

**CUPRINS**

**4/2016**

---

**FRAGMENTE CRITICE**

- Eugen SIMION: Neagoe Basarab. Modelul „omului desăvârșit și întreg” (III)  
*Neagoe Basarab. „The thorough and whole man” as a model (II) . . . . . 3*

---

**A GÂNDI EUROPA [ALOCUȚIUNI]**

- François SAINT-PAUL: „Oui, nous avons besoin de différences, parce que nous avons besoin d’identité”  
*„Yes, we need differences as we also need identity” . . . . . 12*
- François Thierry de MONTBRIAL: „...est toujours le meme sujet qu’on traite avec différentes facettes et c’est tres bien ainsi”  
*„It is always the same subject that we treat differently every time and this is very good” . . . . . 14*
- Jaques de DEKER: „...nos rencontres annuelles de «Cercle de Bucarest»”  
*„Our yearly meetings at «Bucharest Circle»” . . . . . 16*

---

**CRONICI LITERARE**

- Constantin COROIU: Poveste din Cartierul de Est  
*West Side Story . . . . . 19*

---

**SHAKESPEARE**

- George VOLCEANOV: Shakespeare studies in present-day Romania  
*Studiile shakespeariene în România de astăzi . . . . . 27*
- Gina CĂLINOIU: Julius Caesar – A continuum of time  
*Iulius Caesar – O permanență în timp . . . . . 37*
- Jana B. WILD: Hidden (pilgr)images. Two Slovak Shakespeares of the 1970s  
*(Pelerinaje) Imagini ascunse. Două reprezentări sheakespeariene slovace ale anilor '70 . . . . . 44*

Horia GÂRBEA: Câte ceva despre faună la Shakespeare  
*Something about Shakespeare's fauna* . . . . . 48

Lucia VERONA: Elemente specifice literaturii polițiste în piesele lui Shakespeare  
*Elements of detection and crime fiction in Shakespeare's plays* . . . . . 57

Radu Bogdan STĂNESCU: Adaptarea textului literar în traducerea pentru subtitrare  
*Romeo și Julieta: piesă, film, musical*  
*Adapting a Literary Text In Subtitle Translation*  
*Romeo and Juliet: play, film, musical* . . . . . 63

---

**COMENTARII**

Caius Traian DRAGOMIR: Suferința și amenințarea ei în orizontul istoriei  
*The suffering and its threat in the horizon of history* . . . . . 71

Viorel COMAN: Panait Istrati – Între vocație și aspirație  
*Panait Istrati – Between Vocation and Aspiration* . . . . . 75

---

**CULTURĂ ȘI ECONOMIE**

Lidia VIANU: Ce înseamnă „Recuperarea Anglisticii” în România?  
*What Does The „Recoup of the English Studies” in Romania Mean?* . . . . . 79

*Ilustrăm acest număr cu lucrări  
ale artistului plastic englez  
Richard DADD  
(1817-1886)*

Eugen SIMION

**Neagoe Basarab.  
Modelul „omului  
desăvârșit și întreg” (III)**



Abstract

*După ce a comentat nivelurile discursive ale capitolelor consacrate diplomației medievale și artei vorbirii împodobite (pildele și parabolele biblice), în cea de a treia parte a studiului de față, autorul se oprește asupra semnificațiilor generale din Învățăături... Alături de alți specialiști (Dan Zamfirescu, G. Mihăilă), autorul consideră că paternitatea asupra operei aparține lui Neagoe Basarab – chiar dacă discuțiile specialiștilor rămân deschise –, iar aceasta, opera, scrisă într-o limbă liturgică și tradusă în românește după un secol, trebuie adăugată patrimoniului literar românesc. Acest adevărat tratat cu învățăături, adresat celor ce aspiră să devină oameni desăvârșiți și drepți, care nu ocolește niciuna dintre marile virtuți ale conducătorului (în care se întrupează vocațiile eroismului și sfințeniei), este prima noastră capodoperă.*

Cuvinte-cheie: domnitor, istorie, literatură, model, capodoperă.

*After He had commented the discursive levels of the chapters devoted to medieval diplomacy and art of the adorned speech (the parables and biblical parables), in the third part of this study the author focuses on the general meanings of the Teachings ....*

*Along with other specialists (Dan Zamfirescu, G. Mihăilă), the author believes that the paternity of the opera belongs to Neagoe Basarab - even if specialists talks remain open - and this opera, written in a liturgical language and translated into Romanian after a century it has to be added to Romanian literary hermitage.*

*This real treaty with teachings addressed those who aspire to become fulfilled and upright people does not avoid any of the great virtues of the ruler (In which embodies the heroism and sanctity vocations) and is our first masterpiece.*

Keywords: Ruler, history, literature, model, masterpiece.

Cu sfârșitul acestui capitol dedicat relațiilor, să spunem astfel, diplomatice, Neagoe lasă deoparte pildele și parabolele biblice și se adresează direct celor ce-l ascultă. Mai mult, se confesează, își asumă pe față proprietatea *Învățăturilor*... Moment important în această narațiune morală ce

adună, ca albina, mierea înțelepciunii de peste tot. Neagoe vorbește aici ca un autor, nu numai ca un domnitor ce-și pregătește urmașul:

„Că domnul care iaste înțelept și are minte, pentru numele său cel bun nu numai ce socotește și ia învățătură de la aceste

Eugen SIMION, Academia Română, președintele Secției de Filologie și Literatură, directorul Institutului de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”; Romanian Academy, President of the Philology and Literature Section, Director of The „G. Călinescu” Institute for Literary History and Theory, e-mail: eugensimion@fnsa.ro.

lucruri ce am scris eu, ci încă și mai multe să va socoti cu mintea și va chibzui ziua și noaptea, ca să dobândească numele lui cinstite. Și pentru cinstite, și sângele și-l va vărsa; că cinstea niciodată n-are odihnă. Pentru aceea si mie atâta mi s-au părut că va fi mai bine. Iar pre voi, iar cum vă va duce gândul și firea că va fi mai bine, așa veți face, ce și după socoteala voastră, cândai vă va fi fără părere rea. Că eu tot v-aș fi mai lungit învățătura pentru acești soli, carii vor veni la voi, și tot mai zic: toate cuvintele ce le vor grăi solii să le ascultați și să le răbdați. Căci că nu sunt acelea cuvintele lor, ci sântu ale stăpânilor lor, carii i-au trimes la voi.”

Din tablou nu lipsește figura pribeagului, nici aceea a domnitorului care, în fața forței pe care n-o poate învinge, își pleacă înțelept capul. Faimoasa idee a capului plecat pe care sabia nu-l taie, dar nici nume bun nu-i face... O idee ce agită și, de cele mai multe ori, irită pe moralisții români, ieri ca și azi. Cei mai înverșunați dintre ei, cred că este vorba de o lașitate detestabilă devenită, cu vremea, o dimensiune organică a spiritului românesc. Nu cred că este așa, dar, aici nu intră în discuție opinia comentatorului de azi, ci părerea unui domnitor inteligent care trăiește sub turci la începutul secolului al XVI-lea. Părerea lui este, mai întâi, că: „mai bună iaste moartea cu cinstite, decât viața cu amar și cu ocară”, și că viața de pribeag (pe care Neagoe însuși, mărturisește, a cunoscut-o) nu-i deloc bună, este chiar umilitoare („ești de toți oamenii dosădit”). Așa că, pentru a-și apăra țara, domnitorul să știe să poarte război, nu înainte însă de a chibzui bine dacă are șanse de a-l câștiga. Recomandă, dacă înțeleg bine, strategia de hărțuire... Iar când confruntarea este inevitabilă, domnitorul trebuie să fie în față, să nu rămână în urma oștenilor, să tocmească bine tunurile și oștenii „tot pe cete”. Modelul războinicului (eroul predilect, repet, laolaltă cu *Sfântul*) al imaginarului medieval răzbate și în aceste rânduri:

„Iar tu să mergi dreptu față la față spre vrăjmașii tăi, fără nici o frică; iar căci vor fi ei mulți, nimic să nu te înfricoșăzi, nici să te îndoești. Că omul viteazu și războinic nu să spare de oamenii cei mulți; ci cum răsipește

un leu o cireada de cerbi, și cum omoară un lup o turmă de oi cât de mare și cum rășhiră un glonțu de tun multe cete de ostași, nu căci iaste el mic, ci căci că vine cu mare rane și cumplire, pentr-aceia rășhiră și răsipește multe cete de oameni, așa și omul viteaz și bărbat și hrăbor nu să înfricoșază de oameni mulți. Că omului viteaz toți oamenii îi sânt într-ajutor, iar omului fricos toți oamenii îi sântu dușmani, și încă și de ai săi iaste gonit și batjocorit și hulit.”

Înainte de a porni războiul, domnitorul trebuie să încerce însă să-l evite. Aici intervine ideea capului plecat. Neagoe judecă fără vanitate această situație. Recomandă, s-a observat, demnitatea și curajul în fața dușmanului, dar dacă dușmanul, zice el, vine „cu oști grele și cu putere mare”, nu porni să te bați deîndată cu el, că te strivește. Încearcă să-i dai pradă (să-l îmbunezi cu daruri), cum face șoimul din parabola pe care o relatează. Șoimul are inima vitează și bărbată, dar când îl atacă vulturul, mai puternic, cedează, numaidecât, ca să scape, pasărea pe care tocmai a vânat-o: „Așa și voi, fraților, sunteți ca și șoimul și multe biruiți, și iaste vânatul în mâinile voastre, adecă avuția. Deci, de veți vedea pre niscare limbi păgâne să se pornească asupra voastră cu oști grele / și cu putere mare, voi nu vă potriviți lor și să vă bateți cu dânșii într-acel ceas, ci socotiți ce le veți slobozi din unghile voastre vânat, adecă avuție, să le dați să mănânce, ca să să părăsească de voi, cum și vulturul lăsă pre șoimu.”

Ce-i de obiectat față de această strategie elastică în care vitejia să fie înlocuită, în situații grave, cu morala capului plecat? Neagoe prevede și împrejurarea că „niscare limbi păgâne” nu se mulțumesc cu ceea ce un popor mic le oferă și nu părăsesc scena cu prada șoimului în gheare. Atunci ce-i de făcut? Atunci, spune el, domnitorul împresurat trebuie să iasă cu curaj la luptă cu dușmanul copleșitor, și, luând ca ajutor pe Dumnezeu în inima sa, să folosească tactica de hărțuire de care am amintit. Războinicul inteligent și curajos să ia locul, cu alte cuvinte, diplomatului ce-și pleacă resemnat capul în fața inevitabilului și, astfel, mitologia eroismului medieval este reabilitată în această



scriere răsăriteană în care modelele de existență sunt puse, pe drept, la încercare... Avea dreptate Nicolae Iorga să considere *Învățăturile...* „un produs al spiritului militar de la începutul veacului al XVI-lea” și să descopere în el „un suflu războinic admirabil”<sup>1</sup>. De observat însă că, în fragmentul din *Învățături...*, „suflul războinic” începe după ce Neagoe epuizează căile diplomației militare.

Să observăm că în *Învățături...*, mai toate virtuțile omului medieval (*forma mentis*) sunt reprezentate de figura domnitorului. El este cel care vorbește în text (este, altfel zis, vocea narațiunii) și, în același timp, prezintă modelul de existență: *omul desăvârșit și drept* care unește în sine idealurile religiei (sfințenia), dar și curajul (vitejia), fidelitatea, vocația sacrificiului, adică virtuțile războinicului. Neagoe le întrunește pe toate: este un om credincios, și pune înaintea tuturor însușirilor modelului pe care îl propagă devotamentul creștin. Deviza lui, mărturisită aproape în fiecare pagină, este că nimic nu se poate înfăptui fără iubire și fără încredere în divinitate. Credința este, așadar, cea dintâi armă a ostașului, ca și a domnitorului care conduce pe ostaș. Când nu răzbește cu arma cuvântului, își înfruntă dușmanul cu dârzenie, după ce a ridicat o rugăciune. Dumnezeu este, în aceste momente grave (limbile păgâne cu care trebuie să se confrunte sunt copleșitoare) singurul lui sprijin. Pe scurt, domnitorul este, în această

narațiune morală, reprezentativă – mai spun odată pentru mentalitățile evului de mijloc răsăritean – un erou exponențial. *Eroul învrednicit*, cum se spune în limbaj bisericesc, de două ori învrednicit, dacă nu de trei: împacă credința (sfințenia) cu virtutea cavaleriească (curajul, fidelitatea și ideea sacrificiului) și, a treia: *înțelepciunea*.

Ca drept creștin și încrezător în idealul măsurii și al modestiei, Neagoe nu se socotește un înțelept. Fuge de această ispită, se apără de orice laudă, vrea chiar ca numele lui să rămână pentru cumpătarea, umilința și milostivenia sufletului său. La sfârșitul capitolului al XII-lea, acolo unde face mărturisiri despre „pecetluirea cărții aceștia” (adică autentificarea spuselor sale și a scrierii lor), autorul mai confirmă o dată că el a gândit-o și a scris-o, dar, ca să nu se creadă că are trufie în el, își cere iertare, creștinește, de la cei care îl ascultă. Mai mult, nu-și recunoaște merite înalte („să aibă minte desăvârșită”) sau că are vreo „vrednicie” în el, dimpotrivă, se consideră un păcătos, nimic mai mult. S-a învrednicit, „s-a ostentit” doar să transmită ce-a aflat de la sfânta biserică... Neagoe face, altfel zis, un act de pocăință. Se umilește ca să nu fie bănuț de trufie. Trufia, vanitatea, lauda, în genere, sunt astuții ale diavolului. Așa că înțeleptul Neagoe se leapădă de ele, se leapădă – se va vedea – chiar și de suspiciunea de a se credea înțelept. Începe prin a-și cere iertare elevilor, fraților, fiului său, adică destinatarilor predilecți ai *Învățăturilor* sale:

„Și iar, fătul meu, Teodosie, și voi, iubiiții miei frați și moșteni împărăției și domniei noastre, mai nainte de semnul peceții eu am cerșut de la voi ertăciune, ca să ertați pre mine păcătosul de voi fi greșitu, sau vă voi fi dosădit cu aceste cuvinte ce am scris aici. Că pentru voi m-am silit și m-am nevoit, și acum, la sfârșit, deaca sfârșiiu, iar plecai fața mea spre dragostea dumneavoastră. Că eu nu mă socotescu a fi vreun înțeleptu, sau să aibu minte desăvârșită, sau să fiu cu vreo vrednicie întregu sau slujitoriu și îngăduitoriu lui Dumnezeu, ci sântu mai păcătos

<sup>1</sup> În *Istoria literaturii române. Introducere sintetică*, 1929.

decât toți câți sântu născuți pre pământu. Și înțeleg și auziui gura lui Solomon zicându: «Dă înțeleptului pricină, și mai înțelept va fi». Pentr-aceia și eu, măcar de nu sântu harnic și vrednic să arātu cătră voi atâta ostenele, iar dumnezevoastră încă mai mult să adogereți bunătate cătră Dumnezeu și cu dragostea cea dumnezeiască și cu cuvintele lui să o umpleți. Ca să împărățiți [împreună] cu Domnul nostru Iisus Hristos în ceriu, a căruia iaste slava, cu tatăl și cu duhul sfânt, acum și pururea și în vecii vecilor, amin.”

O mică frază din acest mic discurs al pocăinței, intrat și el în retorica medievală: [să fiu iertat] „de voi fi greșitu sau vă voi fi dosădit cu aceste cuvinte ce am scris aici”, mai precis; ultima parte din mica frază. Aceea care se justifică și se confirmă, încă o data, pe sine ca autor. Un autor, putem adăuga, fără fumurile autorlăcului. El nu are conștiința proprietății intelectuale (va apărea mai târziu în mentalitatea europeană), doar conștiința loialității și a *adeverinței* sale. S-a ostenit, *s-a silit* – cum spune – să spună ceea ce știe despre „sfânta adeverita credință”, dar, dacă a greșit, „a dosădit” ceva fără voia sa, atunci cere iertare, se smerește. Sigur, această mărturisire nu închide discuția savanților despre cine este realul autor al *Învățăturilor...*, dar confirmă faptul, dacă mai era necesar, că Neagoe se identifică integral cu discursul său moral...

Înțelepciunea, care nu lipsește din nicio *lecție*, este o noțiune filosofică și morală, cu posibilități și funcții multiple, de la diplomație la administrație. Neagoe este, pe lângă cele arătate mai înainte (și care țin de modelul epocii), un om chivernisit, un bun gospodar al țării. În misia lui de pedagog (care se exercită în cartea pe care o discutăm aici), el pune accent pe această calitate. Principele pe care îl educă pentru a putea prelua, într-o zi, conducerea țării, trebuie să fie, pe lângă toate celelalte (virtuți înscrise, putem spune, în fișa postului), un bun gestionar al treburilor din interior. Un gospodar sau un *hospodar*. Așa că în scenariul *Învățăturilor...* un loc considerabil ocupă, după cum s-a putut remarca din comentariile de până acum, sfaturile practice (de la organizarea oștirii pe cete și tactica de hărțuire a

adversarului până la așezarea la masă și etica moderației în judecata publică).

Pe această fișă comportamentală (să-i spunem: *fișa bunei purtări sau îndrumare de bună conduită*) se află și alte reguli pe care Principele este nevoit să le respecte, dacă vrea să devină un bun conducător, cu bun nume în lume. Selectăm câteva din aceste texte spătoase, la propriu și la figurat, pline de parabole și de restricții morale: „să fugim de îndelungarea mâniei” și „să alergăm cătră dragostea și cătră dulceața cea dumnezeiască”, „să faci judecată dreaptă și bogaților și săracilor [...], să nu vă pripitiți [...] că mai bine să nu vă fie voia deplin și inima înfrântă, decât să faci săracului strâmbătate”, „să împarți milostenie ca să fii și tu miluit de fața Domnului nostrum Isus Hristos [...], de aceasta și eu vă învăț să aveți mâna întinsă cătră toți, însă nu cu fățarie, și fiștecăruia după lucrul său și căruia cum îi va fi slujba, așa să-i fie și cinstea și umila [...], cu socoteală”, „fu arătat să fie camăta un lucru cumplit și o patimă ficleană [...], nu mai face cămătărnicie”, „pentru aceia, fătul meu, când vei face milostenie, să nu trâmbițezi, nici să strigi înaintea ei ca fățarnicii, ca ia au urât aceasta și nu iubește lauda și trufa, ci și-au ales smerenia”, „te păzește dar să nu schimbi acel / miros frumos [de tămâie] din vremea sfintelor rugăciuni intru împuțaciunea cea rea a pismei, nici să întorci rugăciunea în blestem”, „ia aminte, fătul meu, și socotește de vezi puterea cuvântului rugăciunii, cât iaste de rea pizma când face omul rău pentru rău.”

Ce ne spun aceste reflecții morale? Întâi că ele nu sunt, de bună seamă, cu totul originale, le găsim, sub alte formulări, și în letopisețile noastre, ele exprimă morala timpului. Un timp construit din nestatornicii, cum zic des cronicarii moldoveni, într-o lume, ea însăși, foarte nestatornică. Fapt curios, totuși, discursul lui Neagoe sugerează liniște interioară și, deși face mereu referință la primejdii și la uneltirile oamenilor pizmătăreți și ticăloși, învățătura sa recomandă stabilitate, chibzuință, moderație – cum s-a putut reține – cumpătare, netrufie și, mai ales, *milostenie*. Toate acestea intră în codul moral pe care îl transmite acest excep-

țional tratat pentru uzul unui principe răsăritean ce aspiră să fie, înainte de toate, un om desăvârșit și drept.

Înainte însă de a se despărți de elevii săi, Neagoe le face ceea ce în retorică se cheamă o *etopee* sub forma unei rugăciuni la ieșirea sufletului său. O rugăciune, de bună seamă, închipuită, cu „cuvinte de umilință”. Cum se convine să facă un om credincios când se desparte de coconii și cocoanele, de boierii și de slugile sale (capitolul XIII). Un discurs de adio, ținut înainte ca „robul [...] cel păcătos și ticălos”, nebăgătoriul de seamă și neînțeleptul Neagoe se pregătește să intre „prin ușile strâmtării”. Un discurs plin de afecțiune și, dacă am folosi stilul *Învățăturilor* de până acum, am putea spune că discursul îmbracă hainele cernite ale întristăciunii și ale umilinței:

„Astăzi limba mea, cu carea de-a pururea vă îndulceam și dinpreună cu voi petreceam și ne veseleam, acum să amări și să încue și de acum nici o vorbă dulce nu vă poate răspunde și să vă grăiască. Astăzi frumșetea feții mele, care o spălam în băile cele calde și în odihna cea bună și în slavă dășartă, acum toate întunecară. Și urechile mele, cu care ascultam vioarele / și tobele și surlele și canoanele și alte feliuri de veselii multe, acum să astupară. Astăzi anii miei și zilele vieții mele toate să sfârșiră, carii i-am cheltuit în zadar în lumea aceasta, și slava mea trecu ca o umbră și să uscă ca florile câmpurilor. Astăzi mintea mea cea neînțeleaptă, cu carea niciodată n-am cugetat, nici am avut gându să mă gâtescu de călătoria aceastăii căi, acum ce folos îmi iaste mie, celuia ce n-am făcut nici un bine înaintea Dumnezeului meu celui bun?”

Sufletul ce se pregătește de o lungă călătorie unde îl așteaptă vămile cele înfricoșate, sufletul, zic, mai aruncă o privire asupra lumii pe care o părăsește și, ceea ce vede, îl întristează și mai mult, vede din nou imaginea inexorabilei treceri și a *deșertăciunii deșertăciunilor*. Nu se exclude din proces, dimpotrivă, se culpabilizează și se vaită cu o patimă bine cumpănită în fața pustirii și pieirii ființelor și lucrurilor. În această retorică împodobită de clișeele stilului religios medieval se strecoară și note autentic exis-

tențiale care-i dau culoare și însuflețire. Este strigătul de durere al unui om care s-a bucurat de slavă în viață și observă acum, în pragul morții, că avuția și slava nu înseamnă nimic, se risipesc ca fumul, și el se duce spre o înfricoșătoare judecată. Etopeea lui Neagoe este, într-adevăr, o rugăciune transformată într-un poem al durerii despărțirii de lume și, totodată, un poem al pocăinței:

„Spune-mi acum, ticăloase suflete, unde iaste domniia noastră, unde iaste muma noastră, unde sântu feciorii și fetele noastre, unde iaste slava cea dășartă a lumii aceștia și bucuriia ei? Unde sântu băile cele calde și umplerea vocii trupului nostru? Unde sântu grădinile noastre cele frumoase, cu mesele cele întinse și cu cărnuri cu miros bun și frumos? Unde iaste vinul, carele totdeauna veselea inima noastră? Unde sântu vioarele și tobele și surlele? / Unde sântu caii noștri cei frumoși și împodobiți cu rafturi poleite și cu șale ferecate? Unde sântu inelele noastre cele cu pietri scumpe? Unde sânt diadimele cele împărătești, care era împodobite cu mărgăritari și cu pietri de mult preț? Unde sânt gurile hainelor împărătești? Unde iaste aurul și argintul dintr-această lume, ticăloase suflete? Că pentru lăcomiia aurului și a argintului tău și a altora, care nu iubește Dumnezeu, tu te-ai dăspărțit de fața cea dulce a Dumnezeului tău. Ci de acum temnițele iadului vor să te sature și vei să auzi, o, vai de tine, sufletul meu, în gheena focului celui de veci, că n-ai crezut niciodată că vei să mori și să te dăspărți așa, sau de munca [în] care vei să te muncești, ci ca un făr' de moarte și ca un orbu ai greșit lui Dumnezeu. O, lăcome și nesățiosul meu suflet, vai de tine! Au n-ai auzit glasul carele striga în pustie, al lui Ioan Botezătorul, care mărturisea cu glas mare / și zicea cătră toți: «Carele vine dupre mine, acela iaste mai tare decât mine, căruia nu-i sântu vrednic să-i dăzleg încălțămintele. Acela vă va boteza cu duhul cel sfântu, căruia îi iaste lopata în mâinile lui și va râni ariia sa și va aduna grâul său în jicnițele sale, iar pleavele va arde cu focul cel nestinsu». Iar tu, sufletul meu, încă te-ai aflat pleave înaintea Domnului nostru Iisus Hristos, iar tu, acum, pentru faptele tale, ești înghițire iadului și

focului celui de veci.”

Care-i valoarea estetică a acestor *Învățăături...* religioase, morale, gospodărești, ceremoniale, cum am văzut că sunt aceste precepte pedagogice spuse de un principe din Țara Românească (domnitor) ajuns la vârsta senectuții? Cum le putem revendica pentru literatura română, fiind scrise în slovenă și traduse, un secol mai târziu (pe la mijlocul secolului al XVII-lea, cu aproximație), de un autor necunoscut? Las pe specialiști să găsească răspunsul bun. Eu, critic și istoric literar, iau textul ca atare și, dându-i crezare lui Neagoe care, s-a reținut, scrie în două rânduri cel puțin, că el *a ostenit* să scrie aceste *Învățăături...* în limba folosită atunci în Biserica ortodoxă română (slavona), îl citesc cu atenție în transpunerea făcută, probabil, de un călugăr (sau ce-o fi fost el), oricum deștept și talentat, și constat că, în limba timpului (timpul când a fost tradus, adică în secolul al XVII-lea, repet) și cu mentalitățile de atunci, textul oferă mari surprize criticului estet. Scriitura este, desigur, proprietatea traducătorului, dar ea exprimă gândurile și, bănuim, modul de a orându-i lucrurile vieții și ale religiei și chiar modul de a fi al autorului inițial, vorbitor, probabil, de slavonă. Ideea că tot ce nu-i scris în limba română, în timpurile când româna nu era încă o limbă literară, este eronată. Cine răsfoiește istoriile literare franceze observă că ele cuprind și scrierile în limba latină (limba bisericii) apărute înainte de a se naște *limba romana* (franceza veche). Cazul *Învățăturilor lui Neagoe...*, dincolo de chestiunea originalității și autenticității lor – chestiune în bună parte rezolvată de specialiști – este, într-un anumit sens, mai simplu și, în același timp, mai complicat pentru valorizarea estetică a textului. Mai simplu, zic, pentru că știm că ele au fost traduse, la un secol distanță de când au fost scrise, într-o limbă cu valori estetice și, aspectul complicat, e că citim și judecăm copia nu originalul unei opera morale, într-adevăr, de prim rând în cultura noastră.

Nefericirea, pentru criticul care trebuie să dibuiască într-un discurs din secolul al XVII-lea, este că nu știe, măcar, cine este traducătorul și dacă el a respectat sau nu, întocmai, originalul slavon. A făcut – după obiceiul timpului – interpolări sau nu? A împodobit sau a sărăcit frazele, iarăși, după procedeul copiștilor orgolioși (orgolii de creatori de a doua mână) și isteți? Iarăși nu știm.

Dan Zamfirescu, cel mai pasionat de subiectul *Învățăturilor...* și cel care a adus, în ultima vreme, împreună cu Gheorghe Mihăilă (un erudit filolog slavist), cele mai multe lămuriri în cazul pe care îl discutăm, nu exclude posibilitatea unor interpolări, neglijabile însă, în traducerea din secolul al XVII-lea, „incapabile – adaugă el – să modifice arhitectonica genuină a scrierii”. Concluzia lui este neșovăielnică: „un singur om, un mare artist al cuvântului, a gândit și a elaborat această carte, care este întâia noastră capodoperă”.<sup>2</sup> Așa este sau, pentru a rămâne în spiritual adevărului estetic – unde prudența este obligatorie (prudența cade bine când este vorba de lucruri estetice în care intră, prin definiție, multe inefabile) – așa ar putea fi cu *Învățăturile...* acestea scrise în limba liturgică – slavonă – înțeleasă doar de oamenii bisericii și, în parte, de cancelariile domnești. O capodoperă, să admitem, care adună înțelepciunile lumii creștine din răsăritul Europei, cam în același timp, cu apariția primului text în limba română (celebra *Scrisoare a lui Neacșu* din 1521), într-un secol în care Rabelais publică *Gargantua și Pantagruel*, iar Montaigne scrie *Eseurile sale* – cea mai mare operă de meditație a Evului Mediu occidental.

Ce ne spune azi această operă morală în care Edgar Papu, erudit analist al stilurilor românești, descoperă manifestări ale barocului timpuriu? Înainte de a vedea stilul să sintetizăm formele conținutului, substanța acestei literaturi parenetice, cum îi spun vechiștii noștri<sup>3</sup>. Să spunem, mai întâi, că este o operă morală *predată* (*scrisă*, ne asigu-

<sup>2</sup> Introducere la *ed. cit.*, Ed. Minerva, 1974.

<sup>3</sup> Cf. Dan Horia Mazilu: *D.G.L.R.*, art. *Neagoe Basarab*, Ed. Univers enciclopedic, 2012.



ră naratorul) unui destinatar precis (Teodosie, viitorul Principe al Țării Românești) și boierilor de pe lângă Curtea Domnească. Naratorul este chiar Domnitorul țării, Neagoe Basarab, care în două rânduri (poate de mai multe ori) se recunoaște ca atare și chiar mai mult: se identifică, tot în două rânduri, cu autorul acestor prelegeri private cărora el le numește *Învățăături...* Le numește bine. Așa și sunt: *Învățăături...* cu un conținut religios și moral, adaptate unui scop ce este, spre binele narațiunii, mereu depășit. Scopul dintâi este să facă educația viitorului domnitor (Teodosie) și de acest lucru se ocupă chiar domnitorul, om cu experiență, trecut prin multe, decis să transmită ceea ce știe viitorului domnitor.

Autorul (naratorul) vorbește despre el, dar mai mult comunică un cod moral acceptat. De cine? De Dumnezeu, înaintea tuturor. Etica viitorului Principe trebuie să treacă, întâi, prin credința ortodoxă și, în toate situațiile, ea trebuie să fie plăcută lui Dumnezeu. Monarhul trebuie să fie, așadar, un om al religiei. El trebuie să comunice în toate momentele existenței lui cu divinitatea. Numai astfel va ajunge la „desăvârșire”. Idealul său este, să mai spunem o dată, idealul „omului desăvârșit și întreg” (în viziune isihastică). Un ideal și, legat de el, un cod moral pe care autorul îl definește și-l completează în toate capitolele cărții. Le-am semnalat deja. O sumă de virtuți și o listă lungă de interdicții (păcate) pe care omul trebuie să le respecte. Ele se regăsesc în mai toate scrierile morale ale Evului Mediu și, o parte dintre ele, intră și în preceptele Renașterii, cum s-a observat de mulți. Omul, pentru a se sui pe treapta desăvârșirii, trebuie, de pildă, să capete mai întâi „minte slobodă și chibzuită”, firea lui omenească, de regulă căzută, să se înalțe „pe deasupra îngerilor”. Este doar un sfat, o *învățătură* din acest extraordinar, în fond, tratat de morală practică și, prin nota lui religioasă, un tratat, indirect, de metafizică în spațiul răsăritean în care popoarele se mișcă des și culturile se interferează. Dominant este punctul de vedere al religiei ortodoxe când este vorba de *moarte, frică*, de sentimentul deșertăciunii și de alte teme delica-

te. Iată cum este tratată frica, văzută ca o formă a „spaimei de gol” și un efect al părșirii grației divine: „Și mă întâmpină frica de care mă temeam, și frica cea de noapte mă cuprinsese și traiul vieții mele se întoarse întru suspini, iar eu strigai către Dumnezeu și nu mă auzi, chemai ajutor de la cel de sus și nu-mi veni. Că mă părșiră și tată-mieu și muma-mea și frații și rudeniile și prietenii, toți mă lăsară singur între aceste nevoi și întristăciuni, făr-de mângăiare”.

