

# **CARTEA CU SCENARIU**

**IOAN CĂRMĂZAN  
OLIMPIA STAVARACHE  
MIREL TALOȘ  
IONEL UDRESCU  
EMANUEL MIHAI UDRESCU**

# **CARTEA CU SCENARII**

*Cuvânt înainte de Cristian Tiberiu Popescu*



**EDITURA UNIVERSITARĂ  
București, 2019**

## CUPRINS

Cuvânt înainte .....	7
Ioan Cărmăzan – <i>Timișoara sau Farmecul discret al înstrăinării după nuvela „Zâna de pe Mureș” de Bata Marianov</i> .....	23
Ioan Cărmăzan și Olimpia Stavarache – <i>Abur</i> .....	93
Mirel Taloș – <i>Forța inocenței</i> .....	157
Ionel și Emanuel Mihai Udrescu – <i>Mesagerul</i> .....	199

## CUVÂNT ÎNAINTE

Aceasta este o *carte de scenarii*. Departe de a fi un fapt uzual<sup>1</sup>, apariția unui volum din această categorie pretinde în primul rând o explicație formală. Pentru unii, tentativa ca atare e într-un fel ciudată, insolită, conform ideii că a oferi publicului un scenariu ce n-a primit „sublimarea” prin actul regizării lui, astfel încât să devină un *film*, este într-un fel o anomalie, similară celei, să spunem, de a oferi spre gustare doar blatul unui tort ce nu s-a asociat nici creimei, nici ornării finale. Să observă totuși că atare viziune provine din permanentul conflict dintre regizor și scenarist pentru impunerea opțiunilor și soluțiilor artistice și ideologice. Atare luptă pentru întâietate a fost câștigată de-a lungul timpului în proporție zdrobitoare de regizor – și de fapt regizorul nici nu se apucă de lucru, ca să spunem așa, până nu l-a îngenuncheat pe scenarist. Vorbește despre această luptă și Andrei Tarkovski, deopotrivă regizor și teoretician: „Când regizorul primește scenariul și începe să lucreze pe el, atunci se dovedește că scenariul, de parcă nici n-ar fi fost profund ca sens și fidel scopului pentru care a fost creat, începe inevitabil să se schimbe. Nu va cunoaște niciodată transpunerea pe ecran perfectă, textuală, cuvânt cu cuvânt. Întotdeauna se produc anumite deformări. De aceea munca scenaristului cu regizorul se transformă, de obicei, în luptă și conflicte. /.../ În cinematografia actuală, regizorul tinde tot mai mult să devină autor și este ceva

---

<sup>1</sup> Într-adevăr, numărul cărților de acest gen apărute în literatura română este extrem de mic, chiar dacă la un moment dat a inclus și un nume de prestanța lui Lucian Pintilie, *4 scenarii literare. Colonia penitenciară, Duelul, De ce trag clopotele, Mitică, Balanța*, București, Ed. Albatros, 1992.

fiesc”<sup>2</sup>. Pare că regizorii au reușit să tranșeze discuția, astfel că, într-o formulare sintetică, paternitatea – „*un film de...*” – îl proclamă exclusiv pe regizor, iar **a nu numi** de acest fel lucrurile e taxată ca o eroare la fel de mare cu a nu fi evoluat mai departe de ideea că soarele se învâрте în jurul pământului, și nu invers.

Deci, dacă n-avem regizor, n-avem film! Corect, în ceea ce mă privește! Însă cu următoarea întrebare formulată imediat: *Aceasta e singura modalitate de a aborda lucrurile?* „Marile filme sunt marii lor regizori”. Toți ceilalți, inclusiv scenaristul, formează „echipa regizorului”. E drept? Dat fiind că regizorul e cel care are ultimul cuvânt, e drept. Însă, dat fiind că fără scenarist, regizorul nu ar fi existat, probabil că nu e drept.

