Leon Levițchi — Archive. 17

William Shakespeare

Material preluat în teza de doctorat
1958-1962

Ediție facsimil

Editat de
C. George Sandulescu
şi
Lidia Vianu

Contemporary Literature Press
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018

vineri 25 mai 2018

Comunicat de Presă

Ediție online

Contemporary Literature Press,
sub auspiciile următoarelor foruri: **Universitatea din Bucureşti**, **The British Council**, **Institutul Cultural Român** şi **Uniunea Scriitorilor din România**

Anunță publicarea volumului

CENTENAR LEVIȚCHI

William Shakespeare

Material preluat în teza de doctorat

1958-1962

Ediție facsimil

ISBN 978-606-760-167-1

Editat de C. George Sandulescu şi Lidia Vianu

Anul acesta se împlinesc 100 de ani de la naşterea Profesorului de limbă şi literatură engleză Leon D. Levițchi. ESTE CENTENARUL LEVIȚCHI.

*

Nu există grămătic mai însemnat decât Leon Levițchi pentru profesorul de limba engleză din România. A scris gramatici din care toți urmaşii lui au învățat structura limbii engleze, şi cum poate ea fi predată vorbitorului de limba română. A făcut cele mai bune dicționare dintre câte avem. A tradus integral William Shakespeare. A predat lexicologie. A scris „Învățați limba engleză fără

profesor". A scris istoria literaturii engleze şi americane.

Leon Levițchi [Radio România, 1973]

"Well—you see—quite, quite accidentally, I belong to an older generation; and quite, quite accidentally, for twenty years on end I taught English grammar to our students; and I taught them in the spirit of Charles Bally and Harold Palmer, not in that of Chomsky.... I do not in the least believe in the idea that the history of linguistics should be divided into two: the pre- and the post-Chomsky period. I should rather say: I believe in things that can be demonstrated and I do not believe in things that cannot be demonstrated. If—if!—the new achievements of linguistics can prove that we have been in the wrong, and the new achievements are in the right, all the better—we shall surrender to them: but, if they cannot justify themselves, all the worse—we shall not surrender, and we shall go on saying that it is much much better to speak of subject and predicate than of subject and predicate group (SG, or PG)."

Leon Levițchi [Radio România, 1972]

L.L: "...an Austrian professor invited me to join an international society of lexicographers."
Announcer: "Does that imply practical or theoretical activity?"
L.L: I don't know yet; I only hope it will be applied linguistics—a discipline which I personally like very much. Of course, I like theory as well, but only if it is based on applied linguistics."

C. George Sandulescu

Leon Levițchi – Archive (LLA)

LLA 1	**Leon D. Levițchi (1918-1991)**	4 decembrie 2013	http://editura.mttlc.ro//lla-1-leon-levitchi.html
LLA 2	**Ironia lui Byron.** ***Teza mea de licență*. 1941.**	2 februarie 2018	http://editura.mttlc.ro//lla-2-ironia-byron-teza-licenta.html
LLA 3	**O întâmplare cu țigani** **1955**	16 februarie 2018	http://editura.mttlc.ro//lla-3-o-intamplare-cu-tigani.html
LLA 4	**Chemarea Nordului** **1937**	23 februarie 2018	http://editura.mttlc.ro//lla-4-chemarea-nordului.html
LLA 5	**Călătoriile lui Lapsus** **1954**	2 martie 2018	http://editura.mttlc.ro//lla-5-lapsus.html
LLA 6	**Caietul verde. Poeme** **1938-1939**	9 martie 2018	http://editura.mttlc.ro//lla-6-poeme-1938-1939.html
LLA 7	**Poeme** **1944-1946**	16 martie 2018	http://editura.mttlc.ro//lla-7-poeme-1944-1946.html
LLA 8	**Subliniere lingvistică în opera dramatică a lui Shakespeare.** Teză de doctorat. **1968**	23 martie 2018	http://editura.mttlc.ro//lla-8-teza-doctorat.html

LLA 9	**Inimi ruginite.** Piesă în 4 acte şi 1 tablou.	30 martie 2018	http://editura.mttlc.ro//lla-9-inimi-ruginite.html
LLA 10	**Piesă** fără titlu	6 aprilie 2018	http://editura.mttlc.ro//lla-10-piesa-fara-titlu.html
LLA 11	**Visul unei nopți în miez de vară** fragmente de traducere	13 aprilie 2018	http://editura.mttlc.ro//lla-11-visul-unei-nopti.html
LLA 12	**Essay on Criticism, 118-190** fragmente de traducere din Alexander Pope	20 aprilie 2018	http://editura.mttlc.ro//lla-12-essay-on-criticism.html
LLA 13	**Man la Robert Burns**	27 aprilie 2018	http://editura.mttlc.ro//lla-13-man-robert-burns.html
LLA 14	**Oliver Wendell Holmes (1809-1894)**	4 mai 2018	http://editura.mttlc.ro//lla-14-oliver-wendell-holmes.html
LLA 15	**Emisiuni Radio**	11 mai 2018	http://editura.mttlc.ro//lla-15-emisiuni-radio.html
LLA 16	**A Course in English Lexicology**	18 mai 2018	http://editura.mttlc.ro//lla-16-english-lexicology.html
LLA 17	**William Shakespeare.** Material preluat în teza de doctorat**. 1958-1962**	25 mai 2018	http://editura.mttlc.ro//lla-17-shakespeare.html

Leon Levițchi — Archive. 17

William Shakespeare

Material preluat în teza de doctorat
1958-1962

Ediție facsimil

Editat de
C. George Sandulescu
și
Lidia Vianu

Contemporary
Literature Press

http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018

CONTEMPORARY LITERATURE PRESS
The online Publishing House of the University of Bucharest
http://editura.mttlc.ro

Editura pentru studiul limbii engleze prin literatură

Lidia Vianu
Director

C. George Sănduleşcu
Executive Advisor

UNIVERSITATEA DIN BUCUREŞTI
INSTITUTUL CULTURAL ROMÂN
Uniunea Scriitorilor din România
BRITISH COUNCIL

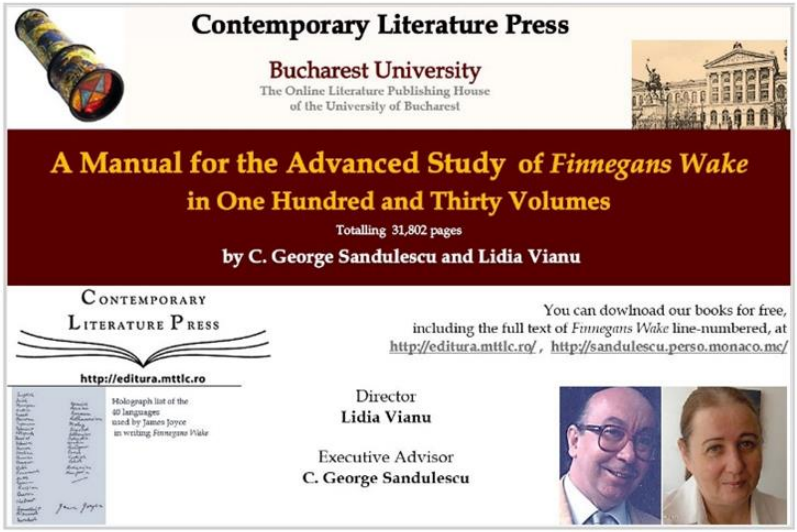
ISBN 978-606-760-167-1

© L. Levițchi

Copertă, redactare şi tehnoredactare
Lidia Vianu

Postare: Cristian Vîjea

Imaginea de pe copertă: Leon Levițchi, 1959.



Leon Levițchi — Archive. 17

William Shakespeare

Material preluat în teza de doctorat
1958-1962

Ediție facsimil

Editat de
C. George Sandulescu şi **Lidia Vianu**

Contemporary
Literature Press
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018

Cuprins

Antonimia în opera lui Shakespeare p. 2
1958

Repetiția gramatical-stilistică în piesele lui Shakespeare p. 15
1958

Elaborare artistică conştientă în opera lui Shakespeare p. 30
1960

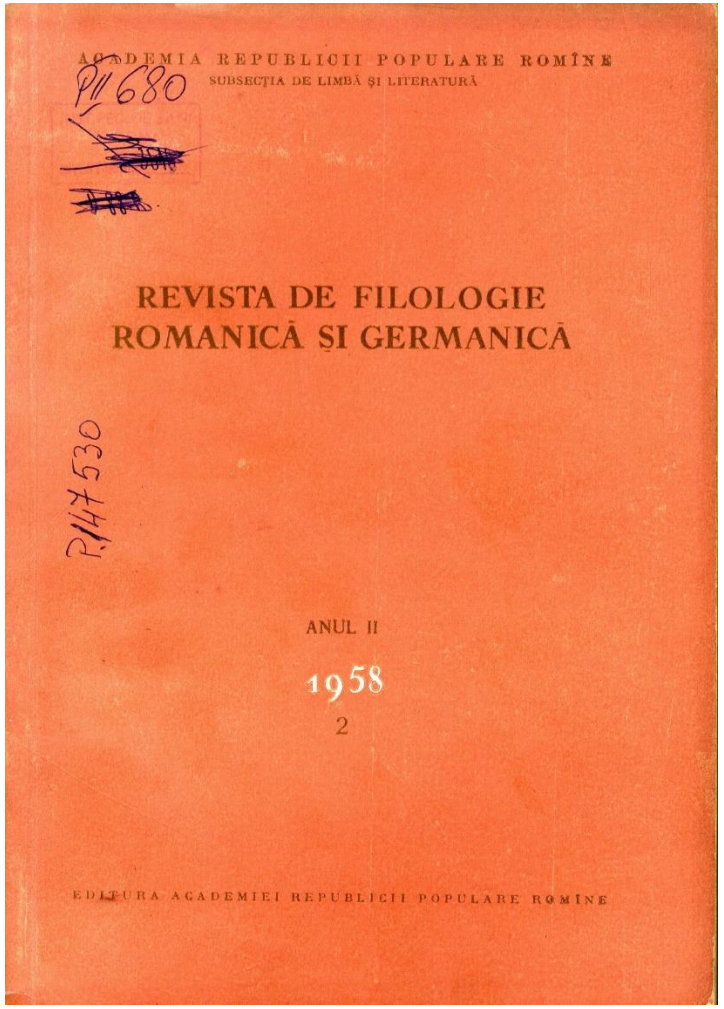
Încercare de reconstituire tematică a unei piese de Shakespeare, „Troilus şi Cressida”, p. 40
pe baza unui eseu de Bacon „Despre dragoste”
1962

Contemporary Literature Press
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018