Justificarea este, aici, existențială (splendidă), fără argumente metafizice. Este o temă pe care o dezvoltă mai ales filosofii, moraliștii și scriitorii. Edgar Papu găsește un argument pentru a semnala viziunea barocă în învățăturile lui Neagoe. Eu aș vedea în aceste, repet, notații despre frică (frica dinaintea neantului) un adânc sentiment existențial, o intuiție a singurătății în fața morții. Revin: o operă, dar, pedagogică, un cod moral și, în subsidiar, metafizic, întrucât Neagoe ia în discuție și *blestematele chestiuni insolubile* (subiectele predilecte ale metafizicii, în toate timpurile), în fine, o carte de învățătură în care regăsim, sub forme poate elementare, dar regăsim, ceea ce se cheamă o filosofie de viață, concentrată – cum am precizat de mai multe ori – în jurul unui model uman „omul desăvârșit și întreg”.

Și literatura directă și indirectă de unde vine? Prin ce se revelează? Din profunditatea gândirii și frumusețea limbajului ce se luptă încă, în această fază (secolul al XVII-lea, de când datează traducerea *Învățăturilor...*) cu imperfecțiunile gramaticii românești. O limbă, totuși, în bună parte coagulată, capabilă să exprime noțiunile mai complicate ale meditației teologice și ale reflecției morale. Neagoe, să se observe, nu folosește prea mult metafora biblică (așa cum va face mai târziu Antim Ivireanu în *Didahiile* lui), nici nu împodobește prea mult pomul stilului său sfânt și meditativ. Recurge la *pilde*, parabole, fabule și, în genere, nu se îndepărtează niciodată prea mult de preceptele cărților sfinte, dar, când este să-și comunice ideile, le comunică într-un mod mai simplu, fără să-și încarce fraza. Este, prin excelență, un spirit reflexiv, min-

tea lui este așezată și, după cum s-a putut constata, recomandă totdeauna *nemânia*, blândețea cuvântului, discreția în relațiile cu oamenii și frica de Dumnezeu, bineînțeles. Spre deosebire de frica de dinainte (frica existențială), care destabilizează, risipește ființa și paralizează spiritul și întunecă sufletul, frica de Dumnezeu este stabilizatoare și rodnică. Ea stăpânește firea omească și o poate înălța, mai citez o dată memorabila sintagmă, din suspinuri „pe deasupra îngerilor”...

Cât de local, „răsăritean”, românesc – în fine – este spiritul acestor excepționale *Învățăături*... scrise (să admitem) de un domnitor cultivat, credincios, mare ctitor de mănăstiri, gospodar chibzuit și înțelept, zic, și cât de european este modelul „omului desăvârșit și întreg”? S-a ridicat de mai multe ori această chestiune cu precădere de către ultimele generații de cercetători ai fenomenului. Ce este cert și ce trebuie, cred, subliniat este faptul că *Învățăturile*... sintetizează ceea ce îndeobște numim înțelepciunea răsăriteană. Ele nu pun în discuție – sau n-am observat eu – problema originii noastre (cum fac de regulă cronicarii moldoveni și, în secolul al XVIII-lea cărturarii prelați ardeleni, profesori de conștiință națională!), ele atacă (mă rog, discută) chestiuni de ordin moral și religios, vor să educe un viitor conducător și să impună, într-o lume plină de strâmbătăți și nesiguranță, un model de viață înțeleaptă. Ecuația ei începe cu cinstea și se încheie cu smerenia. Un șir lung de înțelepciuni ce exclud violența și fățăriia, trufia și toate cele șapte păcate biblice. Cât de *răsăritene* sunt aceste precepte? Sunt, le regăsim în mai toate scrierile de acest gen, pentru că toate izvodesc din scrierile creștine. Le regăsim și la Cantemir, combinate, acolo, mai mult cu ideile din filosofia antică. Interesant este faptul că Neagoe pune accentul pe blândețe și bunătate și recomandă insistent *milostenia* ca factor esențial în relațiile dintre indivizi. Se configurează în sfaturile lui o *etică a milosteniei*, putem zice. În ea se întrevede și omenia românească, dar și discreția (*să ai milă, dar să nu te lauzi cu milostenia!*) și modestia, moderația, în genere, în toate. Neagoe detestă, în

chip deosebit, *trufia* (primul, după cum știm, dintre păcatele de moarte, în viziunea creștină), cere modestie și îngăduință. Îngăduință înseamnă toleranță, toleranța înseamnă înțelegere și înțelegerea duce la pace și bunătate. Cam acesta este, în rezumat, lanțul determinărilor în logica răsăriteană. În centrul ei se află *înțelegerea*, zice patru secole mai târziu filosoful creștin Nae Ionescu. Noi, răsăritenii, tindem *să înțelegem* universul, pentru că vrem *să pătim, să trăim* cu el, în timp ce occidentalii vor doar *să-l cunoască și să-l stăpânească*? O fi așa, o fi altfel? A înțelege nu înseamnă, oare, a cunoaște? Și poți, oare, să cunoști fără a înțelege bine?

Neagoe nu-și pune în chip expres această chestiune, dar orientează toate *Învățăturile* sale în sensul înțelegerii și perfecțiunii, întregirii morale și spirituale a omului... Să ne amintim de sfaturile pe care le dă viitorului Principe și oamenilor lui când se întâmplă să primească un sol străin: să fie tăcut, să asculte în liniște și, orice ar auzi, să nu arate pe fața lui întristare. Nici să sloboade din gură cuvinte nepotrivite, *să-și tăinuiască* (un cuvânt esențial în vocabularul său moral) gândurile. Mai citez o dată frazele care lămuresc această strategie a tainei și a precauției: „Cuvântul iaste ca vântul: deaca iese din gură nici într-un chip nu-l mai poți opri... Și toate cuvintele lui [ale solului] câte au zis, să le ții minte și nimeni să nu le știe. Că de-ți vor fi adus vești și cuvinte, măcar bune, măcar rele, să nu te întristezi, ci să ai față și chip vesel către toți”... Are de-a face acest scenariu al discreției cu scepticismul românesc sau cu complexul pe care românii îl au față de străini, mai toți biruitori, asupritori în vremea în care se desfășoară acest monolog pedagogic? Are sau nu are, nu pot să-mi dau seama, dar recomandările lui Neagoe, om, repet, hârșit de viață, domnitor lucid, spirit religios, sunt bune, intră în codul moral al Principelui european. Prudența este mama înțelepciunii, la Est, ca și la Vest, taina (tăcerea) este o virtute folosită în Răsăritul pus de istorie mereu la încercare. Între altele, creează un bun nume și-l răspândește în lume...

Vorbeam de stilul acestei narațiuni ce unește elocința (oratoria) – virtute a retoricii medievale – cu finețea meditației morale. Edgar Papu o asociază, după cum am precizat, barocului timpuriu european<sup>4</sup>. Descoperă semne ale „barocului manuelin” în stilul Mănăstirii Curtea de Argeș (*semne ale exaltării și ale excesului*, semne de *maraviglia* pe care le află și în arhitectura din vremea regelui portughez Manuel cel Mare sau cel Norocos etc.), trece, apoi, la *Învățăturile lui Neagoe...* și descifrează, în interiorul frazelor sfătoase, nuanțe ale talentului *discreției* unite cu *virtutea discreției*. Autorul crede că acestea fac parte din codul estetic și moral al barocului. *Frica*, de care am discutat mai înainte, *frenezia durerii* (venită pe filieră arabă), ideea spectacolului, imagistica, în genere, demnă și maiestoaasă, toate acestea și altele ar fi, după Edgar Papu, o „expresie anticipatoare a marelui baroc”, de nuanță iberică. Cum să primim această ipoteză și această demonstrație stilistică? Nu-i, de altfel, singurul comentator care o face. Personal o accept, ca ipoteză de interpretare, nu mai mult. Totuși, câteva lucruri mă fac să mă îndoiesc de ea – cel puțin metodic și până la apariția unor argumente mai solid estetice. Și iată de ce: știm (de la Jean Rousset, de pildă, care a studiat poezia barocului francez) că simbolurile barocului sunt *Circe* și *Păunul*, adică simbolul metamorfozei și simbolul ostentației decorative. Aici ar intra ideea spectacolului de care vorbește Edgar Papu, dar...

Dar, lăsând deoparte arhitectura Mănăstirii Curtea de Argeș, cât de puternică este această viziune în *Învățăturile lui Neagoe*, care, să nu pierdem din vedere, fac sistematic, cu ostentație, putem spune, elogiul moderației și al modestiei, afurisesc trufia și, încă o dată, repudiază cu vehemență lipsa de măsură, fastul, în toate, începând cu comportamentul și închizând cu stilul de viață? Este limpede, modelul *omului desăvârșit și întreg* nu este construit pe ideea ostentației decorative și, dacă luăm în

seamă morala din interiorul *învățăturilor*, vedem că nici mobilitatea, metamorfoza nu sunt recomandate. Dimpotrivă, omul trebuie să fie statornic, auster, cumpătat, smerit (noțiuni, toate, ale unei civilizații a prudenței și a pudorii, cum este, în fapt, civilizația românească) și cum ne conseiază înțeleptul, moderatul Neagoe, și cum ne sugerează, în fapt, modelul uman pe care îl propune: *Omul desăvârșit și întreg*.

Dar nu poate, mă întreb, ca idealul omului care ajunge la desăvârșire și se întrecește moral și spiritual prin râvnă, rugăciune, milostenie, cumpătare, austeritate etc., nu poate, zic, ca acest ideal să fie slujit într-un discurs (oral sau scris) cu exuberanțe stilistice specific barocului și mai departe: modestia nu poate îmbrăca în scriitură hainele decorativului excesiv, strălucitorului, freneziei retorice? Răspuns: ba bine că nu! Dar trebuie să dovedim cu argumente estetice, mai puțin (cu precauție, de se poate) prin analogii care, de multe ori, ne încântă spiritul fără să ne convingă propriu-zis. Vreau să spun că *Învățăturile...* acestea cu parfum de ceară topită din lumânări aprinse într-o modestă biserică valahă și cu înțelepciuni vechi, trecute prin limbajul unui om (un domnitor învățat sau un călugăr smerit și erudit), plac enorm la lectură, ne întorc în timp și ne sugerează reveriile unei lumi vechi ce își caută, în nestatorniciile, blestemățiile și spaimile istoriei, un model de existență bazat pe ideea de perfecțiune și întregire a spiritului. Neagoe este, în fond, un moralist de clasă și, în substanța lui, un spirit liric melancolizant și lucid. Aserțiunile lui, fie că sunt creații proprii sau sunt luate de la alții, sunt memorabile, de o frumusețe austeră și demnă, neîncovoiate de disperare, chiar și atunci când vorbesc de iminenta moarte. Un *monument de literatură politică, filosofică și elocventă*, o *capodoperă a literaturii noastre morale*? Putem spune toate acestea, dacă umflăm puțin cuvintele, dar fără a ne îndepărta prea mult de adevăr.

4 Vezi „Barocul ca tip de existență”, în vol. *Despre stiluri*, Editura Eminescu, 1986, cap. „Barocul lui Neagoe”, p. 250-257.

E.S. François  
SAINT-PAUL

„Oui, nous avons besoin  
de différences, parce que  
nous avons besoin d'identité”



Abstract

În alocuțiunea de deschidere a Colocviului internațional "A gândi Europa", E.S. dl François de Saint-Paul, ambasadorul Franței, pune problema existenței mai multor Europe, nu doar a două Europe, cum afirmă unii. Aceste diviziuni ale Europei sunt o realitate și sunt bune, deoarece asta înseamnă diferențiere, iar uniformitatea a fost întotdeauna un semn al vidului. A trece obstacolul globalizării nu înseamnă ca toate aceste Europe să fie uniformizate.

Cuvinte-cheie: diviziunile Europei, obstacolul globalizării, pericolul uniformizării, acceptarea schimbării, cazul Franței.

In his opening speech to the International Colloquium "To think Europe", His Excellency Mr. François Saint-Paul, The Ambassador of France, raise the question of the existence of many Europe, not only two Europes like others affirm. These divisions of Europe are a reality and it is good, because that means differentiation and uniformity has always been a sign of emptiness. To overpass the globalization obstacle does not mean that all these Europe will be standardised.

Keywords: Europe divisions, globalisation obstacle, uniformity danger, challenge acceptance, France case.

Aș vrea, în primul rând, să mulțumesc organizatorilor acestui seminar și aș vrea să mulțumesc domnului Prim-ministru. M. Le Premier Ministre, vous avez parlé un français superbe et, en ma qualité d'ambassadeur de France, défendant la diversité culturelle et le plurilinguisme, permettez-moi de vous dire combien j'ai vraiment apprécié votre geste.

Dacă-mi permiteți, aș vrea să continui în limba franceză și numai câteva cuvinte, scurt.

Y-a-t-il deux Europe? Tel est le sujet de votre séminaire. Et vous faites effectivement référence aux divisions héritées de l'histoire et de la géographie.

Mais ne pourrait-t-on pas, même, aller plus loin? Ne pourrait-on pas dire «y-a-t-il

plusieurs Europe»? Car il existe bien plusieurs divisions. La division par la géographie, et celle par l'histoire constituent de premières approches (souvent, d'ailleurs, la géographie rejoint l'histoire: si la France a toujours été proche de la Roumanie, par l'histoire, n'est-ce pas parce que, au fond, la géographie les avait éloignées?).

Mais il y a aussi la division par l'économie, par la sociologie, par les idées: l'Europe des jeunes, l'Europe de la richesse, l'Europe de la pauvreté.

Bref, il y a bien toute une série de divisions, qui parcourent l'Europe.

Face à cette réalité, je souhaiterais apporter trois commentaires. D'abord, sur les conditions d'acceptation de ces divisions, ensuite sur le cas français, enfin, juste très

brèvement, une suggestion pour la prochaine réunion.

Tout d'abord je voudrais livrer quelques réflexions sur les conditions d'acceptation de ces divisions, de ces différences, en Europe. Oui, nous avons besoin de différences, parce que nous avons besoin d'identité. L'uniformité, c'est l'appauvrissement. L'uniformité dans la forme de pensée c'est l'appauvrissement. C'est bien la question qui nous est posé aujourd'hui: sous quelles conditions l'Europe peut-elle réussir à passer le cap de la globalisation? Notre réponse est simple: la globalisation du monde ne doit pas conduire à l'uniformisation du monde. En même temps, pour Europe il y a une condition: pour accepter ses différences, en son sein, il ne doit y avoir qu'un centre, fondé sur la perception d'intérêts communs et de valeurs communes. Les différences en Europe sont une réalité, mais il faut que le mouvement de l'histoire aille dans un seul et même sens. D'où les réflexions bien connues, sur les cercles concentriques, les coopérations renforcées, notamment celles de MM. Schauble et Lamers. C'est la notion de convergence vers laquelle nous devons tous aller, qui est le fondement du projet européen. Il ne peut y avoir plusieurs projets, il ne peut y avoir un projet avec des catégories fixes.

Pour avancer dans ce sens, l'Europe a besoin de croissance. C'est bien aujourd'hui la question principale que se posent probablement les hommes politiques et probablement vous aussi, M. le Premier Ministre. Comment retrouver la croissance? Car, sans croissance, il n'y a rien à partager et ni rien à distribuer. Là est bien la responsabilité éminente, le défi pour les hommes politiques.

Après ces premières réflexions, autour du thème des divisions des différences en Europe et des conditions pour qu'elles soient acceptables, et acceptées, je voudrais, brièvement aborder le cas français.

En France la grande difficulté c'est la conduite du changement. Je le dis volontiers ici, pour montrer que la Roumanie n'est pas seule à rencontrer ce type de problème. Nous avons en outre en France une particularité. Celle d'avoir de la notion de crise une approche négative et le regard

tourné vers l'arrière. Nous avons cette façon bien française, de préparer l'avenir en regardant dans le rétroviseur, de faire de l'histoire, de la géographie, de tous les problèmes que nous connaissons, des excuses et non pas simplement des explications. Chacun à sa manière, chaque Etats-membre de l'Union européenne, avec ses caractéristiques nationales, rencontre cette même difficulté, qui est de nature politique. C'est pourquoi le grand enjeu en Europe pour les années à venir sera de créer les conditions nécessaires afin que les classes politiques retrouvent une capacité d'orientation et de conduite des réformes, y compris en la Roumanie.

En conclusion et si je suis très heureux de ce séminaire, je voudrais avancer une suggestion.

Pour l'avenir, pour la quatorzième session à laquelle, M. le Premier Ministre, je suis très désireux que vous participiez, je voudrais avancer une idée: ce séminaire est tout à fait intéressant, mais je ressens le besoin en Roumanie d'un forum sur le thème de l'Europe, forum qui réunirait des mondes qui aujourd'hui se côtoient mais ne se fréquentent guère: pourquoi ne pas réunir des intellectuels, des représentants de la société civile, des hommes politiques, des medias, des entreprises? S'agissant du monde économique, par exemple, je suis frappé, depuis mon arrivée il y a six mois, par le réflexe européen qui anime les chefs d'entreprise français. Et ce réflexe est partagé par l'ensemble des entrepreneurs européens en Roumanie. Pourquoi ne pas les associer?

Je serais très heureux, par exemple, que des hommes politiques, ou des chercheurs ou des commissaires, des entrepreneurs, confrontent leurs idées. «Voilà les problèmes auxquels nous sommes confrontés, voici quelque chose qui a réussi, voilà quelque chose sur lequel nous n'avons pas encore réussi» etc.

Parce qu'en résumé, si vous me posez la question *qu'est ce que l'Europe?*, je vous répondrai que l'Europe c'est d'abord une méthode, une méthode de dialogue.

Thierry de MONTBRIAL

# „ ...est toujours le meme sujet qu'on traite avec différentes facettes et c'est tres bien ainsi”

---

## Abstract

---

*Alocuțiunea de deschidere a dlui Thierry de Montbrial la Colocviul internațional "A gândi Europa" se adresează în special d-lui prim ministru Victor Ponta. În virtutea prieteniei care-l leagă de România de 20 de ani, dl Montbrial vorbește foarte deschis despre grija pe care un om politic, ca dl Victor Ponta, trebuie s-o aibă față de Academia Română și despre faptul că scena politică românească este extrem de haotică, ceea ce o împiedică să joace un rol important pe eșichierul internațional.*

*Cuvinte-cheie: primul ministru Victor Ponta, criza gravă din Franța, Academia Română, politica protector al culturii, politica internațională.*

---

*Mr. Thierry de Montbrial's opening allocution to the International Colloquium "To think Europa" is addressed especially to Mr. Prime Minister Victor Ponta. By virtue of a long friendship that link him to Romania for 20 years, Mr. Montbrial speaks very openly about the care that a politician, like Mr. Victor Ponta, must to have given the Romanian Academy and about the fact that the Romanian political scene is very chaotic, that which brakes it to play an important role on the international chessboard of politics.*

*Keywords: Prime Minister Victor Ponta, France crisis, Romanian Academy, politics protecting culture, international politics.*

---

*Merci, M. le Président, chers amis,*

Je vais être en fait très rapide puisque dans quelques minutes je suis supposé de reprendre la parole pour parler du sujet d'aujourd'hui, et, donc, si vous me le permettez, je voudrais prendre les deux minutes protocolaires maintenant pour m'adresser directement à M. Victor Ponta. M. le premier-ministre, je veux dire ceci: moi, je fais partie, je crois, des français qui aiment votre pays. Je l'ai découvert en 1990, quelques mois après la chute du régime communiste,

grâce d'ailleurs à M. Caius Traian Dragomir, ici présent, qui était ambassadeur à Paris à l'époque. Et vous me permettrez de l'autoriser de cette ancienneté pour vous dire deux autres choses je crois assez fortes. La première à vous dire, c'est de veiller à l'Académie Roumaine. Car c'est une grande institution, belle institution qui contribue, d'une manière majeure au rayonnement de votre pays. La deuxième, mon deuxième message c'est que nous parlons, dans ce séminaire, de construire, enfin, de penser l'Europe, d'ailleurs nous tournons toujours

---

Thierry de MONTBRIAL - Membru de onoare al Academiei Române, Institutul Francez de Relații Internaționale, Academia de Științe Morale și Politice (Franța), e-mail: romanenko@ifri.org.

autour du même sujet en réalité. Parce que, quand on parle d'identité, est-ce qu'elle exige une ou plusieurs Europes, etc., c'est toujours le même sujet qu'on traite avec différentes facettes et c'est très bien ainsi. Mais, disons juste deux mots, très rapide, sur la France et sur la Roumanie. La France actuellement traverse une crise grave. Cette crise est très profonde. Je pense, j'espère que la France la surmontera, c'est le problème de réforme, très difficile pour différentes raisons. Mais, à cause de son passe la France continue, malgré les difficultés actuelles, à avoir un certain rayonnement qui est un peu découplé, si vous voulez, des difficultés actuelles, même si les difficultés actuelles ont un impact. Pour la Roumanie, je pense que – et c'est là que je vous parle très franchement, et j'espère que vous me pardonnerez – je pense que la scène de la politique intérieure roumaine est, disons, tellement surchargée, pour employer une litote (en anglais *understatement*) que ça vous

empêche d'avoir sur la scène européenne et a fortiori internationale le rôle que vous devriez avoir. Et je pense que c'est un point important que d'ailleurs se raccorde un peu au précédent, parce que pour le moment la présence culturelle est d'autant plus importante que la présence politique sur la scène européenne et a fortiori sur la scène internationale est faible. Mon message que je vous dis respectueusement (et je profite de ce séminaire Penser l'Europe qui nous anime), c'est qu'il est vital pour votre pays et donc pour l'Europe, puisque la Roumanie est un pays important de l'Union Européenne, il faut que la Roumanie puisse jouer pleinement son rôle, il faut que la politique intérieure, les conditions de la politique intérieure le permettent. Ayant dit cela, je sais que c'est un vaste programme et qu'il est facile pour un observateur extérieur qui n'a aucune responsabilité de le dire, néanmoins, j'ai voulu vous le dire. Je vous remercie de votre attention.



Jacques de DECKER

## „...nos rencontres annuelles de «Cercle de Bucarest»”

### Abstract

*Cuvântarea dlui Jacques de Decker la deschiderea Colocviului internațional "A gândi Europa" relevă asemănarea dintre Cercul lingvistic de la Praga, o modestă reuniune de savanți la început, dar care a avut apoi un rol decisiv în dezvoltarea gândirii lingvistice, și Cercul de la București, a cărui activitate de reflecție interdisciplinară asupra problemelor globalizării a fost inspirat de revoluționara carte a lui Edgar Morin, "Penser l'Europe". Cultura nu prea a fost luată în considerare de către Europa instituțională, deși s-au demarat multe inițiative și proiecte culturale, dar fără finalitate.*

*Cuvinte-cheie: Cercul lingvistic de la Praga, Cercul de la București, problemele globalizării, Edgar Morin, cultura Europei.*

*Mr. Jacques de Decker's speech at the opening of the International Colloquium "To think Europe" reveals the similarity between the Prague Linguistic Circle, a modest group of scholars at first, but having after a while a decisive role in the development of linguistic thinking, and the Bucharest Circle, whose interdisciplinary reflection activity on globalization issues was inspired by the Edgar Morin's revolutionary book, "Penser l'Europe". The culture was not be taken into account by institutional Europe, although they have started many cultural initiatives and projects, but without finality.*

*Keywords: Prague linguistic Circle, Bucharest Circle, globalisation issues, Edgar Morin, Europe culture.*

S'il est une paternité que je revendique volontiers, c'est celle d'avoir désigné nos rencontres annuelles de «Cercle de Bucarest». Il ne s'agit pas du tout d'un cercle géopolitique comme on en dénombre dans le fonctionnement de l'Europe fédéralisée, mais d'un rassemblement comparable à celui du Cercle de Prague qui a joué un rôle déterminant alors, modestes réunions de savants au départ, il a apporté une contribution décisive à l'évolution de la pensée linguistique. Dans le cas qui nous rassemble, il s'agit d'une réflexion collective, inaugurée à une époque où ce n'était pas

encore l'usage dans les milieux académiques, dans le sillage de ce livre visionnaire qu'est le fameux «Penser l'Europe» d'Edgar Morin. Cette injonction lancée par un des esprits les plus éclairés de ce temps, le groupe que nous avons formé à l'initiative d'Eugen Simion s'est efforcé d'y obéir, réunissant à la fois des experts reconnus en la matière, et je songe ici en particulier à Thierry de Montbrial, mais aussi des intervenants venus d'autres contrées du savoir et de la culture. J'insiste particulièrement sur la culture, parce qu'elle constitue un secteur particulièrement mal aimé par l'Europe.

Jacques de DECKER, Academician, secretar perpetuu al Academiei regale de limba și literatură franceză din Belgia, e-mail: dedecker.ritter@gmail.com





La culture, reconnaissons-le, a été oubliée par l'Europe institutionnelle. Alors qu'elle est son fondement le plus évident. Si l'on examine l'évolution de les initiatives prise par l'Europe en cette matière, il faut bien reconnaître que l'on assiste à une valse-hésitation des plus navrantes. Des idées ont fusé, des initiatives ont été prises, mais le plus souvent elles ont fait long feu. Si l'on considère seulement le domaine de la littérature, il y a longtemps que l'Europe aurait dû disposer d'un prix de l'ampleur du Nobel. Les tentatives en ce sens n'ont pas manqué, mais elles se sont souvent enlisées faute de ténacité dans l'effort. Et il en va ainsi dans quantités de domaines.

L'actuel commissaire à la culture se trouve devant un si vaste défi, étant donné la multiplicité des matières qu'il doit également traiter par ailleurs. Quelle priorité vaut-il accorder à ce domaine, cependant essentiel. On a parlé de «rétrovisseur» à son sujet, et il est vrai qu'il n'est pas de culture réelle sans regard en arrière. Non pas par nostalgie ou passéisme. Mais parce qu'à la différence de la science, la culture ne perd jamais de vue ce qui a été accompli par ses officiants précédents, parce que leur discours

inclut toujours ce qui s'est passé précédemment, et n'a rien perdu de sa pertinence. Les scientifiques, les technologues ont les yeux tournés vers le futur, ils ne voient pas l'utilité de regarder en arrière. Ce sont les gens de culture qui s'en chargent, apportant une réflexion qui prend en compte les errances du passé, et les mises en garde qu'elles comportent.

Puiser dans ce patrimoine, c'est se doter d'un réservoir de références, d'un éventail de d'essais et parfois d'erreurs qui peuvent nous épargner bien des déconvenues. Je suis d'autant plus heureux d'adopter cette méthode que je viens de Bruxelles. On peut parler, aujourd'hui d'un «œil de Bruxelles» comme on parlait jadis de «l'œil de Moscou». Mais en ce qui me concerne, il ne s'agit pas du tout d'une surveillance ou d'un contrôle quelconque. Tout au plus d'un point de vue, d'un lieu d'observation probablement privilégié, mais certainement pas inquisiteur. Avidé plutôt de recueillir les expériences les plus diverses, de les confronter et d'aider à les harmoniser. Dans le grand concert, réuni ici, à Bucarest, de gens de volonté qui ne veulent pas que le concept d'Europe soit une coquille vide.



---

Constantin COROIU

## Poveste din Cartierul de Est



---

### Abstract

---

*Dedicat timp de câteva decenii monumentalei ediții REBREANU, Niculae Gheran debutează tardiv cu o frescă în patru volume intitulată „Arta de a fi păgubaș”, ilustrându-se astfel și ca un prozator cu un remarcabil suflu epic. Autorul cronicii vede în această narațiune-fluviu nonfiction, din care nu lipsește totuși ficțiunea, o spectaculoasă revanșă a talentului epic al unui scriitor cu o prodigioasă memorie și cu harul povestirii. Este relevantă îndeosebi calitatea de fin observator al psihologiilor, ceea ce-i permite prozatorului și memorialistului crearea unei întregi galerii de portrete desfășurată de la un capăt la altul al tetralogiei.*

Cuvinte-cheie: mahala, personaj, portret, oameni, javre, bordel, grotesc.

---

*Dedicated for decades to the monumental critical edition on REBREANU, Niculae Gheran starts late with a fresco in four volumes entitled: „Arta de a fi păgubaș” (“The art of being a loser”), thus illustrating himself and as a writer with a remarkable epic flare. The author of the chronicle believes that this nonfictional flow-narrative, which is not bare of fiction though, is a spectacular rematch of the epic talent of a writer with a prodigious memory and with the storytelling gift. His quality of fine observer of psychologies is particularly emphasized, which allows the novelist and memoirist to create an entire gallery of portraits throughout the tetralogy.*

Keywords: slum, character, portrait, people, bitches, brothel, grotesque.

---

### Revanșa talentului

Extrem de puțini sunt cei de prin această parte a lumii care să ducă până la capăt un mare proiect. *Niculae Gheran* s-a dovedit a fi unul dintre ei. A investit aproape o jumătate de secol de viață și de muncă asiduă în edificarea celei mai bune ediții critice, una exemplară cum o caracteriza Șerban Cioculescu, din cultura noastră: *Liviu Rebreanu*. Dar talentul literar obligă și el, cere să fie luat în seamă, onorat, nu te lasă să-l neglijezi. Uneori reușește chiar să-și ia revanșa, așa cum, de altfel, s-a și întâmplat în cazul lui *Niculae Gheran*. Comentând volumul „Cu Liviu Rebreanu și nu numai”,

remarcam că *Gheran*, autorul lui, rememora, din vârful performanței, când lunga cursă de mai multe decenii fusese parcursă, etapele și obstacolele ei. Abia trăgându-și sufletul, privirea în urmă îi dezvăluia ceea ce numea metaforic pădurea pe care a străbătut-o, pădurea *Rebreanu* unde „am doborât mulți stejari, brazi și mesteceni...”, plină de buturugi și așchii, care mai de care amintind esența materialelor folosite cândva la ridicarea marilor construcții... Ce să mai spun la apariția ultimului tom din seria OPERE (textul din care reproduc este datat: 29 martie 2005 - *nota mea C.C.*) care, pe nesimțite, mi-a legănat lenea de a scrie pro-

pria mea carte, sufletește dorită mai mult? / Momentul mă ia pe nepregătite și, efectiv, rămân interzis”.

Era de înțeles starea lui Nicolae Gheran. Să fie oare vorba de angoasa izbânzii?! Da, îmi răspundeam atunci, cu mai bine de zece ani în urmă. Și mi se părea că nu putea s-o învingă decât într-un singur mod: scriind propria carte dorită de multă vreme. Era unicul antidot. Și, într-adevăr, fără ca editorul să iasă cu totul din scenă, rolul principal avea să-i revină în regim de urgență prozatorului a cărui proprie *carte* fiind o veritabilă frescă în patru volume însumând aproape 2000 de pagini. În această narațiune-fluviu, Nicolae Gheran, ironist și filolog fin, cunoscător profund al limbajului cu delicioase inflexiuni și elemente de argou ce individualizează sufletul unui anumit topos, a reanimat cu un condei de fermecător povestitor și portretist lumi apuse din epoci ale secolului XX până în 1990, precum și din cea neapusă încă pe care tocmai o trăim și o murim în fiecare zi. Să scrii o amplă frescă într-un timp grăbit ca al nostru, când și literatura tinde să devină un fel de *fast-food* pentru a corespunde, nu-i așa!, exigențelor economiei de piață, e un act temerar și un magistral răspuns la chemarea unei vocații multă vreme ignorată.

