

# Marin Preda, dramaturg: o chestiune de subtext

Grațierea BENGĂ-ȚUȚUIANU\*

**Key-words:** *identity, history, dialectics, intertextuality, relational and interactional aspects*

## 1. Introducere

Prozator obișnuit cu marile desfășurări epice din *Moromeții*, *Risipitorii*, *Marele singuratic*, *Intrusul*, *Delirul* și *Cel mai iubit dintre pământeni*, Marin Preda a încercat să construiască și pe structuri literare restrânse. Două au fost demersurile de acest tip: *Martin Bormann*, lucrare publicată, în 1968, la Editura pentru Literatură, și o dramatizare a romanului *Moromeții*, reprezentată post-mortem sub titlul *Tinerețea lui Moromete*.

Într-un interviu apărut în revista „Teatrul”, scriitorul vorbește despre interesul pentru dramaturgie, dar și despre dificultățile pe care le-a întâlnit abordând un alt gen literar decât cel cu care se obișnuise:

De când am debutat până în prezent, mi s-a spus mereu, în dreapta și în stânga, că trebuie să scriu teatru. De ce, întrebam. Mi se răspundea că am dialog. [...] Pe vremea aceea nu știam și am aflat abia acum, că dialogul din roman sau din povestire nu este totuna cu dialogul de teatru. Dialogul prozei are în subtext o viziune în plus față de dialogul de teatru, acesta, după părerea mea, trebuie să includă și subtextul. În teatru nu există subtext, toate sensurile trebuie să apară limpede la suprafață în textul care se vede (M.I. 1970: 3).

Ceea ce Marin Preda numește „text care se vede” ar reuni, totuși, în formularea lui Stanislavski, textul și subtextul, ultimul termen desemnând amprenta psihologică lăsată de codurile non-verbale (interpretarea actorului, scenografie ș.a.) (cf. Stanislavski 1977: 36). *Grosso modo*, autorul *Moromeților* pare să asocieze teatrul mai degrabă cu formula discursivă explicită (pe linia lui Shakespeare), decât cu perimetrul ambiguu al subtextului de tip Cehov, Ibsen, Strindberg ori Harold Pinter, ultimul fiind recunoscut și după prelungile lui tăceri. Așa cum a fost subliniată de Marin Preda, deosebirea structurală dintre teatru și proză conduce și la diferențierea între piesele de teatru și scenariile teatrale. Prin piesă de teatru, scriitorul înțelegea o creație de dramaturgie de sine stătătoare, conturată după canoane clasice, în timp ce scenariul teatral institua obligativitatea construirii unui subtext anume.

Spectacolele cu *Martin Bormann* și *Tinerețea lui Moromete*, puse în scenă de marile teatre ale țării, nu au întrunit consensul criticilor. S-a remarcat, mai ales în

---

\* Institutul de Studii Banatice „Titu Maiorescu”, Timișoara, România.

cazul dramatizării romanului *Moromeții*, că rigorile teatrului nu sunt respectate și că rezultatul este unul șovăielnic, departe de marile reușite din proză. (cf. Constantinescu 1982: 93). Dar, totuși, reprezentările pieselor lui Marin Preda nu au fost asimilate unui eșec total. Poate a fost și meritul regiei sau al actorilor care le-au pus în scenă (Ilinca Tomoroveanu, Gheorghe Cozorici, Florina Cercel etc.), poate că a contribuit și faima de atunci a autorului. Dar erorile spre care se îndreaptă abordarea unei piese de teatru numai din *perspectiva spectacolului* au fost semnalate încă din 1981 de M.H. Short (cf. Short 1981: 180–185). Cu atât mai mult, suntem îndreptățiți să ne întrebăm care ar fi astăzi receptarea *textelor* dramatice ale unui prozator canonic, după intervalul istoric necesar reasezării obiective.

