Marin Preda, dramaturg: o chestiune de subtext

Graţiela BENGA-ŢUŢUIANU*

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

1. Introducere

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

Într-un interviu apărut în revista „Teatrul", scriitorul vorbeşte despre interesul pentru dramaturgie, dar şi despre dificultăţile pe care le-a întâlnit abordând un alt gen literar decât cel cu care se obişnuise:

> De când am debutat până în prezent, mi s-a spus mereu, în dreapta şi în stânga, că trebuie să scriu teatru. De ce, întrebam. Mi se răspundea că am dialog. […] Pe vremea aceea nu ştiam şi 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 faţă de dialogul de teatru, acesta, după părerea mea, trebuie să includă şi subtextul. În teatru nu există subtext, toate sensurile trebuie să apară limpede la suprafaţă în textul care se vede (M.I. 1970: 3).

Ceea ce Marin Preda numeşte „text care se vede" ar reuni, totuşi, în formularea lui Stanislavski, textul *şi* subtextul, ultimul termen desemnând amprenta psihologică lăsată de codurile non-verbale (interpretarea actorului, scenografie ş.a.) (cf. Stanislavski 1977: 36). *Grosso modo*, autorul *Moromeţilor* 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 şi după prelungile lui tăceri. Aşa cum a fost subliniată de Marin Preda, deosebirea structurală dintre teatru şi proză conduce şi la diferenţierea între piesele de teatru şi scenariile teatrale. Prin piesă de teatru, scriitorul înţelegea o creaţie de dramaturgie de sine stătătoare, conturată după canoane clasice, în timp ce scenariul teatral instituia obligativitatea construirii unui subtext anume.

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

* Institutul de Studii Banatice „Titu Maiorescu", Timişoara, România.

BDD-A25215 © 2016 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:02 UTC)

cazul dramatizării romanului *Moromeţii*, că rigorile teatrului nu sunt respectate şi că rezultatul este unul şovăielnic, departe de marile reuşite din proză. (cf. Constantinescu 1982: 93). Dar, totuşi, reprezentările pieselor lui Marin Preda nu au fost asimilate unui eşec total. Poate a fost şi meritul regiei sau al actorilor care le-au pus în scenă (Ilinca Tomoroveanu, Gheorghe Cozorici, Florina Cercel etc.), poate că a contribuit şi 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 îndreptăţiţi să ne întrebăm care ar fi astăzi receptarea *textelor* dramatice ale unui prozator canonic, după intervalul istoric necesar reaşezării obiective.

2. Istorie şi prezent – între revelare şi tăinuire

Singura piesă originală a lui Marin Preda, *Martin Bormann*, a avut premiera în 29 decembrie 1967, la Teatrul Naţional „I.L. Caragiale" din Bucureşti. Regia îi aparţinea 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 discuţie nu se ocupă de secretarul Cancelariei Reichului hitlerist decât ca pretext pentru zugrăvirea unui scenariu aventuros, cu un ziarist şarmant şi cutezător, desprins parcă din tabloul romantic al epicii poliţiste englezeşti. Pe acest fundal, se explorează problematica raportului dintre individ şi 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 creaţii şi a observat, lucid, neajunsurile primei lui piese – neajunsuri apărute chiar din înţelegerea insuficientă a specificului pe care îl dobândeşte 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 şi experienţa afectivă. Deşi în cea mai mare parte a piesei se succed, cele două planuri interferează uneori enigmatic şi converg spre aglomerarea materiei narative şi intensificarea tensiunii dramatice. Jean Paulescu, ziarist şi poet francez de origine română, optează pentru demascarea unor adevăruri periculoase. Călătoreşte din Congo până în America de Sud şi stă senin în faţa provocărilor riscante. La plecarea din Paris, ziaristul lasă în urmă o misterioasă Marceline, femeie cerebrală care va intra în rolul de Penelopă modernă, conştientă de ceea ce poate pierde dacă nu se va dovedi capabilă să îl aştepte 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 coloniştii veniseră prin propria voinţă. Colonia Pabaco este condusă de Schaeffer – bănuit a fi, de fapt, criminalul de război Martin Bormann. Temerarul francez se confruntă cu bănuitorii aghiotanţi ai lui Schaeffer, dar şi cu rudimentarul colonist Holtz, pe care va fi nevoit să îl ucidă pentru a-şi scăpa pielea. Atras de Hanna Hecker, o tânără colonistă cu un aer de eroină captivă între incoerenţa delirantă şi naivitatea revelatoare, Paulescu se vede pus în situaţia de a-l înfrunta pe Schaeffer, într-un dialog al subtilităţilor ideatice şi al defensivei

