

COMPOZITORUL EUGEN DOGA: FENOMENUL VALORIFICĂRII MUZICII PRIN FILM ȘI A FILMULUI PRIN MUZICĂ

CZU: 78.071.1:791.43-293(478)(092)
<https://doi.org/10.52673/18570461.22.1-64.13>

Doctor habilitat în studiul artelor **Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ**

E-mail: anamaria.plamadeala@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5861-0624>

Institutul Patrimoniului Cultural

COMPOSER EUGEN DOGA: THE PHENOMENON OF VALORIZATION OF MUSIC THROUGH FILM AND FILM THROUGH MUSIC

Summary. The article emphasizes a process as important as it is neglected by film studies: the genetic interference between music and film. The author agrees with Serghei Eisenstein's providential conceptions of the primordial role of the valences of music in becoming the seventh art, which is highlighted in the operation with the categories of time and space, but also those of the psychoanalytic affiliation, such as dreamlike and subconscious. Following the initiation stages of the talented composer Eugen Doga in the field of "film music", it was revealed the double vocation of the master fully expressed in the richness of the philosophical-aesthetic register of music, which places him as co-author of the film. The quintessence of Eugen Doga's inspired creation focused on the skill of the musical vocation with the cinematographic one can be fascinatingly discovered in the pillar movies *Se caută un paznic* (Looking for a guard), *Lăutarii* (Fiddlers), *O șatră urcă în cer* (A tent rises in the sky), *Dulcea și tandră mea fiară* (My sweet and tender beast), *Maria, Mirabela* by entering the effervescent spheres of the nation's identity revelations. In conclusion, the opportunity to elaborate the artistic personality of Eugen Doga in the entire list of genres of his creation is promoted, namely through the inner dialogue between two fascinating universes, which guarantees his creation a special illuminist impact, conquering viewers around the world.

Keywords: music-film, double vocation, illuminist impact, psychoanalytic affiliation, co-author hypostasis.

Rezumat. În articol se ia în dezbatere un proces pe cât de important, pe atât de neglijat de filmologie: interferența „genetică” dintre muzică și film. Autorul se realizează concepțiilor providențiale ale marelui regizor Serghei Eisenstein privind rolul primordial al valențelor muzicii în devenirea celei de a șaptea arte, fapt ce se relevă în operarea cu categoriile de timp și spațiu, dar și a celor de filiație psihanalitică, cum ar fi oniricul și subconștientul. Urmărind etapele inițierii distinsului compozitor Eugen Doga în domeniul muzicii de film s-a constatat dubla vocație a maestrului manifestată cu lux de amănunte în bogăția registrului filosofico-estetic al muzicii, ceea ce-l situează în ipostaza de coautor al filmului. Chintesența creației lui Eugen Doga, axate pe îmbinarea vocației muzicale cu cea cinematografică, se dezvoltă concludent în filmele-pilon *Se caută un paznic*, *Lăutarii*, *O șatră urcă în cer*, *Dulcea și tandră mea fiară*, *Maria, Mirabela* prin pătrunderea în sferele efervescente ale revelațiilor identitare ale neamului. În concluzie este promovată ideea conceperii personalității artistice a lui Eugen Doga în tot palmaresul genurilor explorate anume prin dialogul interior dintre două universuri fascinante – al muzicii și al filmului – fapt ce garantează creației sale un impact iluminist aparte, cucerind spectatorii din toată lumea.

Cuvinte-cheie: muzică-film, dubla vocație, impactul iluminist, filiația psihanalitică, ipostază de coautor.

Creația celui mai reprezentativ compozitor basarabean al muzicii de film, Eugen Doga, se situează în ipostaza unui argument al interdependenței dintre muzică și film, dat fiind faptul că muzica maestrului reprezintă chintesența îndelungatului proces de cristalizare a conștiinței muzicale a neamului, ecoul speranțelor și al decepțiilor sufletului etnic reverberând în melodiile sale de o răscolitoare profunzime lirică. Splendoarea demersului muzical al lui Eugen Doga fascinează spectatorul din toată lumea, compozitorul devenind un exponent de frunte al spiritului etnic au-

tentic. Fenomenul de excepție al personalității artistice Eugen Doga se explică prin faptul că inspirată sa partitură muzicală adesea guvernează succesul filmului, mușamalizând incoerențe de stil și de gen ale unor opere cinematografice mai puțin reușite.