Primul volum al tetralogiei are ca personaj generic mahalaua bucureșteană antebelică și este ceea ce am numit la apariția lui, parafrazând titlul unei celebre compoziții muzicale a lui Leonard Bernstein, o captivantă poveste din cartierul de Est, un „cartier” pe care Gheran îl reconstituie dintr-o dublă perspectivă: a copilului și adolescentului de odinioară, apoi a bărbatului trecut prin multe experiențe. Unul dintre comentatori, au situat primul volum al tetralogiei lui Nicolae Gheran în linia pitorescului balcanic Anton Pann – Ghica. Dar dincolo de pitoresc ceea ce importă sunt acordurile grave ale unei tragicomedii dintr-o cosmopolită margine a Europei. O lume cu o enormă poftă de viață care încearcă și chiar reușește să sfideze vicisitudinile istoriei și tăvălugul ei ce strivește nepăsător viețile și destinele oamenilor. Tulburătoarea undă de tristețe ce străbate povestirea nu face decât să



releve și mai mult noblețea morală a unei asemenea oaze de umanitate. Pe parcursul lecturii, zâmbim a râde datorită irezistibilului umor al autorului, dar numai printre lacrimi, căci scriitorul are abilitatea de a-l implica sufletește pe cititor în spectacolul existențial și spiritual dintr-un areal al unor fecunde interferențe. În *Târgul Moșilor*, oamenii trăiesc, iubesc, mor după un cu totul alt cod decât cele îndeobște cunoscute, un cod care e numai al lor, cu legi și reguli ce nu se află înscrise în tratatele de etică sau juridice. O lume, în fine, care fascinează, încât până și Carol al II-lea – „neamț de profesie, se adaptase miraculos mitocănimii neaoșe, mai-mai s-o înghesuie în corul Patriarhiei”.

Multe pagini din „*Arta de a fi păgubaș*” trimit cu gândul la capodoperele filmografiei neorealiste italiene. În timpul foametei din 1946, generată de seceta ce devastase îndeosebi Moldova, numeroase familii s-au văzut nevoite să plece în bejenie în zone mai puțin nefericite din sudul țării, căci mai ocolite de potopul natural care se abătuse peste România după cel al războiului. Oamenii și-au părăsit vetrele pentru a supraviețui și pentru a-și salva copiii. Mulți au ajuns și la București. De la unul din centrele de plasament, la insistențele adolescentului care era Nicolae Gheran, mama sa l-a luat în grijă pe un copil de trei ani ce rămăsese ultimul și nu prea era dorit de nimeni. Și astfel micuțul și istețul Niculiță Spătaru, cel mai pricâjit și cel mai subnutrit dintre toți, ajunge în casa familiei Gheran, cucerind sufletul

sobrului cerealist, capul familiei, care îl îndrăgește mai mult decât pe copiii săi. Survine însă momentul dramatic al despărțirii, la care nimeni, nici băiețelul, nici binefăcătorii săi nu se gândiseră: „Pe cât ne-am bucurat când a intrat în casă, pe-atât de mult ne-a sfâșiat sufletul când, peste vreo doi ani, ne-am pomenit cu maică-sa, o femeie tânără, dar îmbătrânită prematur, venind să-l care acasă. Văzând-o, copilul a luat-o la goană, ascunzându-se sub patul din dormitorul părinților. Nu este exclus ca prezența femeii să-i fi trezit amintiri neplăcute, deoarece, descoperit, țipa cât îl ducea gura: «Pleacă, pleacă, tu nu ești mama mea!». Ce să zică biata femeie?... În țipete a fost îmbrăcat, în țipete i s-a făcut valiza de drum, deși insistaserăm cu toți să-l mai lase o vreme. A plecat în pantalonăși de catifea și pantofi de lac, târât pe caldarâmul curții de-o femeie în picioarele goale, cu tălpile crăpate de muncă, în timp ce băiatul urla ca din gură de șarpe, cu gâtul sucit spre noi; «Nu mă lăsați, nu mă lăsați!» strigându-l în lacrimi pe tata care nu era acasă!».

### *Între histrionismul comic și comicul grotesc*

„Oamenii și javrele”, cu sintagma lui Gheran pusă ca subtitlu al unuia dintre cele patru volume, compun o întreagă galerie de caractere, multe parcă de factura celor ale unui *Daumier*. Dar nu numai. La prima vedere m-a tentat comparația și cu schițele de portret din jurnalele lui *Petre Pandrea*. Pandrea este grăbit, nu are răbdare, notează febril și mizează aproape numai pe caricatură și pamflet. Niculae Gheran nu e, nici el, mai puțin necruțător cu „javrele”, doar că liniile și culorile din profilurile sale sunt încălzite fie de umorul debordant, fie de ironia mai degrabă cordială decât casantă a unui moralist. Mulți ilegaliști, al căror număr crescuse aberant după schimbarea de regim de la mijlocul secolului trecut, ca, de altfel, și cel al revoluționarilor decembriești, pentru care cunoscuta butadă „puțini am fost, mulți am rămas!” este cum nu se poate mai definitorie, apar loviți de boala suficienței paranoice. Ilegaliștii și revoluțio-

narii de ieri și de azi au devenit peste noapte competenți în toate domeniile, mari filozofi, mari scriitori, mari oameni politici, mari conducători de țară. Deși, cei mai mulți, cum ar fi zis *Alexandru Piru*, un personaj pozitiv în fresca romanească a lui Niculae Gheran, nu au nici un talent. Dar mai ales nu au nimic sfânt. Sigur, există și figuri mai mult sau mai puțin luminoase. Desprind la întâmplare tocmai pe cea a unui scriitor de romane: *Zaharia Stancu*. Prozator, poet și ziarist temut – supranumit dulăul -, bărbatul cu o lumină a ochilor demnă de un Tizian, cu ținută de mare domn, parcă născut și crescut nu pe „lunga, îngusta și săraca Vale a Călmățuiului”, ci într-un palat princiar, a fost, cum se știe, și președinte al Uniunii Scriitorilor, funcție în exercitarea căreia i-a depășit cu mult pe toți predecesorii săi, dar, *avant la lettre*, și pe cei ce i-au urmat, până în prezent. Histrion lucrativ, eficient, Stancu practica adeseori în relațiile cu cei de la putere, în primul rând cu Ceaușescu, o „ipocrizie” cu consecințe dintre cele mai benefice pentru breasla în fruntea căreia se afla: „Scriitorii vă iubesc, da, vă iubesc, tovarășe Ceaușescu, dar nu vor să mănânce rahatul lui Dumitru Popescu”. Stancu avea o experiență milenară privind arta de a supraviețui: cea a țăranelui român, a clasei-mamă dintr-o patrie multe secole eminentamente agrară. Era și un psiholog versat. Observația lui Niculae Gheran vizează tocmai o asemenea calitate: „Bineînțeles, nu mi-l pot imagina atât de naiv pe Ceaușescu încât să și creadă aceste declarații de dragoste, dar îi cădeau bine”. Cu irezistibilul său umor, Gheran povestește o scenă care spune multe despre histrionismul lui Zaharia Stancu. La un moment dat, în „încercarea, fie și simulată” de conciliere a grupurilor de scriitori aflate într-un zgomotos conflict, Ceaușescu îi convoacă pe cei cu funcții de conducere în sistemul Culturii și în Uniunea Scriitorilor. Eugen Barbu, pe atunci redactor șef al revistei „Luceafărul”, care, împreună cu grupul din jurul lui, întreținea atmosfera conflictuală, îl atacă dur pe Stancu, afirmând că „viața literară va rămâne viciată câtă vreme la conducerea Uniunii Scriitorilor se va afla un escroc.

Stancu să înnebunească! Gesticulând, a izbit necontrolat ceașca de cafea din fața sa, răsturnată dumnezeiește pe costumul imaculat al lui Ceaușescu. Îngrozit de ce izbutise să facă, Stancu s-a repezit spre fereastră, țipând «mă omor», urmărit de «iubitul conducător», care-l invita să se liniștească, să revină la masă, cu intenția de a-l îmbuna”.

Scriitorul reface tabloul multicolor al epocii, îndeosebi al vieții ei culturale, epocă istorică altminteri deloc lipsită de evenimente importante, chiar unice ca însemnătate, și de construcții durabile în toate domeniile, cu personaje de roman suprarealist ca, de pildă, un Ion Stoica, maestrul ceremoniilor funerare la nivel înalt, dar și intelectuali de marcă, prinși sau aruncându-se singuri în vârtoarea vremurilor. De un comic trist este ceea ce s-a întâmplat la moartea lui Tudor Arghezi, toată tevatura privind știrea de presă, redactarea necrologului de către o comisie specială, desemnarea vorbitorilor, deplasarea la Mărțișor etc. În febra pregătirilor, la Ateneu se succed scene de-a dreptul groțesti. Stoica amenajează catafalcul: „- Ridică stânga... prea mult... o picătură din dreapta mai jos. Foarte bine, foarte bine!”. Catafalcul trebuia să aibă o înălțime corespunzătoare staturii șefului suprem. În acest timp, teribil de îngrijorat, editorul operei lui Arghezi, Gheorghe Pienescu, cere maximă discreție: „- Fiți buni și vorbiți în șoaptă. Acum el aude totul. Credeți-mă!”. Ceaușescu va face parte din ultima gardă de onoare și va străbate apoi în fruntea cortegiului drumul până la Mărțișor. În fine, pentru ca nimic să nu lipsească din reprezentare: „În ziua cea mare, șeful statului a sosit șchiopătând: își scrântise piciorul la o partidă de volei, în weekendul de la Snagov. Ca pe un peron de gară, în clădirea Ateneului se circula liber... Cum nu puțini scriitori, artiști de scenă și de șevalet, muzicanți și muzicologi, bașca neprevăzuții anonimi se aflau în preajma înalților funcționari de stat, tentația de a vorbi cu ei, urmată și de strecurarea unor memorii, era mare./ S-ar zice că Arghezi le purtase noroc. La vremea decesului său, întâmplarea făcea ca toate cadrele de conducere din ministere și alte instituții –



minus membrii guvernului – să nu mai aibă dreptul la mașini de serviciu. Din această pricină, cortegiul funerar s-a mișcat șontâc, șontâc, șontâc, *per pedes*. Timp berechet pentru exprimarea nemulțumirilor și a unor cereri «la botul calului»”.

### *Destine și eroi de roman*

În „Arta de a fi păgubaș” apar îndeosebi „figurile proeminente ale vieții politice și culturale cunoscute de aproape”. Dar adevărații eroi de roman, de mare roman, sunt din alte medii și straturi. *Herșcu Rudel* este unul dintre aceștia. Un personaj care mai înainte de toate ilustrează prin el însuși ceea ce și proclamă: „Că evreu’ ca să existe, n-are voie să fie prost. E un lux ce nu și-l poate permite”. Cu un limbaj de o expresivitate frustă, el întruchipează istețimea și înțelepciunea unui neam trecut prin atâtea probe de foc de-a lungul mileniilor. Odinioară portar la un teatru particular, observase și înțelesese multe: „- Libertatea? – *întreabă Herșcu și tot el își răspunde*. Sigur că-i bună. Da’ascultă ci-ți zic: nu face două parale când ți-i buzunarul gol. Ai bani, ai cultură! N-ai?

Îți ștergi nasu' cu mâneca și belești ceaprazu! Dijaba schimbi placa, dacă patifonu-i uzat".

Un posibil erou de roman, dar de o altă factură, este și *Petru Manoliu*, intelectual de rasă, „scriitor fecund în epoca interbelică, gazetar de prima mână, despre care la începuturi Lovinescu spunea că e cel mai talentat critic dintre tinerii de atunci”. Omul cu haine peticite era acum „sub obroc”. Făcuse pușcărie fără, susține el, să i se spună măcar de ce: „Vă plac nădragii mei? I-a bătut cu palma prietenește, adăugând: Sunt călduroși, iar vremea-i aspră. V-aș invita înăuntru, dar n-aveți măcar un scaun pe care să stați. Am vândut tot ca să ne luăm cărbuni. Dacă învățți de coadă în casă o pisică, n-are de ce să se prindă”. El și soția sa își câștigau existența dactilografiind manuscrise de ocazie. Editorul lui Rebreanu venise la el, la recomandarea unui prieten, în același scop, fără să știe însă nimic despre condiția fostului jurnalist: „Ne-am despărțit lăsându-i câteva volumașe de dactilografiat, peste care a plutit cu privirea ușor uimit: - Rebreanu? Nuvele? Hm! L-am cunoscut personal; falnic bărbat, dar greoi. Mimi, nevastămea, l-a prins bine; la o petrecere i-a spus-o și lui: «Știți cum sunteți dumneavoastră domnule Rebreanu? Ca un stejar falnic care a căzut la examenul de botanică». Am zâmbit și am tăcut, nedumerit pe cine am în față...”. S-a documentat însă și s-a dumirit. Motivul întemnițării celui pe care urma să-l ajute să iasă cumva la suprafață era că ziaristul Petru Manoliu scrisese un serial despre tragedia celor 4300 de ofițeri polonezi masacrați în 1940 de către sovietici la Katin. Fusesse până la acea tragedie un intelectual de stânga. Pe Zaharia Stancu, cu care lucrase la „Azi”, îl denunță și îl caracterizează detestabil și își exprimă disprețul privind originea țărănească a celui căruia îi fusese adjunct la amintitul ziar. Numai că lecția de *fair-play*, de sensibilitate și de noblețe i-o dă chiar țăranul Zaharia Stancu, acum președinte al Uniunii Scriitorilor. Apelând la el în calitate de dregător la Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, pentru a-l ajuta pe cel cu pantalonii peticiți, Niculae Gheran rememorează: „Acum reveneam (la Stancu

– *nota mea C.C.*) după câteva zile de când insistase să fac ceva pentru un gazetar de la *Sfarmă-piatră*, cândva extrem de agresiv în susținerea unor idei totalitare. Nu mi-am putut reține uimirea:

– Dar v-a fost ostil dintotdeauna, domnule președinte, ați consumat o tonă de cerneală unul împotriva celuilalt!

– Am luptat cu el cât timp a ținut o spadă în mână. Dar azi, când dușmanul îmi bate la ușă să-mi ceară pâine, nu-l pot goni ca pe un câine!”.

În „Arta de a fi păgubaș” se perindă și multe siluete feminine, de obicei dintre cele care au deținut diferite posturi în sistemul Culturii. Elegant și discret, bun cunoscător al psihologiei femeii din diferite straturi sociale și de diverse condiții culturale și morale, Gheran evocă figuri ca *Vera Lungu* „a cărei frumusețe exterioară se maria cu istețimea frunții și delicatetea regească a întregului comportament” sau *Cornelia Filipaș*, femeie simplă „ființă luminoasă, devotată credinței că nimic nu-i mai presus decât să-ți dăruiești viața în folosul celor mulți, umili”. O altă Doamnă, *Constanța Crăciun*, care, ca ministru al Culturii, a făcut poate mai mult în timpul ministeriatului său decât toți cei care au deținut acest portofoliu în întreaga epocă postbelică, până astăzi, impunea tuturor celor cu care intra în contact respect. Între altele, a obținut substanțiale înlesniri pentru scriitorii și artiștii săraci, îndeosebi pentru cei în vârstă sau aflați la început de drum.

Niculae Gheran știe să vadă și ceea ce nu se vede poate în ființa „de hârtie” a personajului. Ilustrativ este bunăoară portretul ce îl schițează istoricului *Alexandru Zub*, care era un tânăr de 36 de ani când l-a cunoscut: „Avea o puritate neobișnuită în priviri și un zâmbet dezarmant, cu care abia îndrăzneam să te contrazică sau să sublinieze o idee ieșită din comun, mai mult ca o scuză, lăsând mereu comunicării o fereastră deschisă. Niciun rid nu-i marca trecerea prin infernul detenției, iar părul blond-auriu îi lumina și mai pregnant trăsăturile juvenile. Doar fruntea, nefiresc încrețită continuu, îi trăda neliniștea interioară, făcându-te uneori să simți că, deși alături, cotrobăie cu mintea pe

alte coclauri. Alergând mereu contra cronometru, se încapățâna parcă să recupereze un timp pierdut. Viața de sihastru, împlinită prin carte și pentru carte, într-o lume ostilă celor hărăziți să rămână în istoria neamului prin înălțimea minții și nu prin agoniseala lor". Într-adevăr, cărturari ca *Alexandru Zub*, *Dimitrie Vatamaniuc* sau *Gabriel Ștrempel*, dintre cei evocați, portretizați de Gheran, sunt, scrie el - „obișnuiți să lucreze mult și să numere puțin”. Scriitorul își acoperă uneori cu discreție sufletul sau și-l dezvăluie abia perceptibil: „Păstrez în sertarele mele vreo 50 de epistole de la prietenul meu din dulcele târg al Ieșilor. Mărturisesc că inițial, cu ele aș fi dorit să pornesc la drum, îmbogățind o rubrică de evocări și documente. Paradoxal, recitite azi, m-au întinerit și îmbătrânit de la o scrisoare la alta. Parcă acum mi-au fost aduse de poștaș, numai că au poposit prea mult pe drum, îmbătrânindu-ne”.

Acel pitoresc și cosmopolit „Târg al Moșilor” pe care Niculae Gheran ni-l restituie cu vervă epică în primul volum al tetralogiei „Arta de a fi păgubaș” avea să-și piardă mult din farmecul său indicibil în epoca de dramatică tranziție de la capitalism la socialism. „«Mahala, mahala, cuib de vise!»”. Care mahala? Mahalaua lui Nenea Iancu? A lui Mateiu Caragiale? A lui G.M. Zamfirescu? Barbu, Călugăru sau Petre Belu? Cu rame de aur, sculptate-n lemn sau turnate în ghips, tabloul variat al vieții semiurbane păstrează multe elemente comune, mozaicat cu noblețea și sordidul aceleiași lumi, dar și diferențiat de harul artistului”. Frapează însă faptul că sordidul, la dimensiuni totuși limitate, din acea periferie, din acea mahala în sensul original al termenului, adică de cartier, se mutase nu doar în centrul capitalei, ci și în centrul vital al societății românești, atât cât și ce mai însemna aceasta după terifianta experiență a războiului și în condițiile ocupației sovietice.

În lumea literară și, în general, în cea culturală și academică postbelică erau nu numai javre, ci și destui „inocenți” care se treziseră peste noapte în poziții importante și cărora, cel puțin o vreme, li s-a inculcat convingerea că valoarea lor ar fi autentică,

ba chiar excepțională. Unul dintre exemplele elocvente este Ion Bănuță, fost ucenic și muncitor la Grivița, militant comunist ilegalist, trecut prin pușcărie, ajuns director de editură literară. Autor de plachete de versuri ce nu depășesc nivelul unui cenaclist oarecare, omul începuse să creadă că e un mare poet. Încât, chiar dacă pe jumătate în glumă, nu ezita să-i spună fostului său coleg de atelier la Grivița și tovarăș de luptă politică Leontin Sălăjan, ajuns înalt demnitar, ministru al Forțelor Armate și nume de bulevard după moarte: „ – Bă Leontine, într-o zi ai să te lauzi c-ai muncit cândva lângă poetul Ion Bănuță și nimeni n-o să te creadă!”. Dar ce e de reținut din acest caz și din multe altele, sunt lipsa de rectitudine și lichelismul celor ce făceau posibilă impostura. După apariția unui articol privind un triptic cel puțin șocant – *Arghezi, Beniuc, Bănuță* – semnat de către – cine credeți!? – Vladimir Streinu (tocmai ieșit din închisoare și încântat de modul cum îl trata Bănuță, directorul Editurii pentru literatură), îi mărturisește lui Niculae Gheran „cu o candoare angelică: – Tovărășele, mă crezi că eu n-am știut niciodată cât de mare e poezia mea?”. Păi, cum să nu-l crezi?! Dar această mărturisire conține în fond și o tristă ironie, desigur involuntară, ce-i viza deopotrivă pe poet și pe criticul care scrisese despre el, dacă nu cumva mai ales pe acesta din urmă. După ce lui Tudor Arghezi îi apăruse la editura condusă de Ion Bănuță o ediție bibliofilă de poezie „pentru care încasase o căruță de bani”, mucalitul născut în Târgul Moșilor îl sfătuiește să-i solicite poetului de la Mărțișor un scurt text introductiv la volumul său cu un titlu pompos, „La hotarul dintre lumi”, ce urma să apară. Propunerea i-a surâs autorului și pentru că se temea să nu pățească ce mai pățise cu o plachetă de versuri când *criticii de partid* Ovid Crohmălniceanu (pe care Petru Dumitriu îl poreclea Porcmălniceanu) și Paul Georgescu îl deasființaseră, nu atât pe motive estetice, cât ca urmare a unor conflicte și orgolii ilegaliste:

„N-am să uit că, atunci când l-a rugat să scrie zece rânduri, poetul *Florilor de mucegai* i-a răspuns dezinvolt:

– Scriu chiar cinșpe!



Nu le-ar mai fi așternut! Că, între vorbele așternute pe hârtie, nu lipsea remarca potrivit căreia Republica Franceză l-a dat pe Rouget de Lisle, cea rusă pe Maiakovski, iar revoluția ciocănarilor de la Grivița pe Ion Bănuță.

Revoluționarul era în al noulea cer. Numai că oameni de bine din jurul său l-au sfătuit să-i ceară lui Arghezi să renunțe la această frază, invocând o firească modestie".

Ion Bănuță care fusese deținut politic pentru convingerile și acțiunile sale politice, iar ca editor s-a dovedit nu o dată de bun simț și capabil de unele fapte editoriale remarcabile, era de fapt una din victimele mistificărilor specifice epocilor postrevoluționare.

### *„Noul bordel” și nostalgia despărțirii de Târgul Moșilor*

„Bordel nou cu șteoarfe vechi”, al patrulea volum din „Arta de a fi păgubaș”, încheie fresca a lui Niculae Gheran. Se pare că, la un moment dat, autorul a ezitat să-l mai scrie, limitându-se la trilogia care acoperea istoria de până la începutul anilor '90 („Târgul Moșilor”, „Oameni și javre”, „Îndărătul cortinei”). Motivul principal ar fi fost, cum însuși mărturisește, dificultatea „de a scrie despre actualitate, fără să ai distanța impusă de istorie”, dificultate ce privea, desigur, și opțiunea pentru formula narativă cea mai adecvată: „Singura soluție ce mi-a stat la îndemână era să scad valoarea memorialistică a lucrării în favoarea ficționalizării realității, reținând esența unor personaje, atribuită imaginar altora, cu șansa de a le pune acestora în cârcă nu doar cele știute, dar și isprăvi ce le-ar fi venit mână”.

Titlul, mai degrabă unul de pamflet, mi se pare definitiv și aproape suav. Grație umorului debordant, îndeosebi de limbaj, dar și de situații, înfiorat de o undă de molipsitoare tristețe, tabloul confirmă ceea ce spune un personaj al lui Gheran: „Nenea Iancu ne-a scris istoria în avans!”. Într-adevăr, nu vom ieși niciodată din proiectul genialului Nenea Iancu. Ce lume, ce lume! – îți vine

să strigi, fie și în forul tău intim, citind această carte plină de „isteți la ciordeală și orfani de carte”, de parveniți și mercenari, de demagogi și slugi, de plângăcioși la morminte străine și „samsari de suflete”, dar și de figuri, foarte puține ce-i drept, luminate de spirit umanist. Un personaj din „noul bordel” își derulează la un moment dat în minte o scenă dintr-un film despre Toulouse-Lautrec și anume scena în care „în jurul pictorului, aflat în comă, se perindau imaginar dansatoarele de la <<Moulin Rouge>>, superb rămas bun și cădere de cortină”. În tetralogia lui Niculae Gheran se perindă o sumedenie de figuri din toate straturile sociale și din mai multe epoci: politicieni, filosofi, pictori, scriitori, ziariști, afaceriști. Deși nu puține cu nume degheizate, aceste copii după natură mișcate, sunt perfect recognoscibile, și nu doar după sonoritatea onomasticii lor: Silviu Borcan, mare ideolog și profesor fără studii, Alexandru Mărlădeanu, Max Drăguș, Vasile Chioru, Constantin Stanciu, Petrică Baricadă, Niculăiță Votcăroiu, Marinarul, Jumara, Alecu Deletius, Lența, Târbață, Didina Pandele, Bretonata, Smochinita etc. Ele mi-au amintit de „Visele” satirico-fantastice ale lui Quevedo unde, tot ca într-un film precum cel despre Toulouse-Lautrec, dar fără poezia și frumusețea aceluia, defilează diverse personaje reprezentând tipuri din societatea spaniolă în ipostaze grotești. Unde mai pui că punctul culminant, estetic vorbind, al povestirii lui Gheran îl constituie capitolul intitulat: „Visul”, pagină de o necruțătoare satiră cu accente argheziene. Cel ce visează este însuși autorul, obosit de lupta îndelungată privind editarea operei lui Rebreanu, după ce o ordonanță guvernamentală pune capăt oricărei posibilități reale de restituire a unui tezaur de o maximă importanță. Resemnat, cu elanul înăbușit, dar părând că își regăsise totuși liniștea, personajul narator se cufundă într-un somn ce și-l dorea odihnitor după atâtea zbateri. De stafii însă nu te poți elibera ușor, încât în vis îi apar două arătări sinistre. Una, cea a lui Elmi Flok, care îi mai tulburase și altădată somnul și nu numai somnul... De această dată i se înfățișează „călare pe spinarea bre-



tonatei smochinite ce se lăudase că întronasese statul de drept, acum cabalină cu coadantre picioare, târâtă prin țărâna uliței pe care Regele Asfaltului de mult trebuia s-o modernizeze, în contul banilor deja încasați. Flok – prichindel, dar mare în resturi – era necăjit că iapa nu aleargă cum dorea, și mai ales că din când în când, se oprea să se ușureze de «aeru puturos», cum spuneau August Treboniu Laurian și Ion C. Massim să latinizeze vorba ocolită de urmașii getodacilor în dicționarul lor. Cârnea din nas și-onghioldea cu niște cizme desfăcute la carâmbi, în care Elmi intra pân’la buric” etc.

Niculae Gheran scrutează lumea postdecembristă dintr-un teritoriu de o invidiabilă vizibilitate, cel al presei. Talciocul jurnalistic se arată a fi, în fond, oglinda cea mai fidelă a talciocului numit România contemporană, cu toate ratările ei, cum zicea Octavian Paler, el însuși un mare ziarist.

La despărțirea de lumea și lumile din „Arta de a fi păgubaș” ne reîntâlnim cu un personaj literalmente memorabil cu care

făcusem cunoștință în „Târgul Moșilor”: *Herșcu Rudel*, boccegiul, negustor de haine vechi, întors la București în plină epocă postdecembristă după decenii de ședere în Israel. Cu înțelepciunea multimilenară a neamului ales și cu umorul său inimitabil, și cu un fermecător amestec de nostalgie și optimism bine temperat, Herșcu judecă și definește noile, șocantele și, oricum, nu foarte idilicele realități de aici: „Vai di capu’vost! Cum v-am lăsat și cum vă găsesc”. Discursul său e revelator și, paradoxal, tonifiant, căci, peste toate, se ridică îndemnul de a nu uita că viața merită trăită chiar și în vremuri de restricte și de mari prăbușiri. Sfârșitul tetralogiei lui Niculae Gheran este încălzit astfel de melancolia unei despărțiri cu o puternică valoare simbolică. Se despart cu speranța reîntâlnirii într-o altă lume, poate mai bună, doi dintre ultimii mohicani ai fabulosului Târg al Moșilor: autorul și eroul său revenit în patria de origine. *Schalom!*

---

George VOLCEANOV

## Shakespeare studies in present-day Romania



---

### Abstract

---

*Articolul prezintă stadiul actual al studiilor shakespeariene din România în contextul mai larg al receptării Marelui Will în țara noastră. În prima parte a articolului sunt trecute în revistă câteva dintre momentele importante ale acestui proces istoric, iar partea a doua a articolului discută mai mulți indicatori de performanță, precum carierele și realizările universitarilor români în domeniu, evenimentele științifice găzduite de instituțiile din România, edițiile critice și jurnalele de specialitate dedicate lui Shakespeare.*

*Cuvinte-cheie: studii shakespeariene, receptare, evenimente, ediții, jurnale.*

*The article explores the current state of Shakespeare studies in Romania in the wider context of Shakespeare's reception in Romania. It opens with a survey of landmarks in the history of the Bard's reception and afterwards focuses on several markers such as academic careers and academic achievements of Romanian Shakespeare scholars, academic events hosted by Romanian institutions, Shakespeare editions and specialised journals that may help one work out what the current state of Shakespeare studies in Romania is.*

*Keywords: Shakespeare studies, reception, events, editions, journals.*

---

When I wrote the first draft of this article I meant it to be a polemical response to a public statement made by a distinguished Romanian scholar, Professor Virgil Stanciu, some years ago (Stanciu 2007). Back in 2007, speaking about a new generation of Shakespeare scholars (whose quasi-absence he actually deplored), Virgil Stanciu purported that „compared to the period between 1950 and 1990, Romanian Shakespeare studies are anaemic.” Professor Stanciu referred to only three remarkable contributions or, rather, contributors to this field, namely, to Monica Matei-Chesnoiu's monograph *William Shakespeare – Knowledge and Truth* (1997), to Mădălina Nicolaescu's *Meanings of Violence in*

*Shakespeare's Plays* (2001) and to George Volceanov's translations of *Edward III* and *The Two Noble Kinsmen*, and his monograph dedicated to the reshaping of the existing Shakespeare canon, the Ph.D. thesis *The Shakespeare Canon Revisited* (2005). All in all, Volceanov was singled out as Leon Levițchi's most outstanding follower as both translator and scholar.

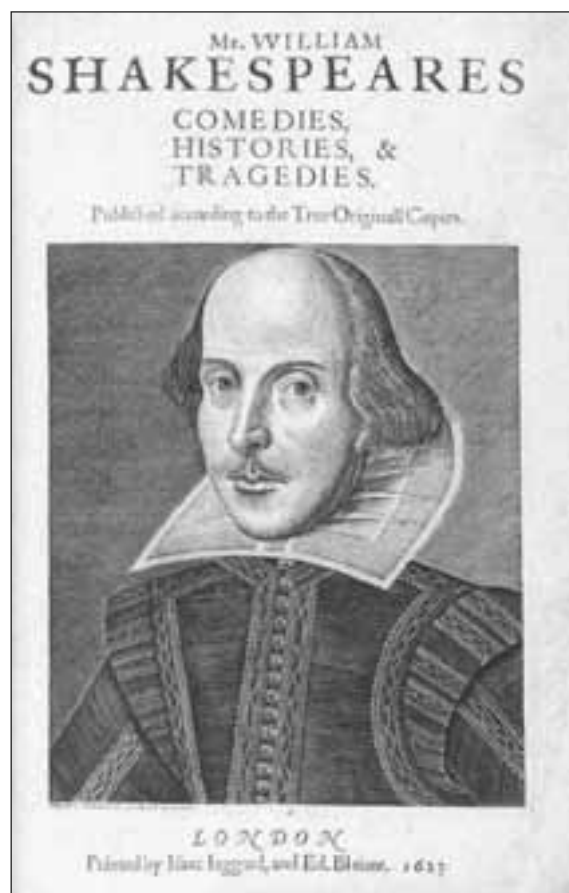
In 2007, I found Virgil Stanciu's contention to be disparaging, insofar as, at the time, a number of Romanian Shakespeare scholars, including Monica Matei-Chesnoiu, Odette Kaufman-Blumenfeld and Eugenia Gavrilu among others, had already acquired international reputation in Shakespeare studies, while Nicoleta

Cinpoș was building a solid scholarly career that did not pass unobserved throughout Europe.

