

# FILMUL DESPRE ȘI PENTRU COPII ÎN CINEMAUL STALINIST DIN ROMÂNIA

**Mihaela GRANCEA**

Department of History, Patrimony and Protestant Theology  
Lucian Blaga University of Sibiu  
E-mail: mihaela.grancea@ulbsibiu.ro

STALINIST ROMANIAN FILMS ABOUT CHILDHOOD FOR CHILDREN

**Abstract:** While the '50s represented a new decade of expressiveness in western cinema, along with new ideological approaches, the feature film in the European communist space was determined by the nature of the political totalitarian regimes and the specific phenomena of the "cultural revolution." In totalitarianism, the relation between civitas/community and the feature film followed the ancient model of the rapport of the Greek city to the civic and ethical finality of the theatre. Under these circumstances, the film becomes the most vulnerable of arts. Cinema was confiscated and transformed into engaged art, with an essential role in building the paradigm of the "new man." Although the '50s meant the development of the technical-material modern background, the increase of film production and consumption of feature film, in Romanian cinema, the artistic references were few. The concern for film production of the prewar and interwar periods were drastically limited by the political class and the cultural ignorance of the politruks. The films *Nufărul Roșu* [The Red Water Lily] (1955), *Mingea* [The Ball] (1958), and *A fost prietenul meu* [He Was My Friend] (1963) followed the directions of the Stalinist ideology that lasted longer than in the USSR. Only Elisabeta Bostan overcame the limits imposed by the communist regime and the censorship of the era. Thus, her films still retain the unaltered charm of childhood.

Keywords: feature films, Stalinism, childhood, adventure, miraculous beings

**Citation suggestion:** Grancea, Mihaela. "Filmul despre și pentru copii în cinemaul stalinist din România." *Transilvania*, no. 1 (2023): 90-96.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.01.08>.



Dacă în anii '50 s-a realizat infrastructura necesară pentru afirmarea producției cinematografice românești, finalitatea demersului complex și costisitor presupunea transformarea filmului (artistic, documentar și de animație) în cel mai eficient instrument al propagandei politice. Publicațiile specializate, dar și rubricile de critică de film din presa cotidiană și culturală promovau producțiile interne și străine care coparticipau la apologia proiectului comunist. Evident, era o variantă de discurs ditirambic. În aceste împrejurări, ca orice altă formă de informație și de analiză culturală, noua revistă „Film”, apărută în 1946, a devenit un oficios al proiectului egalitarist. Concret, între 1951-1958, în paginile publicației analizate de noi, preocuparea pentru aplicarea principiilor realismului socialist a fost o prioritate constantă. Consfătuirea largită a muncitorilor, creatorilor, tehnicienilor și activiștilor din cinematografie din 3-5 februarie 1952 a deschis oportunitatea pentru a se impune,

și în film, exigențele derivate din ideologia stalinistă.

Dacă după moartea lui Stalin s-a conturat o relaxare a regimului comunist (un „dezgheț” relativ), anul de vârf al acestui fenomen, cel puțin în producția de film, dar totodată și cel al reculului, a fost anul 1956. Reculul a fost vizibil în anii următori. De aceea, considerăm că în producția românească de film, 1956 a fost un „an de tranziție”. După 1956, Leonte Răutu a devenit șef al Direcției de Propagandă și Cultură a C.C. al PMR, fiind, până la moartea lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, „dictatorul culturii române” (Vladimir Tismăneanu). Dacă în perioada stalinistă, Răutu a „demască” și prigonit scriitori și critici considerați a fi „decadenți” și a impus preceptele jdanoviste ale realismului socialist și acțiunile de eliminare a tendințelor/ „delictelor moderniste”, după 1953, același personaj a declanșat și a coordonat procesul de recuperare critică/ „reconsiderare”, din perspectivă



marxist-leninistă, a „moștenirii culturale.

După instituționalizarea cinematografiei în România socialistă, obsesiile coordonatorilor producției cinematografice au fost: realizarea unei școli naționale de film ca și formulă de aliniere culturală și politică, eliminarea decalajului cultural din domeniu (cinematografiile din URSS, Polonia, Cehoslovacia, Jugoslavia, Ungaria aveau un avans vizibil în ceea ce privește realizarea construcției epice, naturalitatea dialogului filmic și a jocului actoricesc), compatibilizarea teoriei realismului socialist cu teoria specificului cinematografic, profesionalizarea scenaristului de film, realizarea estetică a peliculei, folosirea unui limbaj cinematografic modern, satisfacerea nevoii colective de evaziune<sup>3</sup>.

### **Primele filme pentru copii, filme propagandistice de referință**

Cel mai neinspirat film despre copilăria în comunism este, fără nicio îndoială, producția *Nufărul Roșu* [*The Red Water Lily*] (ecranizare după nuvela omonimă de Petre Luscoș, Scenariu: Paul Anghel, regia: Gheorghe Tobias, 1955) Acțiunea filmului se petrece într-un sat din Delta Dunării, în lumea bălților. Pelicula prezintă și câteva imagini *fantasy* legate de o legendă locală, de aceea a Nufărului Roșu, floare magică culeasă de un prinț la finalul unei călătorii inițiatice. Filmul este construit pe simetriei maniheiste. „oamenii buni” sunt doar membrii de partid și pionierii buni la învățătură, copiii cu spirit civic; „oamenii răi” sunt hoții din satul de pescari, precum și copiii repetenți, copiii neinteresați vizavi de frecventarea școlii. Pelicula urmărește metamorfoza morală, un fel de călătorie inițiatcă și ea, a copilului Grigore, poreclit Ciortanu, un preadolescent orfan, crescut doar de bunică. Acesta face parte din gașca lui Chivu, un elev repetent, un fumător înveterat. El ignoră orice regulă. Grupul de copii defetiști capturează animalele și le ascund în coliba lor secretă, trag cu praștia în clasă și o terorizează pe profesoara de biologie.