Afară de scopul ei artistic propriu-zis, cartea de față se poate aprecia că se înscrie într-un potențial demers pentru dreptul de recunoaștere a scenariului de film ca gen literar de sine stătător (și nu neapărat dependent de apariția demiurgică a unui regizor redempționist). De fapt, dacă definim scenariul de film dintr-o perspectivă ce l-ar proclama a fi o realizare „finală” (iar nu din perspectiva curentă, ce vede în el doar un stadiu nedefinitiv și nefinalizat), am evidenția trăsăturile privind faptul că el este o ofertă artistică încheată și convingătoare, că el reconstituie o felie de viață cu o expunere și un deznodământ pilduitoare... Dar observăm că aceste trăsături ar putea face parte și dintr-o posibilă definiție a noțiunii de film (artistic). Și-atunci, ce interpretări am putea da acestui fapt? Desigur, se poate naște de aici o întregă cazuistică privind raportul scenarist-regizor – dar nu este cazul unei desfășurări a ei în paginile de față. Ceea ce vreau să mai punctez este că această carte poate fi socotită a se încadra într-o potențială luptă pentru dreptul de recunoaștere a scenariului de film ca gen literar de sine stătător – cheia

---

<sup>2</sup> Andrei Tarcovski, *Sculptând în timp*, trad. Raluca Rădulescu, București, Ed. Nemira, p. 97-98.

demersului ei fiind a-l stimula pe cititor chiar în a-și imagina propria „punere în film”. Iar *propria „punere în film”* este exercitarea puterilor de regizor, cititorul neavând mai mult de făcut decât – ca și regizorul – să pornească de la lectura scenariului...

Publicarea unei cărți de scenarii aparținând unui singur autor (cum e cazul volumului semnat de Lucian Pintilie) va fi probabil însoțită de polemici de acest tip; să observăm însă că, desigur, ele se vor amplifica atunci când sunt mai mulți autori (cum e cazul cărții de față), incluzând și îndoieli pe seama măsurii în care cartea poate fi unitară. Dar există o dreaptă măsură stabilită în acest sens?

Este evident că Ioan Cărmăzan domină cartea – e un nume mare care acceptă să dea șansa unor autori cu altă notorietate (și altă experiență) decât el de a publica în cadrul aceluiași volum. Dar e un lucru cunoscut de toată lumea acela că artiștii mari sunt generoși!

Fiind vorba de un autor cu o *operă* întinsă și diversă, înainte de a mă referi concret la scenariile incluse în cartea de față, voi însera câteva considerații generale privitor la aceasta, cu referință *aici* nu atât la opera lui cinematografică, cât la opera sa literară, scrisă din postura de prozator<sup>3</sup> sau scenarist.

Ca și Andrei Tarkovski, Ioan Cărmăzan se încadrează ideii de realism, doar că nu e vorba de acea mimetizare a cotidianului, care a fost proclamată ca „realism socialist”, atât în Rusia bolșevică în care Tarkovski și-a realizat majoritatea filmelor, dar și în România comunistă în care Ioan Cărmăzan și-a lucrat primele trei filme. Ci e vorba de un „realism” care înțelege și își asumă faptul că de realitate țin deopotrivă și aspirația, dar și imaginația, și visul, și chiar paranormalul.

Dacă dorim să individualizăm realismul printr-un calificativ, atunci în cazul lui Ioan Cărmăzan sugestivă ar putea fi

---

<sup>3</sup> S-a vorbit (eu însumi am făcut-o cu ocazia unor lansări de carte ale lui Ioan Cărmăzan) despre caracterul „cinematografic” al prozei sale, aspect pe care aici, desigur, îl evoc doar în treacăt.

formula *realism emoțional*. În cazul altora, „realismul” pur și simplu *este (există)*. Este ca un dat, unul aproape obiectiv. E ca universul lui Newton – merge inexorabil după legi și rămâne să fie frumos doar prin măreția lui. Nu asta este opțiunea lui Ioan Cărmăzan. La el – și nu de puține ori – se face o breșă în realism, pentru că în curgerea firească apare un „accident”. Accidentul e tocmai creația, iar emoția e individuală în cazurile date. Emoția e accidentul realismului. La Ioan Cărmăzan asta apare mai evident în momentele când un personaj e pus *să strige* – o face pe altă frecvență și în altă rezonanță decât fluxul de până atunci. O face într-o *stridență*, dar această stridență are funcția similară cu cea a discursului (replicilor) Corului în tragedia antică. E o problemă de mare finețe, peste care se trece în mod curent mult prea ușor. E momentul de hiat care definește. *Mutatis mutandis*, voi recurge la o comparație în dorința de a face mai bine înțeleasă afirmația aceasta. Tzvetan Todorov, în celebra sa definiție asupra a ceea ce înseamnă fantasticul în literatură<sup>4</sup>, spunea că o lucrare care din capul locului precizează (precum procedează basmul) că „A fost odată ca niciodată” nu poate fi fantastică tocmai pentru că cititorul este avertizat că totul se desfășoară dincolo de limitele realității, adică într-un spațiu și un timp unic și imaginar; ci fantastic este atunci când totul decurge realist, plauzibil, și deodată apare un detaliu care aruncă realismul în aer, iar cititorul se trezește brusc cu revelația că mijloacele sale de înțelegere nu mai sunt funcționale. Așa și cu realismul lui Ioan Cărmăzan: apare viguros – uneori ajungând până în pragul naturalismului – dar la un moment dat pur și simplu surpă fluxul lui continuu, pentru a marca o emoție „mai presus”. De aici, „realism emoțional”.