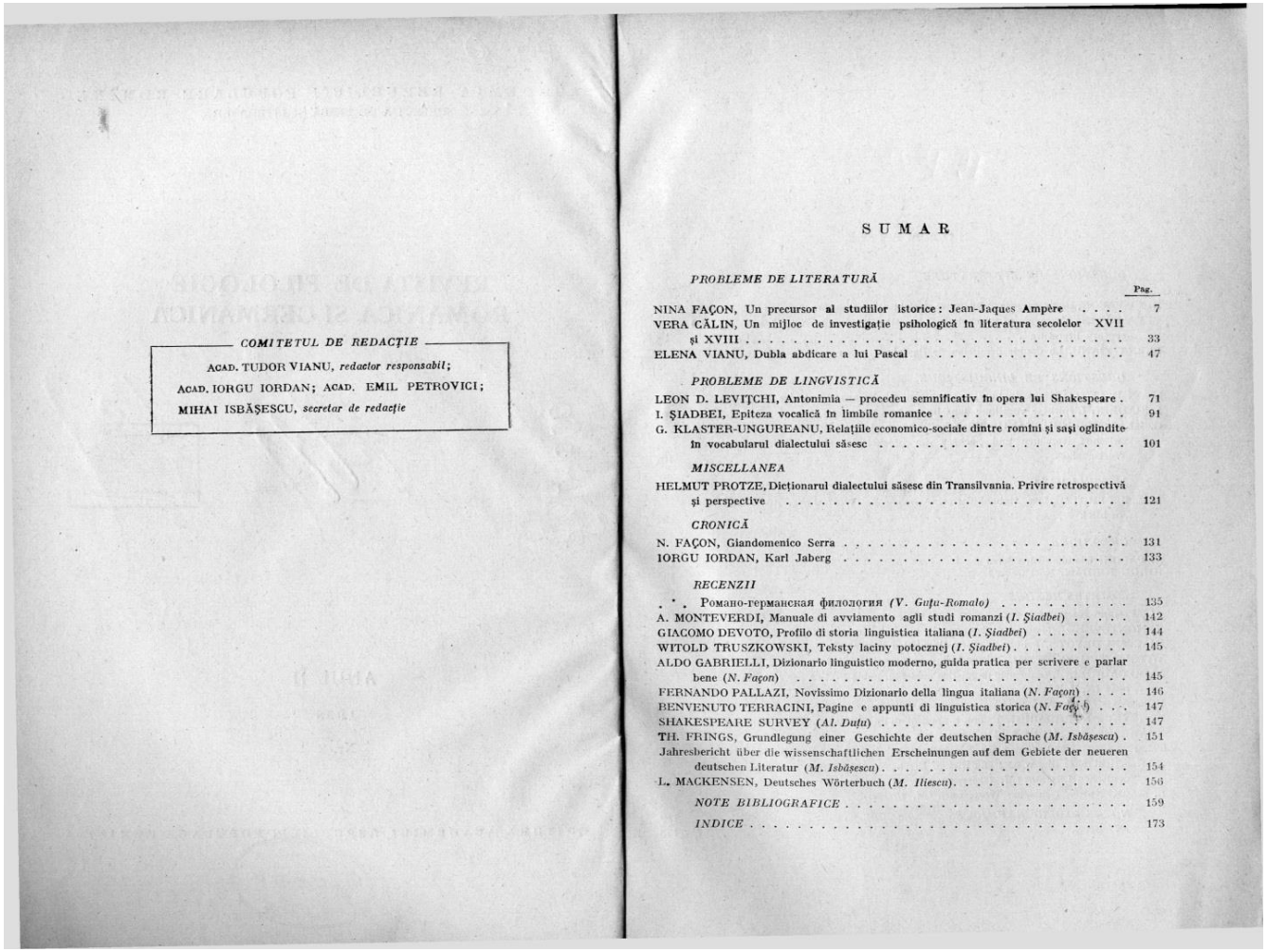
Antonimia în opera lui Shakespeare

1958

Contemporary Literature Press
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



Contemporary
Literature Press
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



COMITETUL DE REDACȚIE

ACAD. TUDOR VIANU, *redactor responsabil*;
ACAD. IORGU IORDAN; ACAD. EMIL PETROVICI;
MIHAI ISBĂȘESCU, *secretar de redacție*

SUMAR

PROBLEME DE LITERATURĂ

Pag.

NINA FAÇON, Un precursor al studiilor istorice: Jean-Jaques Ampère 7
VERA CĂLIN, Un mijloc de investigație psihologică în literatura secolelor XVII și XVIII 33
ELENA VIANU, Dubla abdicare a lui Pascal 47

PROBLEME DE LINGVISTICĂ

LEON D. LEVIȚCHI, Antonimia — procedeu semnificativ în opera lui Shakespeare . 71
I. ȘIADBEI, Epiteza vocalică în limbile romanice 91
G. KLASTER-UNGUREANU, Relațiile economico-sociale dintre romîni și sași oglindite în vocabularul dialectului săsesc 101

MISCELLANEA

HELMUT PROTZE, Dicționarul dialectului săsesc din Transilvania. Privire retrospectivă și perspective 121

CRONICĂ

N. FAÇON, Giandomenico Serra 131
IORGU IORDAN, Karl Jaberg 133

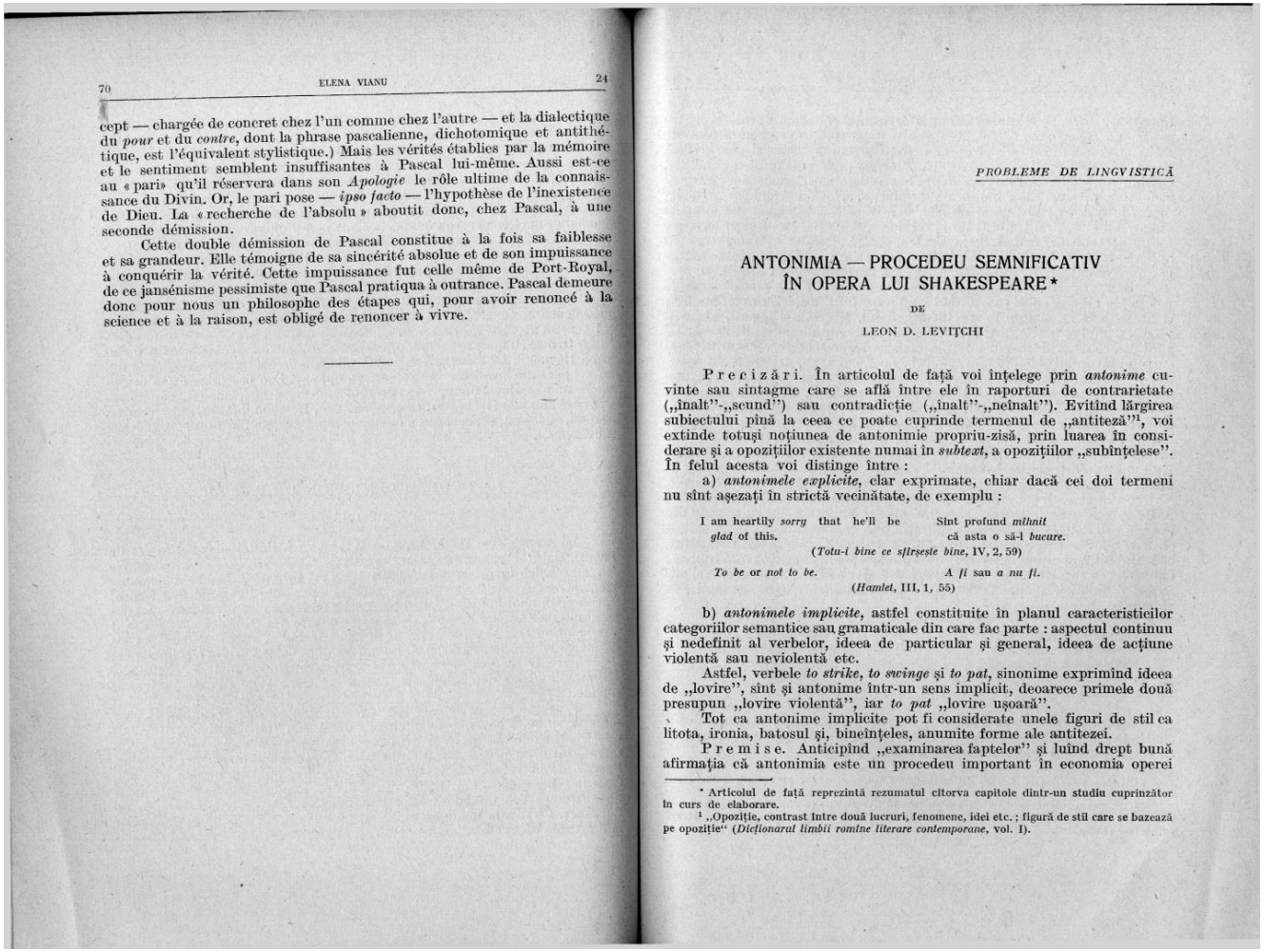
RECENZII

* * *, Романо-германская филология *(V. Gutu-Romalo)* 135
A. MONTEVERDI, Manuale di avviamento agli studi romanzi *(I. Șiadbei)* 142
GIACOMO DEVOTO, Profilo di storia linguistica italiana *(I. Șiadbei)* 144
WITOLD TRUSZKOWSKI, Teksty laciny potocznej *(I. Șiadbei)* 145
ALDO GABRIELLI, Dizionario linguistico moderno, guida pratica per scrivere e parlar bene *(N. Façon)* 145
FERNANDO PALLAZI, Novissimo Dizionario della lingua italiana *(N. Façon)* 146
BENVENUTO TERRACINI, Pagine e appunti di linguistica storica *(N. Façon)* 147
SHAKESPEARE SURVEY *(Al. Dutu)* 147
TH. FRINGS, Grundlegung einer Geschichte der deutschen Sprache *(M. Isbășescu)* . 151
Jahresbericht über die wissenschaftlichen Erscheinungen auf dem Gebiete der neueren deutschen Literatur *(M. Isbășescu)* 154
L. MACKENSEN, Deutsches Wörterbuch *(M. Iliescu)* 156

NOTE BIBLIOGRAFICE 159

INDICE 173

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



cept — chargée de concret chez l'un comme chez l'autre — et la dialectique du *pour* et du *contre*, dont la phrase pascalienne, dichotomique et antithétique, est l'équivalent stylistique.) Mais les vérités établies par la mémoire et le sentiment semblent insuffisantes à Pascal lui-même. Aussi est-ce au « pari » qu'il réservera dans son *Apologie* le rôle ultime de la connaissance du Divin. Or, le pari pose — *ipso facto* — l'hypothèse de l'inexistence de Dieu. La « recherche de l'absolu » aboutit donc, chez Pascal, à une seconde démission.

Cette double démission de Pascal constitue à la fois sa faiblesse et sa grandeur. Elle témoigne de sa sincérité absolue et de son impuissance à conquérir la vérité. Cette impuissance fut celle même de Port-Royal, de ce jansénisme pessimiste que Pascal pratiqua à outrance. Pascal demeure donc pour nous un philosophe des étapes qui, pour avoir renoncé à la science et à la raison, est obligé de renoncer à vivre.