Episodul care accelerează acțiunea filmului presupune realizarea, de către elevi, a unui ierbar care să reprezinte flora zonei. „Misiunea Ierbarul” era, în primul rând, un angajament care preceda realizarea detașamentului de pionieri. Noul director al școlii, „tovarășul Neagoe” este, în acest film de propagandă, un membru de partid implicat, sociabil, onest, o imagine a comunistului exemplar, a „omului nou” implicat în viața comunității. Ubicuu și schematizat ca personaj, el este umanizat, de către realizatorii filmului, prin relația de amicitie pe care o leagă, cu totul întâmplător, la pescuit, cu Grigore. Preadolescentul, care nu îi cunoștea identitatea, îi va spune, doar „Nea Narin”. Fata noului director de școală, Sanda, supranumită „responsabila”, este copilul cu inițiativă, un produs al educației comuniste. De altfel, într-un dialog din film, ea susține că ziua în care a devenit pionieră și a primit cravata roșie, simbolul statutului ei,

a fost cea mai fericită zi din viața ei. Dar, Sanda este și tolerantă și voluntară. Astfel, deși, la un moment dat, Grigore a aruncat-o într-o baltă, ea îl iartă și încearcă să afle de ce acesta este un copil problematic. Mai mult chiar, Sanda îl va ajuta la învățat ca să recupereze zilele pierdute cu hoinăreala prin bălți.

„Domesticirea” lui Grigore devine, ca urmare a inițiativei fetiței, un proiect colectiv. Dar, cum totul începe cu o ședință critică în fața clasei, Grigore se simte umilit și ripostează distrugând Ierbarul clasei. El a perceput acea critică publică, tipic comunistă, drept act de trădare săvârșit de prietenii săi. Revolta este urmată de însingurare. Grigore zis Ciortanu se desparte, după o încăierare, și de Chivu, fiul unui „cetățean problematic”/ un hoț care face contrabandă cu pește, alături de un marinar și de magazionerul școlii.

Aventura periculoasă a filmului este, pentru „copii buni”, și un demers inițiativ. Dacă Sanda și Măruntelul, fost aghiotant al Ciortanului, merg în bălți ca să caute legendarul Nufăr Roșu ca să îl culeagă pentru Ierbarul școlii, Grigore alertează copiii ca să îi caute pe acei doi temerari rătăciți prin bălți. Între timp, el a devenise un elev exemplar și este preocupat de salvarea directorului școlii care s-a dus la cherhanaua unde se întâlneau hoții bălților. Sanda și puștiul se ghidează, prin baltă, precum în povești, după indicațiile bufniței și broscuțului domesticitiți altădată de Ciortanu, precum și după deplasarea în zig-zag a unui șarpe. Cei doi ajung la colonia de nuferi unici în lume, dar o furtună, deci un obstacol în inițiere, îi blochează între ape. Vor fi salvați de către ceilalți copii care fac un pod din trupurile lor pentru ca aventurierii să poată trece spre uscat. În același timp, Ciortanu îl salvează pe directorul Neagoe care, deși s-a luptat vajnic cu hoții, era să fie ucis de aceștia. Dar cherhanaua ardea, și cu toate că Neagoe se pricepea la lupta corp la corp, putea fi ucis. În acest context, intervenția lui Grigore a fost salvatoare. Ultima secvență din film este o expresie a dogmatizării copiilor. Detașamentului de pionieri, pe fondul unei muzici de gen mobilizatoare, își mărește efectivul și prin primirea „tovarășului” Grigore Lipan. Acesta este, în sfârșit, fericit ca urmare a integrării în comunitatea socialistă a pionierilor. Șoala socialistă era, în discursul acestui film de propagandă comunistă, o familie largită și vigilentă, iar aventurile copilăriei aveau loc doar în contextual existenței unor finalități etice.

Critica de film a perioadei a fost nemulțumită de această peliculă adresată copiilor. În primul rând, scenariul a fost considerat neveridic, fiind construit „într-un mod simplist, făcând confuzie între noțiunea de educativ și didactic”. Regizorul Gheorghe Tobias a răspuns cu o autocritică temperată. Articolul în care s-a abordat „cazul” este un fel de „dare de seamă”, un articol nesemnificativ care se încheia în maniera pozitivă: „Ne bucurăm că pentru prima oară, discuțiile din cadrul cercului de creație s-au purtat la un nivel critic satisfăcător”<sup>4</sup>. Acțiunea filmului *Mingea* (scenarist:

Francisc Munteanu, regia: Andrei Blaier, 1958) se petrece în timpul crizei economice dintre anii 1929-1933 și pornește de la evaluarea unei situații sociale autentice prezentată de presa vremii, dar și de memorialistică<sup>5</sup>. Filmul face recurs la trecutul problematic pentru a evidenția suferința socială și solidaritatea muncitorilor, a comuniștilor îndeosebi, aceștia din urmă fiind văzuți precum un fel de evangheliști ai religiei “omului nou”.