Nine years have passed since Professor Stanciu's appraisal was issued and at this moment it is no use kindling a polemic about the value of the present-day generation of Romanian scholars involved in Shakespeare studies. Things have changed a lot and they have changed for the better. My article will try to substantiate with solid evidence that Shakespeare studies in present-day Romania are more flourishing than ever. I shall discuss the current state of Shakespeare studies in Romania, as reflected by academic careers and academic achievements (i.e. monographs, Ph.D. theses, collective volumes and their international impact), academic events held in Romania, and the existence of on-going Shakespeare editions and journals specialised in Shakespeare studies.

However, before scrutinizing today's reception of Shakespeare in Romania it is worth reminding a few landmarks in the history of the Bard's reception in Romania. It began with an Austrian troupe of actors visiting Transylvania, a then province of the Habsburg Empire, back in 1778. *Hamlet* was performed on that occasion in Sibiu, in Friedrich Schröder's translation. Ten years later, *Hamlet* came back to Sibiu in Seipp's German translation. In 1794, Kazinczy's Hungarian translation of Schröder's German version of *Hamlet* was performed in Cluj (Cinpoș 2010: 11).

The young student Ioan Barac, who had been among the spectators attending the Cluj performance, became the first Romanian translator of a play by Shakespeare. In the first decade of the nineteenth century he produced an unpublished translation of *Hamlet* from German, using Schröder's version as a source text: *Amlet, Prinț de Dania, o tragedie în cinci perdele*. Moving on, the first mention of Shakespeare's name in the history of Romanian culture occurred in Gheorghe Asachi's diary *I Wrote This Book in Vienna, Rome, and Iași, 1805-1818*. In 1836 Cezar Bolliac's article titled 'Șakspear' was issued



in *Curiosul*. The Bard is assigned the authorship of thirty-six plays, which means that Bolliac used secondary, probably French critical sources. He was not aware that back in 1773 George Steevens, one of the numerous highly qualified editors of Shakespeare's works had included Pericles in the canon. The Ghica brothers were, probably, the first Romanian translators who produced Romanian versions based on original English source-texts. Their Shakespeare translations were appeared in 1882.

The twentieth century ushered in Shakespeare studies in Romanian culture. Among the first outstanding contributions to this new field of philological research one should mention Petre Grimm's study *Traduceri și imitațiuni românești din literatura engleză (Romanian Translations from and Imitations of English Literature)* published in „Dacoromania”, III, 1924 and the two essays by Iancu Botez's two monographs pub-

lished in Iași, *Hamlet în tragedia shakespeareană* (*Hamlet in Shakespearean Tragedy*), 1925, and *King Lear și concepția dramatică a teatrului shakespeareian* (*King Lear and the Dramatic Conception of Shakespearean Drama*), 1927. They were soon followed by Marcu Beza's attempt to outline the first synthesis of Shakespeare's reception in Romania in his monograph simply *Shakespeare in Romania*, published in London in 1931. Beza, a distinguished diplomat and renowned collector of Oriental artefacts, turned out to be a competitive literary historian, too. Two more remarkable monographs ought to be added to the list of pre-Communist age contributions to Romanian Shakespeare studies: Haig Acterian's *Shakespeare*, issued in Bucharest in 1938, and Dragoș Protopopescu's *Shakespeare, viața și opera* (*Shakespeare's Life and Work*). Protopopescu, the founder of the English department of the Bucharest University and one of the leading translators of the Bard's works in Romania, was persecuted by the Communist authorities soon after 1945, in retaliation for his extreme right-wing political sympathies of the 1930s. Due to his premature, tragic death and to Communist censorship the publication of his monograph was postponed for more than fifty years – it only came out in print, posthumously, in 1998.

The new political regime established after the arrival of the „glorious” and „liberating” Red Army did encourage the promotion of Shakespeare via publication and dramatic productions concocted in the vein of the Socialist realism whose guidelines the Kremlin kept exporting in all the newly-occupied Central and Eastern European countries. It was under this huge political and ideological pressure that Mihnea Gheorghiu became the editor and one of the leading translators of *Shakespeare's Works*, issued by the state controlled ESPLA publishing house between 1955 and 1963 in fourteen volumes. The political functions Gheorghiu held throughout the Communist regime compelled him to invent a „red” Shakespeare in his popular biography of the Bard titled *Scene din viața lui Shakespeare*,

first published in 1958, and to pay lip service to the fashionable ideology of those days. Other important milestones in Shakespeare's reception in Romania are a series of monographs by Alexandru Duțu, *Shakespeare în România* (*Shakespeare in Romania*), 1964, Dan Grigorescu, *Shakespeare în cultura română modernă* (*Shakespeare in Modern Romanian Culture*), 1971, and Aurel Curtui, *Hamlet in Romania* (1977).

We owe the most important contribution to Shakespeare studies in the Communist era to Leon Levițchi, who is unanimously considered the most important Shakespeare scholar, translator and editor of his time. Levițchi collected his articles, previously published in scientific journals, in the volume *Studii shakespeareiene* (*Shakespearean Studies*) issued in Cluj-Napoca in 1976. Although many of these articles had been written in the late 1950s and early 1960s, Levițchi was the first Shakespeare scholar to free the Bard from the ideological constraints imported from Russia. He also edited Shakespeare's *Works* in nine volumes, between 1980 and 1991 (the year of his premature death), setting up high, previously unparalleled standards of scholarship in his Introduction to the edition and Commentaries appended to every single play. Volume 9 of his edition, containing the Sonnets and the poems, was published posthumously, in 1995.

Another remarkable contribution to Shakespeare studies was Dan Amedeo Lăzărescu's *Introducere în shakespeareologie* (*An Introduction to Shakespeare Studies*), which, although not original in content, is a solid reference book, consisting of a bulky compilation of biographies, critical trends and individual contributions to the field. It was first published in 1974. By the mid-1970s, notwithstanding Ceaușescu's veering towards a more authoritarian, inflexible attitude regarding the arts and humanities, more and more Shakespeare monographs started to focus on research topics that jettison all ideological content. Alexandru Olaru's *Shakespeare și psihiatria dramatică* (*Shakespeare and Dramatic Psychiatry*), 1976, and Mihai Rădulescu's *Shakespeare, un psi-*

*holog modern (Shakespeare, A Modern Psychologist)*, 1979, best substantiate this type of emancipated research. The downside of Olaru's monograph, impressive as a synthesis of century-long medical and psychiatric research applied to Shakespeare's works, is that its author mostly consulted French sources, which discussed all issues referring them to French translations. In a way, this monograph reminded readers of nineteenth century Romanian translations of Shakespeare via Le Tourneur and Ducis, which were actually by-products of what „Shakespeare” really meant. Ion Omescu's *Hamlet ou La tentation du possible* (1987), written in the diaspora, was published in

Paris and received a French Academy award.

From this brief survey one can see that Romanian culture can boast quite a long and substantial legacy of assimilating, adapting and domesticating Shakespeare's work in various historical ages. It reached its climax in Mihnea Gheorghiu's and Leon Levițchi's multifarious activity (including translations, editing and pure philological research) at home and in Ion Omescu's writings abroad.

Next, I shall contend that present-day Shakespeare studies in Romania have reached an unprecedented level and that we might actually refer to the current generation of Shakespeare scholars not as an „anaemic” (to quote, once more, Professor Stanciu) but „golden” generation with outstanding achievements. I first stood up to defend *my* generation of fellow-Shakespearean academics in my Introduction to the new Romanian edition of Shakespeare's *Works* (Volceanov 2010: xxx). Things have evolved since and the facts speak for themselves.

I shall appraise the merits and the demerits of my contemporaries bringing pro and con arguments. I shall begin with the pros.

The first criterion I use to gauge the prestige and impact of Romanian scholars in Shakespeare studies is the long series of **academic events** hosted by Romania in recent years. For years on, *Shakespeareana* – the Students' National Symposium initiated

by the late Professor Eugenia Gavrilu (d. 2015) – was a yearly event hosted by the „Lower Danube” University of Galați. It lasted from the mid-1990s to 2014 and it was an excellent school for undergraduates aspiring to recognition in Shakespeare studies. The symposium also provided a great opportunity for finding and nurturing young talents in a competitive context. Although a students' symposium, it always gathered important keynote speakers from Romania (Mihaela Anghelescu-Irimia, Emil Sîrbulescu, Monica Matei-Chesnoiu) and from abroad (Mariangela Tempera, Jacek Fabiszak, Ivan Lupic and so on). It was in this socio-professional context that Nicoleta Cinpoș, Dana Percec and Dana Monah emerged as remarkable Shakespeare scholars, after years of apprenticeship in the symposium, where, as undergraduates, they were among the laureates of the yearly contests.

In 2007, Professor Odette Blumenfeld was the initiator and organizer of the bi-annual European Shakespeare conference held at the „Al.I. Cuza” University of Iași. This event is particularly important in the history of continental Shakespeare studies: it was then and there the European Shakespeare Research Association was founded! It was the most important Shakespeare conference ever hosted by Romania, with more than one hundred and fifty participants from dozens of countries.

Mădălina Nicolaescu likewise organized two international Shakespeare conferences on *(In)hospitable Translations* at the University of Bucharest in the years 2009 and 2010; the papers were later collected in two volumes of proceedings.

In 2010 Nicoleta Cinpoș took the initiative and managed to have a Shakespeare seminar attended by the members of the aforementioned ESRA (European Shakespeare Research Association) included on the agenda of the International Shakespeare Festival held in Craiova every two years. The seminars of 2010, 2012, 2014 and 2016 saw a numerous participation, with leading Shakespeare scholars (Stanley Wells, Michael Dobson, Paul Edmondson,

Boika Sokolova, etc.) among the guests.

Just a few years later, in 2013, Pia Brînzeu and Reghina Dascăl founded the yearly international conference jointly organized by the Romanian Cultural Institute in London and King's College, hence contributing to the rising prestige of Romanian Shakespeare scholarship abroad. Moreover, following in the steps of Odette Blumenfeld, Nicoleta Cinpoș was the next Romanian to initiate and organize an edition of the bi-annual ESRA conference. The event was no longer hosted by a Romanian university, but by the University of Worcester, UK (where dr. Cinpoș is a Senior Lecturer in English Literature and Shakespeare studies) in June-July 2015.

Shakespeare – 400 is celebrated all over the world in 2016. Romania became an important site on the agenda of worldwide events dedicated to the Bard. The first major event it hosted was the three-day international symposium *Shakespeare in Romania, Shakespeare in the World*, organized by The National Museum of Romanian Literature in conjunction with the City Council of Bucharest, the Romanian Cultural Institute and the Romanian Academy. The members of the organizing committee were two Shakespeare scholars (Nicoleta Cinpoș and George Volceanov) along with a cultural manager (Ioan Cristescu).

In recognition of Romania as an important *locus* of Shakespeare reception in Europe, our country was, alongside Germany and Poland, one of the three European countries selected by the British Council, The British Centre for Literary Translation and The Globe to participate in *A Great Feast of Languages – Translating Shakespeare Conference*, held in Cologne, Germany, between June 4 and June 8. The team leaders of the three delegations were the German drama critic and translator Michael Raab, the well-known Polish Shakespeare scholar Marta Gibinska, and George Volceanov, a Shakespeare editor and translator. And the year 2016 is far from being over. Professor Rodica Dimitriu launched quite a while ago the call for papers for a forthcoming conference to be

held at the „Al.I. Cuza” University of Iași on 27-29 October 2016, with Michael Hattaway, David Crystal and Monica Matei-Chesnoiu among the prominent keynote speakers of the event.

Another criterion by which one can gauge the professional prestige of leading Shakespeare scholars is their former or current position in universities. I will start with Pia Brînzeu, who held the position of Vice-chancellor of the University of West in Timișoara before going into retirement. Dana Percec, one of her closest disciples, is currently running the Dean of the Faculty of Letters at the same university. Emil Sîrbulescu was for several years the Head of English and Germanic Languages Department at the University of Craiova, while Codrin Liviu Cuțitaru has been for some years the Dean of the Faculty of Letters at the „Al.I. Cuza” University of Iași; the late Eugenia Gavriliu was for many years the Vice-dean of the Faculty of Letters at the „Lower Danube” University of Galați. Last but not least, the author of this article is the Head of the Philology Department of the Faculty of Letters of „Spiru Haret” University in Bucharest.

At present there are at least five doctoral schools that provide training in the field of Shakespeare studies, with the following expert supervisors: Pia Brînzeu at the University of West in Timișoara; Mădălina Nicolaescu at the University of Bucharest; Codrin Liviu Cuțitaru at the „Al.I. Cuza” University of Iași; Emil Sîrbulescu at the University of Craiova; and Monica Matei-Chesnoiu at „Ovidius” University of Constanța. A short list of representatives of the younger generation of scholars raised at these doctoral schools includes Dana Monah, Andreea Șerban, Viviana Iacob and Oana Alis Popescu-Zaharia, among others.

The quality of present-day Shakespeare studies can be gauged by taking into consideration a few examples of successful careers in Shakespeare studies.

Pia Brînzeu, for instance, is the author of a pioneering cybernetic approach to *Othello* in a Ph.D. thesis, supervised by the late Solomon Marcus; with Dana Percec, she co-

AFFILIATION	CONTRIBUTOR	TITLE
UNIVERSITY OF BUCHAREST	Mădălina Nicolaescu	<i>Measure for Measure</i> <i>Henry V</i> (forthcoming)
"OVIDIUS" UNIVERSITY	Monica Matei-Chesnoiu	<i>The Winter's Tale</i>
UNIVERSITY OF CRAIOVA	Emil Sîrbulescu	<i>The Merry Wives of Windsor</i> <i>The Merchant of Venice</i> <i>Julius Caesar</i>
"LOWER DANUBE" UNIVERSITY OF GALAȚI	Eugenia Gavriliiu	<i>The Sonnets</i> <i>The Two Gentlemen of Verona</i>
"LOWER DANUBE" UNIVERSITY OF GALAȚI	Gabriela Colipcă	<i>1 Henry VI</i>
"ALI. CUZA" UNIVERSITY OF IAȘI	Odette Blumenfeld	<i>A Midsummer Night's Dream</i>
"ALI. CUZA" UNIVERSITY OF IAȘI	Veronica Popescu	<i>The Sonnets</i>
"ALI. CUZA" UNIVERSITY OF IAȘI	Codrin Liviu Cuțitaru	<i>Timon of Athens</i>
"ALI. CUZA" UNIVERSITY OF IAȘI	Dana Monah	<i>Richard III</i>
"ALI. CUZA" UNIVERSITY OF IAȘI	Iulia Milică	<i>King John</i>
UNIVERSITY OF WEST, TIMIȘOARA	Pia Brînzeu	<i>Twelfth Night</i> <i>As You Like It</i> <i>Macbeth</i> <i>Othello</i> <i>Richard II</i> (forthcoming)
UNIVERSITY OF WEST, TIMIȘOARA	Dana Percec	<i>The Taming of the Shrew</i> <i>Antony and Cleopatra</i> <i>Much Ado about Nothing</i>
WORCESTER UNIVERSITY	Nicoleta Cinpoș	<i>Hamlet</i> (co-author)
CLEMSON UNIVERSITY	Lucian Ghita	<i>The Comedy of Errors</i> <i>Henry VIII</i> (forthcoming)
"SPIRU HARET" UNIVERSITY	George Volceanov	<i>Introduction to the edition</i> <i>The Tempest</i> <i>Hamlet</i> (co-author) <i>The Two Noble Kinsmen</i> <i>Troilus and Cressida</i> <i>2 Henry VI</i> <i>Edward III</i> <i>1 and 2 Henry IV</i> (forthcoming) <i>Sir Thomas More</i> (forthcoming)
Non-philological affiliation	Horia Gârbea	<i>3 Henry VI</i>

authored the monograph titled *Shakespearean Drama*. Pia Brînzeu has been one of the main contributors to the critical apparatus of the new Romanian edition of Shakespeare's *Works* launched by George Volceanov back in 2010. In 2011 she founded the International Shakespeare Centre in Timișoara, whose president she has been ever since.

Pia Brînzeu's disciple Dana Percec authored an interesting monograph dedicated to *The Body's Tale: Some Ado about Shakespearean Identities* and published in 2006; its Romanian translation appeared in

2008. Mădălina Nicolaescu has convened several seminars at international academic events; she is the editor of two collective volumes of essays dedicated to Shakespeare and she has had several articles published with prestigious foreign publishing houses such as Routledge, Palgrave and University of Delaware Press. Emil Sîrbulescu is the „globetrotter” of Romanian Shakespeare studies. For two decades Professor Sîrbulescu has been the most active Romanian participant in European and World Shakespeare conferences and con-



gresses; he is the author of *Shakespeare and the Literature of the Renaissance*.

Nicoleta Cinpoes, a former winner of the Students' National Symposium, has been teaching Shakespeare in the United Kingdom, where she got her M.A. and Ph.D. degrees, for nearly two decades, at the universities of Warwick and Worcester, respectively. She has authored dozens of articles published in prestigious international journals. She is the author of *Shakespeare's Hamlet in Romania, 1778-2010* published by The Edwin Mellen Press in 2007.

Another gifted young scholar is Lucian Ghita, a lecturer who teaches Shakespeare at Clemson University, in Southern Carolina.

Monica Matei-Chesnoiu offers, probably, the best example of a successful Shakespeare scholar, with several monographs published abroad (by Fairleigh Dickinson University Press and Palgrave, MacMillan) and at home and, at the same time, paradoxically, the best case of a Romanian scholar's estrangement from her mother tongue and native readership, writing, mostly, for an English-language readership and for a narrow circle of specialists. Monica Matei-Chesnoiu is the editor of three collective volumes dedicated to the reception of Shakespeare in Romania (issued by Humanitas Publishers). In my opinion, her works deserve and need to be translated into Romanian.

As for the author of this article, he is also the author of three monographs, *The Shakespeare Canon Revisited* (2005), „*Methinks You're Better Spoken*": *A Study in the Language of Shakespeare's Characters* (2004) and „*The Eye Sees Not Itself but by Reflection*": *A Study in Shakespeare's Catoptrics and Other Essays* (2006). Notwithstanding these remarkable works, he considers himself to be less of a scholar, and more of a translator and editor. He is, in fact, the editor of the New Romanian Shakespeare series of retranslations and the founder and chief-editor of the *Romanian Shakespeare Journal* (with Ioan Cristescu acting as executive editor).

The conferences listed above, as well as

the New Romanian Shakespeare edition, have contributed to the strengthening of collaboration among the aforementioned academics. The best piece of evidence, in this respect, is their unanimous involvement in, and contribution to, the critical apparatus of the new Shakespeare edition. Here are the Shakespeare scholars who have contributed so far to the new edition with Introductions to the new translations of plays and the Sonnets. The table below presents their affiliation and the title of Shakespeare plays for which they have written introductions.

The New Romanian Shakespeare series is the third attempt to achieve an edition of Shakespeare's *Complete Works* in the overall history of Romanian culture. It purports to be the best edition as well: it is the first completely de-censored, de-bowdlerized edition; it is the first edition that is stage-oriented, discarding the idea of „philological” translation; it is an expanded edition insofar as it includes the translation of recently canonized plays and poems ascribed to Shakespeare by the best British (Arden and Oxford) editions; it is the first edition with footnotes which replace the clumsy and prolix, redundant endnotes of the earlier editions. It is the result of team effort, coagulating, so far, the expertise and talent of fifteen Shakespeare scholars and six translators.

Some of the aforementioned Shakespeare academics are also members of the editorial board of *Romanian Shakespeare Journal*, an academic yearly journal launched by Tracus Arte Publishing House (the same publishing house that is in charge of publishing the Shakespeare edition) in 2013. It is hard to assess the impact of such a journal only after three issues but it is noteworthy these early issues have attracted contributors from no less than thirteen countries and three continents (Romania, Hungary, Poland, Czech Republic, Slovakia, United Kingdom, USA, France, Italy, Spain, Ukraine, Canada and Taiwan), which speaks volumes about the prestige Romania enjoys in the field of Shakespeare studies.

I hope that all these details substantiate

TRANSLATOR	TRANSLATED TITLES
<b>Violeta Popa</b>	<i>The Sonnets</i> <i>Hamlet</i> (Q1, Q2 and F versions) (co-translator) <i>Twelfth Night</i> (co-translator) <i>The Taming of the Shrew</i> <i>As You Like It</i> <i>The Winter's Tale</i>
<b>George Volceanov</b>	<i>The Tempest</i> <i>Hamlet</i> (Q1, Q2 and F versions) (co-translator) <i>Twelfth Night</i> (co-translator) <i>The Two Noble Kinsmen</i> <i>The Merry Wives of Windsor</i> (co-translator) <i>King John</i> <i>Timon of Athens</i> <i>Measure for Measure</i> <i>Edward III</i> <i>The Comedy of Errors</i> <i>1 Henry IV</i> <i>Coriolanus</i> (co-translator) <i>Richard II</i> (forthcoming) <i>Sir Thomas More</i> (co-translator, forthcoming)
<b>Adriana Volceanov</b>	<i>The Merry Wives of Windsor</i> (co-translator)
<b>Horia Gârbea</b>	<i>A Midsummer Night's Dream</i> <i>The Merchant of Venice</i> <i>3 Henry VI</i> <i>Antony and Cleopatra</i> (co-translator) <i>Richard III</i> <i>Macbeth</i> <i>Julius Caesar</i> (co-translator) <i>Henry V</i> (forthcoming) <i>Coriolanus</i> (co-translator) <i>Henry VIII</i> (co-translator, forthcoming) <i>Sir Thomas More</i> (co-translator, forthcoming)
<b>Lucia Verona</b>	<i>Troilus and Cressida</i> <i>The Two Gentlemen of Verona</i> <i>2 Henry VI</i> <i>Much Ado about Nothing</i> <i>Othello</i> <i>Julius Caesar</i> (co-translator) <i>2 Henry IV</i> (forthcoming) <i>Henry VIII</i> (co-translator, forthcoming) <i>Sir Thomas More</i> (co-translator, forthcoming)
<b>Ioana Diaconescu</b>	<i>1 Henry VI</i> <i>Antony and Cleopatra</i> (co-translator)

the fact that the current generation of Romanian Shakespeare scholars is by no means „anaemic” but robust and vigorous, earning a well-deserved place among the European leading authorities in the field. What this generation really lacks is visibility in its own (i.e. in Romanian) culture. Its out-

put is (almost) exclusively written in English, its beneficiaries are *English-speaking* academic communities, not the Romanian general public and *Romanian-speaking* readers.

The Romanian Shakespeare scholars are divided from Romanian culture, in general,

and this gap needs to be bridged via translations and publications. The one question I will raise at the end of this article is: What institutions will take upon themselves to bridge this gap? Unfortunately, this single question triggers a long series of further questions like: Will it be **the Romanian**

**Cultural Institute or the Romanian Academy? Which Romanian publishing house?** And, worst of all: who cares, truly, about the work of elite scholars involved in the study of a foreign author... even if the author in question is William Shakespeare, the world's ever greatest writer.

## Bibliografie

- Brînzeu, Pia. 1978. *Dramatic Art and Technique in Othello*. Timișoara: Tipografia Universității Timișoara.
- Brînzeu, Pia; Percec, Dana. 2008. *The Shakespearean Drama*. Timișoara: Hestia.
- Cinpoș, Nicoleta. 2010. *Shakespeare's Hamlet in Romania, 1778-2008*. Lewiston: Edwin Mellen Press.
- Curtui, Aurel. 1977. *Hamlet în România*. București: Minerva.
- Duțu, Alexandru. 1964. *Shakespeare in România*. Editura Minerva.
- Gheorghiu, Mihnea. *Scene din viața lui Shakespeare*. 1958. București: Editura Tineretului.
- Grigorescu, Dan. 1971. *Shakespeare în cultura română modernă*. București: Editura Minerva.
- Levițchi, Leon. 1976. *Studii shakespeariene*. Colecția Discobolul. Cluj-Napoca: Dacia.
- Matei-Chesnoiu, Monica. 2006. *Shakespeare in the Romanian Cultural Memory*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.
- Matei-Chesnoiu, Monica (ed.). 2006. *Shakespeare in Nineteenth-Century Romania*. Bucharest: Humanitas.
- Matei-Chesnoiu, Monica (ed.). 2007. *Shakespeare in Romania: 1900-1950*. Bucharest: Humanitas.
- Matei-Chesnoiu, Monica (ed.). 2008. *Shakespeare in Romania: 1950 to the Present*. Bucharest: Humanitas.
- Matei-Chesnoiu, Monica. 2009. *Early Modern Drama and the Eastern European Elsewhere: Representations of Liminal Locality in Shakespeare and his Contemporaries*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.
- Matei-Chesnoiu, Monica. 2012. *Re-imagining Western European Geography in English Renaissance Drama*. London and New York: Palgrave, Macmillan.
- Nicolaescu, Mădălina. 1996. *Fronța și propaganda. Teatrul reformat din Anglia și Germania în secolul al XVI-lea*. București: EUB.
- Nicolaescu, Mădălina. 2002. *Meanings of Violence in Henry V*. Bucharest: EUB.
- Olaru, Alexandru. 1976. *Shakespeare și psihiatria dramatică*. Craiova: Scrisul Românesc.
- Omescu, Ion. 1971. *Shakespeare sau ispita posibilului*. București: Editura Cartea Românească.
- Percec, Dana. 2006. *The Body's Tale: Some Ado about Shakespearean Identities*. Timișoara: Editura Universității de Vest.
- Protopopescu, Dragoș. *Shakespeare: Viața și opera*. București. Eurosong & Book.
- Rădulescu, Mihai. 1979. *Shakespeare – un psiholog modern*. București: Editura Albatros.
- Sîrbulescu, Emil. 2004. *Shakespeare and the Literature of the Renaissance*. Craiova: Universitaria.
- Stanciu, Virgil. „Unde ne sunt shakespearologii?”. *Tribuna*, Serie nouă, 127/2007, 20.
- Stanciu, Virgil. 2015. *Dicționar de angliști și americaniști români*. Ediția a doua revăzută și adăugită. Cluj: Limes.
- Volceanov, George. 2004. „Methinks You're Better Spoken”: *A Study in the Language of Shakespeare's Characters*. Iași: Editura Institutul European.
- Volceanov, George. 2005. *The Shakespeare Canon Revisited*. București: Editura Niculescu.
- Volceanov, George. 2006. „The Eye Sees Not Itself but by Reflection”: *A Study in Shakespeare's Catoptrics and Other Essays*. București: Editura Universitară.



# *Julius Caesar* – A continuum of time

---

## Abstract

---

*Articolul prezintă, pe de o parte, concepția regizorului Peter Schneider despre cum trebuie montată o piesă de Shakespeare în secolul al XXI-lea și, pe de altă parte, propria mea experiență ca actriță participantă la acest proces de creație. După Robert Wilson, Schneider este al doilea regizor american care creează o montare cu participarea unui întreg colectiv de creație care îmbină mijloacele tehnice și cele artistice pentru a obține o formă artistică complexă.*

*Cuvinte-cheie: montare, principiu estetic, concept artistic, axe structurale, munca actorului.*

---

*The paper presents, on the one hand, Peter Schneider's concept of how a Shakespeare play must be staged in the twenty-first century, and my own experience as an actress involved in the creative process. After Robert Wilson, Schneider is the second American director who creates a production with the help of an entire creative team which combine technological and artistic means to achieve a complex form of art.*

*Keywords: production, aesthetic principle, artistic concept, axes, actor's work.*

---

## *Prologue*

How can we celebrate Shakespeare today? Which is the best way to do this? For sure, one of the challenges is to manage to reveal how and why Shakespeare's plays help us to understand better the world we are living in today.

This paper comes to show, on the one hand, how the American director Peter Schneider has answered this challenge, by staging *Julius Caesar* at the „Marin Sorescu” National Theatre of Craiova, and, on the other hand, my own experience as an actress involved in the creative process.

The theatre in Craiova has a long experience in staging Shakespeare but this is the second time after the meeting with another American director, Robert Wilson, when a

creative team has been involved coming to support the directorial concept by technology. It is not customary in Romania to have an artistic team of ten persons to help by all means – technological and artistic – to ask or answer the questions raised by the director.

The production is extremely complex, using all possible elements: music, movement, video and sound combined with an ensemble of actors to expand imaginative possibilities beyond the classical tradition.

## *Why Julius Caesar?*

According to Peter Schneider, his choice is connected with the political environment of the world today, regardless whether we speak about Europe or the USA.

*Brutus, thou sleep'st: awake, and see thyself.*

In *Julius Caesar*, the above line is contained in an anonymous letter delivered to a man caught in a moral dilemma: whether to kill or not to kill his best friend in order to save his beloved country from tyranny. But this alarm urge – which sets the play in action – may as well be addressed to us and to our troubled times. Brutus kills Caesar considering that his action is good for the Republic, while Cassius is only seeking power.

This dilemma manifests itself today on a global scale, no matter if we speak about Libya, Syria or the USA. Who wants the power and what are people willing to do in order to get it? Why do we kill our leaders? Today we no longer speak about the need to literally kill someone, but rather about what we are capable of doing to expose and compromise someone.

„How many ages hence shall this our lofty scene be acted over in states unborn and accents yet unknown! So oft as that shall be, so often shall the knot of us be call'd the men that gave their country liberty” says Cassius in William Shakespeare's *Julius Caesar*.

When Shakespeare wrote those words in 1599, he could well have imagined our current age of political anxiety. From the Revolution Square in Bucharest to the Tahrir Square in Cairo and to the Halls of Congress in Washington, the heated rhetoric erupts with the incantations of „liberty,” „justice” and „freedom” even as various factions plot to accrue power for their own sake. As confident as Cassius is in the play that he, Brutus and their fellow-conspirators are delivering Rome from the tyranny of Julius Caesar, Shakespeare knew that they wielded a double sword which would cut through centuries to our modern era: on the one hand, the bloody expulsion of tyranny and on the other a power vacuum in which a worse fate awaits the country as men of powerful ambition vie for power. The consequences of political overthrow, the dangers and virtues of charismatic leadership, the public role of responsible citi-

zens are all a piece of Shakespeare's *Julius Caesar* which demands that each generation should view these themes through the prism of their political and cultural moment.

### *The aesthetic principles of Schneider's production*

Patrick Pacheco, the dramatist, and Peter Schneider's long-term collaborator has laid down the aesthetic principles of the performance: our goal was to tell a compelling and moving story of ferocious political hardball which throws an ordered world out of balance.

Hence, the organizing aesthetic principle of our production of *Julius Caesar* is to tell this story within a shell or cosmos that moves fluidly between reality and surrealism. By surreal, I mean a hyper-realistic style in which the images are created within absolutely unexpected, surprising and shocking combinations. They have the quality of a dream, disorienting, unreal and fantastic.

Although our story is firmly rooted in 2016, the inner logic of this world allows it, at crucial dramatic moments, to be lifted into a continuum of space and time through video, music, costumes, lighting, sets, and movement.

The moments in which the surreal bleeds into the real are called „Guernica Moments”: specific moments when the literal world – for example, video footage – is metamorphosed into a surreal nightmare that grows increasingly menacing. It is absolutely essential that all elements of the production should be versatile and malleable enough to accommodate these shifts of mood, some of which may be sudden.

Existing in the real world are the characters in the drama.

Existing in the surreal world are the Soothsayer and all the war dead through the ages. The Soothsayer is the portal between reality and surrealism. She is the only character in the play that exists in both worlds.