Secole la rând muzica exercită o funcție deosebită în viața spirituală a omenirii, și anume de revigorare continuă a creativității mitice. La sfârșitul secolului al XIX-lea apare o nouă artă – cinematografia, care răspunde elanului interior al culturii moderne de a remitologiza conștiința artistică. Or, atât muzica, cât

și, ulterior, arta filmului, joacă un rol deosebit, de *perpetuum vestigium*, în istoria culturii. „Cel de al treilea sens” [1, p. 39] depistat de Roland Barthes în cunoașterea cinematografică se datorește mesajului cosmogonic al filmului, care apropie limbajul filmic de un protolimbaj venit din *illo tempore* al actului inițial al creației lumii, consolidat de „dublul instinct al naturii” [2, p. 201], ce conduce la îmbinarea apolinicului cu dionisiacul.

Structura artistică a creațiilor filmice de valoare se cristalizează atât la confluența genurilor limitrofe, cum ar fi *balada, elegia, poemul*, cât și în contextul celor pur muzicale – *simfonia, opera, sonata, fuga*. În asemenea opere cinematografice muzicalitatea domină toate mijloacele expresivității filmice, transformându-se în cheia stilistică a discursului artistic.

Marele regizor Serghei Eisenstein, a cărui personalitate îmbină vocația de cineast desăvârșit în egală măsură cu cea de teoretician complex al domeniului descoperă geneza limbajului cinematografic pornind de la analogiile cu muzica. Astfel este demonstrată celebra sa teorie despre geneza montajului, dar și despre „muzica interioară a secvenței” [3, p. 334], „atmosfera scenei” [3, p. 359], „construcția dramaturgică a scenariului de tipul fugii” [3, p. 611]. Muzica în calitate de instrument al cunoașterii artistice universale se află în atenția unor filosofi notorii, precum Bergson și Husserl, ultimul constatând că „astăzi experimentele, care înainte nu se puteau exprima decât într-o formă muzicală, pot fi traduse în imagini vizuale” [4, p. 71].

Este cert că filmul preia de la muzică funcțiile de exprimare a celor mai complexe și profunde stări de spirit și a celor mai răscolitoare exaltări ale subconștientului, dar și mesajul confesional de redescoperire a cugetului și a sufletului uman prin polifonia mijloacelor de expresie cinematografică. E de netăgăduit faptul că aspirația nativă a filmului autohton de a se încadra în contextul demersurilor ființiale n-ar avea sorți de izbândă decât în cazul asimilării creației mitice și a celei muzicale. Spre deosebire de cinematografiile altor popoare, determinate de performanțele literaturii, teatrului, artelor plastice, orientarea artistică esențială în constituirea celei de a șaptea arte în Moldova a vizat spațiul ontologic al valorilor ancestrale, întrupate în plămăuirile mitice și în vocația muzicală a neamului. Iată de ce noul fenomen estetic, cinematografia, apărut la mijlocul anilor 1950, când abia își luau avânt alte genuri ale artei naționale profesioniste din RSSM, avea în posesie exclusiv resursele inepuizabile ale mitologiei și ale folclorului (literar și muzical).

Relația muzică-film s-a manifestat cu toată amploarea deja în filmele *Balada haiducească, Poienele roșii, Ultima lună de toamnă*, care au marcat evoluția

filmului moldovenesc spre o personalizare artistică în contextul tradițiilor spirituale. Talentații compozitori D. Fedov, I. Burdin, S. Lunchevici, E. Lazarev au contribuit esențial la regăsirea de către filmul autohton a propriei formule estetice. Totuși, în aceste filme ponderea muzicii era determinată de măiestria interpretării unor creații folclorice, mai puțin însă de asimilarea spiritului folcloric în opera de autor a muzicianului. Desigur, un asemenea compozitor nu putea să nu apară în acea epocă (anii '60) de avânt artistic, în care orientarea neoromantică a jucat un rol decisiv în redescoperirea prin intermediul polifoniei cinematografice a unor inedite universuri etnice. A fost dat ca el să poarte numele Eugen Doga.

Eugen Doga a debutat în cinematografie în 1967, semnând partitura muzicală la fulminanta parabolă *Se caută un paznic* de Vlad Iovița și Gheorghe Vodă. Filmul – o modernizare inspirată a poveștii crengiene *Ivan Turbincă*, prin ingenioasa sintetizare a filosoficului cu psihologicul, comicului cu liricul, a ghidat compozitorul spre căutările asidui în diverse genuri și stiluri muzicale.

Surprinzând năzuințele artistice ale autorilor spre cosmicizarea subiectului poveștii, Doga a reușit să evidențieze prin demersul muzical atemporalitatea plămăuirilor mitofolclorice înscrise în celebrul refren *A fost odată ca niciodată*. Suflul epic al melodiei, asociat cu peisajul biblic al pământului virgin, reactualizează Timpul Primordial al facerii lumii. Această tonalitate originară, „a începuturilor”, ecoul fraged al germinării vieții îi conferă din primele secvențe ale filmului călătoriei lui Ivan sensuri filosofice de inițiere a omului în cunoașterea universului.

