

DANIELA GHEORGHE

*Efectul Marin Preda în artele
spectacolului*

Introducere	p. 2
Marin Preda și cinematograful	p. 5
Marin Preda și arta teatrală	p. 24

Introducere

Când într-un spațiu cultural apare o personalitate de talia lui Marin Preda, apare în mod aproape reflex și necesitatea de a te raporta, într-un fel sau altul, la ea. Criticului care comentează opera i se adaugă scriitorii cărora această operă le deschide un nou orizont tematic și stilistic, cineaștii care o transpun pe ecran, oamenii de teatru care o aduc sub luminile rampei, plasticienii ori compozitorii pentru care constituie sursă de inspirație. Și, nu în ultimul rând, i se adaugă publicul însuși, tot mai numeros în ani – publicul pentru care creația unui astfel de artist acționează ca reper estetic și ca modelator de conștiințe.

A vorbi despre „efectul Marin Preda” în arta românească nu este numai legitim, ci și necesar. Marin Preda a fost cel mai important prozator român de după război, iar reala sa anvergură a putut fi apreciată încă de timpuriu, odată cu apariția, în 1955, a volumului I din *Moromeții*: un roman care stârnește, de la prima lectură, fiorul întâlnirii cu capodopera. Este momentul din care cărțile sale au început să fie așteptate. Poate că acesta este semnul distinctiv al creatorului care, prin arta lui, își transcende condiția, devenind o voce rezonantă a colectivității și a timpului în care trăiește. Și, într-adevăr, autorul *Moromeților* a făcut parte dintre puținii scriitori care



nu oferă publicului doar plăcerea contemplației estetice, ci induce sentimentul unei așteptări febrile. Și-a determinat cititorii să se întrebe : *ce* mai are de spus? *cum* o va spune? – și fiecare nouă carte îmbogățește, nuanța, interoga neliniștitor viziunea despre istoria contemporană și despre locul omului în lume și în societate.

Marin Preda a scris într-o vreme când cultura funcționa sub regimul unui control permanent exercitat de autorități. Cenzura și exigențele așa-numitelor programe culturale socialiste au constituit pilonii unui sistem dirijist cu grele consecințe asupra creației artistice. Neînchizându-se într-un turn de fildeș, ci, dimpotrivă, fiind predispus prin structura sa interioară spre observarea vieții reale, Marin Preda nu avea cum să se sustragă în totalitate presiunilor ideologice. Ecouri ale ideologiei oficiale, fie ele reinterpretate și interpretabile, răzbat și din opera sa; ar fi lipsit de onestitate să le ignorăm. Dar lipsită de onestitate ar fi și definirea lui Preda ca scriitor contestatar al regimului, în pofida viziunii de amară luciditate asupra lumii comuniste, pe care o regăsim relativ frecvent în proza lui și care culminează în *Cel mai iubit dintre pământeni*. În realitate, scriitorul pare să se afle, cumva, deasupra etichetărilor de acest tip. Asemenea lui Caragiale, dar în pagini de bogat suflu epic, Marin Preda a știut să fixeze memorabil fizionomia morală a individului și a colectivității. Ne-a dat în primul rând o imagine vie a lumii rurale, portrete ale țăranului român nu în proiecție hieratică sau arhetipală (cum adesea se

întâmpla în proza de gen mai veche), ci surprins în toată varietatea lui umană, în obiceiurile, percepțiile, gândurile, reacțiile sale: ca *individ*, deci, dar totodată ca *tip*, pentru că realismul lui Preda este dublat de fibra unui moralist de factură clasică. Ne-a dat, apoi, tabloul social al lumii citadine, drama omului aflat sub vremi, dar confruntându-se și cu propriile imbolduri, adesea iraționale. A scris despre dragoste și prietenie, despre trădare și ură, despre putere și orgoliu, despre înfrângere și disperare, despre speranță, despre șansa fericirii și a recuperării morale. A scris despre toate acestea cu o sinceritate tulburătoare, și în același timp distanțându-se de eroii lui, observându-i imparțial, în intimitatea gândurilor și afectelor lor, în relațiile lor cu lumea. A scris despre jocul obscur al conjuncturilor politice, despre tarele „obsedantului deceniu” – care, sub pana sa, se transformă într-un diagnostic al întregii epoci comuniste, un diagnostic pus *sine ira et studio*, dar atârând cu atât mai greu în balanță. Pe scurt, Marin Preda rămâne vocea auctorială cea mai viguroasă din literatura postbelică, iar scrierile lui sunt semnul unei mari libertăți spirituale care s-a exercitat în condițiile unor raporturi tensionate și uneori ambigue cu autoritățile timpului.

*

* *

„Efectul Preda” în arta românească nu poate fi măsurat doar prin numărul operelor pentru care creația scriitorului a servit ca punct de pornire. În fapt, influența exercitată de autorul *Marelui singuratic* este mai vastă, mai dispersată, mai difuză. O regăsim, de pildă, în filmele având ca obiect evocarea lumii rurale: în filmele reușite, unde, fie că este vorba de istoria mai veche sau mai recentă, personajul-țăran este conceput într-o lumină mai vie, într-o viziune lipsită de schematism (*Iarba verde de acasă* al lui Stere Gulea, care semnează de altfel și *Moromeții*, este un bun exemplu în acest sens). O regăsim în piesele lui Marin Sorescu, în *Matca*, de pildă, dar și în tragi-comediile lui istorice, în care, din nou, personajul-țăran capătă un contur original, puternic individualizat. Abordând un asemenea subiect, am intra însă în domeniul filiațiilor literare, al vastei încrengături de interdependențe depistabile la autorii care respiră în același climat cultural. Este, practic, o altă temă.

O primă tentativă de cuantificare a „efectului Preda” vizează ecranizările. Îl întâlnim pe scriitor însuși în ipostaza de scenarist, fie adaptându-și propriile lucrări (nuvela *Desfășurarea*, romanul *Marele singuratic*), fie ca autor al unui scenariu original (*Porțile albastre ale orașului*). În rest, cu o singură excepție (*Întâlnirea din Pământuri*, unde scenariul îi aparține lui Ion Coja, iar regia lui Dumitru Dinulescu), scenariile adaptărilor cinematografice au fost elaborate de regizori înșiși. Este, acesta, semnul unei voințe de unitate stilistică, de control asupra unei opere de mare complexitate. Rezultatele au fost, după caz, izbutite ori mai puțin izbutite; oricum, ele atestă o certă deschidere a cineaștilor români pentru literatura lui Marin Preda.

Un număr de șase ecranizări, realizate între 1955 și 1992, este destul de semnificativ, mai ales dacă luăm în considerare diversitatea de vârstă, de preocupări artistice și de formație culturală a regizorilor: de la veteranul Paul Călinescu, format înainte de război, până la regizori deja consacrați sau în plină afirmare în anii '70 (Mihu, Vaeni), de la un filmolog care și-a descoperit mai târziu vocația regizorală (Stere Gulea) până la un debutant din valul anilor '80 (Dumitru Dinulescu).

Trebuie spus de la bun început că nuvelistica și romanele lui Preda au un potențial cinematografic extraordinar, care rămâne încă să fie pus în valoare. Explicația rezidă în forța de sugestie vizuală și auditivă a scriiturii. Autorul observă și descrie cu acuitate gestul caracteristic, tonul, reacția comportamentală: omul este surprins *în mișcare*. Cea mai pertinentă definiție a tehnicii sale narative, care explică în subsidiar șansa unei transpuneri reușite a operei pe ecran, a dat-o Marin Preda însuși: „Infirm această caracterizare a prozei mele drept proză de analiză. Dacă prin comportamentism înțelegem că nu înfățișăm cu precădere gândurile eroilor, ci căutăm să ne dăm seama la ce se gândesc urmărindu-le comportarea, fără să eliminăm deliberat și programatic analiza, atunci eu sunt un astfel de scriitor, *comportamentist* (s.n.). Rareori, cum am spus, fac o investigație directă în gândirea unui personaj, ca să indic sursa acțiunilor sale. *Prefer să înfățișez omul în mișcare, iar mișcarea o văd când din afară, când din perspectiva eroului* (s.n.). Poate că acești critici înțeleg prin analiză explicarea, interpretarea unor gesturi și cuvinte. Dar nu știu dacă asta înseamnă cu adevărat analiză; doar e evident că un comentariu trebuie făcut, o explicație elementară trebuie dată”¹.

