

ARTISTUL EMIL LOTEANU: UN CUNOSCUȚ NECUNOSCUȚ

Doctor habilitat în studiul artelor **Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ**
Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM

ARTIST EMIL LOTEANU: AN UNKNOWN KNOWN

Summary. When turning to virtualities of the psycho-biographical method, the author identifies the human and artistic personality of the film maker Emil Loteanu in the mitocentrist area of the neo-romanticism and in the psychoanalytic area of the vicissitudes of his creative destiny, as well. The emphasis of the timeless antitheses of the romanticists between life and art, reality and dream, historical time and individual time, as well as the necessity of the chant of unfulfilled love in Pygmalion complex is succeeded by the review and reconsideration of the first stage of the refuge of Emil Loteanu in Moscow in authentic sociocultural contexts. Through the confessional movies of the film maker *O șatră urcă în cer* (A Gypsy camp flies in the sky) and *Dulcea și tandra mea fiară* (My sweet and tender beast), there has been highlighted the gravity of the spiritual steps undertaken by the Bessarabian artists in the oppositional process of "survival through culture" and the excellence during this period of two artistic trends apparently antinomic – mythicization and debunking – an outgrowth of the inner polemic of the film maker, both with time and his own creation.

Keywords: neo-romanticism, romantic maximalism, the myth of eternal freedom, Pygmalion condition, the myth of the female timelessness, refuge-exile, ideal woman, debunking, examination of conscience, dissipation of dreams.

Rezumat. Apelând la virtualitățile metodei psihobiografice, autorul identifică personalitatea artistică și umană a cineastului Emil Loteanu în spațiul mitocentrist al neoromantismului și cel psihanalitic al vicisitudinilor destinului său creator. Reliefarea eternelor opoziții ale romanticilor dintre viață și artă, vis și realitate, timp istoric și timp individual, precum și a imperativului cântării dragostei neîmplinite în cadrul complexului lui Pygmalion, este succedată de reexaminarea și reconsiderarea în autentice contexte socioculturale a primei etape a refugiului lui Emil Loteanu la Moscova.

Prin filmele confesionale ale cineastului, *O șatră urcă în cer* și *Dulcea și tandra mea fiară*, a fost scoasă în evidență ponderea demersurilor spirituale ale artiștilor basarabeni în procesul opozițional al „supraviețuirii prin cultură” și excelența în această perioadă a două tendințe artistice aparent antinomice – mitizarea și demitizarea, rod al polemicii interioare a regizorului atât cu timpul, cât și cu propria creație.

Cuvinte-cheie: neoromantism, maximalismul romantic, mitul eternei libertăți, complexul lui Pygmalion, mitul eternului feminin, refugiu-exil, femeie ideală, demitizare, examen de conștiință, spulberarea visurilor.

La memorarea celor 80 de ani de la nașterea efervescentului temperament artistic care a fost Emil Loteanu în ambele sfere de o rezonanță majoră – literatura și arta cinematografică – constatăm cu stupeoare condiția dezolantă a cineastului și poetului în paroxismul oximoronic al unui cunoscut necunoscut. Depășirea acestei nedreptăți istorice și culturale ce-i însoțește ca o fatalitate pe cei mai talentați artiști basarabeni, eternii ostatici ai ingraturii umane, ar însemna asimilarea unui registru metodologic axat pe sondajul în sfera enigmatică a „psihologiei adâncurilor” (C.G. Jung) [1, p. 281], unica în stare să readucă în actualitate revelațiile și decepțiile unei sensibilități de excepție.

Emil Loteanu a debutat în arta basarabească cu volumul *Zbucium*, declarând starea această de spirit ca un crez artistic ce-i predestinează o perpetuă frenezie a spiritului, dar și îl îndeamnă să împărtășească lumii întregi ideea eternei neliniști sufletești ca a unui imbold major al cunoașterii universului prin trăirile inimii. Doar racordarea creației lui Emil Loteanu la virtuțile și mesajele mitocentriste ale neoromantismului, un ex-

ponent înflăcărat al căruia a fost artistul basarabean, precum și reamplasarea demersului său cinematografic într-un cadru hermeneutic de filiație psihanalitică, dezvăluie în noi valențe estetico-filosofice originalitatea personalității cineastului și poetului nepereche.