Ionel, copilul infirm al lui Mihai, profesor șomer și văduv, visează ca de sărbătorirea zilei lui de naștere să primească o minge de fotbal. Un astfel de cadou și dorința obsesivă de a juca fotbal sunt legate de visul vindecării. Tatăl său, om îmbătrânit prematur, intenționează să cumpere, cu ultimii săi bani, mingea visată. Cum aceștia nu sunt suficienți pentru rezolvarea proiectului presupus de ziua de naștere a fiului său, profesorul încearcă să vândă din casă obiecte, haine, cărți. Nu are succes. Până la urmă, ajunge să bată covoarele fostului său director de liceu, personaj care trăia după uzanțe burgheze. Mihai va suporta umilințe peste umilințe pentru a strânge banii necesari pentru cadoul pe care dorea să i-l dăruiască fiului, o minge de fotbal, „o minge galbenă, galbenă”, după cum o descriese Ionel. Din nefericire, banii adunați cu greu, îi vor fi furăți. Doar implicarea vecinului său, a muncitorului Chiriță, va duce la împlinirea acestei finalități. Minge apare la finalul filmului, fiind aruncată în sus, spre copilul care privea fascinat de la mansardă. Iar mingea se va confunda cu soarele, cu speranța. Până și tatăl lui Ionel zâmbește, deoarece nu mai este, în viziunea realizatorilor filmului, o conștiință fracturată. A ales mișcarea comunistă, numită în film, cu insistență, mișcare antifascistă. Profesorul era apolitic, dar după ce a participat, din întâmplare, la o manifestație împotriva sistemului și fiind încurajat de dârzenia bolșevicilor, acesta a devenit, chipurile, alt om. Până și copilul său realizează diferențierea socială. În visul său, vis în care el este portarul minor al echipei de fotbal „Mingea”, echipa adversară se numește „Polițistul” și reprezintă abuzul. Evident, în vis, aceasta din urmă pierde meciul de fotbal.

Pelicula este influențată, ne gândim la dramatismul poveștii, dar și la expresivitatea muzicii și a imaginii, de neorealismul italian<sup>6</sup>. Din această perspectivă, filmul este expresiv, are o imagine de excepție. Muzica simfonică dramatică (Anatol Vieru), dar cu sincope ludice, precum și maniera balzaciană de reliefare a detaliului (vezi fotbalul de pe maidan jucat de copii din cartier, imobilele igrasioase în care stau înghesuți: muncitorii și familiile lor, intelectuali săraci) contribuie la relevanța estetică a peliculei. Dar, evident, discursul despre lume este construit în cheie stalinistă. Se repetă astfel “performanța” filmelor sovietice care sunt realizări estetice descalificate de mesajul ideologic.

Prigoana împotriva intelectualității și a producție liberale va continua până în 1963, când se va considera că în România, „spiritul de partid” (*partiinost*) a învins. Acesta este, în opinia noastră, momentul în care i-a

sfârșit revoluția culturală poststalinistă. Și totuși, mai există sechele ale abordării staliniste în filmele din deceniul șapte, chiar și în peliculele pentru copii. În *A fost prietenul meu* (regizor: Andrei Blaier, 1963) este vorba despre prietenia cu rol formativ dintre un copil de 12 ani cu aspirații ferme și Matei, fost comunist ilegalist, actualmente activist de partid care pozează în ceferist vârstnic și empatic, dedicat sfătuitor de suflete. Copilul Ion îi ascunde tatălui său faptul că era îndrăgostit de astronomie și că deținea o lunetă prin care privea cerul. De altfel, această lunetă este obiectul în jurul căruia se construiesc și se refac relațiile lui Ion cu Matei și fetița Nora, precum și cea cu dificilul său tată. Ion s-a mutat din alt oraș într-o altă locuință aflată într-un cartier nou de blocuri din capitală. Din acest moment, intruziunea propagandei este prezentă pe tot parcursul filmului. Subtil sau accentuat, ne sunt prezentate, imagini cu urbanitatea socialistă, cartierele cu blocuri noi și cu alei curate. În filmul care prezintă, de fapt, copilăria în urbanitatea comunistă. Ion trăiește la bloc, la școală, la circ, în parc, la aerodrom.

Filmul debutează cu o secvență legată illogic de problematica filmului, căci pelicula nu este un film biografic și comemorativ. Este vorba despre secvența execuției unui grup de comuniști, grup din care a scăpat cu viață doar Matei. Se face astfel trimitere la trecutul interbelic al lui Matei. La fel de nepotrivite, în raport cu narațiunea filmului, sunt secvențele de pe un șantier de construcții. Matei o vizitează acolo pe Ana, presupusa logodnică a fiului său. Astfel, aflăm că aceasta este implicată în conducerea unui șantier de construcții și „construiește pentru viitor”, pentru dinamica urbană și demografică prognozată de regimul comunist. La sfârșitul filmului, un detașament de pionieri depune jurământul de credință față de patria socialistă imaginată ca Eden al împlinirii potențialului uman. Și această secvență nu este în relație de determinare sau efect cu narațiunea filmului.