Studiind sub lupă oameni și scene de viață, Marin Preda a avut capacitatea rară de a construi din detalii un întreg univers, de a integra amănuntul în ample construcții epice, printr-o tehnică narativă care dă sentimentul naturaleții și spontaneității; cititorul nu sesizează efortul laborios din care se naște opera. Aici, în detaliul cu funcție revelatoare, în surprinderea prin metodă comportamentistă a interiorității eroului sau a stării de spirit ce animă o colectivitate, în ritmul viu al dialogurilor, în întreruperile sugestive, în impactul câte unei scurte propoziții plasate strategic, se află suportul unui discurs cinematografic valid, inspirat din opera lui Preda. Vom urmări în continuare cum a fost valorificat acest potențial, pentru a trece apoi la legăturile lui Preda cu arta teatrală.

¹ Florin Mugur, *Convorbiri cu Marin Preda*, Ed. Albatros, București, 1973.

Marin Preda și cinematograful

Desfășurarea (film de lung metraj), 1955

- scenariul: Marin Preda și Paul Călinescu (după nuvela omonimă de Marin Preda, apărută în 1952);
- regia: Paul Călinescu;
- imaginea: Ion Stoica, în colaborare;
- muzica: Ion Dumitrescu;
- decoruri: Nicolae Teodoru, Filip Dumitriu;
- distribuția: Colea Răutu (în rolul lui Ilie Barbu), Grațiela Albini (Gherghina), Ștefan Ciubotărașu (Prunoiu), Nucu Păunescu (Ghioceaia), Fory Etterle (Iancu Enache), Ernest Maftai, Toma Dimitriu, Dem Hagiuc, Emil Liptac, Victor Moldovan, Vasile Tomazian, Ion Focșă, Haralambie Polizu, Dem Demetru, Ilarie Popescu, Ion Ilie Ion, Gheorghe Andreescu, N. Neamțu-Ottonel, Al. Ghibericon, Carol Kron, Aurelia Vasilescu, Puica Stănescu, Ion Porsilă, Victor Mare.

Lumea satului era redată pe ecran, în anii '50, conform schemelor binecunoscute ale tipologiei de clasă. Țăranii săraci sunt integri, curajoși, devotați construirii unei „lumi noi”; chiaburii sunt vicleni, oportuniști, mârșniți de interese meschine. Lupta pentru colectivizare este, îndeobște, prilejul coliziunii între caractere, cu final previzibil. S-a observat însă, pe bună dreptate, că filmul *Desfășurarea* „plătește cel mai mic tribut clișeeilor, iar unele din secvențele sale conțin un fior care rămâne viu peste ani”². Lucrul se datorează spiritului particular al nuvelei lui Preda: prin procedee al căror secret numai el îl cunoaște, scriitorului i-a izbutit adesea resorbția clișeeilor și tendinței teziste într-un univers viu, colorat, verosimil, tot atât de reprezentativ pentru lumea satului românesc de după război pe cât a fost opera lui Caragiale pentru lumea românească citadină de la 1880-1910. Ca și eroii lui Caragiale, personajele lui Preda au „identitate civilă”.

Titlul nuvelei și al filmului (*Desfășurarea*) se referă la procesul colectivizării: o acțiune în forță împotriva ideii de proprietate. Replici antologice („Te desfășurași? - Mă desfășurai!”) vin să ironizeze fin un curs al istoriei care, deși investit *volens-nolens* cu un sens progresist, zdruncină din temelii o lume așezată, aparent imuabilă.

² Ecaterina Oproiu, „Un sfert de veac de film românesc”, în vol. *Cinematograful românesc contemporan. 1949-1975*, coordonatori Ion Cantacuzino și Manuela Gheorghiu-Cernat, Ed. Meridiane, București, 1976.



Colea Răutu în *Desfășurarea*

Totuși, accentul cade aici mai puțin pe tabloul colectivității, cât pe figura țăranului Ilie Barbu (excellent interpretat de Colea Răutu). Biografia acestui personaj, țăran sărac și umilit, umblând prin sat desculț, dar cu pălăria pe cap, și numit în final socotitor la C.A.P., depășește în fond momentul istoric: dincolo de realitățile zilei, ea poate fi interpretată ca proces de recuperare a unei demnități pierdute.

Ioan Lazăr: „O formă de povestire proprie civilizației rurale. Această propoziție conține, cred, un mare adevăr în ceea ce privește relația filmului lui Paul Călinescu, regizorul *Desfășurării*, cu literatura lui Marin Preda, respectiv nuvela omonimă, din a cărei ecranizare se naște o nouă structură. Cunoscătorilor procesului de realizare a filmului le poate părea hazardată afirmația că – fără a mă interesa cât a lucrat ori nu prozatorul la forma scenaristică a textului – filmul lui Paul Călinescu reprezintă la noi tipul ideal al «cinematografului de scenarist»... Stratul *precinematografic* acordă un loc primordial poveștii. Cinematograful nu a ocolit niciodată povestea, nici măcar atunci când sensul nu a fost căutat numai decît în structurile narrative tradiționale. În măsura în care regizorul tinde să scrie o poveste, iar nu o «*poezie cinematografică*» (Pasolini), obiectivându-se în a prezenta viața unui personaj din mediul rural într-un moment-limită al existenței sale, funcția «*conativă*» (R. Jakobson), de adresare, specifică dialogurilor din proza lui M. Preda, este coroborată în film cu o funcție *retardativă* în sistemul comunicării. *Încetinirea* are un efect sigur de situare a personajului principal în centrul unei lumi de obiecte puternic semantizate, *antropomorfizate* după o ecuație tradițională, arhetipală, cvasi-mitică. Ilie Barbu traversează o experiență crucială în ordine ontologică,

și cu toate acestea experiența lui este *contingentă*, se petrece aici și acum. Persistentă, «*autohtonia omului*» (Lévi-Strauss) este negată de aspirația lui către eternitate. În cazul lui Ilie Barbu, negarea *autohtoniei* implică aspirația către o conștiință a demnității dobândite (...) Literatura lui Marin Preda ne oferă, prin filmul lui Paul Călinescu, posibilitatea studierii unei relații între *antropologie* și *sociologie*...”³.

Muzica filmului, semnată de Ion Dumitrescu, se juxtapune eforturilor de a crea o atmosferă de autenticitate. Compozitorul apelează la sursa folclorică, într-o paletă cromatică variată.

Olteea Vasilescu: „Mai presus de individualitățile caracteristice și de modalitățile utilizate, o trăsătură comună se impune ca esențială în anii de început ai «epocii noi»: inspirația constant folclorică, cu precădere sesizabilă în producțiile a căror acțiune se desfășoară în mediul țăranesc (...) Ion Dumitrescu a mai scris muzica unui film-cheie al actualității rurale din perioada colectivizării agriculturii: *Desfășurarea* (...), în care s-a încadrat pe făgașul unei ample prelucrări simfonice a motivelor populare”⁴.

Coordonând eforturile întregii echipe, veteranul Paul Călinescu a reușit – fapt notabil pentru anul 1955 – să realizeze un film considerat încă de critici, peste două decenii, „un adevărat model de transpunere a unui text literar și de surprindere și transfigurare a faptului de viață”⁵. Marin Preda intra pe tărâmul celei de-a șaptea arte sub auspicii fericite.

Porțile albastre ale orașului (film de lung metraj), 1974

- scenariul: Marin Preda;
- regia: Mircea Mureșan;
- imaginea: Gheorghe Viorel Todan;
- muzica: Doru Stănculescu;
- decoruri și costume: Liviu Popa, Lidia Luludis;
- distribuția: Romeo Pop, Costel Constantin, Dan Nuțu, Ion Caramitru, Dumitru Furdui, Amza Pellea, Dumitru Rucăreanu, Emilia Dobrin, Matei Alexandru, Ion Cioranu.

Filmul se înscrie în galeria producțiilor consacrate evenimentului istoric de la 23 august 1944, producții marcate de practica, frecventă în epocă, a rescrierii istoriei în versiuni trunchiate și tendențioase. Dincolo de acestea, nu trebuie ignorată capacitatea lui Marin Preda de a da personajelor o substanță umană bogată și credibilă. El se afla, în calitate de scenarist, la a doua întâlnire cu filmul.