If and when the real and the surreal worlds collide or interact harmoniously, col-

lision and interaction must be reflected in the visuals as well as in the acting, depending on what mood or emotion is meant to be evoked as well as what advances a story which is extremely rich in psychological insight. Pacing and tempo are critical to guide the audience on this journey with lucidity as well as to honour the poetry of one of Shakespeare's greatest plays.

### *The Three Axes*

The director and the dramatist have worked on the text cutting it and reversed the order of some scenes according to the three axes on which they have structured the performance.

The first one is represented by a theme present in the play, defined by the director as the law of unintended consequences, and which is connected with the reasons why he has chosen this play, and what makes it modern, actual. Brutus loves Caesar, his friend, he loves his country more and that is why he decides to join the conspiracy hoping to free it from potential tyranny. What he does in fact, as Mark Antony says, is to let „loose the dogs of war“. This is a perfect way to look at the chaos which is enveloping the world. Events have consequences, often devastating ones, which are unintentional. There are revolutions today; there

are assassinations, anxiety, unease and restlessness at this time, perhaps more so than at any other time in recent history and *Julius Caesar* reflects all that.

The second axis is not present in the play as it is, rather, a contemporary problematic: the presence of technology, media and new-media in the modern wars. The media and „Breaking News“ and the tweets and e-mails have become a pervasive expression of our own time. Taking those aspects of modern culture rooted in reality and then making the jump into surrealism was a guiding aesthetic principle of this production. This was inspired, to some extent, by something that Irma DeVries, our web-designer, said about Picasso's „Guernica“ , the masterpiece that he created during the Spanish Civil War when the German fascists bombed a Basque town in the North of Spain. Irma DeVries explained that Picasso was very cognizant of the all the news about the bombing that was coming out at the time: of the news reports, the newsreels, the photographs, of all the media about this tragic and devastating bombing that caused so much grief and devastation among the civilian population. Picasso then took these images through his imagination and extended them into a surreal and abstract expressionism that is speaking to us to this day.



*Guernica*, Pablo Picasso, 1937, 349 cm × 776 cm

In the same way, this production seeks to take the images of the past and today, of „Breaking News” and other things of a technological nature and expand those into a larger canvas, which can explore in more poetic terms the themes of *Julius Caesar*.

At the same time, the media can be a democratic means for the public good but it can also serve as a cautionary tale as it does in *Julius Caesar*. Cassius was right. Tyrants are born in every age. But nowadays tyrants come not only at the behest of conquering armies crossing the Rubicon and ridding themselves of claimants to the throne they wish solely for themselves. They come as well-clothed in the garments of a high Q rating, the charisma of a Mark Antony. And the medium itself can be tyrannical and a potent means to grab power depending on which party – or oligarch, Russian, American or Romanian – controls which network or cable news outlet. It has its own aristocratic power.

Finally, the electronic machine is a ruthless and chilly observer of the ultimate result of all the machinations in *Julius Caesar*: the countless suffering of the people it is meant to serve: the young soldiers, like Lucius, the displaced refugees like the throngs of Syrians fleeing the chaos of Civil War. The wreath held high in the spotlight at the end of *Julius Caesar* may represent the elusive and tempting pinnacle of great power. Or it could equally be a testament laid at the graves of millions who have paid the price for its gleaming and endless appeal.

The third axis, which is the most important for this directorial concept, speaks about collateral damage which is represented by two characters, the poet Artemidorus, and the boy-servant Lucius, who hold peripheral positions in the original script. Artemidorus is the first victim of the chaos that springs from Caesar’s assassination. Like the Soothsayer, he foresees the bloody days to come, first in the unearthly tempests and then in the mobs coursing through the streets. As a poet, he is emblematic for the irretrievable destruction wrought on art when war rears its ugly

head: *inter arma silent musae*.

The show opens with Lucius playing video games and closes with him dead on the battlefield. Schneider transforms him in the archetype of the collateral damage of contemporary conflicts; he wants to make the point that war is not a game and that it has fatal and lasting consequences.

### *An actor’s work and the creative process*

To work as an actor in a Shakespeare play is challenging for various reasons – the way of uttering the speeches, the characters, the structure of the text; working on a production based on Shakespeare which is using a lot of technology makes things even more challenging.

In this production I play Portia. I took active part in the creative process, especially in the first week of the workshop which started in October 2015. At that moment the cast was ready and all the artistic and aesthetic ideas had been put on the table. The script was already worked out by Peter Schneider and Patrick Pacheco and according to it, the set designer, the costume designer, the choreographer, the web-designer and the composer started to make their proposals. It was at this moment that the aesthetic line of the production was born. Meanwhile, we also continued to work on the text together with the dramatist.

Our intention was to have a clear idea about what was to be done from the production’s point of view, about how difficult it would be to achieve those goals and the necessary time for all that to happen in the best circumstances.

In February 2016 we started the rehearsals and we had our first reading of the text. It lasted for four hours. At the end the director revealed his intention to have a performance of 1h30’, as well as his artistic concept and his aesthetic principle.

We worked with our choreographer each morning trying to achieve a common body knowing that all of us would be part of the mob at one moment and that our bodies





were the extension of the video projection.

Then scene by scene we crossed all the play. The difficulty appeared when we realized that because of the production problems we would not really have the chance to rehearse in the space where we were going to play. Rehearsals took place in a studio and while in performance we were supposed to play on the stage of the Grand Auditorium.

Space has a strange and strong quality in theatre. What was good and intimate in the studio was immediately lost once we were on the large stage. And here the work of the actor started. All the small gestures that are so organic and alive in a small space suddenly become the actors' greatest enemy in the empty space. Stillness became the acting principle. The action is not to be found in the behaviour of the actor but in the words, in the way he is saying the text and in the intensity between the partners. We had to reach this in rehearsals interrupted or broken by the lights, set and video-projections that were active and real partners on the

stage. Any entrance of an actor meant a change in set, light, projection, or music. Everything had to be synchronized and rehearsed each day for hours on; so, it was difficult to have a flow in the work as an actor. We also had microphones and the voice had a different quality which had to be adjusted and controlled, both by the actors and by the sound designer. This is how we worked and created a visually fluid style that would make Shakespeare's tale resonate in unique and compelling ways.

### *Portia*

What is the role of the women in this play? What is the best approach for an actress in such a small but memorable part? At the very beginning, speaking with the director and the dramatist we received the following direction: women in this play are largely domestic, they want to protect their husbands, they want to protect their homes, to protect what they've got. They want to bring peace to their home. They are not out

for power. They are very much aware of their power. They are aware of their roles. Calpurnia very much knows her role as the First Lady of Rome, and Portia is very much aware that she is the wife of the Great Brutus. So they are very much aware of their standing and personal power. And they want to protect that. But in this play, they are all about protecting what they have personally, intimately, with the connection they have with their husbands. And that is

what frustrates them so much: the fact that their husbands will not listen to them.

Portia's role is one of caring for her husband and begging for equality of some sort and going to such lengths to prove it, going so far as wounding her thigh, but I think that shows her desperation. She is characterized by the powerlessness that she feels to keep her husband from indulging in an episode that will bring tragedy onto their house. As for the self-wounding scene, it is



pretty drastic. And the way she dies, by swallowing fire, is to some extent metaphoric. There are many ways to interpret that.

As an actress, in the creative process it is important for me to make the things, the ideas concrete, to understand all the questions everybody has in mind when thinking of Portia: why is she giving herself a voluntary wound? Why is she killing herself swallowing hot coals? To put down the cliché and to make these actions consistent in my body, I need to create the possibility for association and for personal analogies. Shakespeare's material was too scarce, so I had to go back to the original story and read Plutarch's *Parallel Lives* of Brutus, Mark Antony and Caesar. All these readings helped me to understand the role of the stoic education and how the presence of the war did shape human consciousness and the role of the woman in the society of those times.

In the original play, when Portia comes to confront Brutus in the middle of the night, she is already having the wound that she reveals to Brutus at the end of the scene. In Plutarch it is clear that Portia commits this deed as a consequence of her stoic education, that she needs to prove herself she can endure physical pain before going and asking her husband to share with her his deepest fears.

She wounds herself, she repels the servants' help and she refuses any medical care or help; Brutus is worried, he only knows she is sick and in danger, but she does not allow him to know what is going on. And only when she is sure that without any help but her own will she has defeated her pain she goes to confront her husband. All these details have created in me the images and the impulse I needed for the opening of the scene. Although in our production, in accordance with the director's choice, Portia cut herself in Brutus' presence at the end of the scene, I have kept in my acting, in the way I built Portia, a certain inner determination, a certain feeling of strength even if the first line we hear from Brutus is leading in the opposite direction:

*Portia, what mean you? Wherefore rise you now?*

*It is not for your health, thus to commit Your weak condition to the raw-cold morning.*

The second question that required an answer referred to the way she committed suicide. While analyzing Shakespeare's text, I noticed the importance of the image of fire in Act III, Scene 2, after Mark Antony's speech:

**FIRST CITIZEN:**

*Never, never. Come, away, away!  
We'll burn his body in the holy place,  
And with the brands fire the traitors' houses.  
Take up the body.*

**SECOND CITIZEN:** *Go, fetch fire.*

In Plutarch this image is present in an even more accurate way: the citizens of Rome take fire, hot coals to burn the traitors' houses, starting with Brutus'.

Later on, when Brutus runs away and leaves Portia behind, he asks his friends to guard her, to take care of her, but with no news from her husband, Portia gets ill due to her prolonged concern and, according to Plutarch, having no other means at her disposal, she killed herself by swallowing hot coals.

This image of a wife who chose to take her life with the same weapon by which the people of Rome – for whom her husband had decided to kill his friend – wanted to kill Brutus was for me concrete and vivid enough. And yes, probably this image is to some extent metaphoric and giving the possibility for various interpretation; this is my interpretation and from these two main points my construction of the role started.

I have begun this paper speaking about the artists' desire to make our world more understandable through Shakespeare's plays. At times when tragedy is perceived to be impossible, Schneider wished to create a visionary production, one that invites the spectators, „like Brutus, to awake and to see yourselves in the world which we have created for you in hope of renewal.”

# Hidden (pilgr)images. Two Slovak Shakespeares of the 1970s

## Abstract

*Articolul discută două montări shakespiariene din Slovacia anilor 1970, realizate în climatul neostalinist instituit după invadarea Cehoslovaciei de către armatele țărilor semnatare ale Pactului de la Varșovia. Ambele spectacole, Hamlet și Chinurile zadarnice ale dragostei, regizate de Miloš Pietor, au fost găzduite de Teatrul Noua Scenă din Bratislava și ambele au fost purtătoare ale unor profunde semnificații civice, actorii din distribuție asumându-și rolul de a demasca marasmul în care se scufundase țara în acei ani. De istoria acestor spectacole se leagă și soarta unui celebru cuplu de comici specializați în genul cabaretului politic, cunoscuți sub numele de L + S.*

*Cuvinte-cheie: Războiul Rece, comunism, producții Shakespeare, double speak, L+S.*

*The article discusses two theatre productions in Slovakia, staged in the 1970s – Hamlet and Love's Labour's Lost – both staged at the New Scene Theatre in Bratislava by the director Miloš Pietor and showing different strategies that infused Shakespeare during the Neo-stalinist time of the Cold War era.*

*Both productions had an immense local importance rooted in the contemporary social context and its reception codes. Both had a strong public appeal and mirrored the epoch – even though they were performed hardly more than several times within one theatre season and were withdrawn from the repertory quite soon.*

*When contextualizing them now, we must take into account that their actors were also perceived as citizens and that their roles included their own social story and the story of the spectators, too. So not only the aesthetics but also the external agenda built its frame and appeal. It is probably not surprising that there is a gap between public and private recordings of both of these productions.*

*Keywords: Cold War, Communism, Shakespeare productions, double speak, L+S.*

### *Corso Theatre, 1968*

To draw a broader context and background, one must look back into the late 1960s. Early in 1968, a new small underground (cellar) theatre was established in Bratislava called „Divadlo na Korze,, – Corso (in the Italian sense: the city

Promenade). Due to the overall political and cultural opening of the late 1960s, it made its name by playing dramas of the absurd and grotesque and was felt as a very up-to date location with young actors in their twenties full of energy, a company one would call a strong new generation.

The same venue, the Corso cellar, sheltered the famous cabaret duo, Milan Lasica and Július Satinský, widely known as L+S: actors-authors who had become a trademark for intellectual wit and humour already in the late 1950s and have not been outdone ever since.

After the Soviet invasion to Czechoslovakia in 1968, the Corso theatre played an important role as a space where freedom of speech and laughter were maintained and where open minded people gathered. Not surprisingly, in the aftermath of this event and the political repressions of the early 1970s, the Corso theatre was dissolved and closed down by the Communists in 1971. The company of young actors was incorporated into another existing big official drama company of the New Stage Theatre („Nová scéna,“). The cabaret duo L+S, which the communists feared for their free humour, had been banned in Slovakia already in 1970 (and had been compelled to find a shelter in a fringe-theatre in the Czech part of Czechoslovakia for two years); 1973 both of the actors-authors were contracted by the very same New Scene Theatre, though as members of musical comedy – or even worse: operetta.

At that time, the local audience knew and felt that the presence of the former Corso actors within the New Stage drama or operetta company was, aesthetically, a strange element (because of their different style of acting), and that they were viewed as a sort of political outcasts, connected with the golden era of the late 1960s. No doubt, in the productions of the New Scene of the early and mid-1970s, it was impossible not to read this external agenda. And this was the context of the New Stage production of *Hamlet* (1974) and *Love's Labour's Lost* (1978), too.

### *Hamlet, 1974*

The 1974 New Stage Shakespeare was probably one of the most topical Slovak *Hamlet* productions ever, staged in an era of political repressions, public lethargy and deepest mental depression. The director

Miloš Pietor, who was connected with the previous productions in Corso, had never staged Shakespeare before. But what he already did elsewhere was Tom Stoppard's *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*.

The very cast of his *Hamlet* could be read as sort of political statement: all the young characters including Laertes plus gravediggers were played by the Corso actors; on the opposite, Claudius, Gertrude, Polonius, of course, and – quite importantly – Fortinbras, too, were played by the older members of the New Stage. The production opened with a scene where the funeral ritual turned to a wedding celebration (Hamlet himself refers sarcastically to this in Act I, Scene 2) – a clear reference to the political situation, in which the Soviet military invasion enabled the advancement of dubious people and the overall equivocality became standard. The Corso characters were sort of vivid electrifying sarcastic rebels in a world of the absurd, and the others were shown as rough barbarians. The production conveyed a strong feeling that the young generation is going to be fully destroyed by the old establishment and that the new ruler Fortinbras, too, is rude, rough and bleak. It suggested that the story of *Hamlet* would, in a way, re-write the real story of these actors, who were not allowed to live their own life – as well as of many members of the audience, too, after the events of 1968.

The public archive of the Theatre Institute has preserved many photographs, all of them showing the actors in action – and one can feel a strong physicality of the young people, as if all their feelings were felt through their body.

Nevertheless – whenever I spoke to my older colleagues who witnessed the production, they always referred to it as to „the one with the big bars“. In the archive, however, one would only find one single photograph with a sort of bars – which look rather like a tapestry and do not seem really convincing. And one would not find any relevant mentioning of the bars or let alone prison in any review that was published at that time either. Neither pictorial nor verbal public

recording showed any suggestive bars in this production.

It was only in 2015, more than forty years later, some colour slides from the production were retrieved, as a new acquisition of the Theatre Institute from the set designer Otto Šujan himself, who recorded his stage work, showing the whole stage with the bars and how it worked. Obviously, he himself did not find this stage design important, for he did not offer any of those pictures to be published in the monumental monograph on his life work (Čavojský, Ladislav: *Otto Šujan*. Bratislava: 2015). These „new” pictures are quite impressive though: huge vertically movable bars at the backdrop and an expressive sharp lighting from above. The bars mark the line between here and there: „there” might rather mean „beyond”, for the space suggests that on the other side of the prison is but death. The strong physical presence of the actors against the backdrop of these huge bars acquires a new topicality. „Denmark is a prison”, obviously, this is what we read in Shakespeare. In the prison on the stage of the New Scene Theatre nobody would see any remote „Denmark”.

One could, of course, argue to the contrary, that putting bars on the stage might be too literal, too simple. But within this reception paradigm, I contend that the production was one of those rare happy meetings of director, stage designer and actors when they produced a work going under the audience’s skin. Within this stage design, the production poignantly touched the contemporary human and political misery of Czechoslovakia.

In 1974, nobody would be allowed to admit verbally that there was any prison built on the stage. Though as a visual element, it slipped out from the censorship and was somehow acceptable, provided it was not verbalized nor visually recorded.

As if underpinning the clash between verbal and real, in the theatre bill the director distanced himself from Jan Kott’s notion of „Shakespeare our contemporary” – and yet he made a deeply Kottian production.

The theatre from the 1970s onwards

could and often did create an atmosphere of being imprisoned or of existential anxiety – provided it was not based upon any contemporary text. Shakespeare worked as a foil for momentary feelings and urgent concerns. The verbal, the verbatim, however, was much more subject of censorship or even deliberate self-censorship – as with the journalists who just did not want to threaten the very existence of the production. So what we now may read as visually too literal, worked perfectly at that time.

### *Love’s Labour’s Lost, 1978*

If *Hamlet* was very successful with the audience as it hit the nerve of the time, the next Shakespeare in the New Stage Theatre gave cause for a real pilgrimage of the audience.

I have mentioned before the cabaret duo L+S, was banned from Slovakia in 1970. In 1978, after eight years of being silenced and playing crowd in operettas, the duo was allowed to play once again in a dramatic theatre. The same director Miloš Pietor cast them to play Nathaniel and Holofernes in his comedy production.

L+S was and still is a trademark – and thus impossible not to be read as a comic duo commenting upon the world for *themselves*, not for the characters they played. As George Orwell would say: if, during the Cold War theatre, everything was understood as double speak, L+S were understood as even more so.

So it must have been clear from the very beginning that their conversation in Act IV of *Love’s Labour’s Lost* would be a sort of comeback of the famous cabaret. The director even asked them to „adapt” their dialogue, arguing that their speech in Shakespeare, mocking the Renaissance pedantry, would be incomprehensible for the modern audience. In fact, they wrote a completely new text, echoing some motifs from Shakespeare but mainly developing their own verbal puns, creating new impossible Slovak words – sort of carnivalesque „Newspeak”, inventing crazy grammar and all sorts of funny verbal manipulation.



Apart from being witty – and people still listen to and laugh at this scene recorded on a CD – this cabaret number also unmasked the dull bookish new translation of the play done by one of the highest communist apparatchiks Jozef Kot. The cabaret scene turned the whole production upside down: for what is sophisticated, brilliant and ingenious in Shakespeare – namely the speeches of the court gentlemen and the French ladies – all this was rough, incomprehensible, pedantic, indeed, in the translation. Conversely, the speeches of Nathaniel and Holofernes, with their dull pedantry in Shakespeare, newly written, became a real verbal firework. The production, needless to say why, became a pilgrimage destination for the contemporary audience. (I was teenager at that time and I am grateful to my parents who sent me and my younger brother to attend it.) One could forget the whole story. The centre was the L+S dialogue in Act IV.

But again, there were no official photographs from the production featuring the duo L+S, only other actors in other scenes. And it is only now that we have some of them from the same slide collection of the set designer.

One may ask why in the late 1970s the obvious dissident duo L+S was suddenly allowed to perform its verbal sketches. In fact, it was not. The dialogue in Shakespeare was labelled as „adaptation” and it served only as a pretention, a smokescreen to conceal the fact that L+S were needed to support the highest official Communist playwright of the era, Ján Solovič, who asked them, about the same time, in 1978, to participate in his play *S.O.S.* as co-authors and actors. *Love's Labour's Lost* was shown a couple of times in 1978 and 1979, while the two-men-show *S.O.S.* featuring the duo was shown more than 200 times over a period of eight years. We must imagine: dissidents building up the success of a Communist dwarfish playwright on the stage. It was exactly these eight years, until 1986, that the L+S duo was not allowed to stage its own full-time texts and shows.

Coming back to Shakespeare – these productions and their context open a whole network of interdependencies and indeed political exchanges between the (semi)dissident and the official. Shakespeare was part of it: through him, different cultural continuities were negotiated.

# Câte ceva despre faună la Shakespeare

## Abstract

În urmă cu 400-450 de ani, când a fost scrisă opera lui Shakespeare, oamenii erau mult mai aproape de natură. Vânătoarea și pescuitul erau surse ale hranei, folosirea directă a plantelor ca medicamente era un lucru curent, în absența sintezei chimice. Flora și fauna erau bogate și făceau parte mai mult din viața oamenilor. Cunoașterea lor era însă empirică. Pe lângă observații corecte și directe, la care omul de azi rar mai are acces, plantele și animalele erau aureolate de superstiții, misticism și aveau adesea un caracter magic, supranatural. Opera lui Shakespeare este o sursă bogată de informații despre cum vedeau oamenii secolului al XVI-lea natura. Acolo unde nu se precizează altfel, traducerea în limba română aparține autorului acestui articol.

Cuvinte-cheie: Shakespeare, faună, magie, comportament animal.

400-450 years ago, when Shakespeare wrote his plays, the people was more close to the nature. Hunting and fishing were currently sources of food. The use of the plants as medicine were often. The fauna was rich and the animals were a part of life. The knowledge of the fauna was empiric. People can directly observe the animals much more than today, but they were full of superstitions and mysticism, they had often a magical character. The works of Shakespeare are a rich source of information about how the humans of the XVIth Century understood the nature.

Keywords: Shakespeare, fauna, magic, animal behavior.

În urmă cu 400-450 de ani, când a fost scrisă opera lui Shakespeare, oamenii erau mult mai aproape de natură. Vânătoarea și pescuitul erau surse ale hranei, folosirea directă a plantelor ca medicamente era un lucru curent, în absența sintezei chimice. Flora și fauna erau bogate și făceau parte mai mult din viața oamenilor. Cunoașterea lor era însă empirică. Pe lângă observații corecte și directe, la care omul de azi rar mai are acces, plantele și animalele erau aureolate de superstiții, misticism și aveau adesea un caracter magic, supranatural. Opera lui Shakespeare este o sursă bogată de informații despre cum vedeau oamenii

secolului al XVI-lea natura. Acolo unde nu se precizează altfel, traducerea în limba română aparține autorului acestui articol.

Fauna Angliei era bogată și variată în secolul al XV-lea. Unele specii nu se mai află azi în libertate în Insulele Britanice. Între ele, marile carnivore – ursul și lupul – la care Shakespeare se referă adesea. Comparația cu urșii și lupii e sugestivă pentru că oamenii știau bine cum arată și cum se comportă aceste fiare.

În mai multe rânduri, în *Richard III* și în *Coriolan*, de exemplu, Shakespeare face aluzie la prezența urșilor ca animale folosite la divertisment.



*Have you not set mine honour at the stake  
And baited it with all the unmuzzled  
thoughts  
That tyrannous heart can think...*

*De stâlp onoarea mi-ai legat, ca ursul  
Și au țâșnit din inima ta crudă  
Gânduri fără de bot s-o hărțuiască...*  
(*Twelfth Night*, III.1)

Lupta ursului captiv cu câinii era o distracție pe care Shakespeare trebuie s-o fi văzut pe viu. În *Nevestele vesele din Windsor*, ursul are chiar nume propriu: Sackerson.

Lupii lui Shakespeare sunt adesea simbolici. Caracteristicile speciei apar în *Troilus și Cressida*, *Othello*, *Regele Lear*, *Henric al VI-lea*, dar și în comedii, de exemplu în *Cum vă place*, când unii oameni sunt comparați cu aceste canide. Ei sunt caracterizați de ferocitate și forță, de spiritul de haită. Soldații lui York fug ca mieii urmăriți de lupi flămânzi (în *Henric al VI-lea*, partea a III-a). Reginei Margareta de Anjou, adversarul ei Richard, duce de York, îi atribuie o ferocitate paroxistică, superioară, prin comparație, lupilor: *Lupoica Franței, dar mai rea ca lupii*. În *Troilus și Cressida*, Agamemnon spune că pofta (*the appetite*) este *lupul universal (the universal wolf)*.

Margareta mai e comparată, pentru răutatea ei, și cu tigru:

*O, tiger's heart wrapped in a woman's hide.  
Suflet de tigru-n piele de muier.*  
(*H VI*, p. 3, I.4.137)

Dar alte mari carnivore excitau imaginația contemporanilor lui Shakespeare. Între ei, leul și tigru, inexistenți în fauna Angliei. Leul, animal heraldic, e invocat pentru puterea și ținuta lui regală. Dar singurul leu care apare efectiv în scenă e unul comic, jucat de Uluc Tâmplar de îmbinări (*Snug, joiner* – în original). Rolul e unul avantajos și Nicu Mosor (*Bottom*, țesător) vrea să-l ia asupra lui. Meșterii se tem că răgetul lui va speria spectatoarele. Leul e cotate ca agresiv. Thisbe e atacată, speriată și rănită de leu: *Dar fiara asta, care-i zice „leu” / O spărie pă Thisbe pân' la oase!* (*This grisly beast, which is called „Lion”, scared away, or rather frightened,*

*the faithful Thisbe*). Răgetul leului, nocturn cum se va vedea, e teribil!

Leul, ca și tigru, sunt fiare supreme, nu au prădători, la rândul lor, în afara timpului devorator, așa cum rezultă din *Sonetul XIX: Devouring Time, blunt thou the lion's paws, / Timp devorant, tocești gheara de leu, respectiv Pluck the keen teeth from the fierce tiger's jaws / Dinți ascuțiți de tigru smulgi din fălci*.

Leul e simbolul curajului:

*DUNCAN: Dismayed not this our captains,  
Macbeth and Banquo?*

*CAPTAIN: Yes, as sparrows eagles, or hare  
the lion.*

*If I say sooth, I must report they were  
As cannons overcharged with double cracks,  
So they doubly redoubled strokes upon the  
foe.*

*DUNCAN: Iar Macbeth și cu Banquo s-au  
speriat?*

*CĂPITANUL: Cât uliul rău de vrăbii, ori ca  
leii*

*De iepuri. Vă spun drept că s-au izbit  
De două ori mai tare în dușmani.*

(*Macbeth*, I.2)

O vedenie îi prezice lui Macbeth glorie și îl sfătuiește să fie ca leul:

*Be lion-mettled, proud, and take no care  
Who chafes, who frets, or where conspi-  
rers are.*

*Ca leul să fii: mândru, curajos.  
Să nu te temi de cine te urăște,  
De uneltiri mârșave, nici de pizmă.*

(*Macbeth*, IV.1)

În imaginarul epocii lui Shakespeare, pe lângă Atena nu erau doar lupi, ci și lei, astfel încât, la finalul piesei *Vis de-o noapte-n miezul verii*, spiridușul Prihor poate să zică:

*Now the hungry lion roars,  
And the wolf howls the moon.*

*Rage leul mort de foame,  
Urlă-n lună lupi mereu.*

(*Visul...*, V.1)

Aici, Shakespeare folosește un verb inedit *howl* care nu mai apare nicăieri la el și



nici în dicționarele moderne. E clar însă ce înseamnă: a urla, a hăuli. *A hăuli*, în română, aduce fonetic cu *howl*, e limpede că vine de la o onomatopoe ce imită urletul de lup.

*In peace there's nothing so becomes a man  
As modest stillness and humility,  
But when the blast of war blows in our ears,  
Then imitate the action of the tiger  
Stiffen the sinews, summon up the blood,  
Disguise fair nature with hard-favored rage...*

*Când este timp de pace  
Îți șade bine să gândești la alții  
Și să fii blând, dar când e zvon de luptă,  
Fii tigrul: mușchii tari, sângele iute,  
Firea plăcută furia s-o ascundă...*

(Henry V, III.1)

Așa-i îndeamnă Henric al V-lea pe soldații săi: să împrumute ferocitatea, lipsa de milă a tigrului.

Marinarii englezi dau frecvent numele *Tigrul* corăbiilor, așa încât o vrăjitoare din *Macbeth* se va răzbuna pe un căpitan de navă cu acest nume, din pricina nevastei lui:

*Her husband's to Aleppo gone, master o' th'  
Tiger.*

*Bărbatul ei, pe Tigrul căpitan,  
Plutește spre Alep.*

(*Macbeth* I.3)

Dacă Margareta de Anjou e asemănată cu o lupoaică, Tamora, din *Titus Andronicus*, e numită tigrul hain:

*As for the heinous tiger, Tamora,  
No funeral rite.*

*Cât despre tigrul cel hain, Tamora,  
Înmormântare fără fast și doliu.*

(*Titus...*)

Dar și Margareta primește, pe lângă lupoaică, o comparație cu tigrul:

*O, tiger's heart wrapped in a woman's hide.*

*Suflet de tigrul-n carne de femeie.*

(*H VI*, p. 3, I.4.137)

De ce tigrul, la masculin, și nu tigroaică? Pentru că, se pare, *tigresse* a intrat în limba engleză, prin cea franceză, abia prin 1611.

O ferocitate specială este atribuită tigrului de Hyrcania. Acesta a existat în realitate, în ținutul numit astfel în antichitate, adică în sudul mării Caspice, Marea Hyrcaniană fiind denumirea antică a Mării Caspice.

După unele surse, specia (cu denumirea științifică *Panthera tigris virgata*) s-a stins prin anii 1970, după altele există încă exemplare.

*Approach thou like the rugged Russian bear,  
The armed rhinoceros, or th' Hyrcan tiger;  
Take any shape but that, and my firm nerves  
Shall never tremble.*

...Vin-aici  
Ca urs rusesc, ca tigrul de Hircania,  
Ca rinocer, ia orice formă, eu  
Am nervii tari, nu tremur.  
(*Macbeth*, III,4)

Rana făcută de leu este cumplită și nevindecabilă.

*I thought thy heart had been wounded with  
the claws of a lion.*

*Inima mea a fost rănită de ghearele leului.  
(Cum vă place, V.2)*

La Shakespeare și, probabil, la contemporanii lui, majoritatea animalelor au însușiri malefice directe, prin agresivitate, și indirecte, prin felul în care funcționează ca agenți magici. Vrăjitoarele din *Macbeth* sunt ajutate de animale reale – motan, broscui, arici – și mitologice – harpia. Alte părți ale animalelor sunt componente ale licorilor preparate de vrăjitoare. Bogăția inventarului este foarte mare. În lista animalelor care pot întări licoarea vrăjitoarească prin părți ale trupului lor intră: pești, amfibieni, reptile, dar și păsări și chiar mamifere:

**First Witch**  
*Thrice the brinded cat hath mew'd.*

**Second Witch**  
*Thrice and once the hedge-pig whined.*

**Third Witch**  
*Harpier cries 'Tis time, 'tis time.*

**First Witch**  
*Round about the cauldron go;  
In the poison'd entrails throw.  
Toad, that under cold stone  
Days and nights has thirty-one  
Swelter'd venom sleeping got,  
Boil thou first i' the charmed pot.*

**ALL**  
*Double, double toil and trouble;  
Fire burn, and cauldron bubble.*

**Second Witch**  
*Fillet of a fenny snake,  
In the cauldron boil and bake;  
Eye of newt and toe of frog,  
Wool of bat and tongue of dog,  
Adder's fork and blind-worm's sting,  
Lizard's leg and owl's wing,  
For a charm of powerful trouble,  
Like a hell-broth boil and bubble.*

**ALL**  
*Double, double toil and trouble;  
Fire burn and cauldron bubble.*

**Third Witch**  
*Scale of dragon, tooth of wolf,  
Witches' mummy, maw and gulf  
Of the ravin'd salt-sea shark,  
Root of hemlock digg'd i' the dark,  
Liver of blaspheming Jew,  
Gall of goat, and slips of yew  
Silver'd in the moon's eclipse,  
Nose of Turk and Tartar's lips,  
Finger of birth-strangled babe  
Ditch-deliver'd by a drab,  
Make the gruel thick and slab:  
Add thereto a tiger's chaudron,  
For the ingredients of our cauldron.*

**ALL**  
*Double, double toil and trouble;  
Fire burn and cauldron bubble.*

**Second Witch**  
*Cool it with a baboon's blood,  
Then the charm is firm and good.*

(Enter HECATE to the other three Witches.)