Cineaștii Vlad Iovița și Gheorghe Vodă îl călăuzeau pe compozitor de la bun început pe căi nebătătorite. Eugen Doga a știut să regăsească în partitura muzicală procedee adecvate, care să răspundă complexității mesajului filmic – de a demitiza utopia comunistă prin filiera cenzurii milenare a neamului, precum și prin grotesc și satiric, ironie și sarcasm. Astfel, muzica participă activ la demascarea atât a evlaviei fariseice a raiului, cât și a bestialității iadului, accentuând ideea dezaprobării critice a ambelor spații ostile ființei umane. Îndrăznețele aluzii exprimate și printr-un original vocabular muzical le-au permis autorilor filmului *Se caută un paznic* să imprime și areopagului din paradis, și scenelor din infern o semnificație actuală, care demască ipocrizia și morala dublă a potentatilor, fie din tagma birocrăției cerului, fie din cea de pe pământ în perioada de apogeu a promovării mitului comunist. Inspirându-se din expresivitatea contrapunctului sonor al muzicii moderne, Eugen Doga a reușit să porceadă la crearea unei cacofonii oribile, stringente

și extatice în scenele iadului și să-și schimbe radical stilul în secvențele din paradis ancorate într-o evlavie anostă a unei monotonii muzicale.

Laitmotivul spiritului rebel al lui Ivan Turbincă se dezvăluie prin îmbogățirea cu variațiuni libere a cântecului ostășesc, întretesut de înțelepciunea populară, care accentuează dragostea de viață și încrederea în misiunea supremă a prezenței omului în lume. Cântecul dârz, întrepătruns de sonorități de tonalitate majoră îl însoțește pe Ivan în pelerinajele lui sfidătoare întru răsturnarea ierarhiilor și prejudecăților milenare în scopul readucerii și restabilirii pe pământ a valorilor perene. Ivan Turbincă devine câștigător în confruntările sale cu dracii, cu Sfântu Petru, în sfârșit, cu moartea, revigorând concepția antropocentrică a spiritualității naționale. Bravul și neînfricatul soldat demonstrează victorios că lumea este a lui, nu a lor, afirmând preeminență Omului.

În partitura muzicală finală Eugen Doga, prin desfășurarea cântecului într-o expunere ce îmbină organic elementele melosului popular cu cele ale muzicii moderne îi imprimă triumfului lui Ivan Turbincă asupra destinului o dimensiune arhetipală. Stilul sintetic al discursului muzical facilitează tinerilor cineaști transsimbolizarea ideilor crengiene într-o altă epocă de oprinare, cea totalitară, reliefând aspirația eternă a neamului bântuit de atrocitățile istoriei spre emanciparea spiritului.

Or, la debutul său, Eugen Doga și-a demonstrat cu prisosință harul de a pătrunde în mesajul filmului, de a înțelege locul muzicii în totalitatea mijloacelor de expresie a celei de-a șaptea arte. Colaborarea tânărului compozitor la realizarea filmului *Se caută un paznic*, moment important în inițierea lui Eugen Doga în spațiul specific al muzicii de film, a evidențiat capacitatea lui de a intui din start rolul dramaturgic al discursului.

Filmul *Lăutarii*, care a confirmat cu brio vocația cinematografică a compozitorului, reprezintă chintesența căutărilor sale de un deceniu în vederea redescoperirii cinematografice a sufletului etnic. În acest film reverberează cele mai importante idei, arhetipuri, simboluri ale spiritualității românești, ecourile ancestrale vizavi de filosofia și psihologia creației. *Lăutarii* este axat pe ideea fundamentală a ființei etnice – imperativul supraviețuirii prin exacerbarea ființei creative a neamului. Filmul confirmă concepția străveche a cosmogoniei artistice drept forță supremă de purificare și de prosperare a neamului. Eroul principal, lăutarul Toma Alistar, prin puterea pătrunderii în forul interior al neamului, dar și prin surprinderea dramei și a speranțelor unei distincte sensibilități artistice, devine un personaj-sinteză care dezvăluie cu o nease-

muită vigoare artistică drama etnică a pribegiei, regăsindu-și patria în cosmosul însuflețit al creației.