ANTONIMIA — PROCEDEU SEMNIFICATIV ÎN OPERA LUI SHAKESPEARE*

DE

LEON D. LEVIŢCHI

P r e c i z ă r i. În articolul de față voi înțelege prin *antonime* cuvinte sau sintagme care se află între ele în raporturi de contrarietate („înalt"-„scund") sau contradicție („înalt"-„neînalt"). Evitînd lărgirea subiectului pînă la ceea ce poate cuprinde termenul de „antiteză"[1], voi extinde totuși noțiunea de antonimie propriu-zisă, prin luarea în considerare și a opozițiilor existente numai în *subtext*, a opozițiilor „subînțelese". În felul acesta voi distinge între :

a) *antonimele explicite*, clar exprimate, chiar dacă cei doi termeni nu sînt așezați în strictă vecinătate, de exemplu :

I am heartily *sorry* that he'll be *glad* of this. — Sînt profund *mîhnit* că asta o să-l *bucure*.
(*Totu-i bine ce sfîrșește bine*, IV, 2, 59)

To be or *not to be*. — *A fi* sau *a nu fi*.
(*Hamlet*, III, 1, 55)

b) *antonimele implicite*, astfel constituite în planul caracteristicilor categoriilor semantice sau gramaticale din care fac parte : aspectul continuu și nedefinit al verbelor, ideea de particular și general, ideea de acțiune violentă sau neviolentă etc.

Astfel, verbele *to strike*, *to swinge* și *to pat*, sinonime exprimînd ideea de „lovire", sînt și antonime într-un sens implicit, deoarece primele două presupun „lovire violentă", iar *to pat* „lovire ușoară".

Tot ca antonime implicite pot fi considerate unele figuri de stil ca litota, ironia, batosul și, bineînțeles, anumite forme ale antitezei.

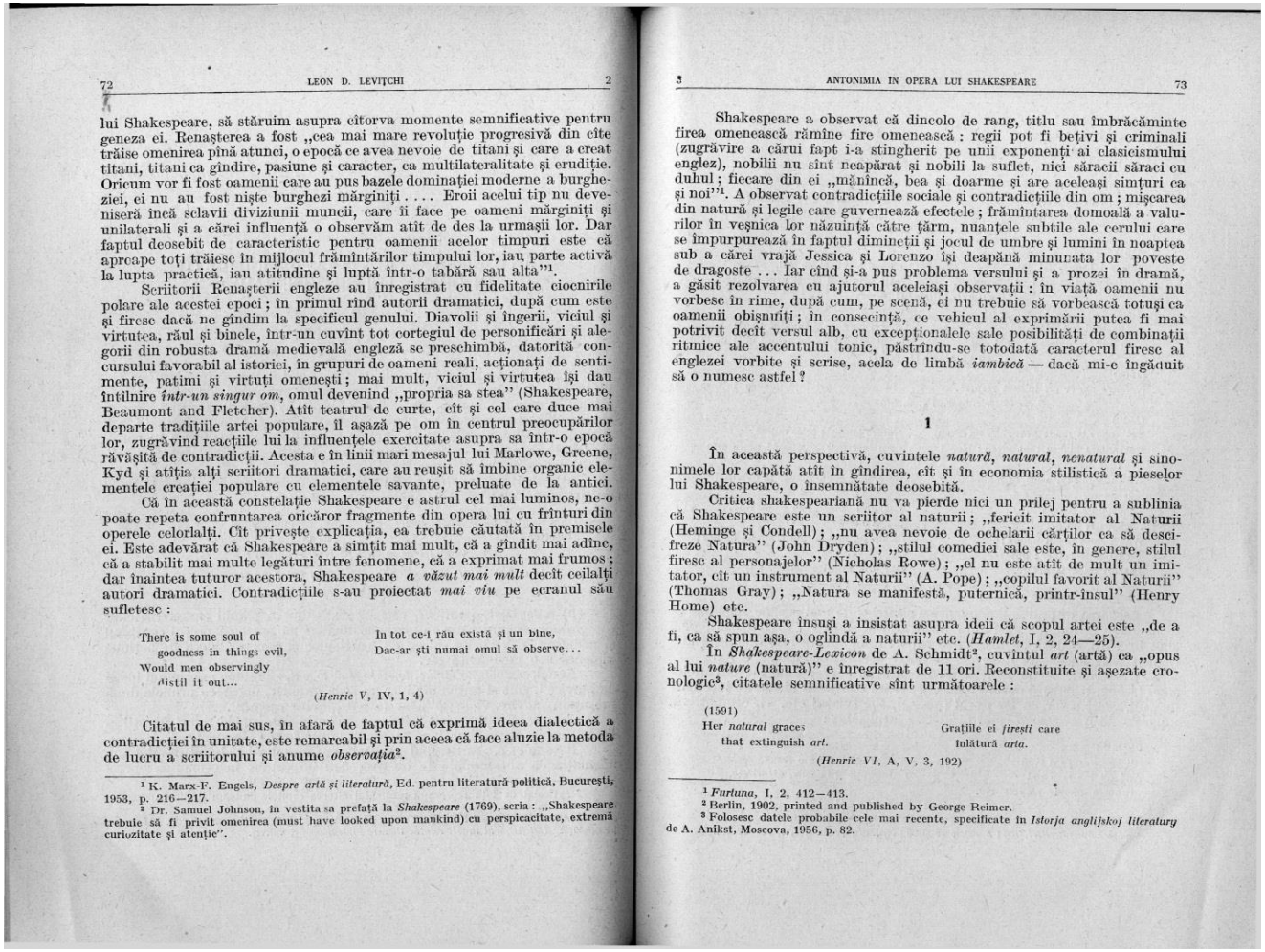
P r e m i s e. Anticipînd „examinarea faptelor" și luînd drept bună afirmația că antonimia este un procedeu important în economia operei

---

* Articolul de față reprezintă rezumatul cîtorva capitole dintr-un studiu cuprinzător în curs de elaborare.

[1] „Opoziție, contrast între două lucruri, fenomene, idei etc. ; figură de stil care se bazează pe opoziție" (*Dicționarul limbii române literare contemporane*, vol. I).

CONTEMPORARY LITERATURE PRESS
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



72 LEON D. LEVIȚCHI 2

lui Shakespeare, să stăruim asupra cîtorva momente semnificative pentru geneza ei. Renașterea a fost „cea mai mare revoluție progresivă din cîte trăise omenirea pînă atunci, o epocă ce avea nevoie de titani și care a creat titani, titani ca gîndire, pasiune și caracter, ca multilateralitate și erudiție. Oricum vor fi fost oamenii care au pus bazele dominației moderne a burgheziei, ei nu au fost niște burghezi mărginiți . . . . Eroii acelui tip nu deveniseră încă sclavii diviziunii muncii, care îi face pe oameni mărginiți și unilaterali și a cărei influență o observăm atît de des la urmașii lor. Dar faptul deosebit de caracteristic pentru oamenii acelor timpuri este că aproape toți trăiesc în mijlocul frămîntărilor timpului lor, iau parte activă la lupta practică, iau atitudine și luptă într-o tabără sau alta"[1].

Scriitorii Renașterii engleze au înregistrat cu fidelitate ciocnirile polare ale acestei epoci; în primul rînd autorii dramatici, după cum este și firesc dacă ne gîndim la specificul genului. Diavolii și îngerii, viciul și virtutea, răul și binele, într-un cuvînt tot cortegiul de personificări și alegorii din robusta dramă medievală engleză se preschimbă, datorită concursului favorabil al istoriei, în grupuri de oameni reali, acționați de sentimente, patimi și virtuți omenești; mai mult, viciul și virtutea își dau întîlnire *într-un singur om*, omul devenind „propria sa stea" (Shakespeare, Beaumont and Fletcher). Atît teatrul de curte, cît și cel care duce mai departe tradițiile artei populare, îl așază pe om în centrul preocupărilor lor, zugrăvind reacțiile lui la influențele exercitate asupra sa într-o epocă răvășită de contradicții. Acesta e în linii mari mesajul lui Marlowe, Greene, Kyd și atîția alți scriitori dramatici, care au reușit să îmbine organic elementele creației populare cu elementele savante, preluate de la antici.

Că în această constelație Shakespeare e astrul cel mai luminos, ne-o poate repeta confruntarea oricăror fragmente din opera lui cu frînturi din operele celorlalți. Cît privește explicația, ea trebuie căutată în premisele ei. Este adevărat că Shakespeare a simțit mai mult, că a gîndit mai adînc, că a stabilit mai multe legături între fenomene, că a exprimat mai frumos; dar înaintea tuturor acestora, Shakespeare *a văzut mai mult* decît ceilalți autori dramatici. Contradicțiile s-au proiectat *mai viu* pe ecranul său sufletesc:

There is some soul of goodness in things evil,
Would men observingly distil it out...

În tot ce-l rău există și un bine,
Dac-ar ști numai omul să observe...

(*Henric V*, IV, 1, 4)

Citatul de mai sus, în afară de faptul că exprimă ideea dialectică a contradicției în unitate, este remarcabil și prin aceea că face aluzie la metoda de lucru a scriitorului și anume *observația*[2].

[1] K. Marx-F. Engels, *Despre artă și literatură*, Ed. pentru literatură politică, București, 1953, p. 216—217.

[2] Dr. Samuel Johnson, în vestita sa prefață la *Shakespeare* (1769), scria: „Shakespeare trebuie să fi privit omenirea (must have looked upon mankind) cu perspicacitate, extremă curiozitate și atenție".

3 ANTONIMIA ÎN OPERA LUI SHAKESPEARE 73

Shakespeare a observat că dincolo de rang, titlu sau îmbrăcăminte firea omenească rămîne fire omenească: regii pot fi beți și criminali (zugrăvire a cărui fapt i-a stingherit pe unii exponenți ai clasicismului englez), nobilii nu sînt neapărat și nobili la suflet, nici săracii săraci cu duhul; fiecare din ei „mănîncă, bea și doarme și are aceleași simțuri ca și noi"[1]. A observat contradicțiile sociale și contradicțiile din om; mișcarea din natură și legile care guvernează efectele; frămîntarea domoală a valurilor în veșnica lor năzuință către țărm, nuanțele subtile ale cerului care se împurpurează în faptul dimineții și jocul de umbre și lumini în noaptea sub a cărei vrajă Jessica și Lorenzo își deapănă minunata lor poveste de dragoste . . . Iar cînd și-a pus problema versului și a prozei în dramă, a găsit rezolvarea cu ajutorul aceleiași observații: în viață oamenii nu vorbesc în rime, după cum, pe scenă, ei nu trebuie să vorbească totuși ca oamenii obișnuiți; în consecință, ce vehicul al exprimării putea fi mai potrivit decît versul alb, cu excepționalele sale posibilități de combinații ritmice ale accentului tonic, păstrîndu-se totodată caracterul firesc al englezei vorbite și scrise, acela de limbă *iambică* — dacă mi-e îngăduit să o numesc astfel?

1

În această perspectivă, cuvintele *natură*, *natural*, *nenatural* și sinonimele lor capătă atît în gîndirea, cît și în economia stilistică a pieselor lui Shakespeare, o însemnătate deosebită.

Critica shakespeariană nu va pierde nici un prilej pentru a sublinia că Shakespeare este un scriitor al naturii; „fericit imitator al Naturii (Heminge și Condell); „nu avea nevoie de ochelarii cărților ca să descifreze Natura" (John Dryden); „stilul comediei sale este, în genere, stilul firesc al personajelor" (Nicholas Rowe); „el nu este atît de mult un imitator, cît un instrument al Naturii" (A. Pope); „copilul favorit al Naturii" (Thomas Gray); „Natura se manifestă, puternică, printr-însul" (Henry Home) etc.