Indiscutabil, Emil Loteanu a venit în lume cu scopul demiurgic de a o perfecționa, ambiție moștenită de la magnificii romantici ai secolelor precedente. În zodia neoromantismului s-a cristalizat nu numai crezul artistic al regizorului, ci și modelul său existențial. Această concordanță dintre om și artist ne permite să descifrăm totalitatea manifestărilor tumultuoase ale personalității prin sondajul în interiorul unei ființe răscolite de elanul inspirației pasionale și de exaltarea cugetului animat în căutarea perpetuă a idealului.

Ca nimeni altul, Emil Loteanu a cunoscut un *zbucium* artistic de o incomparabilă tensiune, o stare de creativitate perpetuată ce-i dădea mereu senzația încântătoare a unei emancipări absolute, consacrate chemării spirituale de a demonstra lumii atât de imperfecte orizonturile sclipitoare ale înălțătorului spirit romantic.

E cert faptul că intelectualii șaizeciști, care au îmbrățișat deviza lui Fichte de a trăi ca artist și de a-și modela artistic viața, optând pentru criteriul estetic al sensului existenței, au fost, de fapt, una dintre cele mai idealiste generații ale secolului al XX-lea. Drama acestei generații, ce și-a asumat misiunea să „sufere de starea lumii”, se acutizează prin impactul gândirii lor „vinovate” asupra mii și mii de oameni care au rămas ostatici beatitudinii visurilor tinereții, nemaifiind în stare să se adapteze cruzimii maturității.

Ca un adept înflăcărat al curentului inspirat, Emil Loteanu era îndrăgostit de virtuțile spirituale și estetice ale mitului visului romantic, de acea lume imaginară de o frumusețe și armonie desăvârșite, existența căreia îi inspiră voința de a fi. Pentru că numai ei doi – el și acea lume paralelă, invizibilă pentru ceilalți, cunoșteau taina fericirii și împlinirii. Neregăsind în realitatea brută niciun ecou al acestui spațiu virtual, el se retrage în visul său mirific. Or, romanticul este predestinat să fie cel mai mare singuratic din lumea artelor, cel care a ales conștient înstrăinarea și renunțarea. Singura lui consolare este evadarea în spațiul artistic.

Dragostea disperată față de orizonturile absolutului universal al creației genera acel curaj de a sacrifica orice și pe oricine, de a se sfâșia, de a muri chiar, pentru a se deda până la uitare de sine aventurii cunoașterii artistice. Retrospectiv conștientizez că poetul și cineastul Emil Loteanu era condamnat din tinerețe la ruptura cu lumea reală, la sacrificarea vieții creației. Din tinerețe pe chipul lui, pe atunci visător și duios, se întrevedea paloarea unui destin tragic...

Indubitabil, problema majoră în cazul unui artist romantic ține de dilema artă-viață. Loteanu a aderat din tinerețe la celebra sentință a lui Nietzsche conform căreia unica justificare a vieții este creația. O semnificație aparte în ecuația „artă-viață” îi aparține modelului, iubirii romantice. Idealiștii melancolici, romanticii care au lansat concepția artei ca formă supremă a cunoașterii lumii, deslușeau în sentimentul iubirii imboldul major al omului de a surmonta condiția finitudinii sale existențiale. Starea de iubire, o stare de extaz a sufletului, în tratarea romanticilor denotă imperativul dezacordului fatal dintre veșnic și efemer. Iată de ce personajul romantic este condamnat de a trăi o dragoste neîmplinită.

Emil Loteanu se afiliează complexului lui Pygmalion. Acelui celebru sculptor care, conform legendei, a respins toate femeile de pe insula Crit, nedemne spiritual și moral de visul său, ca să se îndrăgostească într-un sfârșit de chipul cioplit al Galateei – creația sa întru proslăvirea eternului feminin. Și la Emil Loteanu nostalgia femeii ideale se exprimă prin imboldul de a-i immortaliza chipul în artă (vezi, în special, poezia *Mi-e*

dor de chipul tău, zeiță, dar și galerie de eroine din filmele sale).