Desigur, *Lăutarii* a îngemănat un dublu scop al regizorului: de a redescoperi tainicele izvoare ale creației lăutărești și de a-și conștientiza patima personală întru creație. De aceea, Emil Loteanu este animat din start de ambițioasa intenție de a pătrunde în spațiul extazului creator, în acel spațiu ezoteric în care meșterul Manole nu mai auzea glasul suferind al Anei... Ambiția i s-a putut realiza doar în urma atragerii unui compozitor cu valențe de coautor al demersului filmic. Doga a și devenit un veritabil *alter ego* al regizorului Emil Loteanu, lucru mai rar întâlnit în cinematografie. Fenomenul *Lăutarilor* se explică prin efectul redescoperirii reciproce a unui regizor ce demonstrează în peliculele sale geneza muzicală a imaginii filmice și a unui compozitor dotat cu un impecabil simț cinematografic. Regăsirea a devenit posibilă datorită faptului că ambii împărtășesc același crez artistic venit din spațiul neoromantismului.

Atât Emil Loteanu în filmele sale, cât și Eugen Doga în muzică, se raliază ideilor de fond ale viziunii romanticilor – neasemuita sete de interiorizare, conceperea glasului sufletului său drept un ecou al suferințelor și revelațiilor universului, afilierea la mesajul conflictului romantic, care relevă o tumultuoasă discordanță între vis și realitate, ceea ce conduce inevitabil la o „răzvrătire romantică”, solidarizarea cu ideea lui Goethe că arta este „revărsarea inimii”, în sfârșit, aderarea la concepțiile romanticilor referitoare la natură ca un *alter ego* al sufletului uman, iar a artei ca un *alter ego* al limbajului original al naturii.

Este bine cunoscut faptul că filmul *Lăutarii* reprezintă o creație elocventă a neoromantismului în cinematografia sovietică a anilor '60-'70, când cineaștii, reprezentanți ai diferitor universuri etnice, au apelat, aidoma romanticilor în secolul al XIX-lea, la tradițiile ancestrale ale popoarelor din care făceau parte. Spiritualizarea tragicului, specificitatea realizării mesajului inițiativ al Artistului, exaltarea spiritului de sacrificiu întru creație, interpretarea inspirată a paradigmei etnice „Eros-Thanatos” întruchipată în nunta mioritică, permit să constatăm originalitatea de netăgăduit a filmului *Lăutarii*. Această originalitate, ce relevă o dimensiune aparte a ființei etnice se datorează căutărilor febrile atât ale lui Loteanu, cât și ale lui Doga de a pătrunde concomitent în adâncurile structurilor cinematografice și ale celor muzicale spre a atinge o armonie perfectă între polifonia filmică și cea muzicală.

Emil Loteanu a sesizat prioritatea structurilor muzicale într-un film dedicat destinului tragic ale acelora care au cutedat prin cumplite sacrificii să clădească templul spiritualității neamului, ghidându-se

de contrapunctul, pe care l-am putea numi și veșnicul conflict romantic dintre destinul uman și cel artistic al lăutarului Toma Alistar. Tema muzicală a copilăriei și laitmotivul primei iubiri contrastează cu tema implacabilului destin al artistului pribeag. În tema muzicală a destinului vibrează ideea de fond a filmului, dar și a spiritualității românești: nefericirea telurică este depășită de artist în sfera sublimului, unde el, aidoma păstorului mioritic și a Meșterului Manole, își realizează visul vieții sale, urmând imperativul etnic al „supraviețuirii prin spirit”.

Principiile muzicale ale construcției subiectului în formă de *allegro* de sonată și rondo-sonată i-au și permis lui Emil Loteanu să axeze filmul pe monologul interior al protagonistului său Toma, surprins în situații-limită. Numai asemenea structuri artistice dezvăluie zbciumul sufletului unui romantic rănit de discordanța eternă dintre aspirațiile spirituale și proza vieții.

Eugen Doga a trecut cu succes nesperat poate prima probă la exigentul regizor care abia îi descoperea harul. El a reușit să încadreze organic în partitură zbciumul extatic al unor doine și balade populare, atestând o dată în plus o distinctă sensibilitate artistică față de tradițiile ancestrale ale neamului. În același timp, a dat dovadă de o viziune modernă, complexă și psihologizantă față de imperativul solitudinii existențiale a artistului, tema destinului necruțător al lui Toma fiind ancorată în solul melancoliei și al dorului, dar și al reflecțiilor moderne vizavi de înstrăinarea existențială a artistului de realitate.

Confesiunea se înfăptuiește pe două căi: cea a polifoniei cinematografice (jocul actorilor, mizanscenele, montajul, peisajul) și cea a polifoniei majore a partiturii muzicale. Ambele surse de exprimare determină acele sentimente și stări de spirit ce permit autorilor să evoce fatalitatea unui asemenea destin tragic, să surprindă inevitabilitatea sufocantelor oscilații ale spiritului consacrat creației între speranță și disperare. Introspecțiile muzicale care reînvie lumea sclipitoare a beatitudinilor și viselor din tinerețe reverberează cu o stridentă tulburătoare în realitatea sumbră a maturității prezentate ca o succesiune de inevitabile pierderi și implacabile renunțări. De fapt, Toma își trăiește viața cu ochii și sufletul privind înapoi, la acele clipe de maximă fericire și presimțire radioasă a triumfului immanent ce i-a fost dat să le cunoască la vârsta primăverii. Ca un veritabil artist romantic el se răzvrătește împotriva crudului destin. Muzica sufletului lui rănit se revarsă ca o ultimă destăinuire a omului ce-și găsește refugiu doar în făurirea unei lumi ideale.