Indiferent cum se exprimă ele, aceste momente sunt, fundamental, de două feluri: *strigătul* (ne-am referit la el mai înainte) și *tăcerea agresivă*, în acele momente când întregul fundal „bubuie” violent, dar prim-planul personajului aparține

---

<sup>4</sup> Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, trad. Virgil Tănase, București, Ed. Univers, 1973.

forței tăcerii (nu liniștii, ci tăcerii!). Categoriei acesteia îi aparțin acele momente de virtuozitate creativă pe care le atinge Ioan Cărmăzan. Iată în ce succesiune. La Ioan Cărmăzan – în locul sculpturii în timp<sup>5</sup> pe care o clamează Tarkovski – găsim centrul de greutate pus pe *ecou*. Pe Ioan Cărmăzan nu-l interesează atât ceea ce definește statuarul, ca imagine încastrată în timp și devenind astfel nemișcată: monument, *statuie*; ci îl interesează mai ales ce succede acestui moment, ca reverberare: *ecoul*. În felul acesta accentul se mută *de pe vizualitate* (imaginea – Tarkovski a insistat special asupra acestui aspect, mai ales privind gestația trecerii de la cuvânt la imagine<sup>6</sup>), pe *audibilitate*, sunetul ecoului, rezonanța lui, aritmologia.

Cartea de față se deschide cu Ioan Cărmăzan, *Timișoara sau Farmecul discret al înstrăinării*, după nuvela *Zâna de pe Mureș* de Bata Marianov; urmează *Abur*, pe care Ioan Cărmăzan îl semnează împreună cu Olimpia Stavarache; *Forța inocenței* de Mirel Taloș și *Mesagerul* de Ionel și Emanuel Mihai Udrescu. Să intrăm puțin în substanța acestor scenarii.

Acest *Farmec discret* e de fapt foarte dureros, pentru că pilda ce se impune spune că fugind de lume, omul se afundă tot mai adânc în ea. Se pleacă de la o promisiune: Timișoara se revendică a fi o promisiune. Cu speranța ei, cu respirația ei cosmopolită, cu spiritul ei revoluționar. În realitate însă totul se desfășoară entropic, pentru că oamenii venind spre contacte comune sunt prea marcați de ceea ce îi e definitor fiecăruia în parte și străin celorlalți. Experiența de viață a unui minoritar nu confirmă sloganurile politicianilor privind desăvârșita toleranță etnică din Timișoara. Într-adevăr, oamenii stau împreună și nu se omoară unii pe alții – precum se întâmplă în alte părți. Dar „a sta împreună” înseamnă doar că sunt juxtapuși – *alături, dar străini*. De aici „farmecul discret al înstrăinării”.

---

<sup>5</sup> Andrei Tarcovski, *op. cit.*, p. 77.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 80.



Tema e gravă și vorbește despre faptul că pentru generația care a trăit în comunism dobândirea libertății în '89 înseamnă extraordinar de mult, dar nu poate nimici fantomele trecutului. Sârbul Bata este îndrăgostit de frumoasa ungueroaică Ilona, actriță. Iubirea lor este capabilă să treacă peste toți parametrii idealului, dar este îngenuncheată degrabă de contingent: aflat la o petrecere a conașionalilor Ilonei, Bata e torturat de aceștia ca să mărturisească faptul că ar fi fost securist, iar asta sub privirile Ilonei, care nu poate interveni în lucruri ce domină însăși entitatea ei. În loc ca iubirea, sentiment suprem, să fie deasupra a orice, pentru că este cea mai nobilă manifestare a sufletului uman, ea trebuie să accepte subsumarea de către frica animalică a supraviețuirii în suspiciune și nesiguranță. Iubirea este sfâșiată, iar cei doi, răsfirați unul de altul, își pierd urmele în lume, cu viețile lor distruse iremediabil. Cheia întregii lucrări e dozajul fin al acumulărilor: una, și încă una... în satisfacția rafinamentului...