## 2. Istorie și prezent – între revelare și tănuire

Singura piesă originală a lui Marin Preda, *Martin Bormann*, a avut premiera în 29 decembrie 1967, la Teatrul Național „I.L. Caragiale” din București. Regia îi aparținea Soranei Coroamă, iar scenografia era semnată de Vladimir Popov. La prima vedere, s-ar spune că *Martin Bormann* este un preambul al interesului pe care Marin Preda îl va arăta celui de-al doilea război mondial, surprins în unele dintre episoadele sale controversate din romanul *Delirul* (1975). Pista este însă una falsă, pentru că piesa în discuție nu se ocupă de secretarul Cancelariei Reichului hitlerist decât ca pretext pentru zugrăvirea unui scenariu aventuros, cu un ziarist șarmant și cutezător, desprins parcă din tabloul romantic al epicii polițiste englezești. Pe acest fundal, se explorează problematica raportului dintre individ și societate, prelungire secundă a nucleului epic din *Risipitorii* (1963). La doi ani după publicarea în volum a piesei *Martin Bormann* (1968), autorul s-a aplecat asupra propriei creații și a observat, lucid, neajunsurile primei lui piese – neajunsuri apărute chiar din înțelegerea insuficientă a specificului pe care îl dobândește subtextul în dialogul dramatic.

Dezvoltând o structură intrată în canonul genului (dramă în trei acte), Marin Preda propune o abordare incitantă a *poeticii aventurii* (cf. Gheorghe 2003: 25), ramificată pe două planuri: înfruntarea necunoscutului și experiența afectivă. Deși în cea mai mare parte a piesei se succed, cele două planuri interferează uneori enigmatic și converg spre aglomerarea materiei narative și intensificarea tensiunii dramatice. Jean Paulescu, ziarist și poet francez de origine română, optează pentru demascarea unor adevăruri periculoase. Călătorește din Congo până în America de Sud și stă senin în fața provocărilor riscante. La plecarea din Paris, ziaristul lasă în urmă o misterioasă Marceline, femeie cerebrală care va intra în rolul de Penelopă modernă, conștientă de ceea ce poate pierde dacă nu se va dovedi capabilă să îl aștepte pe ziarist. Pe Jean Paulescu îl regăsim în Trinidad, unde se prezintă la colonia germană Pabaco, deghizare bucolică a unui lagăr de concentrare, cu deosebirea că aici coloniștii veniseră prin propria voință. Colonia Pabaco este condusă de Schaeffer – bănuț a fi, de fapt, criminalul de război Martin Bormann. Temerarul francez se confruntă cu bănuitorii aghiotanți ai lui Schaeffer, dar și cu rudimentarul colonist Holtz, pe care va fi nevoit să îl ucidă pentru a-și scăpa pielea. Atras de Hanna Hecker, o tânără colonistă cu un aer de eroină captivă între incoerența delirantă și naivitatea revelatoare, Paulescu se vede pus în situația de a-l înfrunța pe Schaeffer, într-un dialog al subtilităților ideatice și al defensivei

inteligente. Duelul verbal dintre ziarist și comandantul coloniei tălmăcește o suită de fandări și eschive profesionale, în care meritul autorului este acela că evită retorica ideologică în favoarea personalizării replicilor, privite ca elemente constitutive strategiei de atac sau de apărare a secretului sau, măcar, a dubiului identitar. Ori ca relevare a raportului (dramatic) dintre text și subtext:

*Paulescu:* Vorbești ca un orb care spune că oriunde ar privi cu ochii lui stinși, tot un întuneric de catran întâlnește. [...] Eu sunt treaz și îți cer să-mi răspunzi. [...] Înaintea voastră, omenirea se salva contemplându-și zguduită tragedia și omul se oprea pe marginea abisului cruțându-l pe cel viteaz sau ocrotind cu prețul propriei lui vieți pe femei sau pe copii. Războiul apărea atunci în conștiință ca o fatalitate care punea pe moment stăpânire pe popoare și se aștepta sfârșitul ca pe-o eliberare. Sfârșitul războiului vostru însă... Vezi... Persistă îndoiele... [...] După ce ați pierit, a rămas în urma voastră dubiul... [...]

*Schaeffer:* Dacă ai fi fost o victimă de-a noastră, ți-aș fi răspuns cine e vinovat că persistă acest dubiu. Dar nu ești și... Nu e mai bine să pleci cu Hanna și să te bucuri că ești tânăr?