Forma monologică, în care eroul principal devine un *alter ego* al autorilor peliculei dezvăluie credourile lor referitoare la menirea artei și la ursita dramatică a

omului stăpânit de patima creației, *Lăutarii* devenind pentru regizor și compozitor o conștientizare de sine, un vis artistic de a putea atinge aripa de aur a geniului. Această năzuință sălășluiește în subtextul demersului filmic, determinând o inconfundabilă emotivitate venită din dorința refulată de a vorbi prin eroul titular despre adâncurile sufletești și ascunzișurile lor tainice. Laitmotivul primei iubiri călăuzește elanurile creative ale lui Toma până în ultimul lui ceas. Născută din nostalgia paradisiului pierdut, muzica lăutarului, inundată de lumina nestăvilită a visului, immortalizează dragostea eroilor răstignită de crunta realitate. Compozitorul a reușit să-i atribuie temei centrale a chemării întru creație acea rezonanță ancestrală care-l introduce pe spectator în negura vremurilor apuse când se cristaliza concepția creației ca a unui act sacru la baza căruia stă inevitabil un sacrificiu.

O particularitate a filmului devine consonanța peisajului cu muzica. Or, fenomenul acestei întrepătrunderi atestă un inedit grad de tensiune lirică a discursului filmic autohton. Am consemnat cu alte ocazii faptul că filmul poetic moldovenesc dezvăluie în mod mirific concepția etnică a corelației inerente dintre natură și creație. Balada cinematografică *Lăutarii* devine un apogeu în transsimbolizarea acestei concepții, muzica izvorând parcă din sevele naturii însuflețite și rostitoare surprinse în film, iar natura, la rândul său, confirmând singularitatea germinării în spațiul ei a unui astfel de univers muzical.

În *Lăutarii* natura se destăinuiește prin muzică, iar muzica se recunoaște prin natură, ambele participând la dezvăluirea sufletului etnic. Nu există în acest film niciun peisaj care să nu poarte amprenta a ceea ce numea S. Eisenstein forma supremă de expresivitate a naturii – muzicalitatea. Drumul spinos al pribegiilor lăutărești îl situează pe Toma în ipostaza solitară a păstorului: aici este lumea ce-i aparține, aici el comunică cu universul, care-l recunoaște și îl binecuvântează. Alternanța peisajelor este uimitoare: poiene mirifice, munți măreți, șesuri aride, râuri șerpuitoare, lacuri străvezii. Natura este surprinsă în diferite anotimpuri: ierni geroase, toamne cu ploi interminabile, primăveri cu fascinația clipelor trezirii naturii. Splendoarea răsăritului, melancolia crepusculului, misterul nopții cu stele enigmatice – toate sunt ancorate în starea de spirit a eroului titular. Lăutarul Toma Alistar, pășind spre ușa eternității, simbolizează el însuși o forță creatoare a naturii „grație căreia natura își continuă opera sa prin intermediul artistului” (Walter Munch) [5, p. 86].

Procedeele „muzică în muzică” este conceput și realizat în acest film confesional la o cotă maximă de inspirație artistică. Opera lui Toma Alistar, întrețesută de variațiuni libere ale sonorităților ancestrale, înglo-

bează și o viziune prospectivă despre destinul Artistului prin alăturarea unor teme muzicale folclorice cu polifonismul simfonic venit din epoci ulterioare. Filmul *Lăutarii* denotă nu numai aderarea la un registru polisemantic al limbajului cinematografic, ci și o participare intimă la îmbogățirea și nuanțarea expresivității filmice. Indiscutabil, aceste performanțe, ce largesc sfera cunoașterii cinematografice, se datorează fenomenului redescoperirii filmului prin mit și a mitului prin film. Cele două stihii spirituale s-au lăsat identificate doar prin intermediul muzicii, al artei care, evocând ecourile mitice, a cutureierat epocile artistice, acumulând revelațiile diferitor etape ale conștiinței artistice.