Semnat de Ioan Cărmăzan împreună cu Olimpia Stavarache, *Abur* este jocul de-a realitatea/de-a realitățile. Formal, este o suită de trei scenarii de mediu-metraj care nu se află adunate într-o singură lucrare decât de motivația că alcătuiesc împreună un tablou mirific al lumii care uimește în primul rând prin *absurdul* ei ce ajunge să dea nuanțe unui „omenesc” gros și magmatic. *Nimic nu este așa cum pare* – asta e formula uzuală, iar ea vorbește despre „fețele realității”. Realitatea neconfirmată! *Nimic nu pare așa cum este* – nu este de fapt pur și simplu aceeași formulă scrisă invers, ci este însăși marca dictaturii absurdului, ce rămâne oricum implacabil, odată ce pare inclus în însăși alcătuirea lumii, demonetizând aprioric orice încercare de a o schimba.

*Abur*, scenariul care dă numele triadei omonime, se construiește pe suspans, care evoluează într-o scară și are un moment de vârf. O vreme, cititorul crede că i se oferă o operă aparținând literaturii fantastice; la final el se lămurește că a rămas tot timpul „cu picioarele pe pământ”. Nu fantastic, desigur, dar există aici un, să-i spunem, „element miraculos” – iar acesta ține

vie atenția. Elementul miraculos (care nu contrazice structurile realității) constă în faptul că Vasile, românul dispărut pe front și considerat mort în urmă cu 20 de ani, își face apariția într-un cătun oarecare, nu foarte departe de casă, unde îl întâlnește pe Cotrubaș, uimit de ce-i văd ochii. Cei doi oameni intră în vorbă, iar Cotrubaș se arată foarte eficient, informându-l rapid că nevastă-sa și-a îndeplinit datoria, făcându-i toate pomenile, și că fiica lui se va căsători chiar a doua zi. Vasile își dorește să ajungă la nuntă și îl invită și pe Cotrubaș. Drept mulțumire, acesta din urmă vorbește cu cei trei frați Prefuș, „tâmpiții zonei” și proprietari ai unui „motor de tăiat lemne”, să-l ducă până la o gară, de unde poate lua un tren. A doua zi, răspunzând invitației, Cotrubaș merge la nuntă și întreabă de Vasile, povestind cum l-a întâlnit în ajun. Aici este punctul de vârf al suspansului. La început nimeni nu-l crede, oamenii amintindu-și de diverse date personale ale acestuia, ce-l fac necredibil. Unii îl cred însă și se întreabă asupra... substanțialității lui Vasile cel întâlnit de Cotrubaș. Apoi nuntașii merg la Marieta, clarvăzătoarea satului, care își arată calitățile, narând cum Vasile s-a urcat în mașina fraților Prefuș, iar apoi s-au pus cu toții pe chefuit. Atât „vede” Marieta, dar e de ajuns, și lumea nu se mai îndoiește de relatarea lui Cotrubaș. În final, misterele se risipesc, doar că ele cedează locul unei relități brutale: sârmanul Vasile a revenit între ai săi după 20 de ani doar ca să fie ucis de arierații frați Prefuș. E o istorie a absurdului, ca și replica finală a văduvei lui Vasile, care – într-un implacabil spirit practic și parcă fără a fi marcată de vreun sentiment, de orice fel – îl întreabă pe preot ce vor face acum, căci în urmă cu 20 de ani au avut coșciug la înmormântare, deși era gol...