Ca sfătuitor, Matei, deși este grav bolnav, se implică în concilierea lui Ion cu tatăl său, precum și în refacerea legăturii dintre profesoara Irina și Victor, un aviator brav. Pe fiul să Tudor, Matei îl determină să nu rupă relația cu Ana și să înțeleagă logica, uneori productivă, a eșecului. Concret, fiul să fusese surprins și afectat emoțional de faptul că unul dintre pacienții săi a murit după operație. Tudor, un chirurg excesiv de ambițios și egolatru, trebuie să perceapă, după morala lui Matei, că relațiile interumane, mai ales când este vorba despre iubire, sunt mai importante decât succesul profesional.

Un eveniment aduce laolaltă toate personajele. Cu prilejul unei eclipse de lună, Ion urcă pe bloc și după ce urmărește cerul, încearcă o acrobație precum cea făcută de tatăl său la trapez. Mișcarea eșuează, copilul cade la pământ și ajunge de urgență la spital. Acolo, apare și Matei, omul providențial. Cu acest prilej dramatic, acrobatul află despre luneta fiului său și realizează că amândoi au aspirații similare. Ultima secvență a filmului presupune materializarea uneia dintre dorințele lui Ion, visul de a zbura. Pilotul Victor îl poartă



cu avionul său deasupra orașului, iar copilul confundă luminile acestuia cu stelele. Secvența conține un mesaj subliminal asemănător cu cel presupus de o scena anterioară, de aceea a participării lui Ion la depunerea jurământului pionieresc. În schimb, în film, nu există niciun comentariu despre faptul că Ion fusese abuzat fizic și ostracizat de tatăl său înainte de reconcilierea de la spital. Tradiționalismul de extracție rurală nu excepta bătaia din "sistema pedagogică" a epocii.

Povestea prieteniei formative dintre un copil și un adult a fost prezentată, mai întâi, într-un film de o rară expresivitate artistică, în pelicula *Katok i skripka* [*Compresorul și vioara*] (Andrei Tarkovski film de debut, 1961). În acest mediu-metraj este prezentată prietenia de o zi dintre un mic muzician marginalizat și urgisit de o gașcă de copii și Serghei, un muncitor care asfaltează curtea din fața blocului în care locuiește copilul împreună cu mama sa. Tânărul îl va învăța pe băiat să nu se mai teamă de derbedei din cartier și să se apere. De asemenea, în contextul în care în Moscova se construia intens, Serghei își prezintă compresorul roșu care este o mașină nu doar utilă, ci și fascinant de frumoasă. Mesajul subliminal al filmului vizează respectarea tuturor profesiilor și meseriilor din panoplia construcției socialismului. În cazul filmului sovietic, mesajul acesta nu este declarativ, ci doar sugerat. Lui Ion, eroul filmului românesc analizat aici, activistul de partid Matei și prietenul lui Balauru, i-au prezentat o locomotivă CFR impresionantă. Adulții, în relație cu copii, au o manieră similară cu cea a lui Serghei, ei nu neagă aspirațiile copilului. Dar, totodată îi demonstrează că pe lume sunt multe lucruri interesante și munci cu finalitate utilă pentru societate.

Cine cercetează produsele culturale ale comunismului, în particular ale cinematografului, are tendința de a se autocenzura și de a se conforma cronologiilor consacrate de studiile specialiștilor istoriei recente. Ori, această asumare pseudo-dogmatică a clișeelelor de analiză este contraproductivă, deoarece obținează posibilitatea de a vedea evoluțiile specifice, fenomenele pozitive, inovațiile, eludarea parțială a comenzii politice. Schimbările care survin în ideologia și în propaganda puterii determină evoluțiile regimului, dar ele nu provoacă întotdeauna transformări similare în evoluțiile culturii, implicit în aceea a genurilor cinematografice. În cazul filmului pentru copii și adolescenți, indiferent de directivele politico-ideologice ale regimului comunist din România, această producție culturală a fost mai puțin afectată de politizare. Îndeosebi, ecranizările, căci acestea s-au bucurat de succes la public, au fost ocolite de imperativele categorice ale comenzii politice. Mai mult chiar, și trebuie să o afirmăm, există o diferență ușor sesizabilă între presa pentru copii, coordonată de instituții politico-culturale specializate, și filmul despre aventurile copilăriei și adolescenței, secundar despre școală. „Datele” și contextele cu referire la școală și educație sunt minimale, ele fiind realizate doar ca să dea substanță cadrelor în care evoluează copii și adolescenții.

Însă, absența și omisiunea, ocultarea sunt forme de eludare a realității, de rupere de aceasta, sunt forme de reimaginare a unui univers paralel.

În anii '50, atât la nivel de discurs filmic, cât și la nivel de critică de specialitate, ancilaritatea ideologică era însă absolută. Această aservire este vizibilă în toate producțiile cinematografice: în primul film color de ficțiune pseudo-politistă, chiar în filmul de animație (vezi numeroasa producție a lui Ion Popescu -Gopo). În comunism, presa pentru preșcolari, școlari, pionieri și uteciști (în limbaj apolitic, copii și adolescenți) devine un multiplicator ideologic. Prima „publicație pentru școlari și pionieri” este revista „Licurici” (1947-1951); apoi, aceasta a devenit „Cravata roșie” (1953-1967); această publicație a avut la început apariții bilunare, apoi doar lunare; dar, aceasta s-a transformat, în scurt timp, într-o publicație cu un număr consistent de pagini, revistă editată/coordonată de Comitetul Central al Uniunii Tineretului Muncitoresc, apoi de Comitetul Central al Uniunii Tineretului Comunist. Locul acesteia va fi luat de „Cutezătorii” (1967-21 decembrie 1989), cea mai longevivă publicație care presupunea îndoctrinarea ideologică a copiilor și adolescenților. Tot din 1953, când începe scurtul dezgheț poststalinist (1953-1956), apare „Luminița” o revistă destinată școlărilor mici. Aceasta și „Arici-Pogonici”, au fost complementare. Patria, partidul și familia erau instituțiile în jurul cărora se concentra acest efort de imaginare și de construire a sensibilităților caracteristice „omului nou”. Vezi, în acest sens, structura unui număr semnificativ din „Scânteia pionierului”, număr prin care, cu prilejul celui de al II - lea Congres al Partidului Muncitoresc Român, pionierii „raportau” partidului despre îndeplinirea „sarcinilor” lor.