Ghidat de muzica lui Eugen Doga, *Lăutarii* a și fost realizat de Emil Loteanu în conformitate cu legitățile unei opere muzicale, îngemănând într-o magnifică sinteză virtualitățile *baladei, elegiei, poemului*. Anume alăturarea acestor genuri a condus la un polifonism excepțional al partiturii muzicale, generând și polifonismul inedit al imaginii filmice. Pornind de la construcția antropocentrică a miturilor creației, a cărei caracter monologic și confesional i-a implicat poeticii *Lăutarilor* o arhitectonică net muzicală, subiectul se ramifică în leitmotive și teme muzicale ce se conjugă și se resping urmând logica fluxului conștiinței. Astfel, autorii *Lăutarilor*, Loteanu și Doga, se raliază ideii lui Nietzsche, conform căreia mitul tragic și muzica exprimă forța artistică inițială și veșnică a unui popor.

Cu certitudine, *Lăutarii* nu ar fi avut sorți de izbândă (nemaivorbind de faptul cuceririi publicului spectator din toată lumea!) dacă Loteanu nu s-ar fi condus după principiile muzicale în dezvăluirea mesajului tulburător al acestui film. De aceea pledăm pentru introducerea în sintagma „autorul *Lăutarilor*” și pe compozitorul Eugen Doga, care merită acest statut prin intensitatea expresivității dramatico-lirice a discursului muzical.

Eugen Doga a manifestat în *Lăutarii* o maturitate artistică de netăgăduit, un inegalabil talent de creator al muzicii de film, *Lăutarii* devenind pentru el acel arbore artistic din ale cărui ramificări s-au născut vlăstari viguroși. Filmul demonstrează că harul muzical al compozitorului excelează în sferile marilor mistere existențiale: copilăria, dragostea, creația.

După cucerirea lumii cu revelațiile „sufletului ancestral” în *Lăutarii*, lui Eugen Doga i-a fost dat să trăiască exodul oamenilor de cultură din RSSM, alăturându-se celor mai talentați reprezentanți ai artei Ion Druță, Ion Ungureanu, Mihail Kalik, Vadim Derbeniov, Emil Loteanu, Mihai Dolgan. La fel ca Ion Druță, Ion Ungureanu, Emil Loteanu în prima etapă a exilului, nici Eugen Doga nu-l percepea ca pe un exil, ci

ca pe o perioadă de tranziție până a se aplana situația ideologică tensionată în RSSM și cultura națională va reveni în fluxul firesc. Iată de ce în acei ani ei toți continuă să creeze în dimensiunea spiritualității naționale, Druță reușind să scrie, în condițiile mai favorabile pentru creație ale Moscovei, emblematicele sale piese *Doina și Păsările tinereții noastre*, Ungureanu impunându-se în noul mediu prin montarea pe scena Teatrului Armatei Sovietice a ambelor creații drujtine, Eugen Doga și Emil Loteanu regăsind tangențele viziunii lor neoromantice în creația din tinerețe a scriitorului rus Maxim Gorki.

Astfel, drept o suprasarcină a viitorului film a devenit redescoperirea sufletului etnic al populației țigănești, care de secole a conviețuit cu românii. În 1975, după ce scenariul literar și cel regizoral au fost acceptate succesiv cu entuziasm la Asociația Experimentală din cadrul Studioului „Mosfilm” (ETO), Doga scrie o partitura muzicală pentru viitorul film *O șatră urcă la cer*. A fost primul film realizat de regizorul, respectiv, compozitorul din Moldova, în patria lor adoptivă, Rusia, la Studioul „Mosfilm”, Doga mărturisind că s-a familiarizat, împreună cu Loteanu, prin intermediul acestei lucrări cinematografice, cu o veritabilă academie țigănească.

Șatra a venit ca o furtună pe ecranele sovietice puritane, marcând un temperament și patimi nemaiîntâlnite în filmul sovietic. Filmul, axat pe elogiul de alură romantică adus cultului libertății etalat de țigani, reflectă în același timp și o stare de spirit a autorilor filmului, entuziasmați de revenirea la râvnita libertate a creației. Evadând din spațiul sumbru al filmului moldovenesc ce orbecăia fără scăpare în tentaculele cenzurii comuniste, regizorul și compozitorul, însetați de aerul îmbătător al inspirației artistice, s-au dat acestui film ca unui dar al destinului. De aceea filmul, în pofida dramei pe care este axat subiectul, se întrepătrunde cu speranța cineaștilor într-o nouă viață artistică. Sentimentul de a trăi o a doua tinerețe creatoare însuflețește toate structurile filmului, iar Eugen Doga iarăși devine un coautor al demersului filmic. Emoțiile nestăvilite, stări de spirit originare, frenezia stihilor cosmice – toate se dezvăluie în comuniunea imaginii cu muzica. Acestor două forțe artistice decisive li se asociază dansul, care exprimă viața intensă a trupului. Senzuale, voluptoase, erotice, dansurile din film sunt în același timp pudice, deoarece apar ca o izbucnire firească a naturii. Oricum, spectatorul anilor '70 era hipnotizat de sinceritatea nestingherită a limbajului corpului uman.