³ Ioan Lazăr, *Arta narațiunii în filmul românesc*, Ed. Meridiane, București, 1981.

⁴ Olteea Vasilescu, „Între imagine și sunet”, în *Cinematograful românesc contemporan. 1949-1975*.

Inedită este însă postura de autor al unui scenariu original; experiența nu va fi reiterată, scriitorul preferând să lucreze în etapa următoare la adaptarea cinematografică a unui roman propriu (*Marele singuratic*). Comentarii favorabile au suscitât capacitatea scriitorului de a elabora o narațiune cinematografică alertă, de a trece de la mijloacele prozei la mijloacele cu totul diferite ale scriiturii filmice.

Florian Potra: „Este un film bun datorită vieții adevărate pe care o trăiesc personajele, datorită încărcăturii emotive și «curentului de simpatie» pe care le declanșează evocarea cinematografică, datorită unei anumite fineți analitice și, nu în ultimul rând, efectului contrapunctic al scriiturii, inclusiv al dialogurilor. Asemenea calități sunt de atribuit cu netă precădere lui Marin Preda, autorul scenariului. Nu pentru că Preda este scriitorul literar, romancierul ilustru, unanim recunoscut – faptul acesta aproape că nici nu ne interesează aici –, ci pentru că Marin Preda reușește să fie, în foarte mare măsură, un scriitor cinematografic, construind o narațiune și însuflind persoane cinematografice, pe scurt, obținând o «nouă sinteză de fenomene și esențe» în spiritul cinematografului, cu mijloacele acestuia. Mai mult: Marin Preda este chiar «autorul» acestui *Porțile albastre ale orașului*, dacă, așa cum susține Jean Renoir, «autorul e cel care imprimă stilul său – filmului». *Porțile* are (...) un «stil» imprimat tocmai de scenarist, care-l distinge în raport cu alte filme autohtone și (...) în raport cu celelalte filme de război. Pentru prima oară, poate, în acest «gen», la noi, războiul (...) e văzut, ca să zic așa, dinăuntru, din însăși omenia celor care îi duc greul, fără retorică, fără emfază, cu simplitate ...»⁶.

Considerată în ansamblul ei, pelicula, asemenea altor câtorva aparținând aceleiași sfere tematice, nu trece de un nivel modest. Transpare de aici, ca și din alte filme de gen, o anume constrângere și standardizare a limbajului regizoral, dând sentimentul că regizorul nu face decât să îndeplinească o sarcină de serviciu.

Manuela Gheorghiu-Cernat: „În ultimii 15 ani, o seamă de pelicule românești au evocat participarea armatelor noastre (...) la luptele pentru alungarea din țară și înfrângerea mașinii de război hitleriste. Cap de serie a fost în 1958 *Dincolo de brazi* (Mircea Drăgan, în colaborare)... Pe aceeași linie aveau să se înscrie ulterior *Tunelul* (Francisc Munteanu, 1966), *Castelul condamnaților* (1970), *Porțile albastre ale orașului* (Mircea Mureșan, 1974), *Stejar extremă urgență* (Dinu Cocea, 1974) etc., filme meritorii, fără îndoială, chiar dacă nivelul transfigurării artistice nu ne permite să utilizăm superlativul...»⁷

⁵ A se vedea „Peisajul filmului românesc de azi”, în vol. *Cinematograful românesc contemporan. 1949-1975*.

⁶ Florian Potra, cronică la *Porțile albastre ale orașului*, în vol. *Profesiune: filmul*, Ed. Meridiane, București, 1979.

⁷ Manuela Gheorghiu-Cernat, *Patosul epopeii naționale*, în *Cinematograful românesc contemporan. 1949-1975*.



Cadru din *Porțile albastre ale orașului*

Din punctul de vedere care ne interesează, rămâne totuși de subliniat încă o dată capacitatea lui Marin Preda de a-și adapta scriitura unor exigențe fundamental diferite de cele ale prozei. Se poate conchide că, în *Porțile albastre ale orașului*, arta scenaristică a prevalat asupra artei regizorale.

Florian Potra: „Construită în «stea», oferind ocaziile unor incursiuni radiale și simultane într-o tipologie variată, narațiunea abundă în efecte contrapunctice: nici un personaj nu e contemplat într-o singură dimensiune, ci fiecare prezintă o «contrapagină» a propriei mișcări sufletești, o fațetă mai mult sau mai puțin ascunsă, ce se dezvăluie treptat în desfășurarea faptelor. Cu alte cuvinte, personajele au o prețioasă doză de imprevizibil, o încărcătură morală și individuală pasionalizată (...) Dar câștigul cel mai important al filmului rămâne evidenta maturizare a lui Marin Preda ca valoros scriitor de film.”⁸

⁸ Florian Potra, *art.cit.*

Marele singuratic (film de lung metraj), 1977

- scenariul: Marin Preda (după romanul omonim, apărut în 1972);
- regia: Iulian Mihu;
- imaginea: Gheorghe Fischer și Alexandru Întorsureanu;
- muzica: Anatol Vieru;
- decoruri: Giulio Tincu; costume: Gabriela Lăzărescu;
- montaj: Gabriela Nasta;
- distribuția: George Motoi (Niculae Moromete), Florența Manea (Simina), Gheorghe Dinică,

Toma Caragiu, Ion Caramitru, Adriana Nemeș, Florina Luican, Jean Lorin Florescu, Florina Cercel, Petre Gheorghiu, Nicolae Luchian Botez, Vera Varzopol, Mircea Șeptilici, Gheorghe Dumitru, Răzvan Rădulea.

Romanul continuă ciclul *Moromeților*, cel puțin prin plasarea în centrul narațiunii a lui Niculae, ajuns inginer horticol undeva în preajma Bucureștiului. Alăturarea este însă mai mult formală, nu numai pentru că mediul evocat este altul, dar și pentru că autorul deplasează aici accentele de la descriere la introspecție, de la narațiune la meditație. Niculae Moromete, în urma unor eșecuri în cariera lui de activist, își face bilanțul propriei existențe. Cândva apostol al „noui ordini sociale”, eroul traversează o criză morală, întrevăzând prăpastia dintre realitatea proteică și proiectul politic, de un geometrism procustian. Reîntoarcerea la munca de activist este rezultatul unui proces de înțelegere, acceptarea ideii că viața înseamnă participare, și nu abstragere din lume. Pe acest fundal, se desfășoară povestea de dragoste cu pictorița Simina, încheiată tragic, cu moartea femeii.

Filmul lui Iulian Mihu, regizor cu câteva creații importante la activ, a stârnit reacții contradictorii. „Cinematograf literar” - s-a spus, dar termenul are conotații ambigue, căci lucrul poate fi meritoriu dacă definește un gen, sau dimpotrivă, dacă definește o formă hibridă, neviabilă.

Călin Căliman: „Se poate spune (...) că *Marele singuratic* este o creație paradoxală, atipică pentru Iulian Mihu: un regizor cu personalitate agresivă – dovedită de atâtea ori, și mai ales în originala ecranizare călinesciană *Felix și Otilia* – a fost, de data aceasta, un «umil» supus al *cuvântului*, filmul fiind, în ultimă instanță, o «plecăciune» în fața literaturii lui Marin Preda.”⁹

De data aceasta, calitățile de scenarist ale lui Marin Preda sunt puse sub semnul întrebării. Pentru semi-eșecul filmului a fost incriminat mai ales scenariul, în care autorul ar fi insistat pe dimensiunea verbală (dialog + monologuri cu funcție explicativă), în dauna dinamicii narațiunii.

⁹ Călin Căliman, *Istoria filmului românesc. 1897-2000*, București, 2000.