Comunismul românesc a avut o istorie atipică pentru comunismul est-european. După etapa stalinistă (1948-1964), anii destinderii ideologice și relativei liberalizări (1964-1971), urmează însă perioada național-comunistă, a cultului personalității și a socialismului dinastic (1971-1989). Toate aceste perioade prezintă particularități ideologice (legate de norme, clișee, interdicții, terminologii), fiind subsumabile, desigur, conceptului de marxism-leninism. Filmul pentru copii va fi însă mai puțin supus presiunii ideologice. Poate și pentru faptul că îndoctrinarea era eficientă doar în cazul adolescenților, care încercau să înțeleagă conexiunile dintre identități, rolul lor social în lumea pe care încep să o perceapă ca pe o mare comunitate. Totodată, ei erau mai aproape, ca vârstă biologică, de profilul revoluționarului. Dar, aici, în filmul pentru copii, se petrec interferențe cu lumea maniheistă a basmelor, a percepțiilor dezvoltate de pedagogiile vârstelor mici. În anii comunismului, filmele de aventuri respectă parțial rețeta de gen. De altfel, în perioada relativei liberalizări a comunismului, mai ales la sfârșitul anilor '60, se realizează coproducții, ecranizări, printre care *Amintiri din copilărie* (scenariu după scrierea cu același nume de Ion Creangă (regia:



Elisabeta Bostan, 1965) și populara ecranizare *Aventurile lui Tom Sawyer* (după romanul omonim al lui Mark Twain, coproducție româno-germană, 1968).<sup>7</sup>

### Năică descoperă Lumea

Fără nicio îndoială, Elisabeta Bostan a fost cea mai creativă, mai longevivă scenaristă și regizoare de filme pentru copii. Pentru mulți adulți din generația mea, filmele din ciclul *Aventurile istețului Năică*, au fost la vremea primelor vizionări, evenimente fericite. Acum, sunt, cu certitudine, prilejuri de reimaginare a timpului copilăriei trăite.

Cu certitudine, cele mai interesante aventuri inițiatice le trăiește un copil din mediul rural, un inocent, Personajul principal din ciclul de filme *Aventurile istețului Năică* este urmărit cum crește și cum descoperă, pe rând, din aproape în aproape, universul gospodăriei părintești și vetrei satului, pădurea și lacul, Orașul. Deși acest ciclu de scurt-metraje este povestea evoluției copilului Năică, narațiunile despre întâlnirea lui cu Lumea sunt discursuri pentru o categorie largă de cinefili: copii, adolescenți, adulți. Dacă pe copii, aceste filme, îi fac să mediteze și să imite (dacă au la îndemână „ingredientele” necesare), adulții își reamintesc propriile lor experiențe cognitive, timpul propriei copilării care cunoaște astfel încă un proces de reimaginare.

La vârsta preșcolară, copilul distinge diferența dintre lucruri și ființe, înțelege mișcarea, datorită explicației părinților și a observațiile nemijlocite. Năică, după cum observăm din acest ciclu filmic, învața mai mult din propria-i experiență. În această peliculă despre copilărie, prezența părinților nu se manifestă, copilul nu este dependent de aceștia, se afirmă precum un spirit independent, curios, inovativ. Adesea, părinții creează tabuurile, funcționând precum un factor inhibitor. Norma tradițională și sistemul excesiv de protectiv creat de către adulți nu împiedică intrarea lui Năică în universul ființelor tăcute și prea puțin știute, univers fascinant care îl urmărește, îl provoacă și îl ține, într-o manieră magică, captiv. Astfel, Năică este incredințat că barza aduce copii chiar și după ce vede un bebeluș în casa părintească. Sau, tocmai de aceea, deoarece exista o legătură de tip cauză-efect, legătură determinată de relația specială dintre copil și barza miraculoasă. Înainte de apariția nou-născutului, Năică i-a construit berzei un cadru confortabil. El dorea cu ardoare un frate, deoarece toți ceilalți copii de pe uliță aveau câte unul. La vederea bebelușului apărut în casa părintească, Năică este convins că pasărea a fost mulțumită de străduințele sale și i-a îndeplinit dorința. Astfel, cel puțin pentru un timp, copilul rămâne în lumea magică a candorii, a legăturii intime cu ființele mărunte și necuvântătoare. Cu toate că psihologii spun că la șase ani, copii încep să se îndoiască de anumite idei și concepții, Năică o să mai creadă un timp în puterea peștișorului fermecat și în bunăvoința berzei. Chiar dacă sunt fanteziste, achizițiile cognitive realizate în această perioadă vor fi esențiale pentru construirea

interacțiunilor și pentru dezvoltarea empatiei<sup>8</sup>.

