

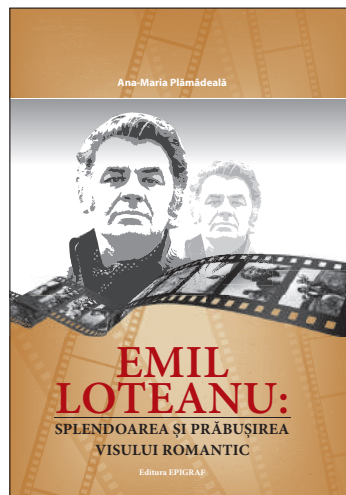
UN STUDIU DESPRE SINUOZITĂȚILE „VISULUI ROMANTIC” ȘAIZECIST

Dr. hab. **Andrei ȚURCANU**
Institutul de Filologie al AȘM

Încet, dar sigur, investigația fenomenului șaizecist părăsește teritoriul îngust al analizelor istoriste sau al celor pur estetice, încadrându-se tot mai temerar într-o viziune existențială înglobatoare, în care arta (fie că e vorba de literatură, film, cântec de estradă, teatru sau compoziție muzicală) deține un rol fundamental de creație a unei realități esențiale, capabilă să modeleze lumea și să formeze destine umane. Cartea recent apărută *Emil Loteanu: splendoarea și prăbușirea visului romantic*, semnată de Ana-Maria Plămădeală, doctor habilitat în studiul artelor, își propune programatic „o răsturnare a ierarhiei modalităților tradiționale de abordare a biografiilor oamenilor de creație”. Pornind de la premisa că șaizecismul are un fond funciar romantic și că „în cazul unui veritabil artist romantic, viața și opera nu se mai luminează reciproc, ci opera jalonează necruțător viața”, cercetătoarea insistă să nu căutăm impactul vieții private asupra artei, ci, dimpotrivă, „să ne concentrăm eforturile pe dezvăluirea amprentelor gândirii și simțirii artistice în traiectoria destinului uman” al creatorului, în cazul dat al lui Emil Loteanu.

Metoda se vrea și una de empatizare totală a cercetătorului cu obiectul său de studiu. Ca argument este citat un gând al lui Witold Gombrowicz: „Niciodată să nu scrii nici despre autor, nici despre opera de artă, ci numai despre tine în confruntarea cu opera de artă ori autorul [...]. Descrie doar ce simți tu însuși [...]. Dar dacă vorbești despre tine, exprimă-te în așa fel ca personalitatea ta să-și manifeste exhaustiv importanța și vitalitatea, devenind argumentul tău esențial. Deci, scrie ca un artist, și nu ca un pseudosavant”. Și pentru a da o mai mare pondere și credibilitate acestui dezi-derat metodologic, valabil cu predilecție unei abordări eseistice, Ana-Maria Plămădeală invocă și un considerent autobiografic: „Faptul că am ars pe același rug îmi acordă dreptul moral, sper, să încerc să dezvălui destinul exponentului acestei zburciunate generații, care a evadat în lumea ideală a castelurilor de fildeș, revigorând mitul visului romantic.”

Ontologia artistului romantic, logodit „cu cea mai depărtată stea”, impune o ființă excepțională, providențială, mistică chiar, cu diverse procese și fenomene ce țin de remitologizarea omului și a lumii sale.



Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ. *Emil Loteanu: splendoarea și prăbușirea visului romantic*. Chișinău: Epigraf, 2017.

224 p.: il.