*Paulescu:* În țara de origine a tatălui meu, în secolul trecut, nu s-a găsit odată în Valahia un călău care să execute o sentință. A fost scos din adâncurile ocnei un condamnat pe viață, căruia i s-a promis libertatea dacă devine el călău. A refuzat! Acum omenirea e plină de călăi! Nu sunt atâția vinovați câți călăi stau gata să-i ucidă (Preda 1968: 65–66).

Nu se poate spune că în piesa lui Marin Preda conflictul principal este unul ideologic. Drama se construiește, mai degrabă, în jurul modului în care protagonistul intră într-o bătălie cu sine însuși, sondându-și limitele îndrăzelii și ale perseverenței, câștigând și pierzând cu naturalețea celui care știe că viața este orice în afară de monotonia unei încremeniri în aceeași stare a firii. La acest conflict individual, se adaugă cele de circumstanță, secundare sau episodice: bătălia surdă cu conducerea coloniei Pabaco și lupta pe viață și pe moarte cu Holtz, fiecare suficient de bine dozate pentru a lărgi paleta spectrală a aventurii.

Deși păstrate într-o aură clarobscură, personajele din *Martin Bormann* se pliază pe tiparul veridicității: fie că întrupează firea dezinvoltă, activă și spirituală, (Jean Paulescu), fie feminitatea tenebroasă (Hanna) sau glisarea identitară (Schaeffer), toate plăsmuirile tipologice captează interesul cititorului/publicului prin clivajul abrupt dintre reușită și eșec, dintre inocență și bestialitate, dintre exhibare și deformare, căutată în spatele unor succesive măști reflectorizante. Jean Paulescu, un erou al timpului nostru prin inițiativă și tenacitate, îmbină perspicacitatea detectivului romantic cu înfrângerea dureroasă a celui care pierde controlul asupra posibilei împliniri sentimentale. Oricât de întreprinzător s-ar dovedi în plan profesional, oricât de intuitiv și fermecător ar fi, protagonistul se trezește, așadar, sfâșiat de o instanță care, sub aparență umană, învăluie dezumanizarea. Paulescu știe că, dacă va depune mărturie la un posibil proces împotriva lui Schaeffer și a acoliților lui, va fi șantajat cu viața Hannei. Se întoarce la Paris, fără a fi reușit să probeze identitatea conducătorului coloniei Pabaco și fără a o fi salvat pe Hanna – mărturie vie a unui timp în care eșecul poate deghiza asumarea deplină a umanității, cu tot ce are ea sublim sau revoltător.

*Marceline:* Așadar, ai văzut din primele zile că nu ți se va dezvălui nici un secret, și cu toate astea ai rămas.

*Paulescu:* N-am putut să bănuiesc că se pot naște pe pământ astfel de forme de viață, în care amenințarea pierderii libertății să plutească deasupra oamenilor ca un blestem! Sau, mai bine zis, am bănuit încă înainte de a pleca de-aici, dar am vrut să văd cu ochii mei cum se petrece! Nu speram să pun eu mâna pe Martin Bormann! (Preda 1968: 73).

Relevant pentru problema libertății, așa cum apare ea expusă în piesă, este faptul că protagonistul a avut un model real, despre care se poate afla într-un document din Arhivele Securității: „Paulescu, eroul piesei de teatru *Martin Bormann* de Marin Preda, este, după cum a aflat sursa de la Mihai Gafița, un oarecare transfug pe nume Pârvulescu, care a fost prin Guvernul Chombe” (Diaconescu 2015: 457). Celelalte personaje importante ale piesei lui Marin Preda: Hanna Hecker, Schaeffer rămân „enigme abia atinse” (Ghițulescu 2000: 456), sedimentând în acest fel vraja inconsistenței caleidoscopice, obținută printr-o abilitate tehnică în racursi simbolico-alegoric. Cât despre Marceline, parizianca pentru care atmosfera boemă se încarcă de efluvii de destrămării, ea intersectează tendințele entropice ale modernității cu stabilitatea reflexivă a feminității clasice. Finalul piesei îi regăsește pe Jean Paulescu și Marceline într-un dialog al destăinuirilor care se opresc în echivoc. În acest mod, obiectul de interes al dramaturgului este încă o dată focalizat: raportul dintre o personalitate umană puternică și o societate discreționară. Sau eroul aflat de unul singur în fața unei lumi în degringoladă, așa cum obișnuiau să imagineze scriitorii ca Hemingway și Malraux.