Al doilea scenariu din triadă se numește *La Duzi*. Pentru Ioan Cărmăzan și Olimpia Stavarache, „pasul de doi” între *aparență și esență* devine aici un „pas de trei”, pentru că, mai presus de aceste criterii – cel al aparenței și cel al esenței – există, pentru cine cutează să cerceteze *în umbră*, încă o realitate, una foarte gravă. În cazul dat, realitatea este că Mona

nu și-a uitat trecutul, dar îl evocă numai pentru a evidenția statutul ei prezent care face ca între satul în care s-a născut ea, și „Doamna de azi”, intelectuală care scrie un scenariu de film, să nu poată exista niciun element comun. Aceasta e diferența și esența, „pasul de doi”. Și totuși, se ivește un astfel de element comun. Unde? Pe *Facebook*, când, ca un fel de *deus ex machina*, apare o fostă consăteancă a Monei, anume Nicoleta... o „concurrentă”, odinioară, atunci când numai satul natal era criteriu pentru amândouă. Mona pierde controlul asupra realității, pentru că refuză să o accepte, recurgând la o cazuistică *sui generis*, refuzând să creadă că *Facebook*-ul poate funcționa în văgăuna primitivă numită „La Duzi” (văgăună pe care ea crede că a părăsit-o la timp, încât orice urme să fie șterse). De fapt Mona este cea care instituie *umbra* tocmai pentru a face din aceasta un hiat de netrecut, dar umbra devine *realitate* și ea însăși scoate lucruri la vedere.

Urmează, la comanda Monei, o călătorie împreună cu soțul ei – o călătorie răsturnat-inițiativă, deoarece direcția de mers e spre locul de la care nu se așteaptă niciun fel de cunoaștere (*inițierea nulă*).

*Umbra* pe care a stârnit-o Mona produce realități paralele. Într-una dintre ele, întâlnește un convoi mortuar, în care se integrează și ea, iar pe catafalc este însăși Nicoleta, căreia – observă Mona – toată lumea îi este ostilă, definind-o drept „târfa satului” sau „vrăjitoare”. Mona încearcă firave gesturi de solidaritate cu femeia moartă: i-a iertat totul și resentimentele ei vechi par că au dispărut. Dar noua realitate nu este liniară: întâi, pentru că, dintr-o dată, Nicoleta se trezește la viață și începe să se confeseze despre viața ei mizerabilă în sat; iar în al doilea rând pentru că, tot dintr-o dată, glasul Nicoletei numește realitatea sec: „Tu știi că eu sunt rea”. Și într-adevăr, o altă realitate paralelă, și apoi alta și alta... sunt de fapt tot atâtea forme prin care Mona răvnește să-și ia revanșa față de propriu-i trecut.

Al treilea din triada Abur, scenariul *Mireasa* este cel mai scurt și totodată mai simplu ca realizare. De fapt, *Mireasa* este mai mult o baladă ca tonalitate și ritm. Minodora și Radu trăiesc o mare iubire și pornesc ținându-se de mână spre... *marea promisiune*, spre ceva inform pe care-l numesc „fericire”.

Asta n-ar fi mai mult sau mai puțin decât o firească și etern repetabilă relație dintre o tânără și un tânăr care se doresc unul pe altul. Dar autorii ne avertizează de la început că această iubire are conștiința statutului propriu de unicitate și exemplaritate – acesta fiind rostul replicilor consistente luate din Biblie, din *Cântarea cântărilor*, pe care și le dau Minodora și Radu. Evident că aceste versuri în gurile a doi tineri de la țară, astăzi, sună straniu și ca loc și ca timp. Dar credem că ceea ce au vrut autorii să imprime este stabilirea palierului pe care se desfășoară povestea, și anume ținând la universalitate și atemporalitate.

Practic în ajunul nunții, Radu cosește într-un lan de lucernă, dar deodată începe o ploaie, iar el cade fulgerat. În acel moment, firescul se destramă cu totul și cade în nebunie: Minodora își pierde mințile și, îmbrăcată în rochia de mireasă pregătită pentru nuntă, bântuie ca o fantomă a iubirii. Poate morala poveștii să fie aceea că dintr-o iubire ideală nu poți pur și simplu să revii precum un călător întors acasă.

Scenariul *Forța inocenței* îi aparține lui Mirel Taloș și face dovada unor calități creative, de construcție, limbaj și dialog evidente.