George Motoi, Florența Manea, Vera Varzopol și Mircea Șeptilici într-un cadru din *Marele singuratic*

Ștefan Oprea: „Problema pornește de la scenariu și aproape toată lumea s-a sfiit să spună că Marin Preda a oferit Casei de filme 4 un scenariu necinematografic (...) Așa se explică faptul că Niculae Moromete, marele singuratic, nu convinge, nu are substanță dramatică, încărcătura emoțională, profunzimea meditației din roman și nu trăiește, ca acolo, o dramă a cunoașterii izvorâtă din filtrarea propriilor sale convingeri de altădată (...) Iulian Mișu a reușit însă în secvențele-amintiri, făcute mai ales din tăceri, din sugestii; imaginea, în altă culoare, firește mai închisă, dominată de brunuri, e încărcată de emoție și ajunge să semnifice date esențiale în legătură cu structura eroului, cu devenirea sa spirituală și afectivă. Abia aici Mișu își găsește cadența și capacitatea de a sintetiza plastic gânduri și sentimente. Colaborarea cu autorul imaginii – foarte talentatul Al.Întorsureanu – a dat rezultate bune și în alte câteva secvențe în care peisajul nu numai

că e frumos, dar îl cuprinde pe erou în el în mod firesc (...), îi redimensionează structura sufletească, explicându-i-o totodată”¹⁰.

Este greu de spus dacă ritmul foarte lent și lungimile acestei pelicule au drept cauză exclusiv scenariul, sau și un decupaj regizoral inabil.

Florian Potra: „Adaptând pentru ecran, în colaborare cu autorul, *Marele singuratic*, Iulian Miha a scos în relief tocmai părțile mai puțin izbutite ale romanului (...) *Marele singuratic* apare, astfel, excesiv de vorbăreț, la replicile propriu-zise adăugându-se și «monoloagele interioare» (...), adică meditațiile cu glas tare, auzite din afara cadrului, în timp ce personajul principal tace, se plimbă mut sau citește cărți sub copacii din parcul Mogoșoaiei. Vrând-nevrând, regizorul face să se coaguleze un climat de banalitate cu pretenții intelectualiste, pe o structură povestitoare de tip *Love story*, sesizabilă și în roman, dar sensibil fortificată în film (...) Produsul finit, filmul văzut în întregime, dă totuși până la urmă senzația unui hibrid”¹¹.

Filmul se remarcă totuși prin expresivitatea plastică a *flash-back*-urilor și, dacă ne referim la distribuție, prin prezența stranie, tulburătoare a Florenței Manea în rolul Simonei.

Imposibila iubire (film de lung metraj), 1984

- scenariul: Constantin Vaeni (după romanul *Intrusul*, apărut în 1968);
- regia: Constantin Vaeni;
- imaginea: Anghel Deca;
- muzică: Cornelia Tăutu;
- distribuția: Șerban Ionescu (Călin Surupăceanu), Amza Pellea (Dan), Tora Vasilescu, Valentin Teodosiu, Irina Petrescu, Magda Catone, Remus Mărgineanu, Valeria Sitaru.

Intrusul, ca și *Risipitorii*, este un roman al individului, guvernat de ideea eșecului existențial. Călin Surupăceanu este o victimă a circumstanțelor, protagonist al unei experiențe tragice, care îi reconfigurează structura interioară.

¹⁰ Ștefan Oprea, „Ecranizările sau nevoia de idei”, în *Diorame cinematografice*, Ed. Junimea, Iași, 1983.

¹¹ Florian Potra, „*Marele singuratic*” și mica ecranizare, în vol. cit.

Eugen Simion: „Încă din *Intrusul* își face loc în literatura lui Marin Preda tema *omului ca jucărie a soartei*, tratată în *Delirul* și, pe larg, în *Cel mai iubit dintre pământeni*. Romanele citadine ale lui Preda sunt deschise spre o lume în care valorile nu mai sunt liniștite, rotunde, «perfecte» (ca în universul rural, așa cum l-a perceput și re-creat scriitorul, *n.n.*)... tensiunea ideii împiedică liniștea stilului. Sunt opere «imperfecte»: într-un roman sunt mai multe romane, narațiunea proliferază alte narațiuni, personajele ies dintr-o lume stabilizată, identificabilă și intră în altă lume, în curs de constituire. Personajul, pierzându-și atributele tradiționale (o viziune sigură asupra existenței, o morală axată pe o unică pasiune, un caracter determinabil) este, de regulă, în căutarea unei noi religii. El încearcă să-și asume o lume ce se lasă greu asumată. Se naște o stare de conflict din care eroul iese, cel puțin pentru o vreme, înfrânt.”¹²

Cum s-a mai observat, romanul reiterează într-un anume sens legenda Meșterului Manole, dar într-o lume a valorilor strâmbe, unde sacrificiul duce la ratare sau marginalizare. Tânărul Călin Surupăceanu pleacă împreună cu inginerul constructor Dan, care îi devine mentor, să construiască un oraș în creierii munților. Inginerul, un entuziast naiv, ajunge în pușcărie deoarece nu înțelege că, în epocă, demnitatea devenise un lux interzis. Surupăceanu, personajul-narator, salvează viața unui om punându-și în pericol propria existență, dar actul său apare în ochii comunității mai curând ca expresie a unei inconștiențe stupide. Acestui fir narativ, inspirat dintr-un caz real, i se suprapun altele, romanul trasând eșecul eroului, dar și imaginea unui sistem care se autodistrugea prin ipocrizie.

Regizorul Constantin Vaeni și-a fixat ca țintă, mai întâi de toate, să pună în valoare textul lui Preda, invenția regizorală subordonându-se liniilor de forță din roman: „Nu e vorba de un scenariu propriu-zis, mărturisea Vaeni, ci de o adaptare cinematografică a romanului. Am încercat să-i păstrez cât mai intact spiritul și sper că am reușit să fiu consecvent acestui angajament și în procesul de realizare a filmului, transpunând materia literară într-un alt limbaj, cu alte legi decât cele ale literaturii. Marin Preda (...) susține că *Intrusul* este cartea unui erou care traversează o experiență tragică, din care iese purificat”.

Producția, distinsă în 1984 cu Premiul pentru regie la Festivalul filmului de la Avellino, a fost elogiată de unii, a stârnit rezerve în rândul altora, dar principalul ei merit – înțelegerea conceptului de ecranizare ca mod de a valorifica filmic o structură literară – a fost unanim sesizat.

Grid Modorcea: „...calitatea principală a filmului lui Vaeni a fost aceea de a fi pus în prim plan textul lui Marin Preda. Să ne explicăm. Filmul *Imposibila iubire* nu are o valoare estetică deosebită. În primul rând, e lipsit de unitate stilistică, fiind un amestec de realism, psihologism, naturalism, lirism (sentimentalism), documentar, reportaj TV, de

¹² Eugen Simion, *Prefață la Cel mai iubit dintre pământeni*, ed. a II-a, Ed. Cartea Românească, 1984.

aceea are și multe lungimi! În al doilea rând, ideea de *intruziune*, ideea principală a cărții, atât de profundă filosofic și social, care ține de natura biologică a omului chiar, e doar enunțată în film, totul fiind axat pe epica dramei lui Călin Surupăceanu (...) Apoi ar mai fi existența unui final forțat (...) prin introducerea reportajului TV, a reporteritei stridente, a «mass-mediei în film» deci, un element de distanțare la modă (...) Revederea filmului (...) ne-a confirmat încă o dată aceste adevăruri și a scos, în schimb, în evidență reala valoare a filmului: punerea în circulație cinematografică a textului lui Preda, fenomen mai rar la noi, căci majoritatea ecranizărilor omoară operele literare, pentru ca autorii cineaști să se pună în valoare pe ei înșiși.”¹³

Călin Căliman: „...spiritul prozei originare a fost respectat cu grijă și venerație (...). Excelenți actori susțin demersul regizoral și, implicit, personajele lui Marin Preda”¹⁴. Este subliniat aportul lui Șerban Ionescu – „un Călin Surupăceanu foarte convingător”.



Amza Pellea și Șerban Ionescu în *Imposibila iubire*

¹³ Grid Modorcea, *Actualitatea și filmul*, Ed. All, București, 1994.