**HECATE**  
*O well done! I commend your pains;  
And every one shall share i' the gains;  
And now about the cauldron sing,  
Live elves and fairies in a ring,  
Enchanting all that you put in.*

(*Music and a song: „Black spirits,” &  
c. HECATE retires.*)

# caiete critice

## PRIMA VRĂJITOARE:

Trei miorlău – motan cu dungii.

## A DOUA VRĂJITOARE:

Ariciul – bocete lungi.

## A TREIA VRĂJITOARE:

Harpia strigă: hai, e timpul.

## PRIMA VRĂJITOARE:

Horă-n jur, lângă ceaun,  
Mațe otrăvite pun.  
Broască de sub piatra rece,  
Unde, până luna trece,  
Coci îndulcitor venin,  
În oală să fierbi puțin.

## TOATE:

Trudiți grabnic cu vrăjeala,  
Focul arde, fierbe oala.

## A DOUA VRĂJITOARE:

Mușchi de șarpe-n smârc ce pute,  
În ceaun fierbe-te iute.  
Ochi de-amfibiu<sup>1</sup>, deșt de broască,  
Intră în fiertura noastră.  
Limbă de dulău și lână  
De pe liliac, te-adună  
Cu limbă și de năpârcă<sup>2</sup>  
Și cu vierme orb, ce spurcă<sup>3</sup>,  
Un picior de șopârliță,  
Aripă de la bufniță:  
Pentru vrajă tot mai rea  
Ciorba iadului fierbea.

## TOATE:

Trudiți grabnic cu vrăjeala,  
Focul arde, clocot oala.

## A TREIA VRĂJITOARE:

Dinți de lup, solz de dragon,

Praf de mumie-n flacon;

De la un rechin vorace,  
Gușă, pipotă – încoace.  
Rădăcină de cucută  
Pe-ntuneric începută,  
Ficat de jidan păgân<sup>4</sup>,  
Fiere de la șap mai pun,  
Rămurele de pe tisa<sup>5</sup>  
Când e luna la eclipsă.  
Bot tătar, nas turc tăiat<sup>6</sup>,  
Deșt de plod nebotezat,  
La naștere sugrumat  
Și într-un șanț lepădat -  
Fiertura s-a îngroșat.  
Să-i mai punem, binișor,  
Mațe dulci de tigrișor.

## TOATE:

Trudiți grabnic cu vrăjeala,  
Focul arde, fierbe oala.

## A DOUA VRĂJITOARE:

Ca să o răcesc puțin,  
Pun sânge de babuin,  
Că sângele de maimuță  
O s-o facă mai bunuță.

(Intră Hecate cu alte trei  
vrăjitoare.)

## HECATE:

E bine, merge ca pe roate,  
O să vă răsplătesc pe toate.  
În jurul oalei să jucați,  
Ce-ați pus în ea să descântați  
Ca zânele și spiridușii.

(Muzică și un descântec. Hecate iese.)

## A PATRA VRĂJITOARE:

Spirite negre și albe, și roșii, și gri.  
Mestecați, mestecați, și-om vedea ce-o ieși.

1 În original, *newt*, denumire generică pentru amfibian, în special *Salamander sp.*

2 În original, *adders fork*, limba viperei. *Adder* fiind vipera comună (*Vipera berus*).

3 *Blind-worm*, echivalent cu *slow-worm*, desemnează o specie de șopârle cu ochi foarte mici (*Anguis fragilis*).  
Se credea în epoca lui Shakespeare că e otrăvitoare și apare, ca atare, și în *Vis de-o noapte-n miezul verii*.

4 În original, tot o exprimare cvasipleonastică: *liver of blaspheming jew*.

5 În original, *yew* desemnează plante din genul *Taxus*, între care se află și tisa. Tisa este extrem de toxică, prezența ei în cazanul vrăjitoresc fiind justificată.

6 Evreul, turcul, tătarul erau percepuți în epocă drept „păgâni”, deci organele lor, fiind impure, erau potrivite pentru fiertura vrăjitoarească.

*Titi<sup>7</sup>, PISOI, stoarceți-l voi,  
Brotac, Drac-de-foc, dați-i noroc,  
Cenușel, Prihorel, tocați-l nițel.*

**CORUL VRĂJITOARELOR:**  
*Rotiți, rotiți, nu opriți, nu opriți,  
Ce-i rău în bol băgați, ce-i bun aruncați.*

**A CINCEA VRĂJITOARE:**  
*Sânge de la liliac.*

**A PATRA VRĂJITOARE:**  
*Înăuntru, hai, țac-pac!*

**A ȘASEA VRĂJITOARE:**  
*Creier de șopârlă, mic.*

**PRIMAVRĂJITOARE:**  
*Pune, dar numai un pic.*

**A CINCEA VRĂJITOARE:**  
*Unt de-aspidă, suc de broască,  
Cine-l bea să-nebunească!*

**A PATRA VRĂJITOARE:**  
*Pune-le să-și dea savoarea.  
Gata. Să gustăm putoarea.*

**A ȘASEA VRĂJITOARE:**  
*Încă nu. Mai pune-o cană  
Suc de fleoară roșcovană,  
Ucigașă prin venin<sup>8</sup>:  
Vreo trei uncii pe puțin. (...)*

**PRIMA VRĂJITOARE:**  
*Amestecați și sânge de la scroafa  
Ce și-a halit nouă purcei fătați.*

(*Macbeth*, IV.1)

În piesele lui Shakespeare apar însă și numeroase păsări. Aluziile la vânătoarea cu șoimi sunt numeroase pentru că ele erau sugestive pentru publicul epocii. De multe ori păsările puternice, de pradă, apar alături de păsări mici, care constituie chiar prada lor, pentru a crea un contrast. Am citat exemplul cu ulii și vrăbiile din *Macbeth*.

În *Richard al III-lea*, pentru a-și sfida adversarii, rudele reginei, cumnata sa, care nu erau de neam tocmai ales, Richard spune:

**GLOUCESTER:** *I cannot tell. The world is  
grown so bad  
That wrens make prey where eagles dare not  
perch.  
Since every jack became a gentleman,  
There's many a gentle person made a jack.*

**GLOUCESTER:** *Nu știu să spun de ce deca-  
de lumea:  
Vânează pitulicea<sup>9</sup> pe crăcana  
Pe care vulturi n-au curaj să urce.  
Când orice mitocan boier ajunge,  
Mulți nobili se prefac în mitocani.*

(*Richard III*, I.3)

Richard însă e comparat de inamicii lui cu animale mai mici, însă otrăvitoare. Regina Anne îi dorește o soartă oribilă:

*More direful hap betide that hated wretch,  
That makes us wretched by the death of thee,  
Than I can wish to adders, spiders, toads.*

*Mai rea ca pentru broaște ori aspide,  
Păianjeni și-alte fiare cu venin.*

(*Richard III*, I.2)

7 Multe ediții nu cuprind acest cântec, întrucât nu îi aparține lui Shakespeare. Numele din cântec se bazează pe tradiții privind comportamentul și numirile vrăjitoarești și apar în piesa *The Witch (Vrăjitoarea)* de Thomas Middleton. Discuțiile exegetice sunt prea lungi pentru a fi reproduse într-o notă. *Cântecul vrăjitoarelor* (ca și *Vino, Hecate* din actul III) a fost însă efectiv utilizat în reprezentații cu *Macbeth* în vremea lui Shakespeare. Am tradus aceste nume în limba română, unele desemnează o specie sau/și o culoare, conform consemnărilor din epocă. Aceste pasaje (III.5.36-68 și IV.1.44-58), care apar în puține ediții Oxford (mai recente), sunt acum, pentru prima dată, traduse în română.

8 În epoca lui Shakespeare, femeile cu părul roșu erau considerate predispuse către vrăjitorie și crimă prin otrăvirea victimelor.

9 În original, *wren*, care s-ar traduce prin pitulice sau ochiul-boului (*Troglodytes troglodytes*), pasăre foarte mică, de unde comparația, strivitoare pentru ea, cu vulturii. Anterior s-a tradus prin „găi” sau „ciori”, termeni inexacti. În plus, aceste păsări sunt relativ mari, denaturând sensul comparației.

Și regina Margareta îl compară cu un păianjen, reproșându-i reginei Elisabeta:

*Why strew'st thou sugar on that bottled spider,  
Whose deadly web ensnareth thee about?*

*Pui zahăr pe păianjenul chircit  
A cărui pânză o să te sugrume?*

(Richard III, I.3)

Totuși, regina Elisabeta îl compară pe Richard și cu un tigru, tocmai pentru disproporția puterii lui față de familia ei, după moartea lui Eduard al IV-lea.

*Ay me, I see the downfall of our house!  
The tiger now hath seized the gentle hind.*

*Vai, văd familia noastră prăbușită.  
Leul pe căprioară puse gheara.*

(Richard III, II.4)

Comparațiile cu lumea animalelor e des utilizată de Shakespeare pentru a ilustra o ordine inversată a lumii. În *Visul...*, Helena, contrariată de Demetrius, spune:

*Run when you will, the story shall be changed:  
Apollo flies, and Daphne holds the chase;  
The dove pursues the griffin; the mild hind  
Makes speed to catch the tiger; bootless speed,  
When cowardice pursues and valour flies.*

*Fugi unde vrei. S-a-ntors lumea pe dos:  
Apollo fuge urmărit de Daphne,  
Grifonii sunt vânați de porumbițe,  
Și căprioara hăituieste tigrul.*

(Visul II.1)

În *Coriolanus*, Volumnia îl compară pe Sicinius cu o vulpe, atribuindu-i viclenia acesteia în exilarea fiului ei, Coriolanus:

*Hadst thou foxship  
To banish him that struck more blows for  
Rome.*

*Ca un vulpoi viclean l-ai exilat.*

(Coriolanus, IV.2)

Lui Coriolanus însuși i se atribuie față de popor ferocitatea unui lup:

*Deserve such pity of him as the wolf  
Does of the shepherds.*

*O să găsească milă cât ciobanii  
La lup.*

(Coriolanus, IV.6)

Dar cea mai interesantă comparație este cea pe care Aufidius, dușman de moarte și apoi aliat al lui Coriolanus, o face între acesta și vulturul pescar, în original *osprey*:

*(...) I think he'll be to Rome  
As is the osprey to the fish, who takes it  
By sovereignty of nature.*

*Pentru Roma,  
E vulturul pescar față de pești,  
Ei se supun nobleții lui.*

(Coriolanus, IV.7)

Vulturul pescar (*Pandion haliaetus*) este o specie de pasăre falconiformă care se hrănește cu pește. Era probabil răspândit în Anglia pe vremea lui Shakespeare. În prezent e o specie periclitată, se găsește doar în nordul Scoției.

Cu el intrăm pe teritoriul superstiției. În vremea lui Shakespeare se credea că peștii i se „supun” vulturului pescar întorcându-se cu burta în sus când îi atacă.

Nu-i singura superstiție în legătură cu animalele pe care o enunță personajele lui Shakespeare. Credea el însuși în ele sau doar personajele lui? Unele atribute ale faunei, care țin de realitatea zoologiei, dar și de imaginarul colectiv, sunt corecte: ferocitatea leului, tigrului și lupului, care vine din natura lor de carnasiere, nocivitatea mușcăturii de viperă. Scroafa care își devorează puii e o realitate, înainte de a fi o metaforă. Altele sunt însă numai închipuite: curajul și majestatea aceluiași leu, viclenia vulpii. Ele vin din atribuirea unor însușiri omenești animalelor.

În fine, altele sunt superstiții cum e cea citată, despre vulturul pescar. Trăsăturile magice malefice ale unor animale ca broasca, țapul, cotoiul, liliacul și bufnița figurează în imaginarul multor popoare. Ele se



amestecă în cazanul vrăjitoarelor alături de tisă (în original, *yew*, ce desemnează plante din genul *Taxus*). Tisa este realmente extrem de toxică, prezența ei în cazanul vrăjitoresc fiind justificată. Nu se poate spune același lucru despre limba de năpârcă, glandele cu venin neavând legătură cu limba.

Totuși, e rezonabil să ne închipuim că Shakespeare credea și el în veninul limbii de viperă. Tot el afirmă în mai multe piese că broasca e veninoasă și înveninează prin simplul contact.

În *Macbeth*, ca și în *Vis de-o noapte-n miezul verii* apare *blind-worm*, echivalent cu *slow-worm*, numele desemnând o specie de șopârle cu ochi foarte mici, dar nu inexistenți (*Angius fragilis*). Se credea în epoca lui Shakespeare că e otrăvitoare și bardul nu are nicio ezitare să preia superstiția.

Castelul lui Macbeth, scenă de crime, e plasat într-un loc frumos. Banquo întărește superstiția prin observație personală, referindu-se la rândunică:

*...no jutty, frieze,  
Buttress, nor coign of vantage, but this bird*

*Hath made his pendent bed and procreant  
cradle:  
Where they most breed and haunt, I have  
observed,  
The air is delicate.*

*În orice punte, friză, contrafort  
Această pasăre își construiește  
Culcușul și cuiarul. Am văzut  
Că-n locurile unde ea se plimbă  
Și face pui e aerul plăcut.*

(*Macbeth*, I.6)

La castelul lui Macbeth însă, apar și corbul și cucuveaua, auziți de stăpâna casei, vestind lucruri tragice, dar care o fortifică pe Lady Macbeth în credința că e vremea crimei:

*The raven himself is hoarse  
That croaks the fatal entrance of Duncan  
Under my battlements.*

*Mai să-și dea duhul de țipat și corbul  
Vestind morții pătrunderea lui Duncan,*

*Prin poarta mea, sub zidurile astea.*

*(Macbeth, I.5)*

Și, mai târziu:

*It was the owl that shriek'd, the fatal bellman,  
Which gives the stern'st good-night. He is  
about it.*

*E cucuveaua<sup>10</sup>, straja de pierzare  
Dă aspru noapte-bună. El e gata.*

*(Macbeth, II.2)*

O pasăre dă porecla unui duh nu tocmai cumsecade, unul care are capacitatea de a zbura cu viteză, unul dintre cele mai interesante personaje ale lui Shakespeare: Prihor Prunc-Bun (Robin Goodfellow) din *Vis de-o noapte-n miezul verii*.

*Either I mistake your shape and making  
quite,  
Or else you are that shrewd and knavish sprite*

*Called Robin Goodfellow. Are not you he  
That frights the maidens of the villagery,  
Skim milk...*

*Either I mistake your shape and making  
quite,  
Or else you are that shrewd and knavish sprite*

*Call'd Robin Goodfellow: are not you he  
That frights the maidens of the villagery;  
Skim milk,*

*Dacă eu nu greșesc și știu ce spun,  
Ești spiridușul zis Prihor Prunc-Bun,  
Dar care e duh rău și ticălos.  
Intri mereu în case pe dindos  
Și sperii fetele și furi smântână.*

*(Visul..., II.1)*

Superstițiile privind prihorul există și în România: „Dacă în zodiacul păsărilor ești Prihor (21 ian.-17 feb.), te caracterizează un temperament pătimaș și energic” (<http://horoscop.garbo.ro/articole/14110/horoscopul-pasarilor.html#ixzz44iSYhh1g>).

Prihorul, în engleză *robin*, este o pasăre mică și agilă (*Erithacus rubecula* sau *Lusciola Rubecula*). Prihorul e o pasăre cântătoare, cunoscută ca agresivă teritorial. Superstiția, existentă probabil și pe vremea lui Shakespeare, este că alungarea, lovirea sauuciderea ei aduc ghinion. Pentru a fi îmbunat, Prihor trebuie numit „Prunc-Bun”, în ciuda naturii lui răutăcioase.

*Dacă te strigă „Dulce Puck”, pe loc  
Tu îi ajuți și le aduci noroc.*

*(Visul..., II.1)*

Prihorul este o pasăre diurnă, dar care – detaliu important pentru personaj – zboară și vânează insecte la lumina lunii.

În traducerile românești a fost lăsat „netradus” și numit Puck. Dar e o eroare. Puck este genul proxim (Robin, a Puck), numele de botez al personajului e Prihor (Robin).

Concluzia acestor rânduri este că, la Shakespeare, omul, dar și creaturile supraumane, sunt adesea comparate sugestiv cu diferite animale.

Ar mai fi foarte multe de spus. Subiectul faunei lui Shakespeare, chiar dacă e finit numeric, este aproape inepuizabil pe verticala profunzimii. Așa fiind, nu mi-am putut propune tratarea sa completă. Voi încheia cu o comparație sugestivă utilizată și în *Antoniou și Cleopatra*, dar și în *Vis de-o noapte-n miezul verii*, de două ori. E vorba de aceeași pasăre văzută altfel de cel îndrăgostit, precum autorul acestor rânduri de opera lui Shakespeare:

*Love looks not with the eyes but with the  
mind.*

*And therefore is winged Cupid painted blind.*

*Iubirea porumbel face din corb  
Iar Cupidon se spune că e orb.*

*(Visul..., I.1)*

<sup>10</sup> În original, *owl* – bufniță. Am tradus conform superstiției românești după care cucuveaua ar fi „straja de pierzare”.



# Elemente specifice literaturii polițiste în piesele lui Shakespeare

---

## Abstract

*Puterea, banii, ura patologică, lăcomia, gelozia sunt printre cele mai obișnuite motive de crimă de când e lumea. Lucrarea își propune să demonstreze că aceste motive, alături de suspans, indicii, întorsături de situație și surprize, fără a uita analiza criminalistică, medicina legală, deghizarea și chiar persoana detectivului, pe scurt, toate ingredientele uzuale ale literaturii polițiste sunt prezente în multe din piesele lui Shakespeare.*

Cuvinte-cheie: Shakespeare, roman polițist, crime, detectiv, ucigaș.

---

*Power and money, malignant hate, greed, jealousy, are among the most usual causes of murder since immemorial time. This paper aims at showing that these, along suspense, clues, twists and surprises, not to forget forensic analysis, cross-dressing and the detective himself, in short, all the usual ingredients of crime fiction are present in many of Shakespeare's works.*

Keywords: Shakespeare, crime fiction, detective, murderer, suspense.

---

Voi încerca, în cele ce urmează, o abordare a pieselor lui Shakespeare dintr-o perspectivă nu foarte uzuală, poate părând unora frivolă, dar perfect justificată, pentru că toate argumentele se află în textul shakespearian. La 400 de ani de la scrierea pieselor, literatura polițistă, sau „crime fiction”, este, după teatru, genul care îi datorează cel mai mult lui Shakespeare. În „Who's Who in Crime and Mystery Writing” de Rosemary Herbert, volum apărut la Oxford University Press în 2003, există un articol amplu dedicat lui Shakespeare, în care se recunoaște influența lui asupra literaturii polițiste, mai evidentă în ceea ce privește titlurile. „Zeci de autori au folosit citate din piese pentru a da titluri propriilor cărți” se spune aici. Este adevărat, dar sunt la fel de mulți autori

mainstream care au făcut sau fac la fel. Iar influența asupra literaturii polițiste ar putea să nu se rezume la titluri. Pentru că, așa cum spune Kelley O'Rourke, în piesele lui Shakespeare găsim „numeroase elemente clasice ale genului: suspense, crime, înșelăciuni, precum și motivații psihologice ca lăcomia, gelozia și ambiția”.

Într-adevăr, în piesele lui Shakespeare întâlnim toate „ingredientele” romanului polițist cu diversele lui variante, de la „golden age” la „hard-boiled” și chiar la horror. Dar să le luăm pe rând.

La început a fost crima. Moartea violentă este o constantă a pieselor lui Shakespeare, ca și a romanelor polițiste. La Shakespeare se moare în tragedii, în piesele istorice, ba chiar, cel puțin aparent, și în unele comedii („Mult zgomot pentru nimic”, „Măsură

pentru măsură”, „Totu-i bine când se termină cu bine”, „Pericle”, „Poveste de iarnă”). Se moare mai ales de sabie sau de pumnal, dar și de ștreang, de otravă, se moare prin sufocare sau ucis de un urs, se moare îngropat de viu sau sfîșiat de mulțimea furioasă. Se moare pe câmpul de luptă, se moare în casă, pe stradă, în pădure, în palate și turnuri. Chiar și când unii mor în patul lor, nu înseamnă neapărat că mor de moarte bună, căci asasinii ajung cu ușurință în dormitoare.

Nu întotdeauna este vorba de crime. Se moare de nesomn sau de inimă rea sau chiar de bucurie. Se mai moare de înțepătura unei vipere sau înghițind cărbuni aprinși, dar în aceste cazuri nu este vorba de crime, ci de sinucideri. Dacă nu sunt nici sinucideri, atunci sunt furturi, violuri, răpiri, tâlhării, escrocherii, găinării, piraterie, proxenetism, corupție, trădare – toată paleta actelor infracționale, la fel ca în viață și ca în romanele polițiste.

Numărul morților este variabil, de la unu în „Coriolan” la un impresionant 14 în „Titus Andronicus”, o piesă mai apropiată de genul horror și o posibilă sursă de

inspirație pentru Hannibal Lecter. În total, 74 de morți, de la moartea pe câmpul de luptă la moartea cu vipera la sân, fără a socoti și musca ucisă în „Titus Andronicus”, omisă și din spectacolul „The Complete Deaths”, (adică toate decesele din piesele lui Shakespeare), pe care trupa de teatru Spymonkey îl prezintă la Brighton în mai 2016. Nu includem aici sutele, miile de soldați care au căzut în diferite bătălii, de la războiul troian la războiul celor două roze.

Motivele de crimă sunt, în general, clare: lupta pentru putere, ura patologică, lăcomia, gelozia, orgoliul, dorința de răzbunare, uneori apărarea onoarei. Exact ca în romanele polițiste. Alteori motivele par absurde, dar nu imposibile, ca în „Henric al VI-lea partea a doua”, când Cade și ai lui îi condamnă la moarte pe cei care știu să citească. O adevărată revoluție culturală!

Dar cine sunt ucigașii? De la regi și regine la servitori sau sclavi. De la întruchiparea răului absolut, ca Aaron din „Titus Andronicus” și mai apoi Iago, la crime politice, dictate sau acceptate tacit de un rege și executate de alții, la conspirații ca în „Iulius Caesar”, la omucideri nepremed-



itate, ca moartea lui Polonius, ba chiar în legitimă apărare, cum poate fi socotită moartea lui Cade în „Henric al VI-lea partea a doua”. La fel ca în romanele polițiste, oricine poate deveni ucigaș în anumite condiții – mobil, împrejurări care favorizează crima, existența la îndemână a unor arme, presiune psihologică etc. Cel mai bun exemplu este Othello. Și așa ajungem la „Curtain” de Agatha Christie, în care personajul Stephen Norton este în mod evident și explicit inspirat de Iago. Un manipulator genial, ca și personajul shakespearian, îi determină să devină ucigași pe unii oameni care, în condiții normale, n-ar fi recurs la crimă.

Și, tot ca în romanele polițiste, avem și profesioniști ai crimei, ucigași plătiți. Aceștia lucrează de obicei câte doi, dar se întîmplă să apară și un al treilea, misterios, generînd de-a lungul secolelor tot felul de presupuneri, precum în „piesa scoțiană”. În general, profesioniștii își fac treaba și își iau banii. Ucigașii de conjunctură, fie ei regi, comandanți de oști sau subalterni careucid la înalta poruncă, mai au și probleme de conștiință. Uneori.

Autorii delictelor neletale sunt și ei de toate felurile - pot fi persoane suspuse – vezi Cassius în „Iulius Caesar”, acuzat de corupție – sau de la marginea societății - bieți oameni care încearcă să trăiască mai bine prin diferite șiretlicuri. Pot fi creditori, cămătari sau datornici, prostituate, proxeneți, judecători, pot fi civili sau militari, personaje principale, cum ar fi Shylock sau Sir John Falstaff, sau secundare. Tot ca în romanele polițiste.

Spionajul este și el un element important: Macbeth are spioni în toate castelele din Scoția, Ulise, în „Troilus și Cressida”, vede spionajul ca pe o necesitate militară – „Prin spionaj, află câți sunt dușmanii”, spune el; cît despre Hamlet, e spionat permanent: de Polonius, de Ofelia, de Guildenstern și Rosencrantz, de Osric, de Claudiu. Se poartă și interceptările - desigur, nu de convorbiri telefonice, ci de scrisori. Scrisori furate, rătacite, pierdute, găsite, lăsate dinadins în calea vreunui personaj, scrisori reale sau falsificate, ele au un rol determi-

nant în acțiunea multor piese – de la „Hamlet” și „Regele Lear” la „Doi tineri din Verona”, „Zadarnicele chinuri ale dragostei” și „A douăsprezecea noapte”, avînd uneori consecințe tragice, alteori generînd situații comice. Trasul cu urechea la convorbirile altora este o altă modalitate de a culege informații în multe piese, cu varii consecințe, de la căsătoria dintre Beatrice și Benedick în „Mult zgomot pentru nimic” la întărirea suspiciunii lui Othello că e înșelat după ce ascultă discuția – de fapt, despre Bianca - dintre Iago și Cassio.

Pirații și briganzii apar și ei, vezi „Hamlet”, „Henric al VI-lea partea a doua”, „Doi tineri din Verona”; s-ar zice că au mai degrabă a face cu romanul clasic de aventuri, dar sunt prezenți și în romanul polițist modern. Au și de ce, cu atâtea deturnări, răpiri, mafii, pirați în viața reală.

Un alt element: deghizările, atît de frecvente în romanele polițiste clasice. Găsim numeroase deghizări și travestiri, substituirii de persoane - „Henric al IV-lea partea a doua” – Hal și Poins se deghizează în chelneri în scena de la cârciumă pentru a auzi ce spune Falstaff – „Henric al V-lea”, „Doi tineri din Verona”, „Măsură pentru măsură”, „Negustorul din Veneția”, „Cum vă place”, „A douăsprezecea noapte”, „Totu-i bine cînd se termină cu bine”, „Pericle”. Alteori deghizarea are un caracter tactic, ca în „Henric al IV-lea partea întâi”, cînd mai mulți soldați devin sosiile regelui Henric IV, în lupta cu Douglas la Shrewsbury sau în „Iulius Caesar” cînd Lucilius strigă, precum un James Bond avant la lettre, „Iar eu sunt Brutus, Marcus Brutus” .

La fel ca în romanele polițiste, se practică falsificarea probelor – Lady Macbeth îi mînjește cu sânge pe paznici, pentru ca aceștia să pară vinovați de moartea lui Duncan.

Furțișaguri sunt multe, iar teama de hoți este omniprezentă. Interesant mi se pare că în cele două piese venețiene această teamă este redată cu aproximativ aceleași cuvinte. În Negustorul: „Fetița mea! Ducații mei! Fetița!” iar în Othello: „ Vezi ce-i cu casa, fiică-ta și banii!”

Nu lipsesc criminalii psihopați, foarte la modă în thrillerul ultimelor decenii – Un exemplu este Aaron în „Titus Andronicus”.

Numeroasele conspirații politice din piesele romane și din cele istorice au ecouri în romanul polițist clasic, dar mai ales în thrillerul politic de azi.

În aceste condiții, întrebarea legitimă este: ce fac autoritățile? Ce face poliția? Rămân infracțiunile nerezolvate? Rămân criminalii neprinși și nepedepsiți? Nici vorbă. Nu găsim, în piesele lui Shakespeare, prea multe cazuri cu „autor necunoscut”. Toată lumea, pe scenă și în sală, știe cine e criminalul, dar piesa continuă. Uneori cazul e mușamalizat, alteori câte un ucigaș de rang înalt trăiește o viață întreagă cu muștrări de conștiință, ca Henric al IV-lea, ucigașul lui Richard al II-lea.

Mișună prin piese polițiști – de obicei comici – gardieni publici, avocați, judecători, șerifi. Uneori ancheta e la nivel mai înalt – cel care conduce investigația e prinț, rege sau conducător al armatei. Se organizează câte un flagrant delict, precum în „Henric al VI-lea partea a doua”, în scena cu magia. Sigur, acțiunea este motivată politic, dar flagrantul delict este ca la carte. Și, sigur, autoritățile știau ce se va întâmpla, pentru că unul dintre participanți, Hume, era informator. Sau agent provocator. Contra cost.

Odată arestați, suspectii sunt interogați și sunt prezentate dovezile – ca în finalul piesei „Romeo și Julieta”, sau ca în „Henric al VI-lea partea a doua”.

Nu găsim la Shakespeare profesia de medic legist, dar anumite cunoștințe de medicină legală sunt evidente – În „Henric al VI-lea partea a doua” Warwick, văzând cadavrul ducelui Humphrey, demonstrează cu argumente că acesta a fost ucis.

Vedeți că are sânge în obraji.  
Cei morți de moarte bună - și-am văzut  
Destui -, au chipul palid, cenușiu  
Fără un pic de sânge, coborât  
La inimă, ce l-a atras în lupta  
Cu moartea. Și cu ea odat' îngheață,  
Nu urcă în obraji bujori să pună.  
Dar, iată, chipul lui e negru, plin  
De sânge, ochii-afară din orbite,

Holbați ca ochii unui spânzurat;  
Și părul i s-a ridicat măciucă,  
Iar nările-s lărgite-n timpul luptei,  
Și mâinile de trup departe parcă  
S-ar fi zbatut și-a fost ținut cu forța.  
Și, iată, păru-i pe cearșaf, lipit.  
Iar barba-i îngrijită s-a-ncâlcit,  
Ca grâul în furtună și s-a rupt.  
E clar c-a fost asasinat aici.  
Și toate-aceste semne sunt dovezi.

În finalul piesei „Romeo și Julieta”, gardianul-șef evaluează competent situația:

GARDIANUL I: Pe jos e plin de sânge.  
Cercetați  
Prin cimitir, hai, mergeți și-arestați  
Pe cin' găsiți. (Ies câțiva gardieni)  
Ce văd aici e jale!  
Paris ucis! Iar Julieta-i caldă,  
Mai sângerează, parc-abia muri,  
Deși de două zile-i îngropată.

În fine, avem detectivi. La fel ca în romanele polițiste clasice, autoritățile polițienești sunt adesea ridicole, creând momente comice memorabile. Simpatia publicului merge, tot ca în romanele polițiste clasice, către detectivul amator, care nu lipsește din piesele lui Shakespeare. Warwick, de care am amintit, Titus Andronicus, care anechează violarea și mutilarea Laviniei, iar apoi organizează pedepsirea vinovaților, fiind un fel de detectiv combinat cu un vigilante, la fel ca Hamlet, de altfel.

În „Hamlet” avem însă o premieră absolută: cu sute de ani înaintea lui Conan Doyle, Shakespeare creează perechea de detectivi. Hamlet și Horațio. Pentru că Horațio este nu numai confidentul lui Hamlet și executorul lui testamentar, ci și al său „Watson”, partenerul minor, martor la toate tragicele întâmplări, cu rolul de a pune în valoare calitățile marelui detectiv.