În anii 1960, remarcă autoarea, antropocentrismul ca „principiu imuabil al neoromantismului” se întâlnește în cinematografiile naționale (dar și în celelalte arte!) cu „setea cunoașterii straturilor arhaice de factură di-onisiacă a culturilor etnice, proprie aspirațiilor neofolcloriste”. Miturile filmelor lui Emil Loteanu derivă din aceste obsesii/aspirații fundamentale într-o succesiune temporală sau într-o sincronizare a diverselor sensuri spirituale și estetice, pe care Ana-Maria Plămădeală le așează într-o narațiune critică palpantă despre „splendoarea și prăbușirea visului romantic”. Mitul eternei revoluții, mitul eternei reîntoarceri, mitul eternei libertăți, mitul eternului feminin coincid în destinul de creație al lui Emil Loteanu cu „împlinirea (anii '60), nostalgia paradisului pierdut (anii '70), criza identității artistice (anii '80), drama marelui singuratic (anii '90)”.

Mai puțin convingătoare mi s-a părut analiza *mitului eternei revoluții*, atunci când autoarea vrea cu orice preț să ne inoculeze ideea că în primul său film, *Așteptați-ne în zori*, „Emil Loteanu a ales tema Revoluției ruse nu din considerente de conjunctură, ci din cele afective”. Motivele opțiunii, de altfel, nici nu contează atâta timp cât „pelucula, finalizată în 1963, se r- corda la concepția neoromantică în vogă privind tratarea trecutului revoluționar”. „Eterna revoluție” e un loc comun al epocii, ideologic însemnând, odată cu criti-

ca cultului personalității, substituirea ideii staliniste a biruinței socialismului într-o singură țară cu ideea de „revoluție permanentă” a lui Troțki, iar în planul creației nefiind altceva decât o încercare de reactivare a romantismului revoluționar al artei proletcultiste din anii 1920–1930. Chiar dacă Ana-Maria Plămădeală îl pune pe Loteanu într-o lumină favorabilă față de optica lozincardă a altor producții similare din epocă, găsim că regizorul nostru „a îmbogățit substanțial subiectul tradițional cu dimensiunea ancestrală, propulsând concepția victoriei prin înfrângere, venită din spațiul ontic al catharsisului mioritic”, mitul eternei revoluții nu pare să convingă. Interesante în investigațiile de pe parcurs rămân doar observațiile ce țin nemijlocit de arta filmului, „ingeniozitatea principiului contrapunctic în realizarea gamei peisagistice”, felul specific de a folosi lumina, racursiul, mizanscena și mizancadrul, „simțul preponderent al expresivității imaginii filmice, crearea unei distincte atmosfere a secvenței, aderarea la tipul de personaj de factură romantică”, muzicalitatea de excepție și, nu în ultimul rând, metastructura filmică de „eternă pribegie”, care mai târziu „va sta la temelia operelor sale de referință”.

Raportat la același mit al „eternei revoluții”, filmul *Această clipă* (1968) reprezintă o altă etapă din destinul lui Loteanu, vine din „presimțirea că epoca dezghețului apune”, că iluziile romantice nu mai rezistă. Este interesantă, în acest sens, observația autoarei asupra jocului lui Mihai Volontir: „maniera sobră, aproape ascetică”. Personajul său „poartă însemnele unui exponent exemplar al șaizeciștilor, marcat de un scepticism și o atotprezentă ironie, născute din decepțiile existențiale”. Cu aceste observații de cadru, devine clară diferența de atitudine a forurilor de partid, elogiasă față de *Așteptați-ne în zori* și negativistă față de *Această clipă*.

Mitul eternei reîntoarceri se recompune din reverberațiile sufletului pastoral în *Poienile roșii*, al doilea film al lui Emil Loteanu, și *mitul creației anonime* reprezentat de pelicula *Lăutarii*. Având drept pornire nuvela *Bucolica*, apoi scenariul *Ciuleandra*, ambele titluri deja sugestive prin sine, în *Poienile roșii* cercetătoarea observă cum vibrează revelațiile mitului mioritic, cum „pulsează nostalgia etnopsihologică a originilor”, pregnantă „în peisajele filmului, a căror splendoare se soldează cu o exaltare estetică de o rară expresivitate”. Subtilă e paralela dintre viziunea antropocentrică a mitologiei românești din pelicula lui Loteanu și gândirea mitică „axată pe cultul unor zeități păgâne” din filmul lui Serghei Paradjanov *Umbră strămoșilor uitați*. Pline de interes sunt și descrierile de sensuri pe care le implică *Poienile*: „călătoria spre *Poienile roșii* simbolizează drumul spre Centrul