La cinci, cel mult șase ani, vârsta pe care o are Năică în primul scurt-metraj artistic, în *Năică și peștele* (scenariul și regia: Elisabeta Bostan; actor: Bogdan Untaru; 1963), copilul se manifestă independent, este stăpân pe mișcările, pe acțiunile lui. Mai mult chiar, acesta începe să-și construiască o imagine despre lumea în care trăiește și să înțeleagă conexiunile, dar și diferențele dintre lucruri, fenomene și valori. Totodată, în jurul vârstei de cinci sau șase ani, copilului asumă norma, deoarece îi plac certitudinile și controlul. Altfel, lumea din jur este prea complicată, plină de diferențe și nuanțe pe care acesta nu și le poate explica. Năică iubește culorile și ordinea lumii. În același timp, el devine conștient de faptul că realitatea este o provocare și, în conformitatea cu această constatare, Năică devine temerar fără să vrea și fără să o știe. El dorește doar să cunoască. Excesiv de curios, mai ales când este sigur pe abilitățile lui fizice, Năică se aventurează în prospectarea microuniversurilor din jur. În plus, spre deosebire de copii din mediul urban (oricum, în România de atunci, populația locuia, cu prioritate, în mediul rural), Năică este avantajat de faptul că trăind într-un sat, este integrat în natura primordială. Încercând să o cunoască, copii, în general, devin empatici și temerari. Și totuși, calendarul creșterii lui Năică este unic. El întruchipează ingeniozitatea precoce, perseverența, mila și blândețea. Năică este încă nedesprins de lumea basmelor, căci basmul înseamnă etică, observație morală și altruism. În basm, eroul comunică și colaborează cu ființele mărunte. La rândul lor, acestea comunică cu omul candid. Copilul Năică are de trecut piedicile/ probele necesare inițierii în viață, necesare creșterii sale. De aceea, finalurile filmelor sunt optimiste, ca în orice poveste. Spre deosebire de încercările prin care trece eroul din lumea basmului, în acest ciclu filmic nu există personaje negative, doar mici răutăți umane. În schimb, în unele animale (vezi prădători precum pisica și vulpea), copilul Năică nu are încredere. Însă, în general, totul este recuperabil, îndreptat și, uneori, îmbunătățit, domesticit. Astfel, în *Năică și peștele*, personajul principal este un puști de vreo cinci sau șase ani, care se duce la scaldat cu un grup de copii. Dar Năică, un copil contemplativ, preferă să pescuiască și să se odihnească la malul apei. Pe drumul spre casă, copilul constată că în undița lui se zbătea un peștișor. Spontan și plin de compasiune, Năică se grăbește ca să găsească o soluție pentru supraviețuirea acestuia. Însă acasă, apetitul pisicii îl convinge să ducă peștișorul, pe care Năică îl percepe ca pe o ființă miraculoasă, la râu. După ce străbate un câmp cu maci și o cărare prin pădurice, copilul, în sfârșit, ajunge la apă și eliberează peștele (simbol arhetipal, aici, peștele este manifestare a forței vitale). Dintr-o dată, valorile sunt iluminate din adâncuri; apoi, apusul coboară lin. Se pare că natura îi mulțumește copilului, comunică cu binefăcătorul Năică. Astfel, pelicula se încheie cu un

happy-end ecologic, educativ. În film, nu se comunică prin limbaj uman, iar muzica „acompaniază” sincopat sau armonic toate scenele semnificative și se îmbină cu zgomotele universului domestic sau natural. Acest limbaj cinematografic are rolul de a face perceptibile universul copilăriei, drumurile ei inițiatice și prietenia cu ființele mărunte, prietenie specifică copiilor empatici.

Într-un alt scurt-metraj din ciclul, film amintit anterior, *Năică* se confruntă cu noi provocări, dar și cu unul dintre misterele vieții, cu nașterea. Prin *Năică și barza* (1965), reintrăm în universul rural. Eroul a mai crescut un pic, nu se mai teme de unele ființe necuvântătoare. Ba mai mult, puștiul se hotărăște să negocieze cu barza pentru a avea un frate. Demersul este dificil („le cântă din cimpoi” berzelor aflate pe o baltă mirific pigmentată cu fluorescențele nufurilor). *Năică* este în căutarea unui limbaj comun care să-i faciliteze comunicarea cu aceste ființe. Una dintre păsări ascultă fermecată și puștiul reușește să o sechestreze. Acasă, el începe să improvizeze un cuib, pe acoperișul casei, pentru barza care s-a lăsat capturată cu blândețe. Indestructibila și originala logică a copilăriei îl fac pe copil să captureze cuibul berzei cu pene de găscă scoase dintr-o pernă, să depună niște ouă de găină și, în fine, să „domesticească” pasărea prin iubirea manifestată. Barza părea că acceptă acel cuib construit de *Năică*. Cum copilul este, în același timp, perseverent și grăbit, are de gând să păzească barza care, totuși, zburase din cuibul perfect de pe acoperișul casei tradiționale; *Năică* o readuce în gospodărie, în grajd, și își face culcuș, în paie, lângă aceasta, apoi scoate măgarul din grajd pentru a-i asigura pasării liniște și confort; tot acolo, duce și un leagăn din lemn pregătit pentru venirea copilului. Barza îl privește intrigată, dar apoi, deodată, se ridică deasupra leagănului dând puternic din aripi. Lumini colorate și lumini sidefii o înconjoară, precum pe peștișorul din filmul anterior. O entitate miraculoasă și-a făcut simțită prezența în grajdul care trebuia să fie un altfel de loc al Nativității. Dintr-o dată însă, barza dispare, se face dimineată și *Năică* aude un scâncet de bebeluș. Atunci, copilul iese plin de speranță din grajd și fuge în tinda casei, loc unde găsește, în pat, un nou născut înfășat, frumos și zâmbitor. Fericit, *Năică* mângâie pruncul ca să vadă dacă acesta este aieva. După aceea, copilul iese în curtea casei și chiuie, își strigă bucuria. În mod cu totul surprinzător, măgărița avea și ea un pui. O altă minune în curtea lui *Năică*! De pe acoperișul casei, barza care și-a îndeplinit misiunea și pare că veghează viața ființelor nou-venite pe pământ. Barza, o pasăre privilegiată în toate culturile, este simbol al energiei feminine, fiind legată de reînnoire și creație. În religiile precreștine, ea simboliza pântecul matern, anunța nașterea, Noul. Toate aceste corelații au fost fericit realizate de scenarista Elisabeta Bostan.