Invariabil, numai purificarea prin metamorfoza cathartică a creației o apropie pe Nefertiti – Galateea de idealul mult râvnit. Astfel, Loteanu hermeneutizează nostalgia iubirii, dar descoperirea fenomenului devine posibilă pentru el nu prin trăirea prezentului autentic, ci prin sublimarea visului despre iubirea ideală în opera de artă.

În cazul unui artist neoromantic este mai firesc să căutăm descifrarea enigmei creatorului nu în nisipurile cotidianului, ci în sferele sublime în care vibrează adevărata substanță a mesajului acestei categorii de creatori. Deci să urmărim nu istoria vieții, ci istoria sufletului. Or, virtuțile nobile și visurile răpitoare ale artei romantice au însemnat pentru Emil Loteanu tărâmul autosalvării, autodepășirii, actul creației semnificând actul mântuirii, acea forță cathartică ce-i permitea abolirea ispitelor ce-l devastau din interior, determinând într-un final neasemuita spiritualizare a discursului său cinematografic.

Emil Loteanu a avut noroc să se inițieze în artă cinematografică în epoca mirifică a anilor 1960, care s-a dovedit a fi pentru el una paradizică a existenței artistice în plina armonie cu sine și cu lumea sub constelația metamitului romantic al eternei reîntoarceri. Inspirata sa dilogie *Poienile roșii și Lăutarii* demonstrând una din culmele neoromantismului cinematografic al acestei perioade.

Traectoria destinului, atât de fericit *ab initia*, s-a dovedit însă sfâșietor de dramatică – urmează epoci cinematografice ce-l vor situa consecutiv în spațiile de spirit dezolante, chiar disperate: nostalgia paradisului pierdut (anii 1970), criza identității artistice (anii 1980), moartea artistului (anii 1990).

Punctul de plecare pentru reconsiderarea destinului creator al cineastului constituie reexaminarea în autentice contexte socio-culturale a refugiului lui Emil Loteanu la Moscova. Numai prin intermediul spectrului psihanalitic reușim să dezavuem stereotipurile încetățenite, periclitare de omniprezenta invidie și rachiună, conștientizând în toată amploarea vicisitudinile asimilării cineastului într-un nou context etno-cultural în preajma imanentei transformări a refugiului în exil.

Exodul, la sfârșitul anilor 1960 – începutul anilor 1970, al celor mai scilpitori artiști basarabeni era condiționat de animozitatea înverșunată în RSSM bodiulistă față de intelectuali, în general, și față de artiști, în special, care nu se poate compara cu nicio altă republică ex-sovietică, prigoana, cum ne demonstrează mărturiile selectate din arhiva de partid, luând, după înăbușirea primăverii din Praga, forme dintre cele mai

perverse și perfide. În urma acestor lupte crâncene ale puterii sovietice cu artiștii exponențiali s-a produs un fenomen încă nu în totalitate conștientizat, când flacăra românismului lumina din metropola sovietică prin piesele lui Ion Druță montate de Ion Ungureanu, prin muzica inspirată a lui Eugen Doga, prin filmele „rusești” ale lui Loteanu, dar și din „Siberiei de gheață” se revărsa plânsul chitarelor lui Mihai Dolgan [2, p. 38-45].

Astfel, diaspora moldovenească reușea ceea ce cei din RSSM nu aveau cum s-o facă – să asigure continuitatea procesului artistic basarabean. În această misiune sacră dar și dramatică și-a dat concursul generația de aur a culturii naționale, verva neoromantismului în varianta basarabeană fiind impulsionată în prima etapă a refugiului de o necurmată nostalgie a patriei pierdute. Impactul extraordinar asupra spectatorilor al operelor basarabenilor refugiați, confirmat de certificate documentare, demonstrează atât caracterul universal și general uman al arhetipurilor ancestrale interzise în RSSM, cât și situarea mesajului neoromantic cu preponderența virtuților spirituale în avangarda „supraviețuirii prin cultură”. N-ar fi o exagerare să-i acordăm diasporei moldovenești un rol aparte în boicotarea tacită a rigorilor absurde ale realismului socialist, eroii romantici în versurile inspirate ale lui Ion Druță, Emil Loteanu, Mihai Volontir îndeplinind misiunea majoră a unor atlanți ce țineau cerul artei adevărate.