¹⁴ Călin Căliman, *op. cit.*

Starea de spirit pe care a generat-o această peliculă trebuie înțeleasă în contextul epocii și în contextul a ceea ce semnifica Preda pentru publicul larg. Nu doar un mare scriitor, ci – mai ales după publicarea romanului *Cel mai iubit dintre pământeni* – o mare conștiință. Un martor și un comentator de incomparabilă anvergură, deopotrivă în plan uman, politic și filosofic, al unei epoci tulburi, în care destinul omului este ineluctabil prins în păienjenișul unei istorii aflate sub zodia ticăloșiei. Pe scurt, pentru omul de pe stradă, Marin Preda devenise un mit. Filmul lui Vaeni a fost receptat de spectatori în primul rând ca o emanație a spiritului viu și frământat al lui Preda, a capacității lui de a vorbi, indiferent de trama propriu-zisă, despre fața adevărată a lumii românești contemporane. La patru ani după ce scriitorul se stinsese din viață, filmul *Imposibila iubire* făcea din nou să răsunе o voce auctorială inconfundabilă, aptă să genereze în conștiința spectatorului un sentiment de libertate intelectuală.

Grid Modorcea: „În timpul vizionării filmului *Imposibila iubire* (...), publicul se manifesta de parcă ar fi citit un «ziar independent». (*Criticul se referă la proiectarea peliculei în cadrul Festivalului de la Costinești, n.n.*). Era, în fond, participarea directă, «indiscretă», sănătoasă, în sens moromețian, față de un *text* literar, dat fiind că majoritatea covârșitoare a tinerilor spectatori se întâlnea pentru prima oară cu *Intrusul* (...) Însă uluitor ni s-a părut altceva: noua semnificație, noul mesaj pe care îl căpăta textul marelui scriitor, o antologie de predisme, de sincerități tulburătoare, prin traducerea, prin decodificarea lui, de către spectatori, în cheia zilei, a realității anormale în care eram constrânși să trăim. Fiecare replică aproape, fiecare situație referitoare la perioada anilor '60 devenea, prin reacțiile receptării (...) limbaj curent, familiar. Spectatorii actualizau textul (...). Succesul acelui fericit dialog, al celui nou cod, trăda tocmai foamea de adevăr...»¹⁵

Întâlnirea din Pământuri (scurt-metraj, inclus în filmul *De patru ori start*, alcătuit din patru scurt-metraje semnate de regizori debutanți), 1984

- scenariul: Ion Coja (după nuvela *Întâlnirea din Pământuri*, apărută în 1948, și alte scrieri de Marin Preda);
- regia: Dumitru Dinulescu;
- decoruri și costume: Magdalena Mărășescu;

¹⁵ Grid Modorcea, *op. cit.*

- distribuția: Valeria Seciu, Mitică Popescu, Ernest Maftei, Titel Răducanu, Arina Savu, Marius Curteanu, Ionel Mihalache.

Scurta nuvelă *Întâlnirea din Pământuri* apăruse în 1948 în volumul omonim, care marca debutul editorial al lui Marin Preda. Ea surprinde tranziția de la vârsta adolescenței încă ignorante la aceea a tinereții clocotind de imbolduri erotice: este o temă veche, tratată însă de scriitor cu o remarcabilă economie de mijloace și cu maximă forță expresivă. Este o suită de *flash*-uri în viața unui flăcău de la țară: primii fiori erotici la vederea unei fete ce se scaldă goală, atracția izbucnind ca o torță, mirarea inocentă a eroului în fața propriilor emoții, apoi conflictul degenerând în încăierare cu presupusul iubit al fetei – aceasta din urmă, manifestare jumătate comică și jumătate dramatică a agresivității masculine juvenile. Trăirile și peripeziile personajului au loc pe fondul unei orânduiri bine statornicite, în care treburile gospodăriei trebuie să continue, caii trebuie duși la păscut, omul trebuie să mănânce și să doarmă ca să prindă puteri. „Buiămeala” eroului, ieșirea din matcă, ironic comentate de tată, sunt episoade trecătoare, ca o scurtă ploaie de primăvară. Suntem într-o lume de solidă stratificare și totuși proaspătă, unde, pentru fiecare individ, străvechi experiențe umane îmbracă o formă nouă și uimitoare („În ziua aia, și pe urmă vreo câteva zile, nu eram bun de nimic. Asculți, al lui Teican? Făceam ce făceam și nu-mi pierdea din ochi cum o văzusem eu, acolo, la gârlă. Știi, mie nu mi-a plăcut până acum nici o fată. Dar la asta, nu știu ce e, ce are, cum s-a întâmplat”).

Scenaristul Ion Coja a împletit acest filon narativ, pe care îl plasează în tinerețea lui Ilie Moromete, cu secvențe din *Marele singuratic*, redând povestea de dragoste dintre Niculae și pictorița Simina. Este o povestire cinematografică în contrapunct, în care se intersectează două fire epice independente, reunite prin tema comună: dragostea. Pentru un debutant, regizorul știe să confere o anumită coeziune filmului; alternanța dintre cele două universuri diegetice, bine condusă prin montaj, dă în final o senzație de unitate. Mai important, poate, este interesul stârnit de opera lui Preda între regizorii tineri ai deceniului nouă. Opțiunea scenaristului și a regizorului pentru nuvela *Întâlnirea din Pământuri*, publicată cu 36 de ani mai devreme și împinsă între timp într-un con de umbră prin apariția marilor romane ale scriitorului, nu face decât să confirme încă o dată afinitatea cineaștilor români pentru proza lui Preda.

Moromeții (film de lung metraj), 1987

- scenariul: Stere Gulea (după volumul I al romanului omonim de Marin Preda);
- regia: Stere Gulea;
- imaginea: Vivi Drăgan Vasile;
- muzica: Cornelia Tăutu;

- decoruri: Daniel Răduță;
- distribuția: Victor Rebengiuc (Ilie Moromete), Luminița Gheorghiu (Catrina Moromete), Gina Patrichi (Guica), Mitică Popescu (Cocoșilă), Dorel Vișan (Tudor Bălosu), copilul Marius Badea (Niculae), Petre Gheorghiu, Florin Zamfirescu, Radu Amzulescu ș.a.

Filmările au avut loc în satul Talpa Ogrăzii din județul Teleorman, situat la aproximativ 60 de km de Alexandria, într-un peisaj care redă, în datele ei esențiale, geografia romanului. Proiectul a demarat greu. Condițiilor de lucru vitrege li s-au asociat presiunea psihologică, sentimentul frustrant al unor obstacole aproape insurmontabile. Dincolo de obișnuitele sâcâieli din partea responsabililor cu cenzura, echipa se confrunta aici cu un nivel foarte înalt de așteptări. *Moromeții* nu era doar un roman foarte bun, era romanul emblematic al lumii rurale românești de după război, care fascinasă generații de cititori încă din anii de școală.

Stere Gulea: „...era un film foarte greu, care implica o mare responsabilitate din partea tuturor celor implicați. Responsabilitățile astea ne dădeau o stare de neliniște, de stres, de fragilitate. La rândul meu, eram cât se poate de copleșit, scenariul filmului fusese acceptat cu greu, cu scandal, cu opoziție. Multă lume era pornită - din motive diverse - să nu se realizeze acest film. Unii invocau, duplicitar, că e o carte mare, alții erau geloși pe faptul că, deși nu mai era în viață, Marin Preda continua totuși să fie cel mai important scriitor român de după război. Mulți de-abia așteptau să-mi frâng gâtul. Trăiam cu presiunea continuă a celor care se ocupau cu cenzura și veneau tot timpul pe capul nostru. În condițiile astea era foarte greu să lucrezi și aveai sentimentul că faci ceva ilegal.”¹⁶

Inițial, regizorul intenționase să-l distribuie în rolul lui Ilie Moromete pe Gheorghe Dinică. Era o alegere de care depindea hotărâtor succesul sau eșecul filmului, câtă vreme, deși romanul lui Preda este un portret de grup, imaginea unei familii și deopotrivă a unei întregi colectivități într-un moment de cumpănă al istoriei, el reliefează puternic figura lui Moromete: personajul este cheia de boltă a narațiunii, figura centrală în raport cu care se definesc celelalte *dramatis personae*, într-un joc de relații umane aflat într-o continuă și aproape insesizabilă schimbare. Gheorghe Dinică (opțiune inspirată a regizorului) acceptă rolul, dar diverse considerente îl determină ulterior să se răzgândească. Stere Gulea îi propune partitura lui Victor Rebengiuc, pe care ar fi dorit inițial să-l distribuie în rolul lui Nae. A fost o alegere la fel de fericită și care a dus la o extraordinară performanță interpretativă, distinsă cu premii internaționale (Festivalul San Remo, 1988; Festivalul Santarem, Portugalia, 1988).