Shakespeare însuși a insistat asupra ideii că scopul artei este „de a fi, ca să spun așa, o oglindă a naturii" etc. (*Hamlet*, I, 2, 24—25).

În *Shakespeare-Lexicon* de A. Schmidt[2], cuvîntul *art* (artă) ca „opus al lui *nature* (natură)" e înregistrat de 11 ori. Reconstituite și așezate cronologic[3], citatele semnificative sînt următoarele:

(1591)
Her *natural* graces that extinguish *art*.

Grațiile ei *firești* care înlătură *arta*.

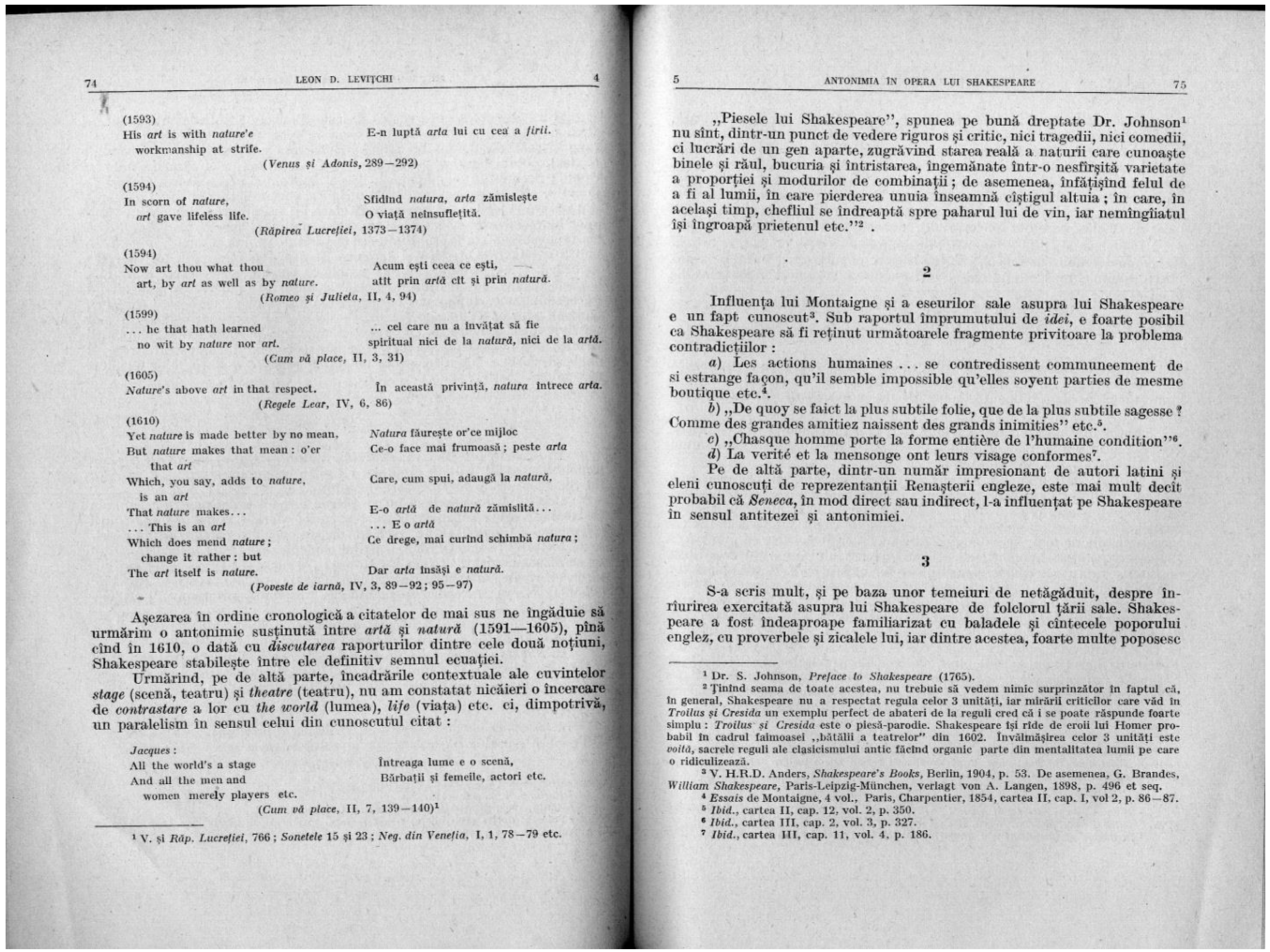
(*Henric VI*, A, V, 3, 192)

[1] *Furtuna*, I, 2, 412—413.

[2] Berlin, 1902, printed and published by George Reimer.

[3] Folosesc datele probabile cele mai recente, specificate în *Istorja anglijskoj literatury* de A. Anikst, Moscova, 1956, p. 82.

Contemporary Literature Press
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



(1593)
His *art* is with *nature'e* workmanship at strife. — E-n luptă *arta* lui cu cea a *firii*.
(*Venus și Adonis*, 289—292)

(1594)
In scorn of *nature*, *art* gave lifeless life. — Sfidînd *natura*, *arta* zămislește O viață neînsuflețită.
(*Răpirea Lucreției*, 1373—1374)

(1594)
Now art thou what thou art, by *art* as well as by *nature*. — Acum ești ceea ce ești, atît prin *artă* cît și prin *natură*.
(*Romeo și Julieta*, II, 4, 94)

(1599)
... he that hath learned no wit by *nature* nor *art*. — ... cel care nu a învățat să fie spiritual nici de la *natură*, nici de la *artă*.
(*Cum vă place*, II, 3, 31)

(1605)
Nature's above *art* in that respect. — În această privință, *natura* întrece *arta*.
(*Regele Lear*, IV, 6, 86)

(1610)
Yet *nature* is made better by no mean, But *nature* makes that mean: o'er that *art* — *Natura* făurește or'ce mijloc Ce-o face mai frumoasă; peste *arta*
Which, you say, adds to *nature*, is an *art* — Care, cum spui, adaugă la *natură*,
That *nature* makes... — E-o *artă* de *natură* zămislită...
... This is an *art* — ... E o *artă*
Which does mend *nature*; change it rather: but — Ce drege, mai curînd schimbă *natura*;
The *art* itself is *nature*. — Dar *arta* însăși e *natură*.
(*Poveste de iarnă*, IV, 3, 89—92; 95—97)

Așezarea în ordine cronologică a citatelor de mai sus ne îngăduie să urmărim o antonimie susținută între *artă* și *natură* (1591—1605), pînă cînd în 1610, o dată cu *discutarea* raporturilor dintre cele două noțiuni, Shakespeare stabilește între ele definitiv semnul ecuației.

Urmărind, pe de altă parte, încadrările contextuale ale cuvintelor *stage* (scenă, teatru) și *theatre* (teatru), nu am constatat nicăieri o încercare de *contrastare* a lor cu *the world* (lumea), *life* (viața) etc. ci, dimpotrivă, un paralelism în sensul celui din cunoscutul citat:

Jacques:
All the world's a stage — Întreaga lume e o scenă,
And all the men and women merely players etc. — Bărbații și femeile, actori etc.
(*Cum vă place*, II, 7, 139—140)[1]

[1] V. și *Răp. Lucreției*, 766; *Sonetele* 15 și 23; *Neg. din Veneția*, I, 1, 78—79 etc.

„Piesele lui Shakespeare", spunea pe bună dreptate Dr. Johnson[1] nu sînt, dintr-un punct de vedere riguros și critic, nici tragedii, nici comedii, ci lucrări de un gen aparte, zugrăvind starea reală a naturii care cunoaște binele și răul, bucuria și întristarea, îngemănate într-o nesfîrșită varietate a proporției și modurilor de combinații; de asemenea, înfățișînd felul de a fi al lumii, în care pierderea unuia înseamnă cîștigul altuia; în care, în același timp, chefliul se îndreaptă spre paharul lui de vin, iar nemîngîiatul își îngroapă prietenul etc."[2].

2

Influența lui Montaigne și a eseurilor sale asupra lui Shakespeare e un fapt cunoscut[3]. Sub raportul împrumutului de *idei*, e foarte posibil ca Shakespeare să fi reținut următoarele fragmente privitoare la problema contradicțiilor:

a) Les actions humaines ... se contredissent communeement de si estrange façon, qu'il semble impossible qu'elles soyent parties de mesme boutique etc.[4].

b) „De quoy se faict la plus subtile folie, que de la plus subtile sagesse? Comme des grandes amitiez naissent des grands inimities" etc.[5].

c) „Chasque homme porte la forme entière de l'humaine condition"[6].

d) La verité et la mensonge ont leurs visage conformes[7].

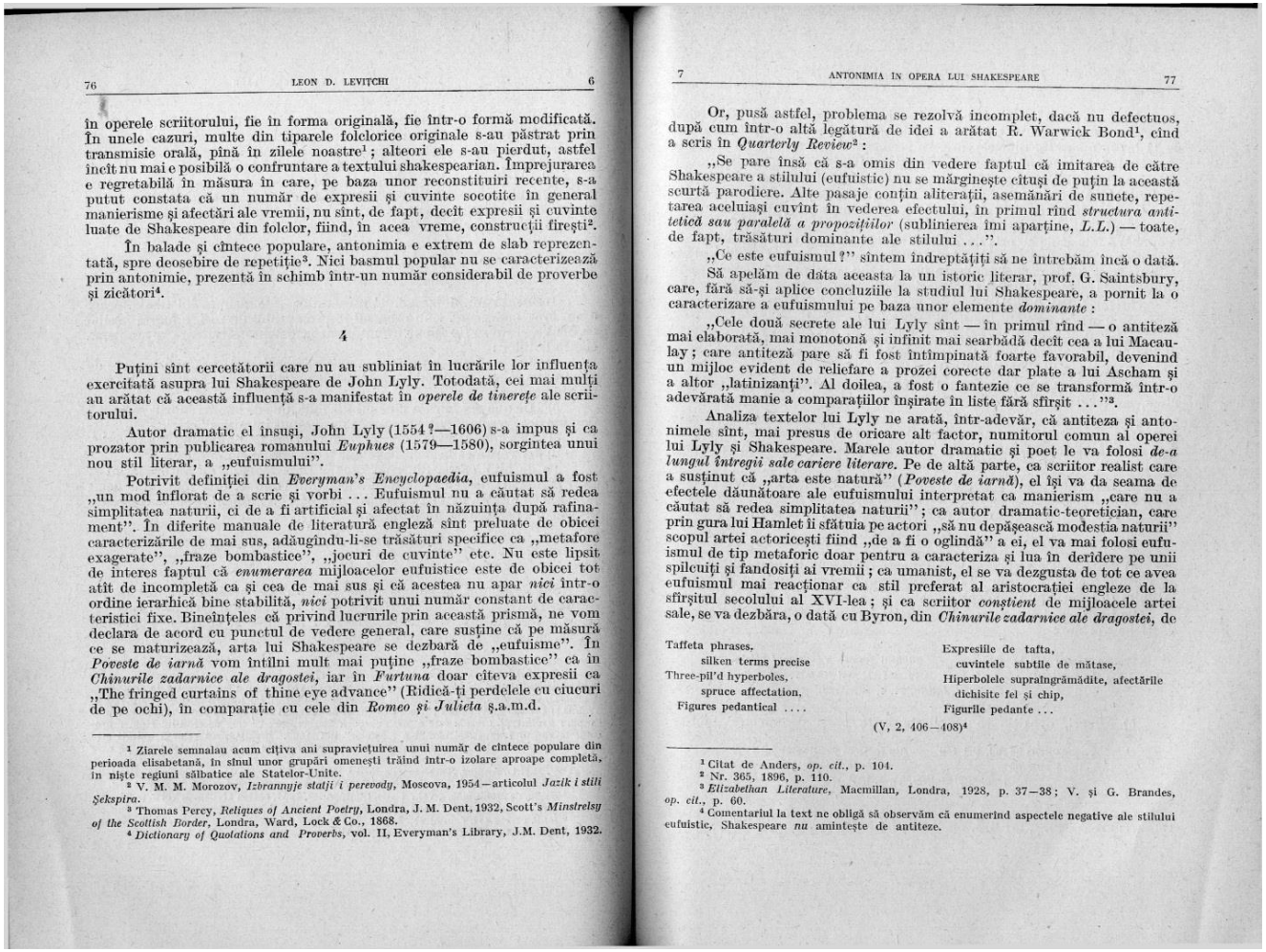
Pe de altă parte, dintr-un număr impresionant de autori latini și eleni cunoscuți de reprezentanții Renașterii engleze, este mai mult decît probabil că *Seneca*, în mod direct sau indirect, l-a influențat pe Shakespeare în sensul antitezei și antonimiei.