Scenariul are, evident, două niveluri: unul al evenimentelor concrete; celălalt suprareal, arhetipal, dând gradațiile emoționale subtile – fiecare avându-și *story*-ul său. Astfel, primul nivel spune povestea lui Petre, fost lunetist de elită în ultimul război mondial. Acum – desigur, ne aflăm în plină perioadă comunistă – el trăiește singur în casa sa izolată de sat și aflată într-un *colț de Rai*, cu pădurea de-o latură și cerul („Poarta Cerului” – cum îi spune un personaj) de cealaltă parte.

Dar prezentul lui Petre este preponderent subiectiv și e plasat „după izgonirea din Rai”, care s-a produs atunci când soția

sa, Ioana, a pierit lovită de fulger - și nu într-un „moment neutru”, ci într-unul „marcat”: anume atunci când se adăpostise sub nucul din spatele grădinii, adică apelase la protecția nukului față de o furtună cumplită. A nukului, care, spun tradițiile, prin felul în care sunt sudate cele două emisfere ale cojii fructului, trasează un reper pentru felul în care trebuie să fie legați cei doi soți într-o familie. Dar în acel moment nucul nu i-a asigurat Ioanei protecția așteptată. Cu alte cuvinte, simbolul a fost ratat, iar magia a fost brutal risipită de materie. Petre și-a îngropat soția singur, în colțul de Rai, acolo unde ei îi plăcuse să se miște, iar el a rămas pur și simplu un gardian al amintirii ei esențializată într-o cruce pusă pe un mormânt.

Din toate acestea s-a edificat conflictul lui Petre cu Dumnezeu, apostazia sa, care nu-l duce pe Petre până la a fi ateu, căci el nu-i contestă lui Dumnezeu existența ca atare, ci îi contestă slăbiciunea criteriilor, îi contestă superficialitatea și neglijența ce lasă să se risipească ceea ce ar fi meritat să dăinuie.

Petre este un „om bun” însă deturnat de la capacitatea de a face lucrurile concret în acest sens, și redus la capacitatea de a le putea doar „marca” sub aspectul *potențialității manifeste*. Acesta este de fapt temeiul relației lui Petre cu Andrei, copilul care „ar fi putut fi al lui” (în sensul că soția lui i-ar fi putut dărui unul asemenea dacă ar fi trăit).

De același nivel al *story*-ului ține și împrejurarea că autoritățile statului plănuiesc să construiască o hidrocentrală în zonă, astfel încât totul – și satul, și mănăstirea, și casa lui Petre dintre ele – urmează să fie înghițit de apă. Așa cum spectatorul se aștepta, Petre refuză să plece în Satul Nou, spunând că preferă să rămână sub ape, împreună cu casa lui și mormântul soției. Pentru realizarea obiectivului, autoritățile recurg întâi la o asiduă „muncă de lămurire”, apoi la evacuarea cu forța – pentru care trimit un detașament de milițieni înarmați. Petre trage un foc de avertisment, ca să arate că „nu glumește”, iar milițienii recurg la o risipă de cartușe, trase buimac în toate direcțiile; Petre însă îl ochește sistematic pe fiecare, ca un profesionist, și-i omoară astfel pe rând pe toți.

În acest moment, cu morții în ograda lui, Petre face ceea ce declarase că nu va face niciodată, adică pleacă în pădure, undeva spre munte, pentru a-și pierde urmele. Descartes l-ar fi tras de urechi, desigur, pentru că dacă făcea asta înainte de a trage focul de avertisment, nici n-ar mai fi devenit un fugar trăind în pustietate, și nici n-ar mai fi omorât degeaba atâți oameni.

În pădure, undeva, acolo, spre munte, Petre stă ascuns cinci ani. La capătul acestei victorii de a supraviețui în asemenea condiții, Petre hotărăște să revină în lume pentru a se preda. Se duce direct la secția de miliție din Satul Nou, unde declară cine este și cum i-a ucis pe milițieni. Surpriză însă: în evidența miliției el figurează ca fiind mort. Șeful de post chiar îi arată o fotografie cu o persoană sfârtecată de urs – dovada cum ar fi fost ucis Petre (privind, desigur Petre îl recunoaște pe cel care a pierit astfel și i-a luat în moarte identitatea). Fără multe vorbe și întrebări, șeful de post îl trimite deci la plimbare. Petre pare resemnat și acceptă noua voltă a absurdului existenței sale, îngăimând doar: „Deci sunt mort”.