BDD-A25215 © 2016 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:02 UTC)

inteligente. Duelul verbal dintre ziarist şi comandantul coloniei tălmăceşte o suită de fandări şi eschive profesioniste, 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 şi subtext:

> *Paulescu*: Vorbeşti ca un orb care spune că oriunde ar privi cu ochii lui stinşi, tot un întuneric de catran întâlneşte. [...] Eu sunt treaz şi îţi cer să-mi răspunzi. [...] Înaintea voastră, omenirea se salva contemplându-şi zguduită tragedia şi omul se oprea pe marginea abisului cruţându-l pe cel viteaz sau ocrotind cu preţul propriei lui vieţi pe femei sau pe copii. Războiul apărea atunci în conştiinţă ca o fatalitate care punea pe moment stăpânire pe popoare şi se aştepta sfârşitul ca pe-o eliberare. Sfârşitul războiului vostru însă... Vezi... Persistă îndoieli... [...] După ce aţi pierit, a rămas în urma voastră dubiul... [...]
>
> *Schaeffer*: Dacă ai fi fost o victimă de-a noastră, ţi-aş fi răspuns cine e vinovat că persistă acest dubiu. Dar nu eşti şi… Nu e mai bine să pleci cu Hanna şi să te bucuri că eşti tânăr?
>
> *Paulescu*: În ţara de origine a tatălui meu, în secolul trecut, nu s-a găsit odată în Valahia un călău care să execute o sentinţă. A fost scos din adâncurile ocnei un condamnat pe viaţă, căruia i s-a promis libertatea dacă devine el călău. A refuzat! Acum omenirea e plină de călăi! Nu sunt atâţia vinovaţi câţi 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 construieşte, mai degrabă, în jurul modului în care protagonistul intră într-o bătălie cu sine însuşi, sondându-şi limitele îndrăznelii şi ale perseverenţei, câştigând şi pierzând cu naturaleţea celui care ştie că viaţa este orice în afară de monotonia unei încremeniri în aceeaşi stare a firii. La acest conflict individual, se adaugă cele de circumstanţă, secundare sau episodice: bătălia surdă cu conducerea coloniei Pabaco şi lupta pe viaţă şi pe moarte cu Holtz, fiecare suficient de bine dozate pentru a lărgi paleta spectrală a aventurii.

Deşi păstrate într-o aură clarobscură, personajele din *Martin Bormann* se pliază pe tiparul veridicităţii: fie că întrupează firea dezinvoltă, activă şi spirituală, (Jean Paulescu), fie feminitatea tenebroasă (Hanna) sau glisarea identitară (Schaeffer), toate plăsmuirile tipologice captează interesul cititorului/publicului prin clivajul abrupt dintre reuşită şi eşec, dintre inocenţă şi bestialitate, dintre exhibare şi deformare, căutată în spatele unor succesive măşti reflectorizante. Jean Paulescu, un erou al timpului nostru prin iniţiativă şi 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 şi fermecător ar fi, protagonistul se trezeşte, aşadar, sfâşiat de o instanţă care, sub aparenţă umană, învăluie dezumanizarea. Paulescu ştie că, dacă va depune mărturie la un posibil proces împotriva lui Schaeffer şi a acoliţilor lui, va fi şantajat cu viaţa Hannei. Se întoarce la Paris, fără a fi reuşit să probeze identitatea conducătorului coloniei Pabaco şi fără a o fi salvat pe Hanna – mărturie vie a unui timp în care eşecul poate deghiza asumarea deplină a umanităţii, cu tot ce are ea sublim sau revoltător.