3

S-a scris mult, și pe baza unor temeiuri de netăgăduit, despre înrîurirea exercitată asupra lui Shakespeare de folclorul țării sale. Shakespeare a fost îndeaproape familiarizat cu baladele și cîntecele poporului englez, cu proverbele și zicalele lui, iar dintre acestea, foarte multe poposesc

[1] Dr. S. Johnson, *Preface to Shakespeare* (1765).
[2] Ținînd seama de toate acestea, nu trebuie să vedem nimic surprinzător în faptul că, în general, Shakespeare nu a respectat regula celor 3 unități, iar mărirea criticilor care văd în *Troilus și Cresida* un exemplu perfect de abateri de la reguli cred că i se poate răspunde foarte simplu: *Troilus și Cresida* este o piesă-parodie. Shakespeare își ride de eroii lui Homer probabil în cadrul faimoasei „bătălii a teatrelor" din 1602. Învălmășirea celor 3 unități este *voită*, sacrele reguli ale clasicismului antic făcînd organic parte din mentalitatea lumii pe care o ridiculizează.
[3] V. H.R.D. Anders, *Shakespeare's Books*, Berlin, 1904, p. 53. De asemenea, G. Brandes, *William Shakespeare*, Paris-Leipzig-München, verlagt von A. Langen, 1898, p. 496 et seq.
[4] *Essais* de Montaigne, 4 vol., Paris, Charpentier, 1854, cartea II, cap. I, vol 2, p. 86—87.
[5] *Ibid.*, cartea II, cap. 12, vol. 2, p. 350.
[6] *Ibid.*, cartea III, cap. 2, vol. 3, p. 327.
[7] *Ibid.*, cartea III, cap. 11, vol. 4, p. 186.

Contemporary Literature Press
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



în operele scriitorului, fie în forma originală, fie într-o formă modificată. În unele cazuri, multe din tiparele folclorice originale s-au păstrat prin transmisie orală, pînă în zilele noastre[1]; alteori ele s-au pierdut, astfel încît nu mai e posibilă o confruntare a textului shakespearian. Împrejurarea e regretabilă în măsura în care, pe baza unor reconstituiri recente, s-a putut constata că un număr de expresii și cuvinte socotite în general manierisme și afectări ale vremii, nu sînt, de fapt, decît expresii și cuvinte luate de Shakespeare din folclor, fiind, în acea vreme, construcții firești[2].

În balade și cîntece populare, antonimia e extrem de slab reprezentată, spre deosebire de repetiție[3]. Nici basmul popular nu se caracterizează prin antonimie, prezentă în schimb într-un număr considerabil de proverbe și zicători[4].

4

Puțini sînt cercetătorii care nu au subliniat în lucrările lor influența exercitată asupra lui Shakespeare de John Lyly. Totodată, cei mai mulți au arătat că această influență s-a manifestat în *operele de tinerețe* ale scriitorului.

Autor dramatic el însuși, John Lyly (1554?—1606) s-a impus și ca prozator prin publicarea romanului *Euphues* (1579—1580), sorgintea unui nou stil literar, a „eufuismului".

Potrivit definiției din *Everyman's Encyclopaedia*, eufuismul a fost „un mod înflorat de a scrie și vorbi ... Eufuismul nu a căutat să redea simplitatea naturii, ci de a fi artificial și afectat în năzuința după rafinament". În diferite manuale de literatură engleză sînt preluate de obicei caracterizările de mai sus, adăugîndu-li-se trăsături specifice ca „metafore exagerate", „fraze bombastice", „jocuri de cuvinte" etc. Nu este lipsit de interes faptul că *enumerarea* mijloacelor eufuistice este de obicei tot atît de incompletă ca și cea de mai sus și că acestea nu apar *nici* într-o ordine ierarhică bine stabilită, *nici* potrivit unui număr constant de caracteristici fixe. Bineînțeles că privind lucrurile prin această prismă, ne vom declara de acord cu punctul de vedere general, care susține că pe măsură ce se maturizează, arta lui Shakespeare se dezbară de „eufuisme". În *Poveste de iarnă* vom întîlni mult mai puține „fraze bombastice" ca în *Chinurile zadarnice ale dragostei*, iar în *Furtuna* doar cîteva expresii ca „The fringed curtains of thine eye advance" (Ridică-ți perdelele cu ciucuri de pe ochi), în comparație cu cele din *Romeo și Julieta* ș.a.m.d.

[1] Ziarele semnalau acum cîțiva ani supraviețuirea unui număr de cîntece populare din perioada elisabetană, în sînul unor grupări omenești trăind într-o izolare aproape completă, în niște regiuni sălbatice ale Statelor-Unite.
[2] V. M. M. Morozov, *Izbrannyje statji i perevody*, Moscova, 1954—articolul *Jazik i stili Şekspira*.
[3] Thomas Percy, *Reliques of Ancient Poetry*, Londra, J. M. Dent, 1932, Scott's *Minstrelsy of the Scottish Border*, Londra, Ward, Lock & Co., 1868.
[4] *Dictionary of Quotations and Proverbs*, vol. II, Everyman's Library, J.M. Dent, 1932.

Or, pusă astfel, problema se rezolvă incomplet, dacă nu defectuos, după cum într-o altă legătură de idei a arătat R. Warwick Bond[1], cînd a scris în *Quarterly Review*[2]:

„Se pare însă că s-a omis din vedere faptul că imitarea de către Shakespeare a stilului (eufuistic) nu se mărginește cîtuși de puțin la această scurtă parodiere. Alte pasaje conțin aliterații, asemănări de sunete, repetarea aceluiași cuvînt în vederea efectului, în primul rînd *structura antitetică sau paralelă a propozițiilor* (sublinierea îmi aparține, *L.L.*) — toate, de fapt, trăsături dominante ale stilului ...".

„Ce este eufuismul?" sîntem îndreptățiți să ne întrebăm încă o dată.

Să apelăm de data aceasta la un istoric literar, prof. G. Saintsbury, care, fără să-și aplice concluziile la studiul lui Shakespeare, a pornit la o caracterizare a eufuismului pe baza unor elemente *dominante*:

„Cele două secrete ale lui Lyly sînt — în primul rînd — o antiteză mai elaborată, mai monotonă și infinit mai searbădă decît cea a lui Macaulay; care antiteză pare să fi fost întîmpinată foarte favorabil, devenind un mijloc evident de relicfare a prozei corecte dar plate a lui Ascham și a altor „latinizanți". Al doilea, a fost o fantezie ce se transformă într-o adevărată manie a comparațiilor înșirate în liste fără sfîrșit ..."[3].

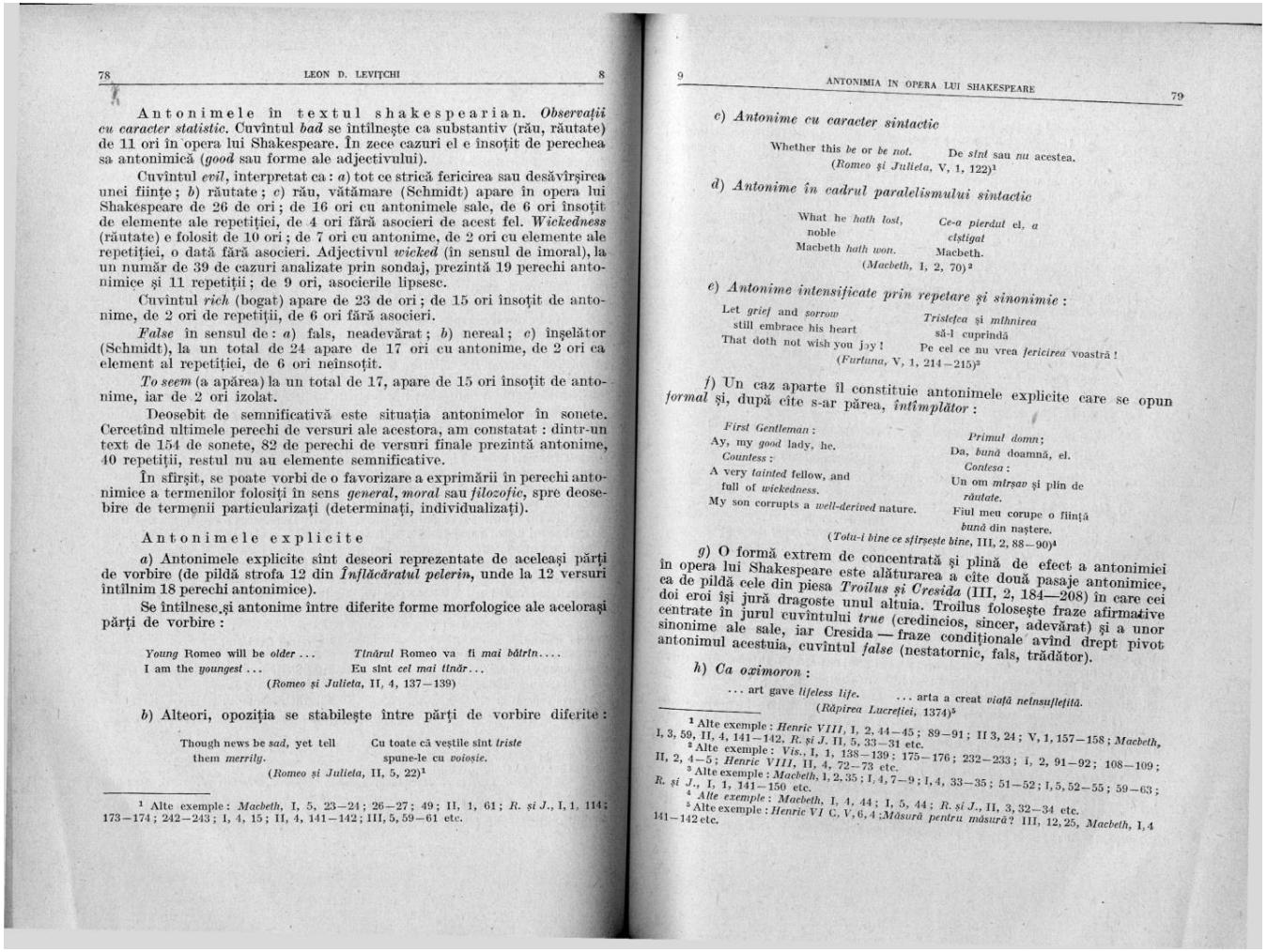
Analiza textelor lui Lyly ne arată, într-adevăr, că antiteza și antonimele sînt, mai presus de oricare alt factor, numitorul comun al operei lui Lyly și Shakespeare. Marele autor dramatic și poet le va folosi *de-a lungul întregii sale cariere literare*. Pe de altă parte, ca scriitor realist care a susținut că „arta este natură" (*Poveste de iarnă*), el își va da seama de efectele dăunătoare ale eufuismului interpretat ca manierism „care nu a căutat să redea simplitatea naturii"; ca autor dramatic-teoretician, care prin gura lui Hamlet îi sfătuia pe actori „să nu depășească modestia naturii" scopul artei actoricești fiind „de a fi o oglindă" a ei, el va mai folosi eufuismul de tip metaforic doar pentru a caracteriza și lua în derîdere pe unii spilcuiți și fandosiți ai vremii; ca umanist, el se va dezgusta de tot ce avea eufuismul mai reacționar ca stil preferat al aristocrației engleze de la sfîrșitul secolului al XVI-lea; și ca scriitor *conștient* de mijloacele artei sale, se va dezbăra, o dată cu Byron, din *Chinurile zadarnice ale dragostei*, de