Horațio: Și celor ce nu știu, le-oi povesti  
Cum s-a ajuns aici: veți auzi  
Doar fapte deșănțate, sângeroase  
Și nefirești, pedepse-ntâmplătoare  
Omoruri fără voie, instigări  
La crimă din motive mincinoase  
Și cum în groapă au căzut chiar cei  
Care-au săpat-o altora: voi spune



Tot adevărul.

Înainte de a încheia, revin la afirmația din „Who’s Who in Crime and Mystery Writing” privind titlurile „împrumutate”, cu mențiunea că nu numai autorii, ci și personajele folosesc frecvent citate din piesele lui Shakespeare. Dar iată câteva titluri:

- „Kill all the lawyers!” de Paul Levine. Titlul este luat din Henric al VI-lea partea a doua, scena 2 din actul IV, când Dick spune: „Întâi de toate, să-i ucidem pe toți avocații.” Iar în romanul lui Levine apare un criminal care ucide avocați. Același personaj primește, de la Jack Cade, „licence to kill”, expresie devenită populară în urma filmului cu James Bond.
- „Gaudy Night” de Dorothy Sayers – titlul este din Antoniu și Cleopatra, actul III, scena 13
- „Light thickens” de Ngaio Marsh. Este ultimul roman al autoarei britanice de origine neozelandeză, cu o activitate bogată și ca actriță. Romanul se petrece într-un teatru din West End în timpul repetițiilor și premierii cu „Macbeth”, într-o atmosferă dominată de temerile și superstițiile

legate de „piesa scoțiană”. Titlul este luat din aceeași piesă, actul III scena 2.

- „Wash this Blood Clean From My Hand” – de Fred Vargas. Titlul, luat din „Macbeth”, actul II scena 2, este dat de traducător, în original fiind „Sous les vents de Neptune”
- „The Dogs of War” – thriller militar de Frederick Forsyth, titlul este din Iulius Caesar, Actul III, scena 1
- „And Be a Villain” de Rex Stout – titlul este luat din Hamlet, actul I scena 5
- „The Mousetrap”, Cursa de șoareci, de Agatha Christie. Piesa de mare succes, cu titlul piesei în piesă din Hamlet, se joacă neîntrerupt la Londra din noiembrie 1952.

Am prezentat doar câteva elemente; o cercetare mai aprofundată ar permite, probabil, mai multe paralele între textul shakespearian și romanele polițiste.

Scriitorul britanic Peter James spunea într-un interviu că dacă Shakespeare ar trăi azi, ar fi autor de cărți polițiste. Afirmația poate părea exagerată, dar nu mi se pare prea departe de adevăr. De fapt, dacă Shakespeare ar trăi azi, presupun că orice ar scrie ar fi bestseller.



Radu Bogdan STĂNESCU

## Adaptarea textului literar în traducerea pentru subtitrare *Romeo și Julieta: piesă, film, musical*

---

### Abstract

---

Lucrarea de față își propune să discute transformările apărute la nivelul textului piesei „Romeo și Julieta” pornind de la scenariul adaptat al ecranizării semnate de Franco Zeffirelli în 1968, ajungând la versiunea nonconformistă, cu elemente postmoderne, a producției regizate de Baz Luhrmann în 1996 și oprindu-se la cea mai importantă operă muzicală pusă în scenă în Italia: „Romeo e Giulietta - Ama a cambia il mondo” (2013), în regia lui Giuliano Peparini. A fost tradusă aceeași secvență din fiecare producție în parte. Se vor face comparații și comentarii legate de adaptarea textului în funcție de scenariu, de viziunea regizorală, de momentul ecranizării și de cele mai importante reguli impuse de subtitrare. Transformarea dialogului vorbit în text scris se bazează pe capacitatea păstrării unui număr cât mai mare de idei, nu de fraze și nici de cuvinte, astfel obținându-se echilibrul dintre replica originală și traducerea ei.

Cuvinte-cheie: comunicare, mesaj, ecranizare, traducere, adaptare, subtitrare.

---

*The paper aims at commenting upon the transformations of the play "Romeo and Juliet" at the text level, starting from the adapted screenplay of Franco Zeffirelli's 1968 film, to the nonconformist and postmodern version of Baz Luhrmann's 1996 production, up to the most important musical ever staged in Italy, "Romeo e Giulietta - Ama a cambia il mondo" (2013) directed by Giuliano Peparini. The same scene in each production is translated. There are comparisons and comments regarding the adaptation of the text, taking into account the director's view, the moment of production and the most important rules of subtitling. Turning the spoken dialogue into written text requires the ability to keep as many ideas as possible, not the number of sentences and words, in order to get a balance between the original text and its translation.*

Keywords: communicating, message, adaptation, translation, subtitling.

---

Într-un interviu acordat lui John Tibbetts, pentru „Literature/Film Quarterly”, Franco Zeffirelli, regizorul italian care a dat lumii cinematografice ecranizări celebre după opere precum: „Îmblânzirea scorpiei” (1967), „Romeo și Julieta” (1968), „Othello” (1987) și „Hamlet” (1990), declara: „Cred că ceea ce înseamnă cultură, mai ales Shakespeare, trebuie să ajungă tot mai mult la oameni. Mă

irită faptul că unii doresc ca arta să fie cât mai complicată cu puțință. Eu vreau ca oamenii să primească toate aceste lucruri”.

Poate că unii dintre dv. se întreabă de ce am ales tocmai Shakespeare pentru a susține tema pe care o voi discuta aici. Aș putea să vă spun că motivul e doar împlinirea a 400 de ani de la moartea scriitorului. Numai că răspunsul meu e unul mult mai simplu.

Un clișeu, dar unul cu care cred că e de acord toată lumea: Shakespeare este universal. Shakespeare trebuie cunoscut și discutat de cât mai mulți oameni. Shakespeare este unul dintre cei care ne pot ajuta să răspândim literatura în rândul celor care, din păcate, tot mai mult, se îndepărtează de ea sau o cunosc doar prin intermediul ecranizărilor.

Iar în sprijinul universalității lui Shakespeare vin cu trei propuneri pe care le vom discuta din punct de vedere al adaptării piesei „Romeo și Julieta”. E vorba de trei adaptări cât se poate de diferite, dar care demonstrează interesul general față de literatura shakespeareiană.

Vom începe cu filmul „Romeo și Julieta” regizat în 1968 de Franco Zeffirelli, peliculă nominalizată la Oscar, BAFTA și Globul de Aur (Internet Movie Database).

Vom continua cu ecranizarea postmodernă semnată de Baz Luhrmann în 1996.

Și vom încheia cu musicalul „Romeo e Giulietta - Ama e cambia il mondo” (Romeo și Julieta - Iubește și schimbă lumea), lansat în Italia în anul 2013.

Iată, deci, trei variante ale piesei lui Shakespeare în trei abordări mai mult sau mai puțin diferite de universul britanic.

Franco Zeffirelli, regizor italian, e adevărat, primul cetățean italian care a primit Ordinul Imperiului Britanic în rang de cavalier.

Baz Luhrmann, regizor australian...

Și Giuliano Peparini, regizor italian care a adaptat varianta „Romeo et Juliette - La haine et l'amour”, pentru care muzica și libretul au fost semnate de francezul Gérard Presgurvic.

Ce demonstrație mai bună asupra caracterului universal al lui Shakespeare?

Dar vreau să vorbim aici, foarte pe scurt, și despre puterea subtitrării într-un moment, sau, mai rău, într-o perioadă în care tot ce e „mai vechi” e „perimat”. Din nefericire, asistăm la o creștere a dezinteresului față de clasic, față de valoare, față de mesaj. Numai că există cei care vor să demonstreze că se poate ajunge și la sufletul aceluia care, teoretic, te respinge, dacă știi să-i transmiți mesajul „împachetat” în pole-

iala care-l atrage. Cam acesta poate fi efectul ecranizărilor după opere literare celebre, cele care, în funcție de adaptare, de concepția regizorală și de jocul actoricesc, îți pot face cunoștință cu o lucrare anume, trimițându-te chiar la paginile cărții.

Nu de puține ori am auzit dialogul:

„- Ai citit cartea?

- Nu, dar am văzut filmul”.

Însă au existat și momente, e adevărat, mai rare, când dialogul s-a transformat:

„- Ai citit cartea?

- Da, fiindcă mi-a plăcut filmul”.

Pentru a putea începe discuția pe marginea celor trei variante prezentate ceva mai devreme, va trebui să ne referim și la traducerea audiovizuală, la ceea ce presupune ea și, mai ales, la încorsetările și la restricțiile pe care i le impune traducătorului pentru subtitrare.

În cazul acestui tip de traducere, mai mult decât în cazul celei de carte, adaptarea textului joacă un rol extrem de important, viteza cu care sunt rostite replicile obligându-ne uneori la contragerea până la ideea principală.

Numărul de caractere, topica, logica informației, publicul-țintă, ora de difuzare a unui anumit program, structura lui, limbajul (mai ales că Shakespeare nu e străin de cuvintele și de expresiile uneori lipsite de delicatețe și greu de adaptat), caracteristici-le personajelor...

Toate acestea sunt elemente care fac din subtitrare o adevărată provocare pentru specialiștii în traducerea audiovizuală, obligând traducătorul să transmită corect mesajul unui text uneori de o mare complexitate, așa cum poate fi caracterizată opera lui Shakespeare.

Ușurința, talentul cu care este transformat dialogul vorbit în text scris, constă în capacitatea de a se păstra un număr cât mai mare de idei, nu de fraze și nici de cuvinte, acest lucru ducând la obținerea echilibrului dintre replică și traducerea ei. Cumva, subtitrării parcă i se potrivesc cel mai bine cuvintele filosofului și matematicianul grec Pitagora... „Nu spune puțin în vorbe multe, ci mult, în vorbe puține”. Cam asta înseamnă traducerea pentru subtitrare, iar când



textul pe care trebuie să-l înfrunți e unul complicat, shakespearian de exemplu, provocarea e cu atât mai mare!

Am ales pentru această lucrare trei variante din „Romeo și Julieta”, dar o singură scenă, pentru o comparație mai bună. E vorba de arhicunoscuta scenă a balconului.

Am subtitrat toate cele trei secvențe, folosind traduceri și adaptări cât se poate de diferite.

Și vom porni „piano”, clasic, apropiat de original, într-o atmosferă în care Shakespeare nu numai că nu s-ar speria, ci poate chiar s-ar regăsi. 1968, regia Franco Zeffirelli. Traducerea și adaptarea: Bogdan Voiculescu, de la Universitatea din București, masterand la *Traducerea Textului Literar Contemporan* (MTTLC).

**Exemplul 1. „Romeo și Julieta” (1968),  
regia Franco Zeffirelli**

**Traducerea și adaptarea: Bogdan  
Voiculescu MTTLC, Universitatea  
București**

1. Dar ce luminează blândă prin fereastră se-ntrevede?
2. E a mea domniță!  
E iubirea mea!
3. De-ar ști că e...
4. Glăsuiește, dar glasul-i nimic nu spune.  
Ce să fie?
5. Privirea-i grăitor vorbește.  
Îi voi răspunde.
6. Sunt prea-ndrăzneț, căci ea nu mie îmi vorbește.
7. Două stele ne-ntrecute-n chip, de pe cer plecate-n pribegie,
8. în urma lor cu foc să lumineze ochii îi invită.
9. Priviți cum sprijină obrazul de mâna-i sidefie!
10. Mănușă de i-aș fi, obrazul să îi pot atinge...
11. Vorbește!
12. Înger însořit, vorbește-mi, tu, din nou!
13. Romeo... De ce ești tu Romeo?
14. Renegă-ți al tău tată și numele respinge!
15. De nu, iubirea-ți către mine jură și Capulet nu mă voi mai numi.
16. Să mai ascult sau chiar acum să îți răspund?
17. Îmi ești dușman numai în nume.  
Rămâi la fel, oricum te-ai fi numit.
18. Ce este Montague?
19. Nu este mână, nici picior, nici braț, nici chip,
20. nici orice altă parte ce-n trup omul zidește.
21. De-ai purta alt nume!
22. Ce înțeles să poarte-un nume?
23. Numele de trandafir altul de-ar fi, dulcile miresme ar rămâne.
24. La fel Romeo, alt nume de-ar purta,
25. același chip sublim el ar avea și fără titlu.
26. Romeo, leapădă al tău nume, și-n locul lui primește al meu suflet!
27. Cuvintele-ți voi crede-n adevăr.  
Iubit numește-mi chipul și voi renaște.
28. De-acum, Romeo nu mă voi numi!
29. Cine ești, ascuns în vâl de noapte, și gându-mi răvășești?
30. Nu știu să-ți spun aceasta dup-un nume,
31. căci după nume-ți sunt dușman.
32. În scris de-ar fi aievea, cuvintele le-aș rupe!
33. Din cuvintele tale o sută n-a fost încă dat s-aud,
34. dar cunosc deja al vocii tale gust.
35. - Nu ești tu Romeo, un Montague?  
- Aceste nume de-ți displac, nu sunt.
36. De ce vii tu aici? Spune, de ce?
37. Ziduri înalte, greu de urcat, livada-aceasta are.
38. Iar pentru al tău nume moarte vei găsi, dacă de-ai mei vei fi întâmpinat.
39. De dragoste ușor aici am fost purtat, iar piatra dragostea nu poate-mpiedica,
40. nici orice-ar face dragostea, când tocmai ea ar îndrăzni.
41. Așa că ai tăi în cale-mi piedici nu vor fi!
42. - De te-ar vedea, ei te-ar sfârși!  
- Să vadă a nopții mantie nu-i lasă.
43. Iubirea ta de nu mi-e dat s-o am... atunci, să mă găsească!
44. Mai bine-o viață de ura lor scurtată, decât, fără a ta iubire, lungă.

Am ales pentru început ecranizarea lui Zeffirelli din două motive, ambele la fel de

importante. Primul ar fi anul lansării, 1968, deci producția cea mai veche dintre cele trei pe care le discutăm aici.

Lansarea s-a făcut la Londra, fiind o coproducție, Italia-Marea Britanie, iar regizorul a trebuit să le țină piept criticilor care au spus că filmul lui simplifică prea mult opera originală, numai că Zeffirelli a răspuns foarte prompt: își propusese doar să o popularizeze.

A folosit actori necunoscuți la vremea respectivă, dar foarte tineri, pentru a se apropia cât mai mult de personajele shakespeariene. Leonard Whiting, interpretul lui Romeo, avea 17 ani, iar Olivia Hussey, Julieta, 16 ani.

Al doilea motiv pentru care am început cu această ecranizare este acela că, dintre toate trei, respectă cel mai mult atmosfera, decorurile, costumele, muzica vremii și, în general, toate elementele care construiesc o imagine în mintea cititorului. Fără îndoială, cu toții, atunci când citim un text literar, un roman, o piesă, ne imaginăm personajele, interioarele, situațiile...

Ei bine, aici, lumea lui Shakespeare este redată mai ales prin păstrarea textului original, deși nu integral în cazul acestei secvențe, numai că pasajele eliminate de scenarist nu schimbă cu nimic firul narativ. În fond, vorbim de o adaptare cinematografică a unei piese, deci era firesc să apară unele modificări, deși nu semnificative.

Într-o asemenea situație, traducătorul pentru subtitrare trebuie să păstreze nealterat registrul stilistic, iar acest lucru se întâmplă nu numai pentru că textul piesei nu a fost schimbat, ci și datorită faptului că producția, în integralitatea ei, încearcă să rămână cât mai fidelă originalului. Numai că subtitrarea își spune cuvântul, piedicile încep să apară, regulile nu se lasă așteptate, deci suntem obligați să adaptăm textul shakespearian, scris într-o limbă uneori greu de urmărit, pentru ca telespectatorul să se bucure și de imagine, să nu fie prizonierul scrisului din partea de jos a ecranului.

Așadar, rămânând cât mai aproape de original și stabilind un raport cât se poate de bun cu pelicula pe care o subtitrăm, vom modela traducerea în așa fel încât împleti-



rea dintre text și imagine să fie una cât mai armonioasă.

Iar dacă Franco Zeffirelli a vrut să popularizeze „Romeo și Julieta” rămânând cât mai aproape de varianta originală, să vedem mai departe dacă același lucru se poate spune despre regizorul australian Baz Luhrmann, cel care a semnat a doua ecranizare despre care vom vorbi aici, lansată în anul 1996.

Aici, lucrurile se schimbă, costumele sunt moderne, tehnologia, avansată, computerele își spun cuvântul, montajul este unul mult mai alert, actorii sunt foarte cunoscuți, pentru că latura comercială este mai prezentă, deci imaginația regizorului este mult pusă la încercare. Bineînțeles că rezultatul a născut mari controverse printre cinefili.

Văzând filmul, veți înțelege care sunt motivele pentru care s-a întâmplat asta.

În cazul celei de-a doua variante a scenei balconului din „Romeo și Julieta”, am folosit pentru subtitrare adaptarea după traducerea lui Ștefan Octavian Iosif, adaptare realizată de Cristina Crăciun, traducător la Redacția Film a Televiziunii Române.

**Exemplul 2. „Romeo și Julieta” (1996), regia Baz Luhrmann**

**Adaptarea: Cristina Crăciun, Televiziunea Română**

1. Încet... Dar oare ce se vede strălucind?
2. Sunt zorile și Julieta-i Soare.
3. Răsari, Soare desăvârșit, și ucide Luna cea invidioasă!
4. E galbenă de ciudă că tu o întreci cu mult în farmec!
5. N-o mai sluji!
6. E trist giulgiul ei de vestală moartă și doar nebunele îl poartă.
7. Lasă-!
8. Stăpâna mea! Iubirea mea e!  
De-ar ști-o!
9. Biata de mine!
10. Vorbește! Vorbește încă, înger de lumină!
11. Romeo...
12. De ce ești tu Romeo?
13. Uită-ți tatăl!  
Lasă-ți numele!
14. Sau, altfel, jură că vei fi al meu și eu n-o să mai fiu o Capulet!
15. Să mai ascult sau să vorbesc?
16. Doar numele tău mi-e dușman!
17. Tu rămâi același, chiar de n-ai fi un Montague!
18. Ce-i Montague? Nu-i mână, nici picior, nu-i braț, nici față,
19. nu-i nicio altă parte a unui bărbat.
20. Fii alt nume! Ce e un nume?
21. Un trandafir, oricum îi spui, răspândește același parfum!
22. Și Romeo, dacă nu-i mai spui așa, își păstrează desăvârșirea!
23. Lasă-ți numele, Romeo,
24. și-n schimbul unui nume care nu are nimic cu tine-a face, ia-mă toată!
25. Te iau!
26. - Nu ești Romeo, un Montague?  
- Nici vorbă, de nu-ți place.
27. Dar pentru ce ai venit aici și cum?  
Zidul e înalt, greu de sărit,
28. iar moartea te pândește, dacă te vede vreunul din ai mei!
29. Aripile iubirii m-au purtat aici.  
Nu-i zid s-o poate împiedica.
30. Iar ea încearcă tot ce iartă firea.  
De-aceea nu mă tem de toți ai tăi!
31. Dacă te văd, te vor ucide!
32. Scutul nopții mă ascunde de privirea lor.
33. Dar dacă nu mă iubești, mai bine să mă vadă!
34. Mai bine mă ucide ura lor, decât să trăiesc fără iubirea ta!

După cum am văzut în al doilea exemplu, regizorul australian Baz Luhrmann a ales o abordare extrem de modernă a dramei scrise acum peste 400 de ani. Unii critici au fost de părere că filmul e de-a dreptul epuizant, alții, că este genial, iar publicația „Newsweek” spunea în 1996 că avem de-a face cu o ecranizare, citez „mai mult pentru ochi, decât pentru urechi”.

Am văzut ce-a ales să facă regizorul, dar cum rămâne cu alegerea pe care a făcut-scenaristul? Acesta a rămas fidel textului shakespearian, deși, la rândul lui, ca și în cazul variantei anterioare, a eliminat o serie de fragmente din scena balconului, reușind și el să păstreze intriga neschimbată.

Cu siguranță, intenția lui Craig Pearce și a lui Baz Luhrmann, cei care au semnat scenariul adaptat, a fost aceea de-a uni trecutul cu prezentul, de-a crea o punte peste sute de ani, de-a reda lumea lui Shakespeare prin intermediul limbajului folosit în film.

Poate că cei doi au simțit că interesul publicului față de „Romeo și Julieta” era în scădere, poate că o altă variantă clasică era deja prea mult, poate că accesibilitatea și drumul către marea literatură a secolului al XVI-lea puteau fi obținute mai ușor printr-o abordare neobișnuită, care să șocheze, dar, în același timp, să apropie, să atragă publicul curios.

Iar prima mișcare pe care au făcut-o a fost să schimbe titlul.

Filmul nu se numește „Romeo și Julieta”. Nu s-a schimbat ordinea personajelor, dar în loc de „și” a apărut un „+”. Așa s-a născut ecranizarea „Romeo + Julieta”, o peliculă care a încântat publicul cu costumele minunate, pe acordurile unei muzici extrem de diverse, care voia să li se adreseze tuturor categoriilor de spectatori, prin intermediul tehnologiei avansate și cu ajutorul ideilor care au transformat Verona de altădată în Verona Beach, un oraș modern al secolului XX, cu elemente total diferite de cele din perioada în care piesa „Romeo și Julieta” era scrisă și apoi jucată pe scena Teatrului Globe de la Londra.

Dar să ne întoarcem la traducerea, la adaptarea folosită în cazul acestei producții.

Deși textul shakespeareian rămâne neschimbat, cu toate că accentul britanic este evident înlocuit de cel american, varianta pentru subtitrare trebuie să țină cont de o serie de elemente noi față de ecranizarea anterioară, din 1968, extrem de apropiată de original.

În cazul de față, spectatorului, deși poate cunoscător și iubitor al lui Shakespeare, îi sunt prezentate imagini care îl îndepărtează de zona de confort în care începuse vizionarea, deoarece considera că relația apropiată cu piesa îi permite o relaxare totală. Iar imaginile noi, elementele moderne, decorurile deosebite, lumea computerizată, actorii extrem de cunoscuți și foarte în vogă (Leonardo DiCaprio și Clare Danes), toate acestea nu fac decât să-i distragă atenția de la traducere. De ce? Pentru că spectatorul trebuie să se obișnuiască, să redescopere o lume pe care poate o cunoaște, dar care acum i se înfățișează într-o lumină diferită. În această situație, ce abordare va alege traducătorul?

Imaginea fiind mult mai încărcată de noutate, textul trebuie să fie unul mai accesibil, simplificat, așa că din el vor fi eliminate o mare parte a elementelor de limbaj dificile, specifice epocii shakespeareiene.

Pentru a fi în concordanță cu noul mediu, de exemplu, dialogul dintre Julieta și Romeo: „- *De te-ar vedea, ei te-ar sfârși!* - *Să vadă a nopții mantie nu-i lasă!*” va deveni: „-

*Dacă te văd, te vor ucide!* - *Scutul nopții mă ascunde de privirea lor*”.

E vorba, așadar, de o abordare mult mai apropiată limbajului obișnuit al zilelor noastre, pentru că, altfel, dificultatea lecturii traducerii ar împiedica telespectatorul să urmărească imaginile și, așa cum spuneam mai devreme, toate elementele pe care le descoperă ca noutate în această adaptare modernă, postmodernă chiar, a piesei originale.

Dar să mergem către ultima varianta despre care vom vorbi în această lucrare.

Davide Merlini și Giulia Luzzi sunt Romeo și Julieta în varianta musical a piesei lui Shakespeare, semnată ca regizor de Giuliano Peparini, extrem de cunoscut în Europa, dar și peste ocean. E considerat unul dintre cei mai talentați coregrafi și regizori ai generației sale, fiind cel care a pus în scenă „1789 - Les amants de la Bastille”, spectacol care se bucură de un succes uriaș în Franța, dar și „La Légende du Roi Arthur”, care se joacă juca în cele mai mari orașe franceze până la sfârșitul lunii iulie a acestui an (Wikipedia).

„Romeo e Giulietta - Ama e cambia il mondo”, „Romeo și Julieta - Iubește și schimbă lumea”, adaptarea italiană a musicalului „Romeo et Juliette - La haine et l'amour”, pentru care muzica și libretul au fost semnate de francezul Gérard Presgurvic. Traducerea și adaptarea sunt semnate de Cristina Crăciun, traducător al Televiziunii Române.

### **Exemplul 3. „Romeo e Giulietta - Ama e cambia il mondo” (2013)**

**Regia: Giuliano Peparini**

**Traducerea și adaptarea: Cristina Crăciun, Televiziunea Română**

1. Ce astru sau ce zeu, oare, ne-a hotărât iubirea?
2. Până la cer ajunge ea, dar de ce, pentru ce ești tu Romeo?
3. Ce astru sau ce zeu, oare, i-a născut privirea iubitoare?
4. Ce e un nume, iubite ce nu poți fi al meu?
5. Între părinți, doar ură, între copii, iubire!

6. Și stelele se bucură în cer pentru Julieta și Romeo!
7. Ce astru sau ce zeu, oare, mi-a adus inima ei pură?
8. Se adeverește visul cel mare, al lui Romeo și a Julietei sale!
9. Pentru ea, voi lupta, de trebuie, voi învinge noaptea adâncă!
10. Dar dacă e să pier, cu ce am greșit, Doamne?
11. Dacă te prind, te vor ucide!
12. Ochii tăi sunt primejdie mai mare decât 20 de săbii ale lor!
13. Privește-mă cu drag și voi fi apărat de orice dușman!
14. O să-mi uit numele, spune-mi doar „iubire”!
15. Căci de acum, nu Verona va fi stăpâna inimii mele!
16. - Același parfum floarea are...  
- Oricum i-ai spune!
17. - Mă iubești?  
- Mă tem că e doar un vis!
18. Ce astru sau ce zeu, oare, i-a născut prievirea iubitoare?
19. Se adeverește visul cel mare, al lui Romeo și a Julietei sale!
20. Ce astru sau ce zeu, oare, i-a dăruit splendoarea?
21. Și stelele se bucură în cer, pentru Julieta și Romeo!
22. Să nu mă crezi ușuratică fiindcă ți-am cedat așa iute!
23. - Iubito...  
- Noapte bună!
24. Noapte bună!
25. - Mă lași așa, nemângâiat?  
- Ce mângâiere vrei acum?
26. Dă-mi jurământul tău de iubire și ți-l dau pe al meu!
27. Ți l-am dat, înainte să-l ceri! Și aș vrea să ți-l tot dau!
28. Dă-mi de știre mâine prin cineva unde vrei să ne serbăm cununia.
29. Stăpân inimii mele ești, te voi urma în lumea întregă!
30. Ne vom jura iubire! În sfârșit, împreună!
31. Vom pierde lumea toată, dar ne vom urma chemarea,
32. prin furtuni și neguri,

33. vom opri timpul pentru totdeauna!

După ce am văzut și am discutat secvențe din două ecranizări care au folosit în scenariile lor textul shakespearian așa cum a fost scris el, de data aceasta avem de-a face cu un musical pentru care s-a apelat la adaptarea textului original, în vederea integrării sale în conceptul muzical al acestui spectacol european considerat un adevărat eveniment.

Pentru că pe scenă au urcat 45 de artiști, au fost create 270 de costume, decorurile fiind asigurate de elemente mobile pe care s-au proiectat lumini și imagini așa cum nu se mai făcuse niciodată.

Dacă în varianta din 1996 a lui Baz Luhrmann tehnologia a fost folosită în poveste, legătura cu trecutul fiind realizată cu ajutorul textului, în 2013, tehnologia fost folosită pentru a da viață poveștii, costumele, muzica și atmosfera create fiind acelea care au condus către lumea shakespeariană. Aici, coregrafia foarte modernă, împreună cu elementele de balet clasic, au făcut legătura între prezent și trecut. Sau poate că e mai bine să spunem „între trecut și prezent”, pentru că limbajul de altădată a fost adaptat pentru publicul secolului XXI, cel care, din nefericire, pare a nu mai avea nici timpul și nici disponibilitatea de-a asista la tragedia în formă clasică a celor doi îndrăgostiți din Verona.

Cât despre text, prelucrarea lui este vizibilă, mai ales că aici e vorba atât de pasaje cântate, cât și de secvențe vorbite, motiv pentru care s-a ales o combinație de scenariu adaptat și original. Interesant este faptul că libretul din limba franceză a fost adaptat de către scriitorul Vincenzo Incenzo, evident, pentru limba italiană, textul suferind din nou o serie de modificări.

Muzica și vorbele trebuia să se potrivească, dinamica avea să rămână neschimbată, iar scenariul era obligatoriu să respecte elementele folosite în compoziția inițială.

Vom vedea în continuare câteva exemple de adaptare a textului shakespearian la peste 400 de ani de la scrierea acestuia și modificările la care a fost supus plecând de la limba engleză, trecând prin franceză, ita-

liană și ajungând astăzi la traducerea în română.

În replicile rostite am observat o apropiere foarte mare de piesa lui Shakespeare, evident, cu modificările de rigoare, textul fiind mult simplificat, pentru o mai mare accesibilitate. Vom menționa aici doar trei exemple (deși ele sunt cel puțin șapte) de adaptare a textului, uneori impusă și de regulile de subtitrare, de numărul maxim de caractere admise pe fiecare rând sau de împărțirea pe unități de informație logică.

Vom porni de la varianta originală a piesei (pentru care am ales să folosim tot traducerea lui Ștefan Octavian Iosif), ajungând la adaptarea pentru scenă sau pentru ecran.

Așadar... Cuvintele Julietei „*Dă-mi atunci de știre prin cineva pe care-l voi trimite la tine mâine, ca să aflu unde și când vrei tu să ne serbăm logodna*” au devenit în traducerea scenariului acestui spectacol „*Dă-mi de știre mâine unde vrei să ne serbăm cununia*”.

Tot Julieta spune în piesă: „*Și poți să crezi de-aceea că-s ușoară... Dar crede-mă că sunt mai credincioasă decât acelea care știu să pară mirosițe*”, dar în musical textul se transformă în „*Și să nu mă crezi ușuratică fiindcă ți-am cedat așa iute*”.

Replica „*Ochii tăi frumoși sunt pentru mine mai primejdioși ca 20 de spade de-ale lor*” devine „*Ochii tăi sunt primejdie mai mare decât 20 de săbii ale lor*”.

În privința părților cântate, acestea sunt în cea mai mare parte alcătuite din pasaje adaptate după ideea textului shakespearean, fără a-l respecta întocmai.

Cu toate acestea, în cazul cântecelor sunt strecurate replici care pot fi regăsite în piesă, pentru ca publicul să aibă repere și să rămână conectat la opera de la care s-a pornit.

În acest sens vom da patru exemple...

Primul ar fi „*De ce, pentru ce ești tu Romeo?*”, adaptare după celebra replică „*Romeo, de ce ești tu Romeo?*”.

Apoi, întâlnim în text „*Ce e un nume*”, adaptare după „*Ce-i Montague?*”

Avem și un dialog între Romeo și Julieta: „*- Același parfum floarea are...*”, cu răspunsul „*Oricum i-ai spune!*”, o adaptare a replicii pe care în piesă o rostește doar Julieta, care

zice: „*Un trandafir, oricum îi spui, exală-același scump parfum*”.

În cele din urmă, transformarea textului „*Fac tot ce-mi spui: zi-mi doar 'iubite' deci!*”, care în musical devine: „*O să-mi uit numele, spune-mi doar 'iubire'*”.