BDD-A25215 © 2016 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:02 UTC)

Marceline: Aşadar, ai văzut din primele zile că nu ţi se va dezvălui nici un secret, şi cu toate astea ai rămas.

Paulescu: N-am putut să bănuiesc că se pot naşte pe pământ astfel de forme de viaţă, în care ameninţarea pierderii libertăţii 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 libertăţii, aşa cum apare ea expusă în piesă, este faptul că protagonisul a avut un model real, despre care se poate afla într-un document din Arhivele Securităţii: „Paulescu, eroul piesei de teatru *Martin Bormann* de Marin Preda, este, după cum a aflat sursa de la Mihai Gafiţa, 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" (Ghiţulescu 2000: 456), sedimentând în acest fel vraja inconsistenţei caleidoscopice, obţinută printr-o abilă tehnică în racursi simbolico-alegoric. Cât despre Marceline, parizianca pentru care atmosfera boemă se încarcă de efluviile destrămării, ea intersectează tendinţele entropice ale modernităţii cu stabilitatea reflexivă a feminităţii clasice. Finalul piesei îi regăseşte pe Jean Paulescu şi 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 şi o societate discreţionară. Sau eroul aflat de unul singur în faţa unei lumi în degringoladă, aşa cum obişnuiau să imagineze scriitori ca Hemingway şi Malraux.

S-a observat deja că titlul piesei poate induce uşor 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 importanţă; ceea ce contează este felul în care omul eliberat din ghearele unui război devastator îi priveşte pe cei de tipul lui Bormann. Prin urmare, maleficul funcţionează în piesa lui Marin Preda ca un personaj transparent şi ubicuu. Nu este nicăieri, dar poate fi pretutindeni, ameninţare perpetuă la adresa unei omeniri care şi-a dovedit vulnerabilitatea. De aceea, demersul îndrăzneţ al lui Paulescu are o valoare dublă, conjugând aventura personală cu necesitatea lustraţiei universale.

Cele trei acte ale dramei *Martin Bormann* urmăresc o acţiune liniară, învăluită simetric de peisajul zgomotos şi superficial al Parisului. Prologul expozitiv şi epilogul au fost privite ca elemente de carenţă 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 forţelor excedentare. De aceea, se produce implozia surdă ce zdruncină, vizibil sau nu, personajele. Şi 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 şi ferocitatea altora.

Pentru tratarea subiectului din piesa aflată în discuţie, Marin Preda optează în favoarea manierei publicistice. Accentul este pus pe eveniment, pe încărcătura lui senzaţională, pe ritmul desfăşurării episoadelor dramatice, totul în jocul fluent dintre limpezimea circumstanţială şi misterul individual. Autorul nu are pretenţia să ofere soluţii apodictice, ci vrea doar să problematizeze în jurul condiţiei omului modern şi

BDD-A25215 © 2016 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:02 UTC)

a relaţiei lui cu alteritatea, respectiv cu societatea. Probabil că acesta este şi unul dintre motivele pentru care didascaliile sunt reduse la minimum, punctând doar coordonatele spaţiale ale dramei şi unele nuanţe ale replicilor rostite de personaje. Aflat undeva în umbră, dramaturgul se mulţumeşte să fie doar un instrument discret de înregistrare şi redare a evenimentelor şi a dialogurilor: viaţa lui Paulescu, a lui Schaeffer, a Hannei sau a lui Katrin se desfăşoară pe o scenă paralelă, dar parcursul lor influenţează (dez)ordinea întregii lumi.