Scrutarea psihanalitică relevă cu certitudine că în interiorul etapei glorioase a creației sale, când Emil Loteanu, prin filmul *O șatră urcă în cer*, își împlinește ambițiosul vis de a cuceri lumea, se ascunde germinarea unui dramatic dezacord dintre vis și realitate. Or, atmosfera dezoxigenată, proprie stagnării, când se instaurază fenomenul absurd al „artei fără artă”, trezește în forul interior al unui împătimit de ideea creativității ca sensul suprem al existenței un sfâșietor presentiment apocaliptic. De aceea în inspiratul film se întrevide o ripostă la atentatul prăbușirii și răpirii idealului existențial.

Premonițiile unei sensibilități de excepție a regizorului s-au adevărat prin surprinderea în subtextul discursurilor cinematografice inspirate *O șatră urcă în cer* (1975) și *Dulcea și tandra mea fiară* (1978), demitizarea succesivă a două mituri ce constituie esența semantică a metamitului visului romantic axat pe interferența mitului eternei libertăți cu mitul eternului feminin. Ni se pare semnificativ că anume cel mai înflăcărat promotor al perenității virtuților romantice din spațiul mioritic, cu predilecție de geneza mitologică, a relevat apusul definitiv al celei mai încântătoare utopii a omenirii, dar și, prin dramatismul propriului destin creator, drumul în niciunde al adepților purității

și inspiratului curent artistic într-o societate dezumanizată [3, p. 49-56].

O șatră... s-a revărsat ca o furtună pe ecranele lumii, captivând spectatorul prin vise uitate și dorințe camuflete. În spațiul ex-sovietic, popoarele căruia lăncezeau în amurgul „socialismului dezvoltat”, filmul a incitat spiritele, trezind speranța unei alte existențe. *O șatră...* copleșește prin frumusețea ingenuă a naturii, prin frumusețea suavă a eroinei filmului, Rada, și prin făptura chipeșă a lui Zobar, prin frenezia vitală îngemănată cu nostalgia răscolitoare a muzicii țigănești. *O șatră...* prezintă neîndoios un poem cinematografic, înduioșător prin pitorescul naturii, caracterelor, muzicii. Un poem care respiră aerul libertății nemărginite, sublimând nostalgia omului modern față de paradisul pierdut al copilăriei.

Revăzând filmul astăzi, constatăm însă că atmosfera încântătoare a unei continue sărbători a vieții este străbătută de o melancolie subversivă care întrepătrunde mai ales peisajul extraordinar de expresiv și nuanțat cu preeminența splendorii funeste a crepusculului. Anume acest metasimbol premonițional relevă nesațul disperat de a savura clipa care precede inevitabilitatea despărțirii. Deși în *O șatră...* regizorul, prin cântarea libertății absolute, etalează starea de spirit ce l-a determinat să părăsească temnițele în care a fost închisă patria lui în eclipsa stagnării, tratarea extatică a mitului visului romantic se îmbracă în halouri tragice ale unei iluzii spulberate. *O șatră...* oscilează între exaltarea eroismului romantic, elogierea pitorescului firii țigănești și demitizarea obsesiilor etnice care dezvăluie infantilismul cras și surzenia ostentativă a etniei față de schimbările lumii. Pentru prima oară în creația artistului apare o autoidentificare cu personajele sale nu numai și nu atât în scopul contemplării desăvârșirii spirituale, ci întru reevaluarea credoului său artistic.

Procesul de contopire cu eroul liric îi trezește, involuntar, sentimentul inedit de neliniște, născut din recunoașterea propriilor nesăbuite în fatalismul dedării eroilor în calitate de virtute majoră unei himere, pe cât de încântătoare, pe atât de nocive. Acest sentiment descumpănitor motivându-i călătoria în interiorul ființei sale artistice maximaliste, categorice, ce-și cultivă structura artistică preponderent copilărească în zodia unor mituri disperat de frumoase. Aș risca să presupun că regizorul presimte din primul său film „rusesc” inevitabilitatea despărțirii de cosmosul neoromantismului și trăirea pasională a acestei clipe de cumpănă îi atribuie filmului o răscolitoare intonație elegiacă.