Lucrurile, departe de a se desfășura lin, au luat însă la început o întorsătură neașteptată. Victor Rebengiuc, un mare actor și un desăvârșit profesionist, s-a temut că nu va putea să întruchipeze un

¹⁶ Mihaela Michailov și Simona Chițan, *De-a dreptul Victor Rebengiuc*, Licentia Publishing, București, 2004.

personaj de a cărui mentalitate și de al cărui mediu se simțea străin. Ca urmare, s-a decis să abandoneze. A părăsit echipa, aflată la repetiții în satul Talpa – gest care pune sub semnul îndoielii realizarea filmului.

Victor Rebengiuc: „Nu m-am văzut nici o clipă în acest rol, pentru că familiarizarea mea cu viața la țară se făcuse, mai degrabă, prin povești. Am fost crescut la oraș și n-am avut rude la țară, așa că prototipul țăranului român, sintagma asta demonetizată, era pentru mine extrem de vagă. Cum să dau viață unui prototip? (...) Era o lume în care nu mă vedeam. Când mi s-a dat rolul ăsta, m-am speriat și am fugit acasă la București.”¹⁷

Dezertarea protagonistului a fost însă de scurtă durată. După un moment de derută, Rebengiuc se alătură din nou echipei, iar contribuția sa la realizarea filmului este decisivă.



Dorel Vișan (Tudor Bălosu) și Victor Rebengiuc (Ilie Moromete)

De un interes aparte este viziunea pe care a avut-o actorul asupra personajului său. Oamenii de teatru sau film obișnuiesc să facă distincția între roluri ofertante și roluri neofertante, dar aceasta cu greu se aplică marilor partituri. Personajul lui Ilie Moromete este mai mult decât ofertant; el *inhibă*. Or, Rebengiuc este un actor cu o rară grijă pentru detaliul de viață, pentru o recompunere realistă a personajelor sale; abia pe această temelie clădește el sensuri mai înalte, conotația poetică, simbolistica

¹⁷ *Ibidem.*

al cărei vector este personajul. În ce-l privește pe Moromete, lipsa de familiarizare a actorului cu mentalitățile și moravurile lumii sătești a fost compensată printr-un procedeu care aruncă o nouă lumină asupra acestui personaj:

Victor Rebengiuc: „După ce m-am întors, mi-am schimbat optica asupra personajului. Mi-am zis că important era ceea ce stătea în spatele lui Moromete, problemele cu care se confrunta. Am uitat de faptul că este țăran. Când mi-am pus pălăria aia pe cap și am intrat în ograda casei din comuna Talpa (...), când am văzut salcâmul ăla în care era ascunsă o întreagă lume, totul mi-a devenit foarte drag și foarte familiar. Nu știu cum e ăla un țăran, așa că am să uit că este vorba de un țăran. Am să joc numai un om care are probleme. Necazurile lui Moromete cu familia, cu recolta, cu foncierea, cu Nilă, cu Paraschiv, cu Catrina, cu Bălosu, cu salcâmul sunt problemele unui om și ele trebuie rezolvate. Am uitat cu desăvârșire că Ilie Moromete este prototipul țăranului român. Cuvântul ăsta mă speria pe mine foarte tare.”¹⁸

Filmul a fost elogiât de cronicari și s-a bucurat de un mare succes în rândul publicului spectator. Incontestabil, este cea mai inspirată transpunere pe ecran a literaturii lui Marin Preda: o operă rotundă, fără fisuri, în care jocul actoricesc impecabil este dublat de marea forță plastică a imaginii. Pelicula este în alb-negru, ceea ce a reprezentat un atu pentru reputatul operator Vivi Drăgan Vasile. Într-adevăr, culoarea, într-un asemenea caz, poate atrage după sine alunecarea în pitorescul facil. A fost preferată utilizarea unei bogate palete de griuri, care învăluie satul din câmpia dunăreană, cu case vechi și ulițe prăfuite, cu ape băltind printre sălcii, într-o lumină tulbure și misterioasă.



Radu Amzulescu (Achim) în *Moromeții*

¹⁸ *Ibidem.*

Mircea Alexandrescu: „Rareori un film trezește o atât de puternică senzație de dominantă plastică încă din primele lui cadre (...) El pare că preia, de undeva de departe, o atmosferă de dramă mocnită a unui sat cufundat în neguri, umbre și tăceri, cu orizont obturat și cer ascuns, totul învăluit într-un mister născut din amestecul de tonuri grave, întretăiate de strigăte, de foșnet de frunze. Satul, așa cum l-a văzut Andreescu, ar fi imaginea tutelară a *Moromeților* lui Stere Gulea. Filmul graficizează, prin alb-negrul său, creând o imagine din care face un adevărat cadru emblematic. După o îndelungă plimbare prin acest «început de lume», povestea care prinde viață odată cu ivirea zorilor demarează lent, obosit, împovărată. Sunt zorile unei case necăjite, zori care se nasc anevoie pentru că și oamenii se ridică anevoie la încă o zi de trudă, nu pentru ziua de mâine, ci chiar pentru cea de azi. Toată prima parte a *Moromeților* se arată preocupată să deslușească secretul nu atât al oamenilor de pe aici, cât al acestei umanități, închisă în ea însăși, chiar și atunci când vorbește și pare unită doar prin starea de așteptare. Fiecare așteaptă, nu însă același lucru (...). Și toată liniștea de «facere a lumii» se dizolvă în acest micro-univers pentru care problemele de fiecare zi nu sunt deloc mărunte. Satul lui Moromete din film începe să semene cu vremea pe care o descrie Marin Preda și devine, lent, un loc al unei drame care nu înțelege să folosească gesturi largi și spectaculoase ca să se exprime, ci pauze, tăceri, răbufniri repede curmate de un oftat.»¹⁹



¹⁹ Mircea Alexandrescu, cronica la „Moromeții”, *Cinema*, nr.10/1987.

S-a observat că viziunea lui Stere Gulea nu se suprapune întru totul celei din roman – lucrul fiind nu numai imposibil, dar, la urma urmelor, puțin rodnic din punct de vedere artistic. Filmul este mai întunecat și mai apăsător decât universul moromețian, unde substratul ironic, spiritul persiflant al eroilor, o anume detașare a acestora de propriile drame se fac mereu simțite. Trebuie subliniat însă că niciodată o ecranizare nu poate „traduce” integral o operă polisemantică, așa cum este romanul lui Preda. Important este ca, prin decupaj, regizorul să creeze o semnificație globală coerentă, ceea ce lui Stere Gulea i-a reușit din plin. Pe de altă parte, filmul trebuie înțeles în contextul anilor '80, când câțiva creatori de teatru și film au încercat să imprime mesajului lor o dimensiune contestatară mai apăsată. Drama lui Ilie Moromete, cel care se declară „independent” și pe patul de moarte, dar căruia istoria nu i-a permis de fapt să rămână astfel, este pentru regizor prilej de reflecție amară, lăsând mai puțin loc apetitului spre ludic, spre „dare în spectacol” care îi caracterizează pe țăranii lui Preda. Unii critici au taxat însă viziunea regizorului:

Grid Modorcea: „Ne-a impresionat la modul «anamnesis», așa cum pe spectatorul antic îl impresiona o reprezentație panateniană sau un mister eleusin, așa cum pe spectatorul modern îl impresionează orice montare Shakespeare, adică așa cum îl impresionează pe cel ce vine la spectacol cu *mitul* știut de acasă (...) Ne-a impresionat, așadar, pentru că romanul lui Preda era în noi, trăia ca un mit. Pentru că impresionantă este povestea omului care stăpânește la început timpul, care se luptă apoi cu el, care *amână* pe toate căile săvârșirea inevitabilului, ca, în fine, «timpul să nu mai aibă răbdare». E conflictul etern dintre individ și istorie, dintre microcosmos și macrocosmos, când echilibrul dintre eu și lume se menține sau se năruie. Acest conflict este însă marginal în film, simplificat, cum simplificate și inconsistente sunt și unele personaje, cum este Țugurlan, de pildă, față de modelul romanesc. Cu alte cuvinte, dimensiunile viziunii lui Preda (...) au fost reduse la una singură: la aspectul întunecat, dramatic și sumbru al vieții (...) Filmul se derulează ca o permanentă *încruntătură* a unui Moromete teluric, chinuit, posedat, prin urmare, în nota gravă, cețoasă, instinctuală a existenței (...) În al doilea rând, nu am regăsit *umorul* lui Preda, viziunea comică pe care el a proiectat-o asupra Moromeților și asupra existenței în general. Aici e cheia artei lui Preda, o artă prin excelență spiritualizată, ironică, distanțată, clasică...”²⁰

Cheia lecturii regizorale se deslușește limpede în final, când Moromete pornește, pe o dimineață cețoasă, să-și ducă fiul la școală. Rătăcind cu căruța prin luncă, în pâcla dimineții, Moromete întreabă retoric: „Niculae, unde mergem noi, domnule?” O secvență antologică, rezumând deruta întregii clase țăărănești în fața cursului imprevizibil – și intuit ca nefast – al istoriei.