S-a observat deja că titlul piesei poate induce ușor în eroare. Numele celui care a stat în preajma lui Hitler este unul aleatoriu: dincolo de chipul lui Schaeffer se putea ascunde oricare alt conducător nefast (nazist sau nu). Că era cu adevărat Martin Bormann sau un alt chip malefic nu are importanță; ceea ce contează este felul în care omul eliberat din ghearele unui război devastator îi privește pe cei de tipul lui Bormann. Prin urmare, maleficul funcționează în piesa lui Marin Preda ca un personaj transparent și ubicuu. Nu este nicăieri, dar poate fi pretutindeni, amenințare perpetuă la adresa unei omeniri care și-a dovedit vulnerabilitatea. De aceea, demersul îndrăzneț al lui Paulescu are o valoare dublă, conjugând aventura personală cu necesitatea lustrației universale.

Cele trei acte ale dramei *Martin Bormann* urmăresc o acțiune liniară, învăluită simetric de peisajul zgomotos și superficial al Parisului. Prologul expozitiv și epilogul au fost privite ca elemente de carență tehnică (cf. Iosif 1968: 60), dar ele mai degrabă echilibrează fluxul dramatic, a cărui densitate se acumulează în valuri, fără a exista vreo supapă de eliberare a forțelor excedentare. De aceea, se produce implozia surdă ce zdruncină, vizibil sau nu, personajele. Și tot de aceea, scenele pariziene se juxtapun într-o verigă apozitivă care se metamorfozează în uvertura unei alte aventuri, a unei alte bătălii – cu dezabuzarea unora și ferocitatea altora.

Pentru tratarea subiectului din piesa aflată în discuție, Marin Preda optează în favoarea manierei publicistice. Accentul este pus pe eveniment, pe încărcătura lui senzațională, pe ritmul desfășurării episoadelor dramatice, totul în jocul fluent dintre limpezimea circumstanțială și misterul individual. Autorul nu are pretenția să ofere soluții apodictice, ci vrea doar să problematizeze în jurul condiției omului modern și

a relației lui cu alteritatea, respectiv cu societatea. Probabil că acesta este și unul dintre motivele pentru care didascaliiile sunt reduse la minimum, punctând doar coordonatele spațiale ale dramei și unele nuanțe ale replicilor rostite de personaje. Aflat undeva în umbră, dramaturgul se mulțumește să fie doar un instrument discret de înregistrare și redare a evenimentelor și a dialogurilor: viața lui Paulescu, a lui Schaeffer, a Hannei sau a lui Katrin se desfășoară pe o scenă paralelă, dar parcursul lor influențează (dez)ordinea întregii lumi.

Cu certitudine, *Martin Bormann* nu este o reușită de netăgăduit a dramaturgiei românești. Dar nici o ratare completă nu este. Piesa lui Marin Preda are, totuși, câteva linii de forță care îi dau, într-o oarecare măsură, viabilitate artistică – dincolo de stângăciile formale, explicabile la primele încercări dramatice. Actualitatea temei (care transgresează cu ușurință granițele epocilor istorice) și, mai ales, dialectica revelării și a tăinuirii (bine mânăuită) fac ca *Martin Bormann* să fie o piesă de recitat.

### 3. *Moromeții* fără chip

Abandonând creativitatea în favoarea selecției și a rescrierii, Marin Preda a adaptat pentru scenă unele dintre cele mai dramatice episoade ale romanului *Moromeții*. Dramatizarea a apărut în revista „Teatrul” (Preda 1980), nu mult timp după moartea scriitorului.