Cu certitudine, *Martin Bormann* nu este o reuşită de netăgăduit a dramaturgiei româneşti. Dar nici o ratare completă nu este. Piesa lui Marin Preda are, totuşi, câteva linii de forţă care îi dau, într-o oarecare măsură, viabilitate artistică – dincolo de stângăciile formale, explicabile la primele încercări dramatice. Actualitatea temei (care transgresează cu uşurinţă graniţele epocilor istorice) şi, mai ales, dialectica revelării şi a tăinuirii (bine mânuită) fac ca *Martin Bormann* să fie o piesă de recitit.

3. *Morometii* fără chip

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

Despre cum a prins contur ideea dramatizării *Morometilor* îşi aminteşte Radu Beligan:

> Din primăvara lui 1979 şi până în primăvara lui 1980, Marin Preda fusese în mai multe rânduri oaspetele Naţionalului. În această perioadă am avut câteva convorbiri. Cea dintâi a avut loc la 9 februarie 1979, la distanţă de numai o săptămână după ce-i fusese înmânat textul dramatizării romanului *Morometii* (volumul I), dramatizare realizată de Liviu Dorneanu [în acea vreme, secretar literar al Teatrului Naţional din Bucureşti, n.n., G.B.-Ţ.]. […] Ulterior, discuţia s-a purtat asupra viitorului spectacol. Cine-l va regiza? Cum vor arăta decorurile şi mai ales costumele? Cine-l va interpreta pe protagonistul piesei? Şi-a exprimat dorinţa ca reprezentaţia să evite pitorescul şi 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.-Ţ], roman aproape încheiat, dar căruia nu-i găseşte încă un final satisfăcător. […] În mai 1979, ne-am întâlnit din nou. Am convenit ca direcţia 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 renunţat la dramatizarea lui Liviu Dorneanu, repetiţiile s-au suspendat, iar scriitorul s-a hotărât să scrie el însuşi 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 *Tinereţea lui Moromete* (după volumul II al celebrului său roman). În zilele când revizuia piesa, se consultase cu Anca Ovanez. Marţi 20 mai, urma să vină la mine şi să-mi aducă manuscrisul. Aşteptam cu febrilitate întâlnirea, animat de o secretă bucurie: colaborarea noastră dădea roade, fapta îşi făcuse drum printre Scylla şi Charibda indeciziilor sale, scena câştigase un mare scriitor (Beligan 1980: 16).

BDD-A25215 © 2016 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:02 UTC)

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

Menţinând linia tematică a romanului (raportul omului cu istoria necruţătoare), Marin Preda încheagă povestea lui Ilie Moromete din câteva secvenţe narative memorabile, dar care, prin instrumentarul dramatic la care s-a recurs, formează o cusătură rară, destrămată de acţiunea subversivă a subtextului care nu a izbutit să se metamorfozeze în text: conflictul dintre Moromete şi Catrina, discuţia „liberalilor", lupta lui Moromete pentru a-şi reuni familia, episodul ploii etc. Dintre toate aceste secvenţe, doar scena ploii păstrează câte ceva din tensiunea aşteptată: însingurat, cu apa şiroind în jurul lui, Ilie Moromete intră în dialog cu el însuşi, încercând să înţeleagă cotiturile abrupte ale istoriei şi sensul vieţii lui în noua aşezare a lumii:

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

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

Titlul adaptării dramatice, *Tinereţea lui Moromete*, dă impresia că ar avea în vedere una din primele etape ale vieţii personajului. În realitate, aşa cum s-a precizat deja, dramatizarea se opreşte la unele momente importante ale volumului al doilea din *Moromeţii*, mai precis în 1953, şapte 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 societăţii şi a istoriei. Un titlu care se

BDD-A25215 © 2016 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:02 UTC)