În acest moment abia, se reliefează cu adevărat *pregnanța* celui de-al doilea nivel de care pomeneam la început, și care, de fapt, a fost prezent tot timpul, ba, mai mult, acesta s-a aflat tot timpul în prim-plan: nivelul suprareal. La acest nivel ni se deschide o potențialitate manifestă, care se sublimează la scara arhetipurilor. Întâi, *perechea umană unică* ce, surmontând statutul uman, sfidează Creația și „rosturile” lui Dumnezeu. De aceea, moartea Ioanei, care e una mitic-simbolică, reprezintă neutralizarea ideii de *pereche umană unică* prin manifestarea factorului numit „soartă”. Ursul uriaș, care apare ca un laitmotiv, este identificat de Petre cu soarta – și identificat astfel, e decretat ca dușman al omului, căci pentru Petre soarta nu e ceva ce „aduce” într-o zi și „ia” în altă zi, ci, într-o lăcomie neostoită, doar *ia*, schilodind în urmă-i. Acesta e *absurdul sorții* – iar aici Descartes n-ar mai fi putut mârâi nimic!

Tot acestui al doilea nivel i se încadrează și *eliberarea* finală a lui Petre. La primul nivel este eliberarea de acuzații și

condamnări și în primul rând de faptele comise, prin mâna șefului de post. Acesta face gestul final – adică privește în ceață, părându-i-se că ar vedea ceva, iar părerea lui devine opinie – și astfel șeful de post pronunță verdictul: *acela este, celălalt nu este*. Dar de fapt cel care determină ca acestea să se întâmple este ursul-soartă.

La al doilea nivel este vorba de eliberarea lui Petre de mormântul al cărui etern gardian se decretase. Eliberarea în acest caz este întoarcerea la viață. Asta e noima replicii finale a lui Petre „Deci sunt mort”. A fi mort pentru o lume înseamnă a fi viu pentru alta.

*Forța inocenței!* Pe cine vizează această descriere? Pe Petre doar! „Inocența” e judecata pură și totodată nenuanțată. E o *elementaritate* în ea, dar și o *insuficiență*. Plecând de la inocența mai departe, poți ajunge să asimilezi diversitatea și astfel să pierzi inocența; dar poți și să consolidezi inocența în suficiență.

Cititorul/spectatorul are deci de hotărât ce a însemnat „eliberarea” pentru Petre și ce-a ales el pentru inocența sa; Mirel Talos îl incită doar, dar îi lasă lui opțiunile.

*Mesagerul* este scris de Ionel și Emanuel Mihai Udrescu. Tată și fiu. Emanuel era un tânăr valoros, înalt și chipeș, inteligent, spiritual și comunicativ. Prin mulțimea calităților lui, se poate spune că era „un om însemnat”... desigur, ne trece prin gând vorba că „omul însemnat nu ajunge să fie bătrân, pentru că Dumnezeu îl vrea mai repede lângă El”. Într-adevăr, încercat de multă suferință – care pe alții i-ar fi făcut ursuzi, rigizi și stingheri – Emanuel s-a stins, lăsând în urmă multă lumină neîmplinită.

În lungul șir de opere deschis de „Crimă și pedeapsă” lucrurile sunt radicalizate în anume fel: într-un sfârșit, crima va fi pedepsită. Dar faptele rele aparent mai mici decât „crimele” – acele fapte la care uneori nici măcar nu se referă legi anume – cum se pedepsesc? Scenariul de față dă un răspuns metaforic... dar optimist. „Făptașul” este aici Laurențiu Crainic, pe care la începutul scenariului îl întâlnim în poziția lui socială pregnantă –

director și om cu relații sus-puse. Pe parcurs ajungem să știm mai multe despre el, despre cum „s-a descurcat” în viață și, ca un adevărat „om deștept”, nu a lăsat să-i scape nicio oportunitate – ca exemplu, *Certificatul de revoluționar* care îi deschidea atâtea porți, obținut ilicit. Dar „specialitatea” lui Crainic înțelegem că a fost folosirea celor din jur fără niciun scrupul, ci doar pentru a-și exersa puterea de dominare.