Ființei”, regăsirea acestora semnifică „reintegrarea în lumea paternă, dar uitată”. La fel de sugestivă e și constatarea că „în cultura română mitul creației spirituale germinează la confluența celor două arhetipuri etnice ale manifestării harului creator: cel al Păstorului și cel al Meșterului Manole”, urmată de o dezvoltare minuțioasă, cu enunțuri judicioase a acestei idei, a felului cum aceste două arhetipuri etnice se intersectează și se intercalează în creația lui Loteanu. Alături de *Poienile roșii* din aceeași paradigmă creatoare, dar deja la o altă vârstă a destinului spiritual al regizorului, face parte filmul *Lăutarii*. „În ambele filme – subtextul eclipsând textul – se întreprinde căutarea tărâmului fermecat al idealurilor naționale, care în prima peliculă se regăsește în poienile roșii, iar în cea de a doua în imperiul mirific al creației populare.”

Lăutarii este „ultima rază de soare a epocii de aur în cinematografia autohtonă”. Perioada de restalinizare a societății sovietice a însemnat un proces îndelung de persecutare a talentelor și de eclipsare a spiritului creator. Din Moldova pleacă exponenții de vârf ai șaizecismului, se produce „decapitarea cinematografului (în urma emigrării lui Kalik, Loteanu, Derbeniov, Lăsenko, Mursa), a teatrului (văduvit de un dramaturg de talia lui Ion Druță și de un regizor înzestrat cum a fost Ion Ungureanu), a muzicii de estradă (în urma plecării lui Eugen Doga și reîntoarcerii în Siberia a lui Mihai Dolgan, născut acolo de părinții deportați)”. În continuare, „biografiile de creație ale celor mai valoroși și incomparabili artiști basarabeni se înscriu pregnant în traiectoria dramatică a „refugiului-exil”.

În următoarele filme ale lui Loteanu, *O șatră urcă la cer* (1975) și *Dulcea și tandra mea fiară* (1978) Ana-Maria Plămădeală surprinde „demitizarea succesivă a trei mituri ce constituie esența semantică a metatitlului visului romantic axat pe interferența mitului eternei reîntoarceri cu cea a mitului eternei libertăți și mitul eternului feminin”. Utopiile se surpă într-un mod implacabil, acoperind sub ruinele crepusculului un destin creator tot mai bulversat și tot mai însingurat. „Un imn al libertății” este etichetată de autoare pelicula *O șatră urcă la cer*. Dar, dincolo de calitățile acestui poem cinematografic, se lasă deja întrevăzute și defecte, care cu timpul se vor transforma în maladii fatale: „exteriorizarea excesivă a evenimentelor și a stărilor de spirit ale eroilor filmului, intonația emfatică în genul melodramei în episodul final, acordând discursului un grad ușor de superficialitate, transformă opera cinematografică *Șatra...* dintr-o operă de autor în una de sorginte a filmului comercial.