Taffeta phrases,	Expresiile de tafta,
silken terms precise	cuvintele subtile de mătase,
Three-pil'd hyperboles,	Hiperbolele supraîngrămădite, afectările
spruce affectation,	dichisite fel și chip,
Figures pedantical	Figurile pedante ...

(V, 2, 406—408)[4]

[1] Citat de Anders, *op. cit.*, p. 104.
[2] Nr. 365, 1896, p. 110.
[3] *Elizabethan Literature*, Macmillan, Londra, 1928, p. 37—38; V. și G. Brandes, *op. cit.*, p. 60.
[4] Comentariul la text ne obligă să observăm că enumerînd aspectele negative ale stilului eufuistic, Shakespeare *nu* amintește de antiteze.

Contemporary Literature Press
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



78 LEON D. LEVIȚCHI 8

Antonimele în textul shakespearian. *Observații cu caracter statistic.* Cuvîntul ***bad*** se întîlnește ca substantiv (rău, răutate) de 11 ori în opera lui Shakespeare. În zece cazuri el e însoțit de perechea sa antonimică (***good*** sau forme ale adjectivului).

Cuvîntul ***evil***, înterpretat ca : *a*) tot ce strică fericirea sau desăvîrșirea unei ființe ; *b*) răutate ; *c*) rău, vătămare (Schmidt) apare în opera lui Shakespeare de 26 de ori ; de 16 ori cu antonimele sale, de 6 ori însoțit de elemente ale repetiției, de 4 ori fără asocieri de acest fel. ***Wickedness*** (răutate) e folosit de 10 ori ; de 7 ori cu antonime, de 2 ori cu elemente ale repetiției, o dată fără asocieri. Adjectivul ***wicked*** (în sensul de imoral), la un număr de 39 de cazuri analizate prin sondaj, prezintă 19 perechi antonimice și 11 repetiții ; de 9 ori, asocierile lipsesc.

Cuvîntul ***rich*** (bogat) apare de 23 de ori ; de 15 ori însoțit de antonime, de 2 ori de repetiții, de 6 ori fără asocieri.

False în sensul de : *a*) fals, neadevărat ; *b*) nereal ; *c*) înșelător (Schmidt), la un total de 24 apare de 17 ori cu antonime, de 2 ori ca element al repetiției, de 6 ori neînsoțit.

To seem (a apărea) la un total de 17, apare de 15 ori însoțit de antonime, iar de 2 ori izolat.

Deosebit de semnificativă este situația antonimelor în sonete. Cercetînd ultimele perechi de versuri ale acestora, am constatat : dintr-un text de 154 de sonete, 82 de perechi de versuri finale prezintă antonime, 40 repetiții, restul nu au elemente semnificative.

În sfîrșit, se poate vorbi de o favorizare a exprimării în perechi antonimice a termenilor folosiți în sens ***general***, ***moral*** sau ***filozofic***, spre deosebire de termenii particularizați (determinați, individualizați).

Antonimele explicite

a) Antonimele explicite sînt deseori reprezentate de aceleași părți de vorbire (de pildă strofa 12 din ***Înflăcăratul pelerin***, unde la 12 versuri întîlnim 18 perechi antonimice).

Se întîlnesc și antonime între diferite forme morfologice ale aceloraşi părți de vorbire :

Young Romeo will be *older* ... — *Tînărul* Romeo va fi *mai bătrîn*....
I am the *youngest* ... — Eu sînt *cel mai tînăr*...
(*Romeo și Julieta*, II, 4, 137—139)

b) Alteori, opoziția se stabilește între părți de vorbire diferite :

Though news be *sad*, yet tell them *merrily*. — Cu toate că veștile sînt *triste* spune-le cu *voioșie*.
(*Romeo și Julieta*, II, 5, 22)[1]

[1] Alte exemple : *Macbeth*, I, 5, 23—24 ; 26—27 ; 49 ; II, 1, 61 ; *R. și J.*, I, 1, 114 ; 173—174 ; 242—243 ; I, 4, 15 ; II, 4, 141—142 ; III, 5, 59—61 etc.

9 ANTONIMIA ÎN OPERA LUI SHAKESPEARE 79

c) *Antonime cu caracter sintactic*

Whether this *be* or *be not*. — De *sînt* sau *nu* acestea.
(*Romeo și Julieta*, V, 1, 122)[1]

d) *Antonime în cadrul paralelismului sintactic*

What he *hath lost*, noble Macbeth *hath won*. — *Ce-a pierdut* el, *a cîștigat* Macbeth.
(*Macbeth*, I, 2, 70)[2]

e) *Antonime intensificate prin repetare și sinonimie* :

Let *grief* and *sorrow* still embrace his heart That doth not wish you *joy* ! — *Tristețea* și *mîhnirea* să-l cuprindă Pe cel ce nu vrea *fericirea* voastră !
(*Furtuna*, V, 1, 214—215)[3]

f) Un caz aparte îl constituie antonimele explicite care se opun *formal* și, după cîte s-ar părea, *întîmplător* :

First Gentleman : Ay, my *good* lady, he. *Countess* : A very *tainted* fellow, and full of *wickedness*. My son corrupts a *well-derived* nature. — *Primul domn* ; Da, *bună* doamnă, el. *Contesa* : Un om *mîrșav* și plin de *răutate*. Fiul meu corupe o *ființă bună* din naștere.
(*Totu-i bine ce sfîrșește bine*, III, 2, 88—90)[4]

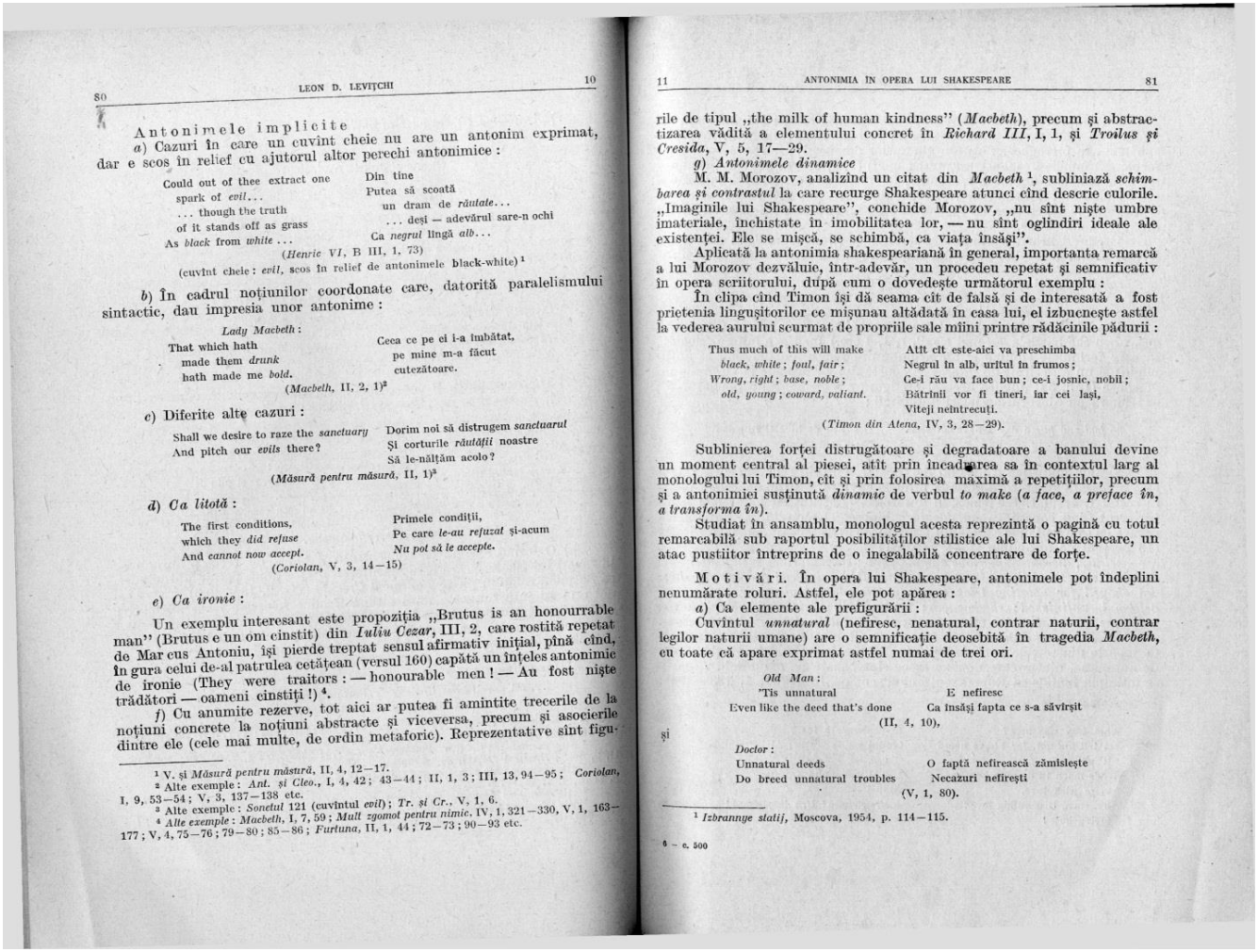
g) O formă extrem de concentrată și plină de efect a antonimiei în opera lui Shakespeare este alăturarea a cîte două pasaje antonimice, ca de pildă cele din piesa *Troilus și Cresida* (III, 2, 184—208) în care cei doi eroi își jură dragoste unul altuia. Troilus folosește fraze afirmative centrate în jurul cuvîntului *true* (credincios, sincer, adevărat) și a unor sinonime ale sale, iar Cresida — fraze condiționale avînd drept pivot antonimul acestuia, cuvîntul *false* (nestatornic, fals, trădător).