Dar „făptașii” au totdeauna o vulnerabilitate ce decurge din faptul că ei știu ceea ce se străduiesc ca cei din jur să nu afle. Așa și Crainic – și în felul acesta ne explicăm cum de este de-ajuns numai *o voce la telefon*, ca el să lase totul și să plece „valvârtej” la Baia Mare. Misterul însă începe să-și facă loc în mod evident abia atunci când Crainic ajunge în vagonul de dormit, pe care-l găsește pavoazat cu evidente sugestii sepulcrale. Văzându-i mirarea, conductorul îi dezvăluie că, deși lui personal nu-i place, totuși aceasta este creația decorativă a unui artist angajat să se ocupe de decorarea vagonului aceluia.

Scenele alternează, și vor oferi incursiuni în trecut. Crainic o seduce pe Cora, dar nici măcar de pe pozițiile unui Don Juan campion simpatic, ci cu gândul de a o umili și a o transforma într-o roabă neputincioasă a propriei iubiri. De aici, tragedia pe care o trăiește fata.

Trenul se apropie de Câmpina. Conductorul e ușor stresat, împuindu-i lui Crainic capul cu detalii de genul: aici se află castelul Hașdeu, ale cărui planuri „au fost dictate de pe lumea cealaltă”... foarte aproape a căzut avionul lui Aurel Vlaicu... și suntem în noaptea de Sânziene...

La Câmpina, în compartimentul lui Chirac vine Moroianu, un tânăr îmbrăcat în alb, de la smoching până la pantofi, care-i declară lui Crainic că-l știe foarte bine și chiar i se adresează destul de nereverențios, ca unuia care nu merită prea mult respect. Dialogul este un continuu zigzag pe teme diverse, dar pentru cititor e tot mai clar că noul venit este chiar cel sugerat de propriul nume, Moroianu (de la „moroi”, „strigoii”). Dar ultimele cuvinte rostite de acesta sună ca o justificare: *el spune că a fost trimis de vară-sa să-i transmită soțului ei că ea e bine acolo*



*unde se află, și îl așteaptă și pe el. Și că-i e dor de el, și s-a vindecat de iubirea din tinerețe.*

Când Crainic se trezește dimineța, Moroianu a dispărut, iar conductorul insistă, spre nedumerirea lui, că nu a mai călătorit nimeni în acel compartiment. În sfârșit, Crainic ajunge la Baia Mare, la adresa căutată. Înțelegem că vocea de la telefon care-l făcuse pe Crainic să pornească la drum fusese a Corei, însă din casa aceea iese Elena, o femeie necunoscută lui acum, dar care pe vremuri fusese și ea una dintre victimele sale. De la ea află că nefericita Cora e moartă de mai mulți ani; ca să uite de povara iubirii, acceptase să se mărite cu fratele Elenei. După moartea Corei, el s-a stins zi după zi, iar acum zace bolnav grav la spital, între viață și moarte. Crainic pare rupt între sentimente contradictorii, dar ochii îi cad pe un portret, în care-l recunoaște pe Moroianu, tovarășul de compartiment din noaptea trecută, despre care Elena îi spune că e vărul Corei. Când Crainic mărturisește că tocmai l-a cunoscut noaptea dinainte, Elena îl contrazice, spunându-i că omul a murit demult, că era împreună cu Cora când au fost împușcați la Revoluție. Atunci înțelege *Crainic* ce a transmis *Mesagerul* Moroianu...

*Mesagerul* este un scenariu bine cumpănit, care, mai mult decât pe orizontală, lucrează pe verticală, în sugestii și intersecții de simboluri. Autorii stăpânesc dozajul care arată că ei țin ferm lucrurile sub control, dar o fac neostentativ, ci într-o firească eleganță.

*Cartea de scenarii* este o carte utilă. Cu o promovare consistentă, ar putea deveni o carte-eveniment. De ce? În primul rând, desigur, pentru valoarea ei, dar și pentru că ea nu este o „carte de serie”, ci tocmai este în sine o polemică cu însăși ideea de scenariu – odată ce vine în contradicție cu o întregă suită de tipare mentale. Pentru cei mai mulți – așa cum atingeam în treacăt acest aspect și mai sus – un scenariu nu este o „operă finală, ci numai una „de parcurs”. O „curiozitate” ce nu vorbește decât parțial despre sine, căci „total” despre scenariu vorbește doar filmul, adică scenariul tratat cinematografic. „De ce să