De fapt, anume în *O șatră...* pentru prima oară se înregistrează durerosul sentiment de zădărniciere sau poate chiar al premoniției unui sfârșit tragic, aidoma

celui ce l-au cunoscut neînduplecării Rada și Zobar care și-au pus pe altarul destinului fetișul libertății ca o condiție a absolutei fericiri umane.

Totuși, rămânând fidel sie însuși, Emil Loteanu nu se lasă bătut. Atât în *O șatră...*, cât într-o măsură și mai mare în *Dulcea și blânda mea fiară*, se manifestă ambiția de a-și promova cu îndârjire vocația neoromantică chiar și într-un context sociopsihologic ostil. Vocația, confirmată o dată în plus prin regăsirea în operele clasicilor ruși a unor subiecte și mesaje apropiate personalității sale artistice, denotă o intuiție excepțională care se soldează cu scoaterea în evidență a dimensiunii romantice atât a lui Gorki, cât și a lui Cehov. Și dacă tânărul Gorki era considerat un adept al romantismului revoluționar, Cehov chiar și în perioada timpurie, când își semna opera cu pseudonimul Cehonte, era tratat în opoziție cu inspirata viziune.

Or, nuvela lui Cehonte *O dramă la vânătoare*, considerată de însuși autorul o eroare a tinereții, l-a însuflețit pe regizorul basarabean anume prin regăsirea în ea a unor teme și obsesii ce îi guvernau creația. Drama cumplită a acelui joc cu destinul în care și-au irosit chemarea sufletului toți eroii filmului, relevată de Cehov prin modalitatea lui aparte de a sugera idei și sentimente, de a vorbi prin subtexte și aluzii, era transferată într-un registru extatic, impropriu poeziei lui Cehov.

Tocmai dezacordul evident dintre conținut și formă l-a situat pe Emil Loteanu la polul unui impostor care din necuviință participă involuntar la actul de defăimare a culturii ruse. Acest lucru nu i l-au putut ierta criticii de film, oamenii de cultură în general din mediul rusesc, sfidând argumentul de bază al cineastului că *Dulcea și tandra mea fiară* a avut cea mai mare priză la spectator dintre ecranizările operei lui Cehov.

De la apariția acestui film s-a cristalizat în mediul cinematografic rusesc opinia că Loteanu este de fapt un parvenit și un veleitar. Regizorul se războia prin intermediul unor interviuri cu exigenții critici, imputându-le că obiecția lor de bază, precum că *Dulcea și tandra mea fiară* nu are nimic în comun cu universal cehovian ar fi o concepție perimată și stupidă.

Revenind după mult timp la poetica peliculei *Dulcea și tandra mea fiară*, am sesizat în continuare unele carențe conceptuale și stilistice, dar, în același timp, mi s-au relevat similitudinile nebănuite anterior dintre două universuri artistice. Motivul nesăbuiții unei denigrări survine din paradoxul neluat în seamă de critica vehementă de altădată: performanțele excepționale ale discursului muzical al filmului, dar și cele ale jocului actorilor, nu ar fi avut sorți de izbândă într-o operă neinspirată: atât fulminantul vals al lui Eugen Doga, considerat pe bună dreptate o revelație artistică

a secolului al XX-lea, cât și jocul lui Oleg Iankovski, Leonid Markov, întrucâtva și al lui Kiril Lavrov, dar și, tangențial, prin semnificațiile arhetipale ale sensibilităților juvenile ale Galinei Beliaeva. Mutațiile ontologice ale crezurilor artiștilor reputați, dar și ale debutantei în artă nu aveau cum să nu fie impulsionate de voința a tot creatoare a regizorului.