Despre cum a prins contur ideea dramatizării *Moromeților* își amintește Radu Beligan:

Din primăvara lui 1979 și până în primăvara lui 1980, Marin Preda fusese în mai multe rânduri oaspetele Naționalului. În această perioadă am avut câteva convorbiri. Cea dintâi a avut loc la 9 februarie 1979, la distanță de numai o săptămână după ce-i fusese înmănat textul dramatizării romanului *Moromeții* (volumul I), dramatizare realizată de Liviu Dorneanu [în acea vreme, secretar literar al Teatrului Național din București, n.n., G.B.-Ț]. [...] Ulterior, discuția s-a purtat asupra viitorului spectacol. Cine-l va regiza? Cum vor arăta decorurile și mai ales costumele? Cine-l va interpreta pe protagonistul piesei? Și-a exprimat dorința ca reprezentația să evite pitorescul și să dobândească acuitatea unei dezbateri în jurul problemelor de totdeauna ale omului. La capătul acestei întâlniri, mi-a mărturisit că în anii din urmă n-a prea frecventat teatrele, că-i absorbit de romanul la care scrie [*Cel mai iubit dintre pământeni*, n.n., G.B.-Ț], roman aproape încheiat, dar căruia nu-i găsește încă un final satisfăcător. [...] În mai 1979, ne-am întâlnit din nou. Am convenit ca direcția de scenă să fie asigurată de Anca Ovanez, iar pe Ilie Moromete să-l joace Gh. Dinică (Beligan 1980: 15).

Ce a urmat? Marin Preda a renunțat la dramatizarea lui Liviu Dorneanu, repetițiile s-au suspendat, iar scriitorul s-a hotărât să scrie el însuși textul care urma să fie pus în scenă. Continuă Radu Beligan:

În primăvara lui 1980, imediat ce terminase corecturile romanului *Cel mai iubit dintre pământeni*, s-a întors spre teatru, scriind *Tinerețea lui Moromete* (după volumul II al celebrului său roman). În zilele când revizuia piesa, se consultase cu Anca Ovanez. Marți 20 mai, urma să vină la mine și să-mi aducă manuscrisul. Așteptam cu febrilitate întâlnirea, animat de o secretă bucurie: colaborarea noastră dădea roade, fapta își făcuse drum printre Scylla și Charibda indeciziilor sale, scena câștigase un mare scriitor (Beligan 1980: 16).

Întâlnirea din 20 mai 1980 nu a mai avut loc: scriitorul murise cu patru zile înainte.

Mentținând linia tematică a romanului (raportul omului cu istoria necruțătoare), Marin Preda încheagă povestea lui Ilie Moromete din câteva secvențe narative memorabile, dar care, prin instrumentarul dramatic la care s-a recurs, formează o cusătură rară, destrămată de acțiunea subversivă a subtextului care nu a izbutit să se metamorfozeze în text: conflictul dintre Moromete și Catrina, discuția „liberalilor”, lupta lui Moromete pentru a-și reuni familia, episodul ploii etc. Dintre toate aceste secvențe, doar scena ploii păstrează câte ceva din tensiunea așteptată: însingurat, cu apa șiroind în jurul lui, Ilie Moromete intră în dialog cu el însuși, încercând să înțeleagă cotiturile abrupte ale istoriei și sensul vieții lui în noua așezare a lumii:

*Moromete:* Uită-te la mine, am peste cincizeci de ani și în mintea mea e că o să trăiesc o sută. De ce să nu trăiesc? Ce, nu e bine de trăit? Și atunci de ce să mă mai mir eu că fata asta se ceartă pentru pământ, crezându-l al ei, deși nu se poate să nu fi auzit și ea ce-o să fie în viitor? (Preda 1980: 103)