h) *Ca oximoron* :

... art gave *lifeless life*. — ... arta a creat *viață neînsuflețită*.
(*Răpirea Lucreției*, 1374)[5]

[1] Alte exemple : *Henric VIII*, I, 2, 44—45 ; 89—91 ; II 3, 24 ; V, 1, 157—158 ; *Macbeth*, I, 3, 59, II, 4, 141—142, *R. și J.* II, 5, 33—31 etc.
[2] Alte exemple : *Vis.*, I, 1, 138—139 ; 175—176 ; 232—233 ; I, 2, 91—92 ; 108—109 ; II, 2, 4—5 ; *Henric VIII*, II, 4, 72—73 etc.
[3] Alte exemple : *Macbeth*, I, 2, 35 ; I, 4, 7—9 ; I, 4, 33—35 ; 51—52 ; I, 5, 52—55 ; 59—63 ; *R. și J.*, I, 1, 141—150 etc.
[4] *Alte exemple* : *Macbeth*, I, 4, 44 ; I, 5, 44 ; *R. și J.*, II, 3, 32—34 etc.
[5] Alte exemple : *Henric VI* C, V, 6, 4 ; *Măsură pentru măsură*? III, 12, 25, *Macbeth*, I, 4 141—142 etc.

CONTEMPORARY LITERATURE PRESS
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



80 LEON D. LEVIȚCHI 10

Antonimele implicite

a) Cazuri în care un cuvînt cheie nu are un antonim exprimat, dar e scos în relief cu ajutorul altor perechi antonimice :

Could out of thee extract one
spark of *evil*...
... though the truth
of it stands off as grass
As *black* from *white* ...

Din tine
Putea să scoată
un dram de *răutate*...
... deși — adevărul sare-n ochi
Ca *negrul* lîngă *alb*...

(*Henric VI*, B III, 1, 73)

(cuvînt cheie : *evil*, scos în relief de antonimele black-white) [1]

b) În cadrul noțiunilor coordonate care, datorită paralelismului sintactic, dau impresia unor antonime :

Lady Macbeth :
That which hath
made them *drunk*
hath made me *bold*.

Ceea ce pe ei i-a îmbătat,
pe mine m-a făcut
cutezătoare.

(*Macbeth*, II, 2, 1)[2]

c) Diferite alte cazuri :

Shall we desire to raze the *sanctuary*
And pitch our *evils* there?

Dorim noi să distrugem *sanctuarul*
Și corturile *răutății* noastre
Să le-nălțăm acolo?

(*Măsură pentru măsură*, II, 1)[3]

d) *Ca litotă* :

The first conditions,
which they *did refuse*
And *cannot now accept*.

Primele condiții,
Pe care *le-au refuzat* și-acum
Nu pot să le accepte.

(*Coriolan*, V, 3, 14—15)

e) *Ca ironie* :

Un exemplu interesant este propoziția „Brutus is an honourrable man" (Brutus e un om cinstit) din *Iuliu Cezar*, III, 2, care rostită repetat de Marcus Antoniu, își pierde treptat sensul afirmativ inițial, pînă cînd, în gura celui de-al patrulea cetățean (versul 160) capătă un înțeles antonimic de ironie (They were traitors : — honourable men ! — Au fost niște trădători — oameni cinstiți !) [4].

f) Cu anumite rezerve, tot aici ar putea fi amintite trecerile de la noțiuni concrete la noțiuni abstracte și viceversa, precum și asocierile dintre ele (cele mai multe, de ordin metaforic). Reprezentative sînt figu-

[1] V. și *Măsură pentru măsură*, II, 4, 12—17.
[2] Alte exemple : *Ant. și Cleo.*, I, 4, 42 ; 43—44 ; II, 1, 3 ; III, 13, 94—95 ; *Coriolan*, I, 9, 53—54 ; V, 3, 137—138 etc.
[3] Alte exemple : *Sonetul* 121 (cuvîntul *evil*) ; *Tr. și Cr.*, V, 1, 6.
[4] *Alte exemple* : *Macbeth*, I, 7, 59 ; *Mult zgomot pentru nimic*, IV, 1, 321—330, V, 1, 163—177 ; V, 4, 75—76 ; 79—80 ; 85—86 ; *Furtuna*, II, 1, 44 ; 72—73 ; 90—93 etc.

11 ANTONIMIA ÎN OPERA LUI SHAKESPEARE 81

rile de tipul „the milk of human kindness" (*Macbeth*), precum și abstractizarea vădită a elementului concret în *Richard III*, I, 1, și *Troilus și Cresida*, V, 5, 17—29.

g) *Antonimele dinamice*

M. M. Morozov, analizînd un citat din *Macbeth* [1], subliniază *schimbarea și contrastul* la care recurge Shakespeare atunci cînd descrie culorile. „Imaginile lui Shakespeare", conchide Morozov, „nu sînt niște umbre imateriale, închistate în imobilitatea lor, — nu sînt oglindiri ideale ale existenței. Ele se mișcă, se schimbă, ca viața însăși".

Aplicată la antonimia shakespeariană în general, importanta remarcă a lui Morozov dezvăluie, într-adevăr, un procedeu repetat și semnificativ în opera scriitorului, după cum o dovedește următorul exemplu :

În clipa cînd Timon își dă seama cît de falsă și de interesată a fost prietenia lingușitorilor ce mișunau altădată în casa lui, el izbucnește astfel la vederea aurului scurmat de propriile sale mîini printre rădăcinile pădurii :

Thus much of this will make
black, white ; foul, fair ;
Wrong, right ; base, noble ;
old, young ; coward, valiant.

Atît cît este-aici va preschimba
Negrul în alb, urîtul în frumos ;
Ce-i rău va face bun ; ce-i josnic, nobil ;
Bătrînii vor fi tineri, iar cei lași,
Viteji neîntrecuți.

(*Timon din Atena*, IV, 3, 28—29).

Sublinierea forței distrugătoare și degradatoare a banului devine un moment central al piesei, atît prin încadrarea sa în contextul larg al monologului lui Timon, cît și prin folosirea maximă a repetițiilor, precum și a antonimiei susținută *dinamic* de verbul *to make* (*a face, a preface în, a transforma în*).

Studiat în ansamblu, monologul acesta reprezintă o pagină cu totul remarcabilă sub raportul posibilităților stilistice ale lui Shakespeare, un atac pustiitor întreprins de o inegalabilă concentrare de forțe.

Motivări. În opera lui Shakespeare, antonimele pot îndeplini nenumărate roluri. Astfel, ele pot apărea :

a) Ca elemente ale prefigurării :

Cuvîntul *unnatural* (nefiresc, nenatural, contrar naturii, contrar legilor naturii umane) are o semnificație deosebită în tragedia *Macbeth*, cu toate că apare exprimat astfel numai de trei ori.

Old Man :
'Tis unnatural
Even like the deed that's done

E nefiresc
Ca însăși fapta ce s-a săvîrșit

(II, 4, 10),

și

Doctor :
Unnatural deeds
Do breed unnatural troubles

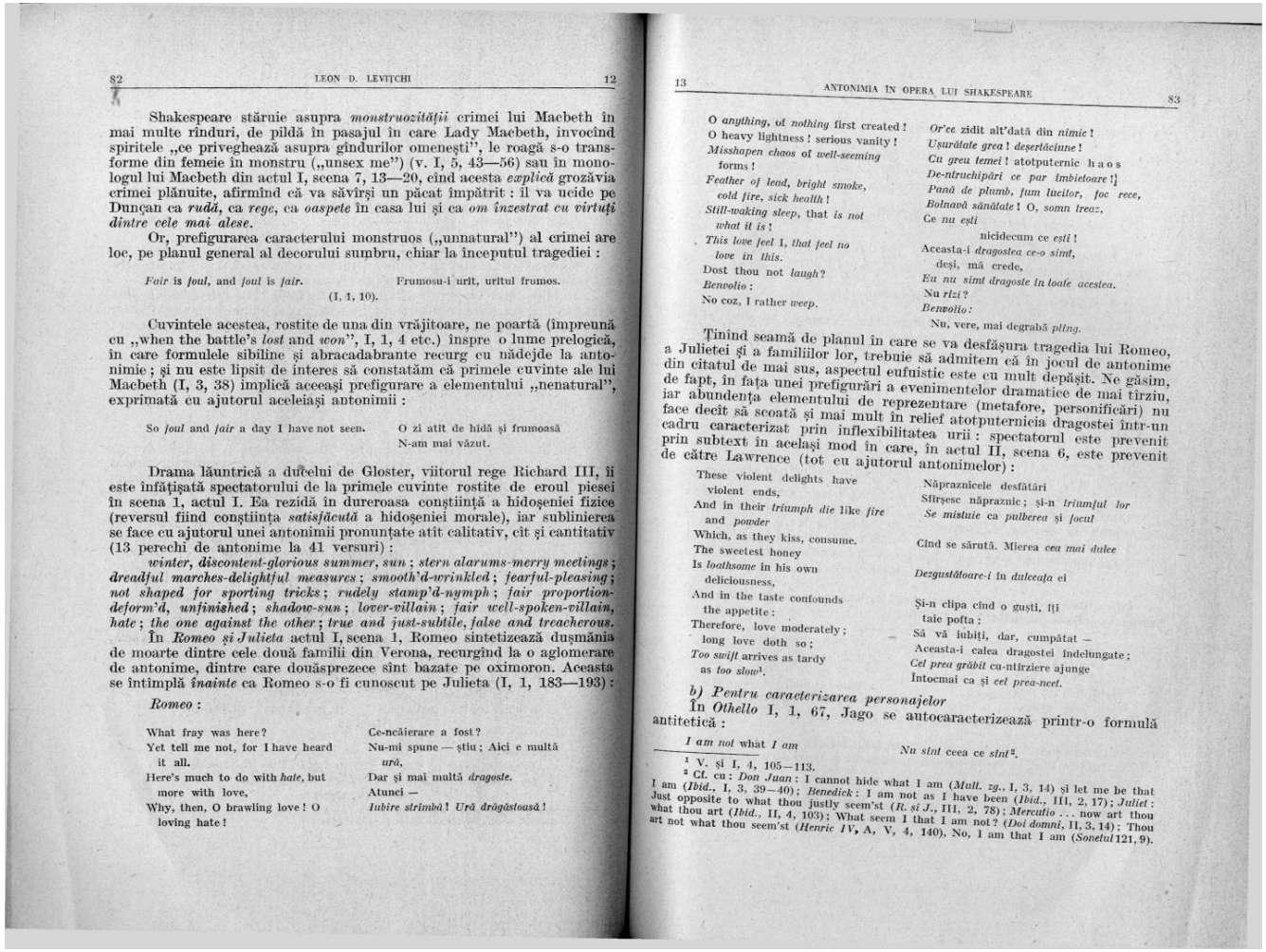
O faptă nefirească zămislește
Necazuri nefirești

(V, 1, 80).