Am surprins în aceeași ordine de idei regăsirea regizorului în universul mereu enigmatic al marelui Cehov în coordonatele mult mai importante, în cele ale anumitor stări de spirit ale artistului rus care semnalizează prin creația sa apusul unei epoci istorice. De asemenea, structura psihică a eroilor cehovieni denotă preeminența visării și imperativul setei de evadare, adică a două aspirații esențiale ale sufletului romantic. Și cele trei surori, și unchiul Vanea, și Nina Zarcinaia, și Ivanov trăiau cu speranța arzătoare că vor ajunge odată să vadă „cerul în diamante.” Aruncați în sânul unei existențe ostile firii lor de visători, fiecare dintre ei își căuta o cale de salvare din vitregiile lumii în declin.

În această ordine de idei, caracterul polițist și spiritul ironic, cu un pronunțat iz de parodie, al nuvelei *Drama la vânătoare* nu desființează atot prezenta nostalgie a idealului ce ar putea curma prăbușirea lumii. Influențat de realismul cehovian, dar și de virtualitățile psihanalitice, cineastul evocă nașterea unui nou (pentru palmaresul său!) tip de eroină, care oscilează între divin și diabolic, mai mult chiar, care-și pune la vânzare cele mai sacre valori: frumusețe, tinerețe, prospețime, eternul feminin. Încântătoare și păcătoasă, visătoare și coruptă, Olenika – îngerul decăzut – simbolizează destrămarea unuia dintre cele mai prețioase mituri romantice, cel al eternului feminin cu vădite caracteristici mântuitoare. Drept răsplată pentru atentarea la cel mai înduioșător mit, bărbații atrași în cercul existenței eroinei, fiecare curmându-i în felul său viața, rămân niște orfani lipsiți de suflet.

Nu cred că rațional și intenționat, ci mai degrabă rodul unei remarcabile intuiții a regizorului, în făptura eroinei răzbate din primele apariții în ipostaza unei zâne de pădure acea dilemă existențială pentru bărbați – s-o cucerească și s-o domine, dar imediat ce ating scopul să-i deplângă inocența. Și mai neașteptată, deși poate absolut firească, este ieșirea regizorului din strâmtoarea cadrului erotic, sugerând ideea că viața este același vis al cunoașterii și posesiunii care, inevitabil, dăruindu-ți împlinirea, te face să-ți deplângi așteptările înșelate.

Apare la acest romantic înfocat în filmul său, crucial pentru creația și viața lui, o oarecare nesiguranță față de armonia creată de el anterior, căreia parcă nu-i mai simte rezonanța autentică în lume. O scrutare psi-

hanalitică descoperă că Olenika, marcată de la natură de farmecul irezistibil al eternului feminin, posedă nu numai forțe purificatoare și mântuitoare, ci și distrugătoare, funeste.

Având în vedere că lui Loteanu i s-ar potrive de minune adagiul lui Gustave Flaubert *Madame Bovary sunt eu*, căderea Olenikăi de pe pedestalul idealului călăuzitor a însemnat și căderea regizorului în realitatea brută pe care n-o mai reușea să o dezaprobe prin forța imaginației romantice. Viața ordinară, urâcioasă, lipsită de elan și de inspirație a sfârșitului anilor 1970 nu mai putea fi neglijată de romanticii cu aripile arse.

Filmul *Dulcea și tandra mea fiară* denotă o creștere, deși mai strânsă, dar și mai paradoxală, dintre creație și viață. Loteanu, care, ca un veritabil romantic, era adeptul rostului major al adevărului artistic, de data aceasta a rămas surd la propriile premoniții. Cea mai dramatică consecință a faptului că Loteanu-omul nu l-a auzit pe Loteanu-artistul a fost ignorarea orizonturilor artistice de filiație psihanalitică, descoperite în *Dulcea și tandra mea fiară*. Or, regizorul a deschis porțile, dar nu a pășit pe calea prefigurării credo-urilor creației sale absolut necesare într-un nou, mult mai complex și haotic timp istoric. Anume această debusolare interioară, când, involuntar, examenul de conștiință l-a orientat spre alte zări, iar maximalismul romantic l-a țintuit pe loc, a determinat declanșarea, la începutul anilor 1980, a unei acute crize de creație, semnalând moartea spirituală a artistului romantic părăsit de miturile sale.