În *Tinerețea lui Moromete*, decuparea în racursi nu mai funcționează ca un pilon de susținere a tensorilor dramei. Oricât s-ar încerca neglijarea romanului ca reper intertextual și concentrarea exclusivă asupra adaptării dramatice, fără o preconcepție de lectură și fără prejudecăți de valoare, rezultatul nu este unul satisfăcător. Personaje ca Niculae Moromete, Catrina, Ilinca, Alboica sau Țugurlan se suprapun tiparelor schematizate, pierzând din freamătul interior ce le pecetluia individualitatea. Sunt personaje care folosesc codul verbal, pot valorifica mimica și celelalte elemente non-verbale, dar nu posedă (în termenii lui Robert B. Arundale) *un chip care să le permită conexiuni și distanțări relaționale și interacționale* (cf. Arundale 2006: 193–216). Arundale își sprijinea teoria pe dialectica legătură – separare, una dintre cele trei tipuri de relație dialectică (alături de siguranță – nesiguranță și deschidere – închidere) implicate în comunicare (cf. Baxter, Montgomery 1996: 16) Or, în această cheie a comunicării, personajele din *Tinerețea lui Moromete* sunt prinse mai degrabă în capcana închiderii și a separării. Nu evoluează dialectic, ci se exprimă dogmatic și egocentric – întoarse spre ele însele. De aceea, conflictul dintre Ilie Moromete și Ilinca, doritoare de zestre pentru a se putea căsători, are mai degrabă locvacitatea derizoriului decât spasmul trăirilor intense. Cât despre antagonismul ideologic dintre Ilie și Niculae Moromete, acesta pare să urmărească doar firul destrămat al sterilelor discuții în contradictoriu. În fine, trebuie remarcat că sfârșitul piesei nu aduce clarificarea situațiilor conflictuale. Ilinca reușește să se căsătorească, dar Ilie Moromete pleacă în timpul ospățului de nuntă și merge la Fica. Promisiunea că o va vizita adesea lasă locul deschis altor conflicte în familie.

Titlul adaptării dramatice, *Tinerețea lui Moromete*, dă impresia că ar avea în vedere una din primele etape ale vieții personajului. În realitate, așa cum s-a precizat deja, dramatizarea se oprește la unele momente importante ale volumului al doilea din *Moromeții*, mai precis în 1953, șapte ani de la bătaia pe care Niculae Moromete a primit-o de la săteni. Prin urmare, titlul adaptării pentru scenă ascunde un nucleu metaforic, sugerând regenerarea protagonistului, revitalizarea lui optimistă, după deziluziile suferite din partea familiei, a societății și a istoriei. Un titlu care se

suprapune perfect pe finalul deschis al piesei: o (posibilă) nouă tinerețe, o (posibilă) nouă viață – pe alt plan, pe alte coordonate.

Numai două acte, structurate pe nouă tablouri, configurează lumea în care se mișcă și gândește Ilie Moromete. Însă simplitatea arhitecturală nu exclude acțiunea pluriplană: piesa lui Marin Preda urmărește o triplă intersecție de suprafețe, delimitate între ele. Nici un alt artificiu de construcție nu întărește această desfășurare ramificată. Cu accentul pus, deopotrivă, pe trei câmpuri de forțe independente și, totodată, interferente (eul adânc al protagonistului, familia și lumea satului românesc), scenele care alcătuiesc *Tinerețea lui Moromete* concentrează tot atâtea povești. Cusăturile dintre ele sunt însă prea lejere și tăieturile – nepotrivite. De aceea, legătura *dramatică* prin care o scenă se ancorează de imaginea sau acțiunea precedentă (ulterioară) suferă, iar energia teatrală se disipează.

În *Tinerețea lui Moromete*, slăbiciunea mânuirii convențiilor dramatice amprentează negativ autenticitatea personajelor. Închise, relaționând doar la nivelul exterior al discursului, fără să intre într-o veritabilă interacțiune, personaje ca Ilie Moromete, Catrina, Țugurlan se deschid numai spre modelele lor narrative, substanțializându-se prin raportare la acestea. Intertextualitatea pare să funcționeze ca element compensator al diluării tipologice din adaptarea teatrală. Dacă s-ar renunța la dialogul dintre textul dramatic și hipertextul epic, personajele ar rămâne simple eboșe tipologice și stilistice. Câteodată, autorul încearcă să suplinească deficiențele discursului narativ prin didascalii stufoase; alteori, se oprește la o sugestie precisă. În ambele cazuri, însă, eroziunea dramatică se extinde nestingherită, din cauza unui subtext care ar fi trebuit transferat la suprafața discursivă și completat în planul comunicării non-verbale. Dar dramaturgul Marin Preda nu se poate desprinde de prozatorul cu același nume, chiar dacă, la nivel conceptual, știe că este nevoit să o facă. De aici, impresia de reprezentare difuză și eliptică a lumii moromețiene. Sau concluzia edulcorată a cronicarilor teatrali de acum două decenii, și anume că *Tinerețea lui Moromete* „păstrează, desigur, amprenta singulară a romanului, dar este o imagine parcă mai puțin personală, mai ezitantă, am putea spune, a tumultuosului material epic” (Dumitrescu 1981: 29).

