948) și cunoscut pentru colaborările cu o serie de staruri precum Marilyn Monroe, Betty Grable, Lauren Bacall, Joan Crawford, Cary Grant, Peter Lorre, Bette Davis, Alec Guinness, Richard Burton, Sophia Loren sau Lana Turner, ajunge în România, la invitația C.S.C.A. În aprobarea semnată de Emil Bodnăraș se menționează și o altă intenție a regizorului originar din Craiova de a veni în România, în 1962, amânată însă din cauza programului încărcat.<sup>50</sup> În interviul acordat în primăvara anului 1968 revistei „Cinema”, J. Negulescu face o comparație între dotările de la Buftea și cele de la Hollywood, măgulitoare pentru cinematografia românească. „Sunteți mai bine puși la punct, în unele privințe [se referea în principal la instalațiile de sonorizare – n.n.],

<sup>46</sup> Un alt tehnician român prezent pe platourile de filmare este Theo Partisch, creditat ca regizor-sekund. Bujor T. Rîpeanu, *op. cit.*, p. 160.

<sup>47</sup> Arhiva Ministerului Culturii, dosar 15/1958, ff. 7-10.

<sup>48</sup> „Cinema”, nr. 5/1967, p. 17.

<sup>49</sup> „Cinema”, nr. 8/1967, pp. 14-15.

<sup>50</sup> ANIC, fond Președinția Consiliului de Miniștri, dosar 107/1967, ff. 30-31.

decât suntem noi la Hollywood; doar studiourile lui Dino De Laurentiis, în Italia, sunt atât de modern echipate ca ale dumneavoastră”. În schimb, critica slabă pregătire profesională a tehnicienilor români.<sup>51</sup> Dintr-un schimb epistolar între vicepreședintele C.S.C.A. Mihnea Gheorghiu și regizorul american Elia Kazan, aflăm de intenția acestuia din urmă de a vizita România ca urmare a discuțiilor cu cineștii români pe care îi întâlnise la festivalul de la Karlovy Vary. Scrisoarea trimisă de E. Kazan în februarie 1968 sugerează părții române să-l invite anul viitor, întrucât regizorul era prins la acel moment cu munca la un nou film. Din păcate, preconizata vizită la București a regizorului nominalizat de șase ori la premiile Oscar nu s-a mai realizat.<sup>52</sup>

În același timp, cineștii români obțin libertatea de a putea lucra în afara granițelor restrictive ale cinematografiei naționale. În 1967, patru dintre cei mai importanți actori români primesc aprobarea specială din partea Consiliului de Miniștri de a colabora cu case de producție străine la realizarea unor filme. Astfel, actrița Irina Petrescu ar fi urmat să fie distribuită în ecranizarea piesei lui Arthur Miller, *After the Fall*, produsă de cineastul american Abby Mann, scenaristul *Procesului de la Nurnberg*.<sup>53</sup> La invitația casei de filme „De Laurentiis”, i-a fost aprobată aceleași actrițe cererea de a merge în Italia pentru probe la filmul *L'amante di Gramigna* în regia lui C. Lizzani (film realizat în cele din urmă în 1969, în coproducție cu Bulgaria).<sup>54</sup> Tot la invitația unei case de film din peninsula „Ital Noleggio Cinematografico”, actrița Marga Barbu va da probe fotografice și de film pentru o eventuală colaborare.<sup>55</sup> De la Londra este solicitat Victor Rebengiuc de către Universal Pictures Ltd. pentru o întâlnire cu regizorul Karl Reisz, interesat de o participare a actorului român la un viitor film.<sup>56</sup> Nici una dintre aceste propuneri nu s-a concretizat. Singurul distribuit într-un proiect cinematografic important este Florin Piersic, care va juca rolul unui ofițer nazist în ambițioasa coproducție vest-germano-sovietică în 4 serii, *Eliberarea Europei*, o reconstituire cvasi-documentară a Bătăliei pentru Berlin din ultimele zile ale celui de-al Doilea Război Mondial.<sup>57</sup>

Și regizorii beneficiază din plin de această deschidere. Mircea Drăgan de exemplu, se va deplasa în 1965 în Italia cu o bursă de studii de 45 de zile. Conform informării transmise de C.S.C.A. lui Emil Bodnăraș, aici s-a întâlnit cu Eitel Monaco, președinte al Asociației Naționale a Industriei Cinematografice italiene, și cu Achille Valignani, secretar general, cu care a inițiat discuții despre acordul

---

<sup>51</sup> „Cinema”, nr. 5/1968, p. IX.

<sup>52</sup> Arhiva Ministerului Culturii, Direcția Relații Externe, dosar 153/1967, f. 157. Elia Kazan a câștigat ca regizor două premii Oscar, primul în 1948 cu *Gentleman's Agreement*, iar al doilea în 1955 cu mult mai celebrul *On the Waterfront*.

<sup>53</sup> ANIC, fond Președinția Consiliului de Miniștri, dosar 107/1967, ff. 130-132.

<sup>54</sup> ANIC, fond Președinția Consiliului de Miniștri, dosar 108/1967, ff. 117-118.