Peliculele ce au urmat, *Ana Pavlova* (1981) și *Luceafărul* (1986), culminând cu *Găoacea* (1992) sunt mostre elocvente ale sfâșierii eului creator al regizorului. Această „cădere” a determinat drama umană a unui romantic incurabil, care se înstrăinează nu numai de realitatea imediată, ci și de noile năzuințe și mesaje ale artei.

Cutremurat de rebarbarizarea societății ce devora cu voluptate idealurile romantice, cineastul a conștientizat cu stupeoare că pe cerul de plumb nu se mai deslușește steaua lui călăuzitoare. „Deceniul negru” (1990–2000) a însemnat năruirea speranței oricărei activități artistice, deci a estompat participarea lui la un dialog cu propriul neam și omenire, Emil Loteanu pierzând unica pentru el șansă de supraviețuire și împăcare cu universul imperfect prin catharsisul creației. Calvarul mușeniei artistice l-a devastat, ucigându-l.

Ponderea mesajelor istorico-culturale ale operei lui Emil Loteanu se distinge prin faptul că cineastul basarabean a reușit să familiarizeze cu cele mai importante manifestări ale metafizicii sufletului românesc – mitul pastoral și mitul creației și creatorului – mii de spectatori de pe toate continentele lumii, contracarând

imaginii feroce și funeste a lui Dracula, umanismul altruist al păstorului mioritic și meșterului Manole. În scopul călăuzirii omului modern în labirinturile existențiale ale modernității, împreună cu alți șaizeciști din estul european, Emil Loteanu reînvie pe ecranul secolului al XX-lea o lume grandioasă și mirifică prin altruismul consacării eroice și beatitudinea „revărsării sufletului”. Capacitatea artistului de a evoca situația mitologică, în care, precum menționează Carl Gustav Jung, „noi evadăm din destinul nostru individual, transformându-ne în glas și suflet al întregului neam omenesc” [1, p. 287], constituie una dintre cele mai fascinante particularități care certifică statutul arhetipal și parametric al artistului Emil Loteanu.

O particularitate revărsătoare, care consolidează sinceritatea actului său creator, constă în identificarea uluitoare a destinului autorului cu cel al protagoniștilor operelor sale, trecând și el prin calvarul pribegiei, necunoașterii, cruntelor dezamăgiri și cumplitei singurătăți. Istoria sufletului artistului nepereche, prin pasionala trăire atât a Ascensiunii, cât și a Căderii, nu este altceva decât reveriile bulversante despre zări incandescente ale unei sensibilități animate de căutarea idealității absolute.

Maximalistul Emil Loteanu se înscrie, ca și alți exponenți de vârf ai sclipitoare generații șaizeciste, în spațiul unui tragic erou romantic, entuziasmat și el de fantasmagorica aspirație de a îmbrățișa, întru desăvârșire, lumea cu aripile celor mai mărețe vise ale omenirii. Nici lumea, nici oamenii însă nu au fost în stare să-și schimbe chipul, aidoma idealurilor sublime...

P.S. Faptul că opera artistului în fiecare epocă istorică dezvăluie noi semnificații estetico-filosofice, reliefând și modalități stilistice de auto exprimare, nedeslușite anterior, semnifică condiția artistului devenit un clasic, deschis nenumăratelor interpretări în timp și spațiu.

Sunt convinsă: valențele iluministe ale mesajelor promotorului eternelor virtuți romantice, prin sinceritatea și pasiunea credinței, dețin funcții absolut necesare unei societăți care în tumultul noului mileniu a uitat de cele mai importante sfere ale ființei umane – spiritul și sufletul.

BIBLIOGRAFIE

1. Юнг К. Г. Архетип и символ. Москва: Искусство, 1991.
2. Plămădeală Ana-Maria. Destinul intelectualilor basarabeni între refugiu și exil. În: Arte – 2010. Chișinău, 2010.
3. Plămădeală Ana-Maria. Creația cinematografică a lui Emil Loteanu din anii '70: de la mit la demitizare. În: Arta – 2015. Chișinău, 2015.