Chiar dacă dramaturgia a fost, pentru Marin Preda, numai o condimentare curajoasă a creației lui artistice, rezultatul nu poate fi cu totul uitat – nu atât pentru îndrăzneala de a comprima și adapta dramatic povestea clasicizată a lui Ilie Moromete, cât pentru aspectele care fac din *Martin Bormann* mai mult decât o piesă senzațional-conjuncturală.

## Bibliografie

- Arundale 2006: Robert Arundale, *Face as Relational and Interactional: A Communication Framework for Research on Face, Facework, and Politeness*, “Journal of Politeness Research. Language, Behaviour, Culture”, Volume 2, Issue 2.
- Baxter, Montgomery 1996: Leslie A. Baxter, and Barbara M. Montgomery, *Relating: Dialogues and Dialectics*, New York, Guilford.
- Beligan 1980: Radu Beligan, *Rămășagul cu durata*, „Teatrul”, XXV, 1980, nr. 6.
- Constantinescu 1982: Ovidiu Constantinescu, „*Tinerețea lui Moromete*”, „Viața românească”, LXXVII, nr. 2.

- Diaconescu 2015: Ioana Diaconescu, *Marin Preda. Un portret în arhivele Securității*, prefață de Eugen Simion, București, Fundația națională pentru Știință și Artă și Editura Muzeului Literaturii Române.
- Dumitrescu 1981: Cristina Dumitrescu, „*Tinerețea lui Moromete*” de Marin Preda, „Teatrul”, XXVI, nr. 10.
- Gheorghe 2003: Daniela Gheorghe, *Efectul Marin Preda în artele spectacolului*, lucrare realizată în cadrul Proiectului nr. 3–108/13.11.2003, *Efectul Marin Preda în arta românească*, Programul „Cercetare fundamentală, de interes socio-economic și cultural – CERES”, conducător de proiect: Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, (<http://www.efectul-preda.istoria-artei.ro/resources/Efectul%20Marin%20Preda%20in%20artele%20spectacolului.pdf>).
- Ghițulescu 2000: Mircea Ghițulescu, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, București, Albatros.
- Iosif 1968: Mira Iosif, *Un avertisment dramatic: „Martin Bormann” de Marin Preda la Teatrul Național „I.L. Caragiale”*, „Teatrul”, XIII, nr. 2.
- M.I. 1970: M.[ira] I.[osif], *Marin Preda despre teatru*, „Teatrul”, XV, nr. 5.
- Preda 1968: Marin Preda, *Martin Bormann*, București, Editura pentru Literatură.
- Preda 1980: Marin Preda, *Tinerețea lui Moromete*, „Teatrul”, XXV, nr. 7–8.
- Short 1981: M.H. Short, *Discourse Analysis and the Analysis of Drama*, „Applied Linguistics”, Volume II, Issue 2.
- Stanislavski 1977: Constantin Stanislavski, *Building a Character*, New York, Theatre Arts Books.

### **Marin Preda and Drama: a Problem that Comes Down to Connotation**

Marin Preda was a canonical Romanian novelist, also interested in the art of writing plays. *Martin Bormann* (1968) was his first attempt, followed by a dramatization of his well-known novel, *Moromeții*. The latter (*Moromete's Youth*) was put on stage after Marin Preda had died.

In an interview published in “The Theatre” journal, the author confessed that he had had difficulty in writing drama, compared to narrative writing. The impediments were brought about by the relation between the text and the connotation, which was different from the one occurred in novel. This study brings Marin Preda’s plays into discussion again, after many years of forgetfulness. Concerning the text-subtext problem and starting from the points of view expressed by Stanislavski, Baxter, Montgomery and Arundale, I tried to show how (and with what result) work the sliding identity and the discovery-hiding dialectics in *Martin Bormann*. On the other hand, *Moromete's Youth* is marked by the closing of communication doors and relies on intertextuality. Even if Marin Preda was aware of the different meaning and impact the subtext had in novel and drama, the playwright was not able to completely part with the novelist and deal properly with a problem that came down to connotation or to relational and interactional connections.