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

Numai două acte, structurate pe nouă tablouri, configurează lumea în care se mişcă şi gândeşte Ilie Moromete. Însă simplitatea arhitecturală nu exclude acţiunea pluriplană: piesa lui Marin Preda urmăreşte o triplă intersecţie de suprafeţe, delimitate între ele. Nici un alt artificiu de construcţie nu întăreşte această desfăşurare ramificată. Cu accentul pus, deopotrivă, pe trei câmpuri de forţe independente şi, totodată, interferente (eul adânc al protagonistului, familia şi lumea satului românesc), scenele care alcătuiesc *Tinereţea lui Moromete* concentrează tot atâtea *poveşti*. Cusăturile dintre ele sunt însă prea lejere şi tăieturile – nepotrivite. De aceea, legătura *dramatică* prin care o scenă se ancorează de imaginea sau acţiunea precedentă (ulterioară) suferă, iar energia teatrală se disipează.

În *Tinereţea lui Moromete*, slăbiciunea mânuirii convenţiilor dramatice amprentează negativ autenticitatea personajelor. Închise, relaţionând doar la nivelul exterior al discursului, fără să intre într-o veritabilă interacţiune, personaje ca Ilie Moromete, Catrina, Ţugurlan se deschid numai spre modelele lor narative, substanţializându-se prin raportare la acestea. Intertextualitatea pare să funcţioneze ca element compensator al diluării tipologice din adaptarea teatrală. Dacă s-ar renunţa la dialogul dintre textul dramatic şi hipertextul epic, personajele ar rămâne simple eboşe tipologice şi stilistice. Câteodată, autorul încearcă să suplinească deficienţele discursului narativ prin didascalii stufoase; alteori, se opreşte la o sugestie precisă. În ambele cazuri, însă, eroziunea dramatică se extinde nestingherită, din cauza unui subtext care ar fi trebuit transferat la suprafaţa discursivă şi completat în planul comunicării non-verbale. Dar dramaturgul Marin Preda nu se poate desprinde de prozatorul cu acelaşi nume, chiar dacă, la nivel conceptual, ştie că este nevoit să o facă. De aici, impresia de reprezentare difuză şi eliptică a lumii moromeţiene. Sau concluzia edulcorată a cronicarilor teatrali de acum două decenii, şi anume că *Tinereţea lui Moromete* „păstrează, desigur, amprenta singulară a romanului, dar este o imagine parcă mai puţin 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 creaţiei lui artistice, rezultatul nu poate fi cu totul uitat – nu atât pentru îndrăzneala de a comprima şi adapta dramatic povestea clasicizată a lui Ilie Moromete, cât pentru aspectele care fac din *Martin Bormann* mai mult decât o piesă senzaţional-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, Montogomery 1996: Leslie A. Baxter, and Barbara M. Montgomery, *Relating: Dialogues and Dialectics,* New York, Guilford.

Beligan 1980: Radu Beligan, *Rămăşagul cu durata*, „Teatrul”, XXV, 1980, nr. 6.

Constantinescu 1982: Ovidiu Constantinescu, *„Tinereţea lui Moromete”*, „Viaţa românească”, LXXVII, nr. 2.

BDD-A25215 © 2016 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:02 UTC)

Diaconescu 2015: Ioana Diaconescu, *Marin Preda. Un portret în arhivele Securităţii*, prefaţă de Eugen Simion, Bucureşti, Fundaţia naţională pentru Ştiinţă şi Artă şi Editura Muzeului Literaturii Române.
Dumitrescu 1981: Cristina Dumitrescu, *„Tinereţea 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 şi 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).
Ghiţulescu 2000: Mircea Ghiţulescu, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, Bucureşti, Albatros.
Iosif 1968: Mira Iosif, *Un avertisment dramatic: „Martin Bormann" de Marin Preda la Teatrul Naţional „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*, Bucureşti, Editura pentru Literatură.
Preda 1980: Marin Preda, *Tinereţea 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, *Moromeţii*. 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 occured 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.

BDD-A25215 © 2016 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:02 UTC)