²⁰ Grid Modorcea, *Speranța lui Moromete sau Teoria „creșterii arborescente”*, în *vol. cit.*



Cadre din secvența finală a *Moromeților*

Cel mai iubit dintre pământeni (film de lung metraj), 1993

- scenariul: Șerban Marinescu (după romanul omonim de Marin Preda, apărut în 1980);
- regia: Șerban Marinescu;
- distribuția: Ștefan Iordache (Victor Petrini), Maia Morgenstern (Matilda), Victor Rebengiuc, Gheorghe Dinică, Mircea Albulescu, George Constantin, Mitică Popescu, Tora Vasilescu, Colea Răutu, Emil Hossu ș.a.

Așteptat cu nerăbdare, citit cu aviditate, uluind prin analiza de mare profunzime și vigoare a unei epoci care răsturnase tabla celor mai elementare valori morale, impresionând prin drama lui Victor Petrini, intelectualul strivit de istorie și de circumstanțele vieții lui particulare, roman politic, roman social, roman de moravuri, dar și roman de dragoste, *Cel mai iubit dintre pământeni* este încununarea biografiei artistice a lui Preda.

Cartea nu a putut fi ecranizată la vremea ei. Stârnise fără îndoială destulă îngrijorare în rândul responsabililor politici. A fost transpusă pe ecran după Revoluția din decembrie 1989, ceea ce însă, paradoxal, a reprezentat o neșansă. La începutul anilor '90, climatul cultural românesc era animat de un spirit revanșard, care însă nu și-a găsit totdeauna cea mai fericită expresie. A spune ceea ce nu s-a putut spune timp de câteva decenii era o dorință absolut legitimă, dar care s-a tradus frecvent printr-o viziune deformat-grotescă asupra societății românești. Cineaști, dramaturgi, oameni de teatru au început să cultive cu voluptate o estetică a urâtului, reducând realități complicate la evocarea unei violențe extreme sau a abjecției terifiante. Acesta este și cazul filmului lui Șerban Marinescu – din păcate, un eșec, deși regizorul nu-i lipsea vocația, cum a dovedit-o cu prilejul filmului de debut (*Moara lui Călfar*, 1984).



Ștefan Iordache în *Cel mai iubit dintre pământeni*

Filmul s-a vrut o frescă viguroasă a „obsedantului deceniu”, dar realizarea lui într-o cheie naturalistă șocantă deplasează accentele de la drama intelectualului torturat moral la sordidul ambianțelor și al psihologiilor.

Marin Preda și arta teatrală

Martin Bormann - piesă originală

- premiera: 29 decembrie 1967, Teatrul Național I.L.Caragiale - București;
- regia: Sorana Coroamă;
- scenografia: Vladimir Popov;
- distribuția: Constantin Diplan (Paulesco), Gabriel Dănciulescu, Marian Hudac, Ilinca Tomoroveanu (Hanna), Chiril Economu / Ion Hentner (Schäffer), Eva Pătrășcanu, Cosma Brașoveanu ș.a.

Debutul lui Marin Preda ca dramaturg pare întrucâtva surprinzător, dacă omitem că interesul său activ pentru artele spectacolului data încă de la colaborarea cu Paul Călinescu, la filmul *Desfășurarea* (1955). În realitate, filmul și teatrul par să fi exercitat asupra scriitorului o seducție subterană, țâșnind periodic la suprafață fie prin exercițiile sale scenaristice, fie prin compunerea câte unui text pentru scenă. Dacă *Martin Bormann* este singura piesă originală pe care a scris-o, el revine la literatura de teatru în ultimele luni de viață, cu dramatizarea *Moromeților*. Soarta a făcut ca *ultima verba* a marelui romancier și nuvelist să fie un text dramatic.

Marin Preda se înscrie, de altfel, într-o tradiție bogat ilustrată în cultura română: aceea a scriitorilor care, având o generoasă vocație pentru proză ori poezie, și-au încercat condeiul și în teatru. Nu ne referim aici la autori plurivalenți ca Lucian Blaga ori Camil Petrescu, a căror chemare pentru dramaturgie a atârnat la fel de greu în balanță ca aceea pentru genul liric și, respectiv, romanesc. Ne referim la lunga serie a prozatorilor și poezilor ispitiți, într-un moment sau altul al evoluției lor, de arta dramatică: o serie care începe în secolul al XIX-lea cu un Conachi, D. Bolintineanu, Constantin Negruzzi și Eminescu, pentru a continua în veacul următor cu Liviu Rebreanu, Octavian Goga, Hortensia Papadat-Bengescu, Tudor Arghezi, Vasile Voiculescu, Gib Mihăescu, Ion Marin Sadoveanu, Nicolae Breban ș.a.m.d.

În acest sens, se impune de la sine apropierea dintre Preda și Liviu Rebreanu ori Hortensia Papadat-Bengescu: toți trei, creatori de mare suflu epic, autori de monumentale construcții românești – și toți trei având la activ câteva texte dramatice. Mai mult, asemenea lui Rebreanu, care, în mod neașteptat, a scris comedie, Marin Preda se distanțează și el nu numai de temele proprii, dar și de modul de abordare a subiectului, cu care ne obișnuise în proza sa. Fenomen mai curând firesc, pentru că tehnica teatrală poate să impună *ab initio* (deși lucrul nu e obligatoriu) abandonarea propriilor mijloace și experimentarea altora, puțin familiare.

Intriga piesei pornește de la *știrea de senzație*, întreaga desfășurare a conflictului având o notă aventuroasă. Ziaristul de origine română Jean Paulesco pleacă în America de Sud, într-o locație unde se presupune că s-ar ascunde criminalul nazist Martin Bormann. Odată găsită, colonia de muncă din Pabacco, în Trinidad, se dovedește un veritabil coșmar: sub conducerea unor foști naziști notorii, renasc în rândul tinerei generații relațiile călău-victimă din lagărele celui de-al doilea război mondial. Răul proliferază mai ușor decât binele, iar virusul unei mentalități monstruoase, odată inoculat, corupe spiritele inocente, făcând ca istoria să se repete la nesfârșit. Aceasta ar fi ideea piesei, transpărând însă dintr-o structură dramatică trepidantă, dintr-o *poetică a aventurii* pe care o întruchipează personajul principal. Încărcată de mister este și povestea de dragoste dintre ziarist și Hanna, pe care o cunoaște în comunitatea germană din Pabacco, după cum enigmatică rămâne până la sfârșit figura lui Shäffer, cel bănuit a fi Martin Bormann.

Mira Iosif: „Nu tema investigată surprinde în *Martin Bormann*, ci formula. Căci ne aflăm deopotrivă în fața scriitorului consacrat definitiv prin solidele sale structuri epice și a debutantului în dramaturgie (...) Piesa se atașează unor preocupări de largă circulație în literatura contemporană postbelică, incluzându-se în circuitul celei mai obsesive teme a veacului nostru: traumatismul provocat omenirii în totalitate și individului în parte, de îngrozitoarea experiență fascistă. Tema este abordată de Marin Preda direct, într-o manieră publicistică (...). Ziaristul de origine română Paulescu este mânat spre continentul sud-american de un spirit aventuros, de un tainic îndemn propriu unei generații și unei profesii stăpânite de tentația «senzațiilor tari». Intelectualul aruncat în «aventură» de propria sa condiție umană și de metamorfoza lui spirituală – temă comună unor opere capitale din Malraux, Sartre, Hemingway – capătă, desigur, la altă scară, valori pertinente și în *Martin Bormann*, în ciuda unor stângăcii de tehnică dramatică»²¹.