Aceste două episoade din ciclul *Aventurile istețului Năică* surprind momentele inițierii în viață, momente ale timpului copilăriei trăite între realitate și reverie. *Năică* trece prin aventuri

individuale, cunoaște nemijlocit lumea înconjurătoare și are o legătură tainică și personală cu natura, cu misterele ancestrale. Copilul este un singuratic care descoperă temeierile lumii. Le descoperă cu duioșie, inteligentă și intuiție. Niciun adult nu se amestecă în aventura lui *Năică*. Și, se întâmplă ca mulți dintre cinefilii generațiilor care au copilărit în mediul rural care pare, în acest film, un context atemporal, să re trăiască ceva din descoperirea magică a Lumii, descoperire prin care au trecut în primii lor ani de viață.

În pelicula *Năică și veverița* (1967), din miniseria *Aventurile istețului Năică*, copilul și vecina lui Maricica fac orice ca să salveze, cred ei, o veveriță pândită de vulpe. Cu acest episod, *Năică* descoperă, cu adevărat, pădurea prin care trecuse adesea, precum și sociabilitatea (copilul nu participa la jocurile celorlalți și fusese, cu un episod în urmă, pe punctul de a fi implicat într-o trântă în pulberea uliței). Acest film debutează cu o scenă stereotipă vizavi de copilăria rurală la vreme de iarnă. *Năică* și Maricica sunt alături de alți copii la săniuș, contribuie la realizarea unui om de zăpadă urias; dar, pe când copiii erau fericiți în toiul jocurilor, ei aud strigătele unei femei disperate de invazia vulpii hulpave în cotețul păsărilor. După ce *Năică* vede urmele sângeroase ale prezenței vulpii în gospodărie, împreună cu vecina Maricica, merge în pădurea care până atunci a funcționat doar ca pasaj de trecere, și vede, mai întâi, în vârful unui copac, o veveriță frumoasă și jucăușă. Grijuliu, *Năică* ascunde veverița într-un adăpost din pădure. O ia în grijă, îi face culcuș, îi asigură mâncarea, adică deșertează în fața veveriței un sac care fusese plin cu nuci, alune, mere. Copilul este fascinat de ființa care i se plimba pe trup și care se lasă alintată. *Năică* are o nouă prietenă și își închipuia că are o responsabilitate majoră, că trebuie să protejeze veverița de prădătorul care bântuia prin împrejurimi. Când în zonă, apare și vulpea pe care o considera dușman autentic, copilul se confruntă cu aceasta. Concret, *Năică* scoate, de pe undeva, o flintă nefuncțională, inaptă pentru vânatoare. Apoi, *Năică* iese din adăpostul din pădure și cu un măturoi pentru gonirea prădătorului neimpresionat de eforturile copilului; nu știm cum, vulpea pare că a capturat pușcoiul și îl privește pe *Năică* cu dispreț, apoi cu ostilitate, pregătindu-se, își imaginează *Năică*, de atac. Pe când copilul face o ultimă încercare de recuperare și folosire a flintei, din pădure se aud împușcături și *Năică* este convins că arma lui a gonit prădătorul. Din neatentție, Maricica a lăsat deschisă ușa cabanei și veverița a plecat în pădure. Drept urmare, cei doi copii încep o căutare disperată printre copaci și o regăsesc în vârful unui brad falnic, într-o poziție intangibilă. *Năică* este convins că a reușit să salveze veverița. Replica de la finalul filmului, replica dată vecinei sale Măriuca, exprimă certitudine și bucurie: „Ți-am spus eu că veverițele nu mor niciodată!”. Este sfârșitul unei stări de tensiune, căci răul (vezi aici începutul percepției maniheiste a lumii, percepție specifică vârstei) a dispărut, iar copilul redevine optimism.

Dacă peștișorul a fost salvat din milă, dacă de la barză aștepta un beneficiu, veriga este o ființă care dăruiește dragălașeni, recunoștință. Pentru Năică, Lumea a reintrat în ritmul miraculoasei vieți simple, în candoarea începuturilor mereu reînnoite.