Putem conchide că acest film exploziv, senzațional, a prefigurat peisajul filmului sovietic. Se pare că din punctul de vedere al carierei lui Doga în calitate

de compozitor de film, colaborarea lui la acest film a fost importantă și sub aspectul păstrării identității naționale. Inspirat de melodiile exuberante ale folclorului țigănesc, Eugen Doga a știut să le echilibreze cu viziunea sa izvorâtă dintr-o tradiție muzicală ce aspiră spre armonie și seninătate. Altfel spus, în *Șatra* stihia dionisiacă a melosului țigănesc este asimilată de spiritul apolinic al melosului românesc, compozitorul reușind să nu se lase devorat de o altă tradiție, menținându-și neștirbită identitatea națională. Distingem lesne în partitura muzicală a filmului melodismul inconfundabil al lui Doga, care accentuează o altă fațetă a cântecului țigănesc, cea de sorginte lirică. Se observă în acest context și o preeminență a variațiunilor libere, venite din sfera stilisticii muzicii de estradă, ceea ce reactualizează mesajul ancestral al muzicii și al cântecului țigănesc.

Temele muzicale dominante: cea a drumului, a patimilor, a libertății, a destinului sunt sintetizate fără să-și piardă fiecare dintre ele tenta exhaustivă a unui univers muzical autonom. Acest lucru se realizează datorită intersectării lor prin contrastele și contrapunctele sonore, dar și prin efectul oglinzii: tema drumului se recunoaște în tema libertății, iar tema patimilor consună cu tema destinului. Beatitudinea unui suflet etnic ce nu cunoaște limitele spațiului și timpului a fost trecută printr-o viziune neoromantică, dezvăluind geneza general-umană a sensului de a concepe lumea în firescul existenței într-o existență.

Șatra a consolidat faima internațională a tandemului cinematografic Loteanu-Doga, spărgând rigiditatea emotivă a filmului sovietic din acea epocă sumbră, drama romantică captivând un număr enorm de spectatori din fosta URSS – mai mult de 60 de milioane. Chiar și peste zece ani de la lansarea pe ecranele lumii, *Șatra* era considerată cel mai bun film creat în Uniunea Sovietică, care a venit „ca o furtună peste noi și ne subjugă cu forțele lui mistice” [6, p. 7]. Discursul muzicii vizionare a compozitorului prezice regăsirea celor două făpturi umane, predestinate una alteia. Partitura muzicală este subtextul care domină textul, forța artistică ce forează în adâncurile sufletelor care-și caută împlinirea. Or, muzica intervine decisiv în canavaua subiectului, transferându-l în orizonturi sublime.

Un alt pisc al cântării mitului personal al lui Emil Loteanu – mitul dragostei neîmplinite, răzbate ca un clopot bisericesc, prevestind dramatismul inerent al visului spulberat în pelicula *Dulcea și tandra mea fiară*. Valsul, care în scurt timp va deveni una dintre revelațiile secolului al XX-lea, adesea în contrasens cu fabula filmului, relevă confesiunea fiecăruia dintre personajele controversate, ostatici ai mirificului sentiment (vezi istoria făuririi celebrului vals în [7, pp. 210-211]).

Aș insista asupra ideii că valsul din acest film a devenit un veritabil șlagăr doar datorită faptului că Eugen Doga a reușit să creeze în spațiul sugestiv al discursului muzical un arhetip al eternului vis de dragoste. Celebra melodie are în același timp și alte sensuri universale: o chemare spre valori perene, spre ideal și absolut, ce răscolește încontinuu sufletul uman. Acest lucru a fost posibil deoarece valsul trădează persistența ecoului neîmplinirilor etnice în dragoste (dar și în istorie!) și ardoarea neostoită de a nu ceda în fața vitregiei destinului. Astfel, reminiscențele ancestrale răzbat în partitura sclipitoare a valsului inundat de lumina unui suflet etnic ce a știut să-și înfrunte ursita. Feericul vals constată o dată în plus acest fenomen. De aici originalitatea structurii sale muzicale, dramatismul existențial fiind asimilat de triumful depășirii momentelor de criză prin evadarea în clipa majoră de împlinire a elanului spiritual. Atât seninătatea și duioșia, cât și persistența sonorităților nostalgice vin din codul genetic al unui neam care a dat omenirii notiunea de *dor*.