Iată doar câteva exemple găsite într-o singură secvență de cinci minute, care face parte dintr-un spectacol de trei ore pus în scenă, până acum, în Franța, în Spania, în România, în Belgia, Italia, Canada, Marea Britanie, Olanda, Rusia, Austria, Ungaria, Coreea, Taiwan și Japonia.

Câte limbi, atâtea adaptări, toate conducând către închiderea cercului, către ideea de la care am pornit la începutul acestei lucrări: Shakespeare este universal!

Iar adaptarea textului său poate ridica probleme mai mari sau mai mici, în funcție de versiunea tradusă, de scenariu, de viziunea regizorală, de momentul ecranizării și mai ales de cele mai importante reguli impuse de subtitrare.

#### **Filmografie:**

- *Romeo și Julieta* (Romeo and Juliet). Marea Britanie-Italia, 1968.

Regia: Franco Zeffirelli. Scenariul: Franco Brusati, Masolino D'Amico, Franco Zeffirelli

- *Romeo și Julieta* (Romeo + Juliet). SUA, 1996.

Regia: Baz Luhrmann. Scenariul: Craig Pearce, Baz Luhrmann.

- *Romeo e Giulietta - Ama e cambia il mondo*. Italia, 2013. Regia: Giuliano Peparini.

Muzica și libretul: Gérard Presgurvic. Versiunea italiană: Vincenzo Incenzo.

#### **Traducerea și adaptarea:**

- Bogdan Voiculescu, MTTLC, Universitatea București (Romeo și Julieta - 1968)

- Cristina Crăciun, TVR (Romeo și Julieta - 1996: adaptare după Ștefan Octavian Iosif)

- Cristina Crăciun, TVR (Romeo e Giulietta - Ama e cambia il mondo - 2013)

**Redactarea pentru subtitrare:** Radu Bogdan Stănescu.

Caius Traian  
DRAGOMIR

## Suferința și amenințarea ei în orizontul istoriei



### Abstract

*Este sinistru să observăm – și în general evităm să o facem – că omul este singura ființă terestră care practică tortura și, implicit, este acea ființă care a inventat practica suferinței induse celor asemenea lui. Ironic, am putea bănuși că nici diavolii nu torturează alți diavoli. Consecutiv uciderii și torturii s-a instituit teroarea și terorismul. Viitorul umanității depinde prevalent de apariția în om a unei noi perspective asupra suferinței.*

**Cuvinte-cheie:** *tortură, crimă, terorismul, statul, dominația, dictatura.*

*It is horrible to observe – and, in general, we refuse to do this – that the human being is the only terrestrial animal practicing the torture. He invented the induction of the suffering of other men. Ironically, we can presume that the demons do not torture other demons. As a consequence of crime and torture it was developed the terror and terrorism. The future of human kind will prevalently depend upon the creation of a new perspective regarding the suffering.*

**Keywords:** *torture, crime, terrorism, state, domination, dictatorship.*

Tortura – fizică, dar cu atât mai mult cea psihică – este o invenție umană. Omul poate fi definit în nenumărate moduri, în funcție de enormul evantai al dimensiunilor existențiale proprii ființării sale. Una dintre definiții merită cu prisosință a fi citată, fie mai ales cu speranță de a deveni cândva desuetă, dovadă a abjecției de care ființa omenească încă nu s-a separat și, este drept urmare, o josnicie încă atașată condiției noastre de până acum: el, omul, este ființa capabilă să tortureze și, se vede oricând amenințată să fie supusă torturii de către presupușii săi semenii. Omul nu torturează exclusiv oamenii, deși oamenii sunt principala țintă a acestei forme ultime ca degenerescență comportamentală a speciei care se denumește pe sine sapiens sapiens ; în plus

nu are decât uneori, în mod real și intens rușinea, sentimentul culpabilității, care ar trebui să îl încerce fie și la cea mai vagă schiță a unei asemenea implicări diabolice. Execuția prin crucificare, tortură în sine, cu precedentele nelipsite ale torturii prin biciuire, apoi coroana de spini, rănirea în coasta pieptului Său, ca pentru efectuarea unui sinistru diagnostic al morții, au fost aplicate Mântuitorului, Fiului lui Dumnezeu, ca dovadă absolută a caracterului execrabil pe care îl poate atinge înclinația către rău a omului, în chip specific tocmai la contactul cu binele și, în particular, cu binele cel mai înalt, acela pe care omul îl datorează lui Dumnezeu și numai Lui. Ceea ce este cutremurător și straniu în legătură cu problema suferinței induse de om poate fi în faptul că,



actualmente, încă se mai pot afla în declarațiile unor instituții aparținând nivelului de maximă civilizație, după pretențiile unor state, recunoașterea, parcă lipsită atât de jenă cât și, de regret, a recursului, fie și limitat, la tortură; că există în acest sens și prevederi legale ale statelor din unele arii geopolitice(geo-culturale) care autorizează această practică abominabilă, fie în instrucția judiciară, fie în execuții, sau în mai „

modeste” penalități, nu înseamnă altceva decât manifestarea în lume a unui satanism pur și simplu pragmatic și extravertit, trecut dincolo de pragul simplei imaginații simbolice bolnave.

Suferința indusă expres oamenilor de către oameni – fără a lua, aici, în considerație suferința generată de sărăcie, de exploatare, în toate variantele și aspectele acesteia, de lipsa educației – este un corelativ al voin-



ței de putere, o putere atribuită defectuos de societate statului, dar mai ales asumată de conducători care aspiră la dictatură, sau o asumă și o practică efectiv, ori de grupuri oligarhice, persoane cu vocația condamabilă, de a se pune în serviciul celor care aspiră la dominarea și subordonarea altor oameni. Este evident că principalul mod al controlului exercitat asupra omului este acela care utilizează moartea, asasinatul, războiul, condamnarea juridică la pedeapsa capitală, lagărul de exterminare. Formele morții ca act opresiv s-au diversificat enorm. Conștiința omului liber nu trebuie să evite a dobândi toate informațiile asupra amenințării la care orice om este supus. Treapta imediat inferioară suprimării fizice a ființei umane este, evident, tortura, care oricând poate fi continuată prin ucidere. Sub aceasta se află înjosirea. Parcurgerea inversă a acestei scări a răului, inacceptabilă moral dar oricând prezentă potențial în lume și amenințătoare, trebuie știută. Ea se află în rezerva oricărei voințe de putere care sfidează umanitatea omului și care, deci, refuză respectul uman, umanismul și democrația. Experiența existențială a celor ce au avut parte să cunoască îndeaproape regimurile care au redus, pentru aproape un secol – în plin veac al XX-lea -, demnitățile unei Europe atât de mândră de pretinsa ei civilizație la o formă nu rareori infernală de viață, sau mai bine zis de moarte se cere atât examinată în sensul adevărului binecunoscutei afirmații aristotelice despre om; acesta, spunea marele filozof al epocii de cea mai înaltă cultură a Greciei clasice, este ființa superioară și întrutotul nobilă a întregii lumi terestre, aflată deasupra tuturor vietăților care populează pământul, atunci când comportarea lui respectă principiile, rațiunii și moralei, dar el devine cea mai din urmă existență de pe pământ, dacă se sustrage atât rațiunii cât și moralei. Puterea corupe, s-a spus încă de mult; puterea absolută, s-a adăugat, corupe în mod absolut. Este aici un joc de cuvinte întrucâtva superficial, dar nu lipsit de adevăr. Probele unei astfel de coruperi, produse de putere, se numesc asasinat, teroare, tortură, înjosire.

Nemernicia unor astfel de căi ale puterii,

angajată pe calea impunerii sale asupra societăților, oamenilor, popoarelor, nu au făcut-o pe aceasta impracticabilă – dimpotrivă, ea a funcționat, așa cum bine se știe, ani lungi, în alte epoci istorice, secole numeroase chiar. Oamenii cei mai distinși, însă, au cedat și ei uneori, sau poate chiar adesea, fie tentației puterii fie lașității induse de suferință. Aceștia au putut fi corupți uneori, prin procedeul invers – acela al investirii lor cu distincții și omagii. Niccolo Machiavelli se naște în Florența la 1469 și are parte de o viață de numai cincizeci și opt de ani. Ocupă unele posturi politice, administrative și diplomatice în neasemuitul, strălucitorul, prin arta și cultura sa, oraș al Renașterii, protejat fiind într-o perioadă în care familia dominantă a cetății – Medicișii – este înlăturată de la conducerea Capitalei Toscane. La revenirea Medicișilor în cetatea pe care o socoteau a fi a lor, Machiavelli suferă nu doar marginalizarea ci și oprimarea, până la tortură. Acest cel mai mare politolog al istoriei civilizației, totodată istoric și scriitor de cea mai mare distincție, erudiție și valoare, scrie celebrele sale tratate politice - „Principele” și „Discursul asupra primei decade a lui Titus Livius; elaborează marea sa; „Istorie a Franței”, dar și o cunoscută comedie („Mandragora”). „Principele” este o operă concepută a face o amplă referire la ceea ce autorul aprecia a trebui să reprezinte politica marelui, dar și sângerosului prinț al Renașterii, Lorenzo di Medici, căruia Machiavelli îi și dedică această carte inegalabilă atât ca profunzime cât și sub raportul realismului politico-istoric. Este evident că Machiavelli nu a fost singurul spirit de geniu care a pactizat cu propriul său opresor. Trebuie subliniat însă că în conținutul, dar și în forma scrierilor sale, și nu doar a Principelui, el nu a făcut nicio derogare de la adevărul faptelor și problemelor la care făcea referire. Personalități de asemenea geniale care nu au avut de suferit direct în urma dictaturii naziste, dar care au avut, istoric, ocazia de a fi martori aberațiilor și gravelor forme de opresiune practicate în Germania sau în teritoriile ocupate sub conducerea lui Adolf Hitler s-au lăsat seduse de persoana acestuia, precum Gerhard

Hauptmann, Premiul Nobel pentru literatură încă din 1912, și Knut Hamsun, marele scriitor norvegian, laureat Nobel în 1920, ultimul aderent mai curând al ideologiei dictatoriale, decât adept al unui conducător anumit – susținând totuși guvernarea colaboraționistă a țării sale din vremea ocupației germane. Aceste exemple citate rămân totuși simple date, privind submisiunea pe care puterea o poate obține lezând direct pe cei care o vor susține apoi, sau pe semenii lor aflați într-o continuă suferință și înjosire de care cei ce se supun par să fie cel puțin în chip practic scutiți, servind drept modele de falsă valorizare a acțiunii dictatorului. Ființe umane supuse unui regim tiranic pot arăta însă o clară coordonare a actului de înjosire, cel puțin atunci când acesta nu vine din partea conducătorilor sau conducătorului lor. Problema principală constă în a afla dacă deriva opresivă a conducătorilor absoluți, ori totalitari, este un pur act pragmatic, sau constituie expresia unei afectări maladiive, patologice a unui psihic care trece în afara limitelor normalității, intrând în sfera sadismului necontrolat. Indiferent dacă acest sadism este unul calculat ori un rezultat de afectare bolnavă, poate sever distructivă a psihicului, în ce relația se află sadismul și istoria?

Un aspect penibil și totodată provocator al relației dictatură-înjosire este relevat de comportamentele ce depășesc limita admisibilului care s-au produs în ultimul an al Celui de al Doilea Război Mondial, cât și imediat după încheierea acestuia. Consecutiv debarcării aliate din Normandia, în iunie 1944, populația franceză oprimată, dar și supusă umilinței unei existențe sub ocupație străină, s-a comportat deosebit de sever cu aceia dintre compatrioții lor care acceptaseră să colaboreze cu autoritatea de ocupație. În afara condamnărilor judiciare oficiale au avut loc atât anchete sumare, prin judecată populară, precum și supunerea la oprobriu public a unor persoane acestea fiind obligate să parcurgă străzile orașelor sau satelor în care locuiau, purtând îmbrăcăminte sumară și pancarte atașate de gât, expunând înscrierile rușinoase, autoacuzatoare; li se impunea să

bată ei înșiși tobe și să își strige vinovăția. Înjosirea fostului opresor, sau agent al opresorului ajungea să fie mai crudă și stupidă decât cea pe care o trăiseră, este drept, pentru nu puțină vreme, cei oprimați. Fusesse uitat un vechi principiu juridic spunând că pedeapsa nu trebuie să fie într-o asemenea măsură severă sau crudă încât să îl transforme pe vinovatul odată condamnat într-o victimă atrăgând mila publică, precum și revolta împotriva sălbăticiiei omenești. Merită a fi amintit că omul excepțional care a fost Generalul Charles de Gaulle, s-a exprimat curând după eliberarea Franței în cuvinte clare, până la debarcarea din Normandia erau în țară nouăzeci și cinci la sută colaboraționiști, iar acum ni se pretinde că au fost nouăzeci și cinci la sută rezistenți. Știm că un reputat om de stânga român i-a spus în față unuia dintre principalii șefi comuniști, în aceeași perioadă în care Generalul de Gaulle își formula sarcasmul citat: tovarășe secretar general, puțini am fost, mulți am rămas. Oricum stilul deambulatoriu de înjosire occidentală a celor rejecți politic a fost preluat și de România. Îndeosebi negustori ceva mai avuți sau proprietari agricoli bogați erau plimbați, în perioada trecerii în război a României de partea Națiunilor Unite, ca și imediat după victoria din 1945, pe străzi, bătând tobe, strigându-și autoacuzări și purtând pancarte cu mențiunea vinovăției lor – în general ascunderea alimentelor în vederea speculei. Incredibil poate, dar cei care s-au exprimat îndârjit împotriva acestor scene au fost unele grupuri de ofițeri ruși, din trupele care asigurau legătura, prin România cu armatele, ocupând Austria și Germania. Aceștia spuneau, în cont propriu, și nu în numele armatei lor, că românii au dreptul să condamne pe vinovați la pedepse oricât de grele, dar nu să umilească public ființe omenești. Este interesant de observat că între guvernanți și oamenii unui popor, reparația sentimentelor umane poate fi cu totul neașteptată. Aceasta se poate dovedi adesea corectă, sau mai exact poate, conformă bunului simț, pe când partizantul politic ar fi sugerat o cu totul altă comportare populară.

# Panait Istrati – Între vocație și aspirație

---

## Abstract

*Ultima carte, "În lumea Mediteranei", (vol. 1 – Răsărit de soare și vol. 2 – Apus de soare) are semnificații speciale pentru opera lui Panait Istrati. Sunt evocate întâmplări pitorești, adesea pline de umor, pe care autorul le-a trăit la Cairo, Damasc, Beirut, Pireu între 1906-1913. Dacă în țară Panait Istrati este un ziarist social-democrat angajat, în Orient hoinărește pentru că vrea să cunoască lumea. Există în opera lui Panait Istrati o "chemare a Orientului" care va deveni spațiul literar predilect.*

Cuvinte-cheie: Orient, Mediterana, Panait Istrati, aventura.

---

*The last book, "In the world of the Mediterranean" (chapter 1 – Sunrise and chapter 2 – Sunset) has special significance for Panait Istrati's work. Picturesque stories are evoked, often humorous, which the author has lived in Cairo, Damascus, Beirut, Piraeus between 1906-1913. If in his country Panait Istrati is a committed social democrat journalist, in the East he wanders because he wants to discover the world. There is in Panait Istrati's work a "call of the East" that will become the favorite literary space.*

Keywords: Orient, Mediterranean, Panait Istrati, adventure.

---

Este limpede pentru oricine-i cunoaște în profunzime structurile operei că Mediterana este un lac istratian. În primii șapte ani de după prima plecare din România – decembrie, 1906 – Panait Istrati a petrecut perioade lungi hoinărind aparent fără rost și fără scop prin Orient. Mai ales în pragul iernilor lua clandestin vaporul și pleca în țări „de soare pline”, cum spune poetul. Distingem astfel adevărate strategii de retragere din fața frigului scitic din Bărăgan – iarna, ca anotimp, este o structură absentă – și, pe de altă parte, de exprimare a naturii lui solare. Dimensiunea fabuloasă a exodului ciulinilor – pagină memorabilă din prima parte a romanului „Ciulinii Bărăganului”- evocați halucinant în mari turme

de sfere de spini rostogolindu-se spre sud în bătaia crivățului sugerează o spaimă de boreal.

În aceste călătorii prin Orient, cu scop deocamdată nedivulgat, Panait Istrati îndură cu seninătate umilințe și mizerii greu de acceptat. Trăiește ca vrăbiile, mănâncă puțin, muncește pe ici-colo, caută de muncă, dar se roagă să nu găsească, doarme pe apucate în spații sordide. Are însă o curiozitate de neostoit, dorește să cunoască oameni și locuri. Într-un sens mai înalt, el practică scotophilia, în sensul vechi, grecesc, de om care privește realitatea și spune doar ceea ce vede.

Descinde într-o lume de halima, cu vagabonzi, zilieri, aventurieri, circari, palicari,



„pești”, vântură-lume, femei fără căpătâi. O lume pitorească, în felul ei, o lume mărunță în care virtutea și ticăloșia își dispută întâietatea, iar bogăția și sărăcia sunt relative. Culmea este că găsește pretutindeni brăileni, pe principiul verificat că un brăilean, dacă pleacă de acasă, unde ajunge, tot brăileni caută. Orientul începutului de veac XX, așa cum îl cunoaște Panait Istrati este un turn Babel care are o singură virtute, dragă lui Adrian Zografi: nu cunoaște intoleranța. Deocamdată. Aici fiecare zi are povestea ei unică și irepetabilă.

Adevărul este că Orientul oferă sursă de inspirație pentru jumătate din opera istratiană. Cealaltă jumătate are ca element pivotant Brăila.

Acum când avem acces la întregul operei istratiene putem spune că acele călătorii intermitente făcute în Orient, între 1906 – 1913, au rostul lor, ținut deocamdată secret: autorul caută un spațiu care să devină cândva literar. Hoinarul brăilean căuta cu înfrigurare ceva ce va divulga târziu, aproape peste un deceniu, prin opera sa: un loc adecvat care să primească altoiul unei opere. Nu s-a remarcat deloc, în cazul lui Panait Istrati, aspectul programatic al operei. Tuturor li s-a părut că opera este a unui buimac și că ea țâșnește ca un gheizer, ca din nimic.

Nicidecum. Totul este programat, în tăceri și îndârjiri, cu viața pusă amanet pentru operă, trasat cu o rigoare inginerească. Tot ce rezumă aventura de suprafață a omului Panait Istrati, după 1906, duce, de fapt, către „Chira Chiralina” și celelalte opere care au urmat. Când ajunge să le publice, după ce primește elogiul lui Romain Rolland care remarcase tumultul geniului, operele erau deja pregătite până la detaliu. Scrierea lor este, de fapt, o formă de transcriere. Se știe, Istrati scria ușor, fără chinurile stilului, fără adăugiri, doar cu nuanțări și șlefuiuri care adaptau textul unui autodidact pentru limba franceză. La ce viață a dus în acești ani – a fost un atlet al mizeriei – doar opera la care medita în tăcere îl mai ținea în viață, ca un colac de salvare în oceanul social.

Opera însăși, în formele ei lente de alcătuire devenise o ființă care își cerea drepturile, își impunea voința, cerea omului să făptuiască în numele ei. Dacă ar fi să cuantificăm câtă proză a produs aventura occidentală a lui Panait Istrati, realitatea ne-ar obliga să spunem: mai nimic. Doar o povestire arată marea nostalgie a Occidentului, sugerând prima încercare – ratată – de a vedea Parisul: *Direttissimo*, publicată în 1928.

Orientul rămâne raiul lui beteag. Aici

cunoaște, ca într-o mare inițiere, binele și răul, aventura, iubirea și malformările ei. Orientul este mediul predilect, spațiul literar cel mai rodnic. În niciun alt mediu Panait Istrati nu s-a simțit atât de senin, de împăcat cu sine, ca în povestirile orientale, de la „Chira Chiralina” până la „În lumea Mediteranei (Apus de soare)”. De dragul prieteniei și aventurii îndura orice. Sentimentul divin al libertății aici îl are.

Chiar dacă pleacă din Brăila pentru că se simțea încorsetat, totuși substanța povestirilor cu subiect oriental nu este fundamental diferită de povestirile cu subiect brăilean. Între „Căpitan Mavromati” și „Bakâr” sau între „La stăpân” și „Musa” nu sunt rupturi fundamentale. Deși Brăila avea atunci, la începutul veacului XX numeroase forme de existență occidentală, chiar la fel de puternice ca cele orientale, totuși Panait Istrati optează doar pentru subiectele care sugerează atmosfera orientală. Orientul îi arată, ca unui fiu pe care îl recunoaște, toate podoabele și îi oferă mari daruri. În zona existenței materiale, nimic semnificativ. Fundamental rămâne darul povestirii fără sfârșit, care se naște una din alta, într-o structură șeherezadică. Această putere de a transforma existența diurnă în poveste devine o taină a operei istratiene sugerând puterea creației salvatoare.

În 1924, când publica în „Adevărul literar și artistic” povestirea „Sotir”, scrisă cu doi ani înainte, adăuga o „Notă a autorului” în care amintea cuvintele „marelui dascăl” Romain Rolland: „creația m-a scăpat de la boală, de la moarte, de la pierzanie”. Cei șapte ani de cunoaștere a Orientului alternează cu activitatea sindicală din docurile Brăilei dar și cu cea de ziarist. Plecarea din Brăila spre Alexandria Egiptului are loc în decembrie, 1906, la doar câteva zile de la publicarea primului articol. În ziare de stânga Panait Istrati a publicat, între 1906 și 1913, 92 de articole, adică substanța unei cărți de 270 de pagini, conform ediției „Humanitas” a publicisticii. Între tânărul care a aderat la mișcarea sindicală sau politică exprimând ceea ce crede în presa vremii și tânărul liber care, perioade lungi, trage mâța de coadă

prin Cairo, Damasc, Smyrna, Alexandria, Pireu, Beirut, Port-Said este o diferență enormă. În povestirile orientale care evocă această perioadă ochiul social este adormit. Nu tresare la nicio realitate care, fie la Brăila, fie în România, îl scandalizează, îi umple condeii de revoltă și îl face unul din cei mai buni ziariști de stânga din România începutului de secol. În povestirile orientale însă, nu apare nicio problemă socială, nicio observație despre codul moral al lumii în care trăiește. Nu judecă pe nimeni, trece cu vederea peste situații revoltătoare. Nu luptă, nu măsoară realitatea cu vreun canon ideologic sau social, nu vrea binele nimănui. Trăiește între greci, armeni, evrei, turci, întocmai ca la Brăila. Cunoaște lumea cosmopolită dar și duhurile azilului gorkian de noapte. Doar datele biografice confirmă că avem de-a face cu aceeași persoană. Dimpotrivă, sindicalistul este un admirabil luptător social. El are verb tăios, este pamphletar pătimaș în tot ceea ce scrie. Când analizează realitatea brăileană sau românească dezvoltă agresivitate, e analitic, are ochi bun și vede răul social, trage repede sabia verbului din teacă. Avea făcute patru clase primare în șapte ani și are curajul să înceapă o polemică de la egal la egal cu N. Iorga. Și nu reiese că este înfrânt. Savantul nu i-a iertat niciodată curajul de cizmar care se înălțase peste croiala sandalelor sale... Este un ziarist de primă mână, care nu mănâncă degeaba coloanele ziarelor sale.

Cele două imagini sunt fața și reversul personalității lui Istrati. Este aici exprimată tensiunea dintre vocație și aspirație, dintre luptătorul pentru orice formă de nedreptate, pentru, cum se spunea în cea mai bună limbă de lemn, o lume mai bună, și omul cotropit de lumea din Levant.

Lumea orientală este benefică pentru artist, lumea românească este benefică pentru ziarist. Acum nu știm care este vocația și care este aspirația. Deocamdată înclinăm să credem că vocația de scriitor înăbușă pentru o vreme aspirația de ziarist, de observator al realității.

Tânărul ziarist cunoaște surprinzător de bine principiile luptei de clasă. Când își scrie articolele politice dezvoltă această ten-

siune, apără pe cei nedreptățiți, identifică răul în cei care malformează umanul, acuză. Dimpotrivă, când evocă întâmplările trăite de el în peregrinările orientale, chiar dacă vede realități asemănătoare oarecum cu cele de acasă, el dezvoltă o viziune de prozator, fără niciun amestec al politicului. Fiind ziarist „de stânga” s-ar zice că ura față de societatea burgheză este un principiu fundamental. Mai ales la începutul secolului al XX-lea acest maniheism funcționa în ziarele de stânga din România ca un fel de religie.

Toți scriitorii români „de stânga” contemporani cu Istrati, care și-au scris opera pe principiile luptei de clasă, pe îndemn la ură și răz bunare au sfârșit prost. Al Sahia, I. Păun – Pincio, Th. Neculuță și mulți alții au sfârșit în firidele prăfoase și mărunte ale istoriei literare. Tocmai pentru că și-au cuplat opera la principii doar politice, ignorând legile estetice.

Istrati însă are reflexe de scriitor adevărat. El rămâne un prozator pur, cu instincte epice sănătoase dar în egală măsură rămâne și un ziarist la fel de pur prin spiritul polemic și justițiar care îl animă. Dar cele două fețe ale medaliei firii istratiene se vor mai întâlni o dată într-o confruntare teribilă în timpul celor 16 luni de călătorie prin U.R.S.S. I s-a cerut să călătorească prin „măreața Uniune” cu ochii larg închiși, să nu vadă realitatea profundă, dureroasă, la zece ani de la Revoluție. Numai că Istrati se revoltă și scrie celebra „Spovedanie pentru învinși”. Gestul său are urmări tragice. „Aspirația” își ia revanșa, tulbură profund „vocația” scriitoricească. Scriitorul iese din această luptă învins, pustiit, bolnav. Nu își va mai reveni niciodată.

Diferența între palicar și ziarist este enormă. Omul nu poate fi înțeles decât ca ființă mitologică, un Ianus bifrons, care deși trăiește în medii oarecum asemănătoare, are reacții diferite: privește cu voluptate mizeria Orientului și trăiește cu îndârjire și revoltă prezentul românesc.

Care este Istrati cel adevărat? Sunt mai multe răspunsuri posibile. Oricum provocarea nu este oarecare. Această structură bipolară a personalității o mai întâlnim doar

de câteva ori la câteva personalități accentuate din literatura română. Patternul românesc rămâne tot Eminescu, împărțit între lirica de dragoste și pamflet, între poem filosofic și cronică politică în ziarele vremii. Ziaristul Istrati scrie despre teme ale zilei, despre probleme sociale consemnate în timp real. Efemeridele din presă sugerează o scurtcircuitare a timpului trăirii cu timpul scrierii. Dar între tânărul rătăcitor din 1913 și povestitorul din 1923 este un deceniu care îndulcește realul. Ecuația camusiană a timpului trăirii și a timpului mărturisirii are efecte benefice pentru scriitor. Timpul dă o altă dimensiune realului. Încă o dată literatura își arată întreaga și dulcea ei putere. Chiar dacă proza istratiană este rezultatul unui pact biografic- Istrati este un scriitor care ilustrează exemplar situația – totuși ficțiunea nu dă pace elementului biografic, ea lucrează, impune încet dar sigur legile ei implacabile, iar biograful nu rămâne în cele din urmă decât o mască. Dacă am reflecta asupra sensului biografiei lui Istrati – fără îndoială, una din cele mai fascinante biografii din literatura universală – s-ar impune atenției noastre un tip de realitate care, exprimându-se identic de câteva ori, devine o marcă a destinului. Toate marile etape distincte ale biografiei scriitorului au o durată aproximativ egală. Mereu, după șapte ani – cifră cu o oarecare simbolistică magică – după mari, grele și complicate acumulări, destinul scriitorului dezvoltă o spectaculoasă schimbare de cod. Prima perioadă, am arătat deja, începe în decembrie, 1906, cu „Chemarea Orientului”, cu prima călătorie în țări mediteraneene și se încheie în 1913, tot în decembrie, când pleacă la Paris deci cu un alt eveniment care îi va marca destinul, „Chemarea Occidentului”. Cele două „chemări” au fost evocate în ultimul roman „În lumea Mediteranei”, primul volum „Răsărit de soare”, al doilea, „Apus de soare”. Între un răsărit și un apus – mari metafore ale ultimului roman- se consuma ziua astrală a operei lui Panait Istrati.

Majoritatea subiectelor povestirilor și romanelor sale au rădăcinile înfipte în întâmplările acestor ani.

Lidia VIANU

## Ce înseamnă „Recuperarea Anglisticii” în România?



### Abstract

Proiectul Recuperarea Anglisticii în România deschide drumul studierii epocii anglofone contemporane într-o țară care până nu demult a fost francofonă. El constă într-unsite care pune gratuit la dispoziția cititorilor traduceri literare timpurii din limba engleză în limba română, manuale și dicționare ce au servit predării limbii engleze acelor care aveau limba română ca limbă maternă.

Cuvinte-cheie: anglistică, traduceri, manuale, dicționare, istoria anglisticii românești.

*The project entitled Recuperarea Anglisticii în România is the first stage of research regarding the contemporary anglophone period in a country that used to be francophone till not long ago. It is a site that offers for free download early literary translations from English into Romanian, handbooks and dictionaries once used in teaching English to Romanians.*

Keywords: *the study of English, translations, handbooks, dictionaries, the history of Romanian English studies.*

Pe măsură ce istoria culturală a unei națiuni crește, cu cât trec secolele și se adună mai multe cărți scrise, rolul bibliotecii crește și el. Biblioteca este spațiul cu cea mai mare cantitate de materie cenușie pe cm<sup>2</sup>.

Iată, prin urmare, motivul pentru care proiectul „Recuperarea Anglisticii în România”, proiect cu finanțare europeană pentru „Patrimoniul cultural”, a ales să se alieze cu Biblioteca Academiei și Biblioteca Centrală Universitară din București. Cărțile din aceste biblioteci—unele datând din clipa apariției paginii tipărite la noi în țară—sunt cea mai concretă mărturie a evoluției culturii române.

În cazul Anglisticii, trebuie să pornim de la ideea că, în contextul politic al anului 2016, limba engleză este a doua limbă oficială în Europa, dar și pe alte continente. A nu vorbi englezește este sinonim cu a te reduce la izolare economică, nu numai

culturală. De aici vine și interesul echipei UB în acest proiect: istoria studierii și propagării limbii engleze în România dă măsura integrării țării noastre în Europa și în lume.

La mijlocul anilor 1800, când au început să apară traduceri din literatura engleză, în alfabet chirilic și apoi de tranziție, România nu era încă un stat unitar din punct de vedere politic, și era un spațiu francofon. Din această cauză, multe din cărțile englezești au pătruns aici prin traduceri din limba franceză.

Centrul de greutate al acestui proiect este reprezentat de dicționare și manuale necesare predării limbii engleze vorbitorilor de limbă română. Motivul este simplu: echipa de cercetători ai Universității București a urmărit mai mult decât să pună la îndemâna publicului cititor cărțile vechi și greu accesibile din domeniul anglisticii, prin intermediul unui site dedicat Anglisticii

românești — <http://www.recuperareaanglisticii.ro/> —, așa cum au francezii (*toute proportion gardée*) <http://gallica.bnf.fr/> ori americanii <https://archive.org/>. Universitatea București dovedește prin această alianță cu două biblioteci cu istorie și tradiție în cultura română că Anglistica este

un domeniu de cercetare care definește în acest moment o epocă esențială în România: epoca anglofonă.

Sperăm ca cititorii și eventualii posesori de cărți rare, care ar merita incluse în patrimoniul cultural român și postate pe acest site cu accesare gratuită, nu ne vor ocoli.