Aventurile copilului vor continua, presupunând, mai ales, contactul cu orașul. Vezi, în acest sens, *Năică pleacă la București* (1967), copilul (jucat de același actor minor), acum școlar, este hotărât să iasă din universul copilăriei rurale. Lecția despre capitala țării declanșează mirajul geografiei extrarurale și decizia călătoriei la București. Astfel, „instituționalizarea” lui Năică îi deschide acestuia interesul pentru lumea largă. În acest film retorica sistemului este prezentă. Năică ajuns pe ascuns în oraș, căci se strecurase într-un camion care ducea de la o fermă, în capitală, niște cuști cu păsări. Din ascunzătoare, Năică vede bulevarde, tramvaie, mașini mici, oameni îmbrăcați „ca la oraș”, statuia lui Mihai Viteazul din Piața

Universității, mănâncă un pepene, trece printr-un târg unde se desfășura un bălci. Este fascinat, extaziat! Năică se reîntoarce acasă cu același camion, stă în picioare și salută plin de entuziasm, orașul pe care pare că îl domină (pălăria de paie care face parte din fizionomia eroului nostru, este luată de vânt și plutește deasupra orașului, călătorind, în continuare, prin lume).

Acest nou film, aflăm câteva lucruri noi care țin de creșterea lui Năică, dar și despre modernizarea socialistă. În satul tradițional, școala era principalul emițător de modernitate. Acum, în viața lui Năică va intra, orașul, marea comunitate. De altfel, în politica Partidului Comunist Român prioritare deveniseră problema dezvoltării orașelor ca centre ale industriei, precum și creșterea demografică. Acest film, ultima peliculă a ciclului, se înscrie printre acele produse cinematografice care construiesc mirajul urbanității socialiste.

## Note

1. Despre cadrul politic și politicile culturale ale regimului stalinist din România, vezi cărți de referință: Călin Căliman, *Istoria filmului românesc* (București: Editura Fundației Culturale Române, 2000); Aurelia Vasile, *Le cinéma roumain dans la période communiste: Représentations de l'histoire nationale* (București: Editura Universității din București, 2011); Bogdan Jitea, *Cinema în RSR. Conformism și disidență în industria ceașistă de film* (Iași: Polirom, 2021), 17-34.
2. Mihaela Grancea, „Revista *Film* între promovarea ideologiei comuniste și nevoia de liberalizare a discursului artistic: anul 1956”, în *Învățământul de partid și școlile de cadre în România comunistă. Context național și regional*, ed. Sorin Radu (Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2014), 255 sq.
3. Mihaela Grancea, „Film Magazine: Between the Communist Ideology and the Need to Liberalise the Artistic Discourse (1956)”, *Brukenenthal. Acta Musei IX*, nr. 2 (2014): 16.
4. Grancea, „Film Magazine”, 18.
5. Vezi jurnalul publicat postum, jurnalul lui Camil Petrescu, *Note zilnice. (1927-1940)* (București: Cartea Românească, 1975), 45-60.
6. Vezi *Ladri de Biciclette [Hoși de biciclete]* de Vittorio De Sica, 1948.
7. Mihaela Grancea, „Despre aventură, școală și vacanță în filmele românești din perioada comunistă”, în *Educația publică și condiționările sale (secolele XIX-XX)*, eds. Cătălina Mihalache, Leonidas Rados (Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2015), 370.
8. Grancea, „Despre aventură, școală și vacanță”, 372-373.  
Mihaela Grancea, „Năică descoperă lumea”, *Revista Film*, nr.1 (2022): 72-75

## Bibliography

- Căliman, Călin, *Istoria filmului românesc* [History of the Romanian Film]. Bucharest: Editura Fundației Culturale Române, 2000.
- Grancea, Mihaela. „Revista *Film* între promovarea ideologiei comuniste și nevoia de liberalizare a discursului artistic: anul 1956” [The Film Journal between Promoting the Communist Ideology and the Need of Liberating the Artistic Discourse: Year 1956]. In *Învățământul de partid și școlile de cadre în România comunistă. Context național și regional* [The Party Education and Cadre Schools in Communist Romania: National and Regional Context], edited by Sorin Radu. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2014.
- Grancea, Mihaela. „Film Magazine: Between the Communist Ideology and the Need to Liberalise the Artistic Discourse (1956).” *Brukenenthal. Acta Musei IX*, no. 2 (2014).
- Grancea, Mihaela. „Despre aventură, școală și vacanță în filmele românești din perioada comunistă” [On Adventure, School, and Vacation in Romanian Films of the Communist Period]. In *Educația publică și condiționările sale (secolele XIX-XX)* [Public Education and its Conditions (19<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> Centuries)], edited by Cătălina Mihalache and Leonidas Rados. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2015.
- Grancea, Mihaela. „Năică descoperă lumea” [Naica Discovers the World]. *Revista Film*, no. 1 (2022).
- Jitea, Bogdan. *Cinema în RSR. Conformism și disidență în industria ceașistă de film* [Cinema in RSR. Conformism and Disidence in Ceausist Film Industry]. Iași: Polirom, 2021.
- Petrescu, Camil. *Note zilnice. (1927-1940)* [Daily Notes]. Bucharest: Cartea Românească, 1975.
- Vasile, Aurelia. *Le cinéma roumain dans la période communiste: Représentations de l'histoire nationale*. Bucharest: Editura Universității din București, 2011.