<sup>55</sup> *Ibidem*, ff. 100-101.

<sup>56</sup> *Ibidem*, ff. 88-91.

<sup>57</sup> „Cinema”, nr. 5/1968, p. 27.

cinematografic. De asemenea, au avut loc întâlniri cu reprezentanți ai unor case de producție (Alfred Bini de la ARCOFILM) care au făcut propuneri concrete de coproducții.<sup>58</sup> În 1966 operatorii Studioului „București”, Costache Ciubotaru și Alex Întorsureanu, fac o vizită de documentare de 30 de zile în S.U.A., potrivit prevederilor art. 4 din Programul de schimburi culturale, iar un an mai târziu, este rândul lui Gheorghe Vitanidis (regizor) și a lui Gheorghe Cornea (operator) să beneficieze de 21 de zile de schimb de experiență la studiourile de la Hollywood.<sup>59</sup> În octombrie 1968, perechea regizor-operator Mircea Drăgan și Nicu Stan, face o călătorie de documentare în S.U.A., prilej cu care echipa română se întâlnește cu o serie de responsabili politici cu cinematografia, cu producători și cu distribuitori, inițiind discuții pentru realizarea de eventuale coproducții sau prestări de serviciu și pentru schimburi comerciale cinematografice. Ajungând și la Los Angeles, pe lângă vizitarea principalelor studiouri de la Hollywood, Mircea Drăgan susține o conferință în limba franceză la Universitatea din California despre cinematografia românească, despre „istoricul dezvoltării ei, realizările prezente și perspectivele”.<sup>60</sup>

### Concluzii

La sfârșitul anilor 1960 părea că cinematografia română se va alinia celei iugoslave sau celei cehoslovace, prin deschiderea către cinematografiile occidentale. Nicolae Ceaușescu moștenește de la predecesorul său Gheorghe Gheorghiu-Dej o industrie de film care restabilise contactele cu Occidentul. Acorduri de colaborare se încheie cu statul francez sau cu cel italian, în plan vizându-se altele cu cinematografiile: britanică, americană, spaniolă sau vest-germană. Coproducțiile, prestările de servicii sau simplele schimburi reciproce de experiență se vor înteli în jurul anului 1968. Pentru o perioadă de câțiva ani regimul încurajează deschiderea cinematografiei spre Occident, concretizată prin coproducții cu case de film, în special din Franța și RFG, și prin schimburi reciproce de experiență. Liberalizarea este una parțială și se limitează doar la nivelul intereselor pur comerciale. Dacă contextul reluării contactelor cu Occidentul este unul politic, favorizat de distanțarea comuniștilor români de Moscova, rațiunea este cea financiară. În cadrul discuțiilor din Comisia ideologică sau în cele din Secretariatul C.C. al P.C.R. se atrage în deseori atenția asupra avantajelor financiare ale colaborărilor cu Occidentul ce furnizează industriei cinematografice sume consistente. În cazul american tot calculul financiar primează asupra celui politic, atât distribuitorii de film, cât și eventualii producători fiind descurajați de sumele mici vehiculate în discuțiile cu partea română.

Acest context favorabil schimburilor cu Occidentul capitalist este încheiat însă brusc la începutul anilor 1970 prin așa zisa „minirevoluție culturală”

<sup>58</sup> ANIC, fond Președinția Consiliului de Miniștri, dosar 118/1966, f. 2.

<sup>59</sup> Arhiva Ministerului Culturii, dosar 15/1958, ff. 7-10.

<sup>60</sup> *Raport de activitate asupra călătoriei de studii făcute în Statele Unite ale Americii, în luna octombrie 1968, de regizorul Mircea Drăgan și operatorul Nicu Stan* (Arhiva Ministerului Culturii, dosar 153/1967, ff. 25-33).



inaugurată de adoptarea în iulie 1971 a celebrelor teze sau „Propuneri de măsuri pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii”, ce consfințea replierea ideologică a regimului într-un nou tip de realism socialist, împănat de această dată cu o retorică virulent naționalistă. La punctul 13 este înfierată influența nocivă a cinematografiei occidentale, indicându-se că „se vor lua măsuri pentru mai buna echilibrare a filmelor programate în cinematografele noastre, limitându-se difuzarea filmelor polițiste, de aventuri, interzicându-se filmele care cultivă violența și vulgaritatea, care propagă modul de viață burghez.”<sup>61</sup> Se dădea astfel lovitura de grație climatului de deschidere și de colaborare dominant pentru anii 1960. Occidentul este văzut din nou ca un dușman ideologic ireconciliabil și nu ca un partener comercial și artistic. Într-un domeniu în care capitalul, tehnica și schimbul de experiență contează într-o măsură covârșitoare, izolarea culturală a afectat grav cinematografia românească, ce a ieșit pentru mai bine de trei decenii din circuitul internațional.

---

<sup>61</sup> *Propunerile de măsuri prezentate de tovarășul Nicolae Ceaușescu Comitetului Executiv al C.C. al P.C.R., pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii*, în „Scânteia”, anul XL, nr. 8839, miercuri 7 iulie 1971, p. 1.