Contribuția lui Doga în contextul muzicii universale constă anume în dezvăluirea sentimentului apartenenței de neam, care se ascunde în substratul melodiei, generând o arhitectonică muzicală de un inegalabil farmec artistic și o inedită respirație lirică.

În operele filmice-pilon am surprins funcțiile de recuperare a mesajelor artistice prin reabilitarea spiritului confesional al artei. Muzica lui Eugen Doga a imprimat acestor creații cinematografice o dimensiune spirituală înălțătoare, menținând focul etern al creației. În anii '70-'80, în perioada obscură a restalinizării ideologiei sovietice, muzica lui Doga a dat glas cinematografiei moldovenești prin reabilitarea spiritului confesional al artei, preeminența discursului muzical determinând excelarea compozitorului în ipostaza mitică de *superstar*.

Același fenomen, mai rar întâlnit în alte cinematografii naționale, se relevă și în pelicula lui Ion Popescu-Gopo și a Nataliei Bodiul *Maria, Mirabela*. Aici maestrul revine la unul dintre universurile prioritare ale imaginației și sensibilității sale artistice – cel al copilăriei. Este indubitabil faptul că filmul impresionează nu atât printr-o juxtapunere departe de perfecțiune a limbajului filmului de ficțiune cu cel de animație, cât prin întruchiparea copilăriei prin intermediul performanțelor muzicale.

Pornind de la natura ludică a copilului, Eugen Doga, prin jocul incitant cu variațiunile sonore libere, creează un discurs muzical deschis sentimentului nemărginirii lumii, pline de „semne și minuni”, ce se cer răsturnate, inversate, substituite de capacitatea unei imaginații fără limite a vârstei solare în viața omului –

copilăria. Anume arhitectonica muzicală evocă în film spațiul arhetipal, relevând sentimentul prezenței copilului în centrul Lumii, în intimitatea cu natura și Cosmosul. Radiosul leitmotiv al copilăriei, al stării de spirit dominată de vrajă și mister, tăinuiește în subsidiar un ecou elegiac al nostalgiei paradisului pierdut, venit din timpul maturității. Anume acest subtext muzical îi însuflă filmului o alură de o deosebită rezonanță spirituală. Doga excelează în splendoarea mesajului apolinic al creației sale, în care triumfă lumina speranței, copilăria fiind perioada împlinirii tuturor visurilor și idealurilor umane.

În concluzie, evocând cele mai importante, dar și inspirate creații muzicale de film ale compozitorului Eugen Doga [8, pp. 175-210], accentuăm că discursul lui muzical relevă un fenomen care nu a găsit încă o conștientizare profundă în muzicologie: nu numai muzica lui Doga prefigurează arhitectonica filmului, dar și viziunea cinematografică reverberează în toate genurile creației artistului. Personalitatea spirituală a lui Doga denotă o fericită coexistență a harului muzical cu cel cinematografic.

Acest dialog interior dintre două arte constituie o trăsătură specifică a creației compozitorului. Or, simțul cinematografic nativ, pe care l-a demonstrat Doga de la prima sa participare la actul cinematografic, a devenit cu timpul una dintre particularitățile de

fond ale viziunii sale artistice. De aici predominarea principiului contrastului, spontaneitatea demersului muzical, dinamismul lui interior amplificat de valențele montajului și caracterul lirico-dramatic al gândirii muzicale trecute prin seva polifoniei vizuale a imaginii cinematografice.

Muzica lui Doga vorbește prin imaginea cinematografică, iar imaginea cinematografică râvnește melodia, și această căutare și regăsire reciprocă determină originalitatea discursului muzical al compozitorului, propulsându-l în rândul creatorilor celebri care excelează în promovarea fascinantului fenomen al valorificării muzicii prin film și a filmului prin muzică.

BIBLIOGRAFIE

1. Bartes R. *Mythologies*. Paris, 1957.
2. Nietzsche F. *Nașterea tragediei din spiritul muzicii*. În: *De la Apollo la Faust. Dialog între civilizații, dialog între generații*. București: HUMANITAS, 1973.
3. Eyzenshteyn S. *Izbrannye proizvedeniya v shesti tomakh*. Moskva, 1968, t. IV.
4. Hauser A. *Storia sociale dell'arte*. Torino, 1965.
5. Husar A. *Izvoarele artei*. București: Meridiane, 1988.
6. Tomas K. *Los Angeles Times*, 12 noiembrie 1984.
7. *Viața mea așa cum a fost să fie*. Chișinău: Cartier, 2021. 400 p.
8. Plămădeală A.-M. *Emil Loteanu: splendoarea și prăbușirea visului romantic*. Chișinău: Epigraf, 2017. 224 p.



Elena Pruteanu-Samburic. *Fără titlu*, 2019, tehnică de autor-pânză, 100 × 100 cm.