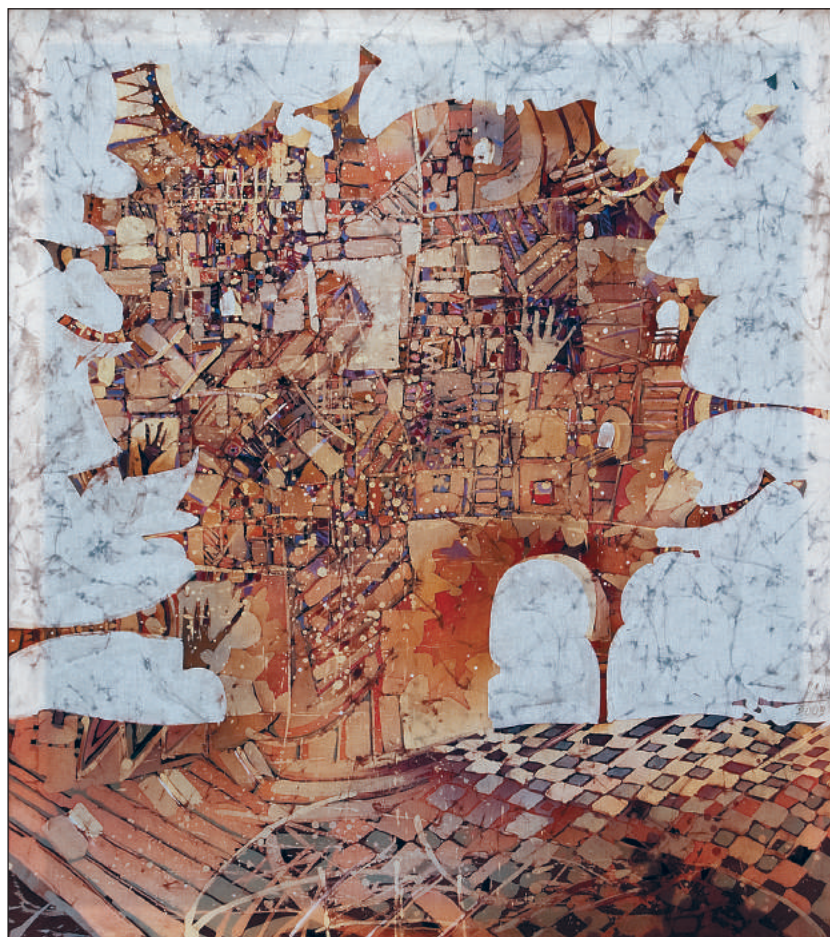
De la acest film fulminant începe devierea regizorului de la propriul crez artistic, standardizarea viziunilor sale ideatice-estetice. Îmbătat de un succes

fenomenal (64 de milioane de spectatori numai în fosta URSS), care l-a situat în rândul celor mai populari cineaști sovietici, Loteanu devine adeptul înflăcărat al filmului comercial, detestând cu vehemență căutările și idealurile filmului de artă.”

Filmul *Dulcea și tandra mea fiară*, în ciuda unui imens succes de casă, scandalizează experții în cinematografie prin discrepanța dintre mesajul peliculei și spiritul creației lui Cehov. Deși imputările păreau să aibă un temei real, azi cercetătoarea surprinde cu perspicacitate „regăsirea regizorului în universul mereu enigmatic al marelui Cehov în coordonatele unor anumite stări de spirit ale artistului 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”. Căderea din vis în realitate, această „Golgotă a risipirii visu-

rilor” face din personajele filmului niște „naufrațiați ai epocii decadente”. „În acest film, continuă autoarea, se produce consolidarea definitivă a mitului personal al lui Loteanu de o rezonanță filozofică și psihologică aparte – mitul dragostei neîmplinite”.

Urmează o acută criză de creație prin care se petrece „moartea spirituală a artistului romantic părăsit de miturile sale”. În discrepanțele următoarelor filme, *Anna Pavlova* și *Luceafărul*, în locul romanticului congenital, remitologizând vechile arhetipuri și creator de mituri personale, se descoperă doar un imens orgoliu pus pe harță. Autoarea demonstrează amănunțit și conștiincios de unde vin defectele acestor pelicule. Ultimele câteva zeci de pagini ale capitoului dat despre splendorile și prăbușirile miturilor romantice mărturisesc în subsidiar o durere surdă. Un ochi necruțător notează cu neîndurare zvârcolirile sub dărâmurile unui timp în derivă a unui artist de geniu.



Ludmila Șevcenko. *Oraș în toamnă*, 2010, batik, mătase, 90 × 90 cm