Mircea Iorgulescu: „...performanța dramei este tocmai cantitatea imensă de material epic comprimată pe o suprafață restrânsă sau, în orice caz, impresia de bogăție epică

²¹ Mira Iosif, *Un avertisment dramatic („Martin Bormann” de Marin Preda la Teatrul Național „I.L. Caragiale”)*, în *Teatrul*, nr. 2, anul XIII, februarie 1968.

distribuită într-o construcție dramatică foarte concisă în care autorul exploatează la maximum racursul (...) Este o piesă de aventuri cu un erou desprins, parcă, din filmele polițiste. Paulesco este dezinvolt, fermecător, spiritual, întreprinzător și infailibil, pierzând totdeauna exact atât cât trebuie pentru a fi plauzibil. Aventura guvernează subiectul, iar ideologia antinazistă, surprinzător, ocupă un loc auxiliar”²².

Piesa a fost pusă în scenă de Sorana Coroamă, regizoare formată în perioada imediat postbelică, în climatul efervescent creat în jurul lui Ion Sava. A abordat un repertoriu de gamă stilistică largă: drame în ambianță istoric-legendară, piese realiste tradiționale, de fină psihologie, comedii, texte de încărcătură politică. Spectacolul cu *Martin Bormann*, meritoriu, nu s-a înscris totuși între realizările ei de vârf. Bine gândit plastic, prin decorul ușor straniu, generând senzația unei nedefinite amenințări (contribuție a arhitectului-scenograf Vladimir Popov), spectacolul a fost deficitar, pare-se, în compartimentul interpretării.



Ilinca Tomoroveanu (Hanna) și Constantin Diplan (Jean Paulesco)

Mira Iosif: „Pentru rolul lui Paulescu, tânărul actor Constantin Diplan nu are febra, neliniștea necesară. Această distribuie anulează în cea mai mare parte vibrația textului. În rolul presupusului Martin Bormann, Chiril Economu joacă mult prea descoperit, devansând bănuielele. Ciocnirea dintre acești doi poli ai conflictului, înfruntare esențială între afirmarea și negarea umanității, se consumă la un ton scăzut, într-o manieră prozaică, mărunță”²³.

²² Mircea Ghițulescu, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, Ed. Albatros, București, 2000.

²³ Mira Iosif, *art. cit.*

Tinerețea lui Moromete – piesă în două acte și nouă tablouri, dramatizare a romanului *Moromeții*, volumul II (publicată în revista *Teatrul* nr. 7-8, anul XXV, iulie-august 1980)

Este ultimul text la care a lucrat Marin Preda înainte de prematura sa dispariție. Printr-un concurs oarecare de împrejurări, scriitorul începe să-și adapteze pentru scenă primul său mare roman la scurt timp după ce încheiase *Cel mai iubit dintre pământeni*. La Teatrul Național din București, se conturase în stagiunea 1979-1980 ideea includerii în repertoriu a *Moromeților* și se trecuse deja la elaborarea unei dramatizări.

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 (secretar literar al Teatrului Național din București, *n.n.*). Cu acel prilej (...), Marin Preda a arătat că prețuiește dramatizarea. 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* (*s.n.*) 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.*), roman aproape încheiat, dar căruia nu-i găsește încă un final satisfăcător. Două luni mai târziu, ne-am revăzut în cabina mea (...). Țin minte că, după ce am vorbit despre ce e realism și ce e parabolă în teatrul lui Dürrematt, despre amestecul de tragic și grotesc din piesă (*Romulus cel Mare*, *n.n.*), discuția a revenit asupra celui ce va realiza spectacolul *Moromeții*. 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”²⁴.

Mărturiile din epocă sugerează că scriitorul nutrea o oarecare neîncredere în ce privește șansele unei reprezentări scenice de egal impact cu acela al cărții. Marin Preda se decide să realizeze el însuși dramatizarea romanului, iar repetițiile în curs, după textul lui Liviu Dorneanu, se suspendă.

Radu Beligan: „Mai târziu, în septembrie, când piesa intrase în repetiții, Marin Preda a avut o ezitare: «Prea adesea, în teatru, a spus el, un text bun își pierde din calități pe scenă, iar altul slab se îmbogățește. Încă nu sunt hotărât. Mi-e frică de cum o să arate spectacolul. Să mă mai gândesc. Să vedem la primăvară...» În primăvara lui 1980,

²⁴ Radu Beligan, „Rămășagul cu durată”, în *Teatrul*, nr. 6, anul XXV, iunie 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 revizua 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.”²⁵

În vederea definitivării textului, scriitorul a lucrat cu câțiva reprezentanți ai Teatrului Național, între care regizoarea Anca Ovanez-Doroșenco. Revizuirea a fost riguroasă, trădând preocuparea lui Marin Preda pentru teatralitatea dramatizării.

Anca Ovanez-Doroșenco: „...fiecare replică, fiecare cuvânt al dialogului a fost cântărit și definitivat de autor; în ceea ce privește parantezele - care îl interesau mai puțin -, dacă, în locul uzualelor «indicații de mișcare», ori coexistând cu ele, apar aici fragmente de proză, păstrate ca atare, cu fermecătorul lor perfect simplu oltenesc, este pentru că, deși insista mereu să scurtăm, să păstrăm doar esențialul, am amânat într-una, ezitând a renunța la tot ceea ce puteau ele sugera, actorilor și regiei, în pregătirea spectacolului. «Mai târziu, am să tai mai târziu». Iar acum e prea târziu, ar fi o impietate.”²⁶

Ritmul teatral – esențialmente diferit de ritmul epic și implicând alternarea unor secvențe de variate niveluri ale intensității dramatice – pare să fi stat în mod deosebit în atenția autorului. Marin Preda se temea că eventuale inabilități de ordin tehnic aveau să impieteze asupra viitorului spectacol. În realitate, el nu era într-un totu lipsit de experiență în domeniu. Cum am văzut, piesei *Martin Bormann*, deși operă a unui debutant în dramaturgie, îi fuseseră recunoscute, cu 13 ani în urmă, virtuțile spectaculare.

Anca Ovanez-Doroșenco: „Am discutat cu Marin Preda scenă cu scenă. Citeam cu glas tare, iar el cronometra: îl interesa durata («Să nu plictisim, teatrul nu e roman, iar eu nu știu să scriu teatru!»). Dar era «prins», îl interesa, și apoi, dacă se apucase de o treabă, voia s-o facă pe cât se putea de bine. Asculta cu o modestie desăvârșită, exemplară, orice observație, deși ținea cu încăpățănare la fiecare cuvânt și elabora cu minuțiozitate. A intuit necesitatea de a amplifica partea dramatică: astfel, a introdus, ulterior, tabloul de la arie, acceptând o sugestie. Am discutat îndelung tabloul ploii; voia să taie, se temea că de faptul că e irealizabil în teatru; la fel, îl preocupa visul lui Moromete. Le găseam antologice și, din nou, amânam reducerea lungilor paranteze: de unde altundeva s-ar fi

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Anca Ovanez-Doroșenco, „O precizare”, *Teatrul*, nr. 7-8, anul XXV, iulie-august 1980.

putut mai bine hrăni adevărul interpretării, decât din aceste pagini în care trăiesc reacțiile și stările personajelor?”²⁷

Piesa ar fi urmat să vadă lumina rampei la începutul stagiunii 1980-1981, dacă Marin Preda nu s-ar fi stins fulgerător din viață, în noaptea dintre 15 și 16 mai 1980. A fost sortit ca textul, deși compus pentru o apropiată reprezentare, să vadă întâi lumina tiparului, în revista *Teatrul*, în vara anului 1980. În *Nota redacției*, se precizează: „În ultimele săptămâni ale vieții, [Marin Preda] ajunsese în faza definitivării și, pe drept, promisese dramatizarea sa Teatrului Național (...) Dar, să aștearnă un *exequatur*, pe acest text, nu a mai ajuns”.

²⁷ *Ibidem.*