[1] *Izbrannye statji*, Moscova, 1954, p. 114—115.

6 — c. 500

Contemporary
Literature Press
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



82 LEON D. LEVIȚCHI 12

Shakespeare stăruie asupra *monstruozității* crimei lui Macbeth în mai multe rînduri, de pildă în pasajul în care Lady Macbeth, invocînd spiritele „ce priveghează asupra gîndurilor omenești", le roagă s-o transforme din femeie în monstru („unsex me") (v. I, 5, 43—56) sau în monologul lui Macbeth din actul I, scena 7, 13—20, cînd acesta *explică* grozăvia crimei plănuite, afirmînd că va săvîrși un păcat împătrit : îl va ucide pe Dunçan ca *rudă*, ca *rege*, ca *oaspete* în casa lui și ca *om înzestrat cu virtuți dintre cele mai alese*.

Or, prefigurarea caracterului monstruos („unnatural") al crimei are loc, pe planul general al decorului sumbru, chiar la începutul tragediei :

Fair is *foul*, and *foul* is *fair*. — Frumosu-i urît, urîtul frumos.
(I, 1, 10).

Cuvintele acestea, rostite de una din vrăjitoare, ne poartă (împreună cu „when the battle's *lost* and *won*", I, 1, 4 etc.) înspre o lume prelogică, în care formulele sibiline și abracadabrante recurg cu nădejde la antonimie ; și nu este lipsit de interes să constatăm că primele cuvinte ale lui Macbeth (I, 3, 38) implică aceeași prefigurare a elementului „nenatural", exprimată cu ajutorul aceleiași antonimii :

So *foul* and *fair* a day I have not seen. — O zi atît de hidă și frumoasă
N-am mai văzut.

Drama lăuntrică a ducelui de Gloster, viitorul rege Richard III, îi este înfățișată spectatorului de la primele cuvinte rostite de eroul piesei în scena 1, actul I. Ea rezidă în dureroasa conștiință a hidoșeniei fizice (reversul fiind conștiința *satisfăcută* a hidoșeniei morale), iar sublinierea se face cu ajutorul unei antonimii pronunțate atît calitativ, cît și cantitativ (13 perechi de antonime la 41 versuri) :

winter, discontent-glorious summer, sun ; stern alarums-merry meetings ; dreadful marches-delightful measures ; smooth'd-wrinkled ; fearful-pleasing ; not shaped for sporting tricks ; rudely stamp'd-nymph ; fair proportion-deform'd, unfinished ; shadow-sun ; lover-villain ; fair well-spoken-villain, hate ; the one against the other ; true and just-subtile, false and treacherous.

În *Romeo și Julieta* actul I, scena 1, Romeo sintetizează dușmănia de moarte dintre cele două familii din Verona, recurgînd la o aglomerare de antonime, dintre care douăsprezece sînt bazate pe oximoron. Aceasta se întîmplă *înainte* ca Romeo s-o fi cunoscut pe Julieta (I, 1, 183—193) :

Romeo :

What fray was here?
Yet tell me not, for I have heard it all.
Here's much to do with *hate*, but more with love,
Why, then, O brawling love ! O loving hate !

Ce-ncăierare a fost ?
Nu-mi spune — știu ; Aici e multă *ură*,
Dar și mai multă *dragoste*.
Atunci —
Iubire strimbă ! *Ură drăgăstoasă* !

13 ANTONIMIA ÎN OPERA LUI SHAKESPEARE 83

O *anything*, of *nothing* first created !
O heavy lightness ! serious vanity !
Misshapen chaos of *well-seeming* forms !
Feather of lead, bright smoke, cold fire, sick health !
Still-waking sleep, that *is not what it is* !
This love feel I, *that feel no love in this*.
Dost thou not *laugh*?
Benvolio :
No coz, I rather *weep*.

Or'ce zidit alt'dată din *nimic* !
Ușurătate grea ! *deșertăciune* !
Cu greu temei ! atotputernic h a o s
De-ntruchipări ce par îmbietoare !
Până de plumb, fum lucitor, foc rece,
Bolnavă sănătate ! O, somn treaz,
Ce *nu ești*
nicidecum ce *ești* !
Aceasta-i *dragostea ce-o simt*,
deși, mă crede,
Eu nu simt dragoste în toate acestea.
Nu *rîzi* ?
Benvolio :
Nu, vere, mai degrabă *plîng*.

Ținînd seamă de planul în care se va desfășura tragedia lui Romeo, a Julietei și a familiilor lor, trebuie să admitem că în jocul de antonime din citatul de mai sus, aspectul eufuistic este cu mult depășit. Ne găsim, de fapt, în fața unei prefigurări a evenimentelor dramatice de mai tîrziu, iar abundența elementului de reprezentare (metafore, personificări) nu face decît să scoată și mai mult în relief atotputernicia dragostei într-un cadru caracterizat prin inflexibilitatea urii : spectatorul este prevenit prin subtext în același mod în care, în actul II, scena 6, este prevenit de către Lawrence (tot cu ajutorul antonimelor) :

These violent delights have violent ends,
And in their *triumph die* like *fire* and *powder*
Which, as they kiss, consume.
The sweetest honey
Is *loathsome* in his own deliciousness,
And in the taste confounds the appetite :
Therefore, love moderately ; long love doth so ;
Too swift arrives as tardy as *too slow*[1].

Năpraznicele desfătări
Sfîrșesc năpraznic ; și-n *triumful lor*
Se mistuie ca *pulberea* și *focul*
Cînd se sărută. Mierea *cea mai dulce*
Dezgustătoare-i în *dulceața* ei
Și-n clipa cînd o guști, îți tale pofta :
Să vă iubiți, dar, cumpătat —
Aceasta-i calea dragostei îndelungate ;
Cel prea grăbit cu-ntîrziere ajunge
Întocmai ca și *cel prea-neet*.

b) Pentru caracterizarea personajelor

În *Othello* I, 1, 67, Jago se autocaracterizează printr-o formulă antitetică :

I am not what *I am* — *Nu sînt* ceea ce *sînt*[2].

[1] V. și I, 4, 105—113.
[2] Cf. cu : *Don Juan* : I cannot hide what I am (*Mult. zg.*, I, 3, 14) și let me be that I am (*Ibid.*, I, 3, 39—40) ; *Benedick* : I am not as I have been (*Ibid.*, III, 2, 17) ; *Juliet* : Just opposite to what thou justly seem'st (*R. și J.*, III, 2, 78) ; *Mercutio* . . . now art thou what thou art (*Ibid.*, II, 4, 103) ; What seem I that I am not? (*Doi domni*, II, 3, 14) ; Thou art not what thou seem'st (*Henric IV*, A, V, 4, 140), No, I am that I am (*Sonetul* 121, 9).

Contemporary Literature Press
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018

Ducele, adresîndu-i-se lui Brabantio, îl zugrăvește astfel pe Othello :

Your son-in-law is far more *fair* than *black*	Cumnatul tău E mai degrabă *alb*, nu *negru*.

(I, 3, 292)

De asemenea, Jago spune despre Othello :

The Moor is of a free and open nature That *thinks* men *honest* that but *seem to be so*.	I-e firea generoasă și deschisă : Pe cei de *par cinstiți* îi crede *astfel*.

(I, 3, 405—406)

c) Antonimele pot apărea în momente de extremă tensiune și conflict interior, cum ar fi de pildă sfîșierea pe care o încearcă Julieta cînd află din gura doicii că Romeo l-a ucis pe Thybalt, vărul ei. Ca un fel de ecou la replica din actul I, scena 1, 183—194, rostită de Romeo (v. p. 82), și Julieta folosește antonimia bazată cu precădere pe oximoron (III, 2, 73—79).

De asemenea, în momente de cumpănă, de îndoială :

Macbeth :

This supernatural soliciting Cannot be *ill* ; cannot be *good*	Aceste cercetări din altă lume Nu pot fi *rele* ; dar nici *bune*

(*Macbeth*, I, 3, 130—131)

I think my wife *be honest*, and think she *is not*. I think thas *thou art just* and think *thou art not*.	Eu cred că soția mea *e cinstită* și cred că *nu e*. Eu cred că *ai dreptate* și cred că *nu ai dreptate*.

(*Othello*, III. 3, 388—399)

d) Antonimele pot fi folosite pentru realizarea unor efecte comice ; adesea, pe baza jocurilor de cuvinte :

... she's too *low* for a *high* praise, too *brown* for a *fair* praise, and too *little* for a *great* praise.	... e prea *scundă* pentru o prețuire *înaltă*, prea *oacheșă* pentru o prețuire *bătătoare la ochi*, și prea *mică* pentru o prețuire *mare*.

(*Mult zgomot pentru nimic*, I, 1, 185—187).

Uneori efectul comic se realizează prin folosirea improprie a antonimului unui cuvînt în locul acestuia, cum face Dogberry în *Mult zgomot pentru nimic* :

You are thought here to be the most *senseless* and fit man...	Ești socotit aici omul cel mai *irațional* și mai potrivit ...

(III, 3, 25—26)

e) Asociate adesea cu repetiția și metafora, antonimele subliniază diferite contraste, idei, sentimente.

1. *Contraste.* Reprezentativ din acest punct de vedere este un fragment din primul monolog al lui Hamlet (I, 2, 139—142), în care acesta face comparații între tatăl și unchiul său :

That was to *this Hyperion* to a *satyr*, so loving to my mother, That he might not beteem the winds of heaven Visit her face too roughly. *Heaven* and *earth* !	*Acela*, față de *acesta* ? *Hyperion*, alături de-un *satir* Pe mama îndrăgind-o într-atîta Că nu lăsa să-i alignească fața Un vînt mai îndrăzneț. *Cer* și *pămînt* !

2. *Idei.* Ideea nedreptății sociale e scoasă în evidență în următorul fragment :

3-rd Fisherman : ... master, I marvel how the fishes live in the sea. *1-st Fisherman* : Why, as men do a-land — the *great* ones eat up the *little* ones.	*Al 3-lea pescar* : ... meștere, mă întreb cum trăiesc peștii în mare. *Primul pescar* : Păi, ca oamenii pe uscat — *cei mari* îi înghit pe *cei mici*.

(*Pericle*, II, 1, 26—33).

Ideea muncii pline de elan e susținută cu ajutorul antonimelor în *Furtuna* (III, 1, 1—30) ; de asemenea, ideea diferenței dintre esență și aparență, concepută în sensul vederilor lui Montaigne și subliniată de Morozov în legătură cu *Îmblînzirea scorpiei* [1].

Antonimele, implicații teoretice de fond.

Potrivit unei clasificări de fond, antonimele folosite de Shakespeare se pot împărți în :

1. antonime exprimînd contrastul, opoziția, contradicția între două sau mai multe noțiuni, de exemplu :

Not altogether so great as the first in goodness, but greater a great deal in evil.	Nu chiar atît de mare în bunătate ca primul, dar mult mai mare în rele.

(*Totu-i bine*, IV, 3, 321)

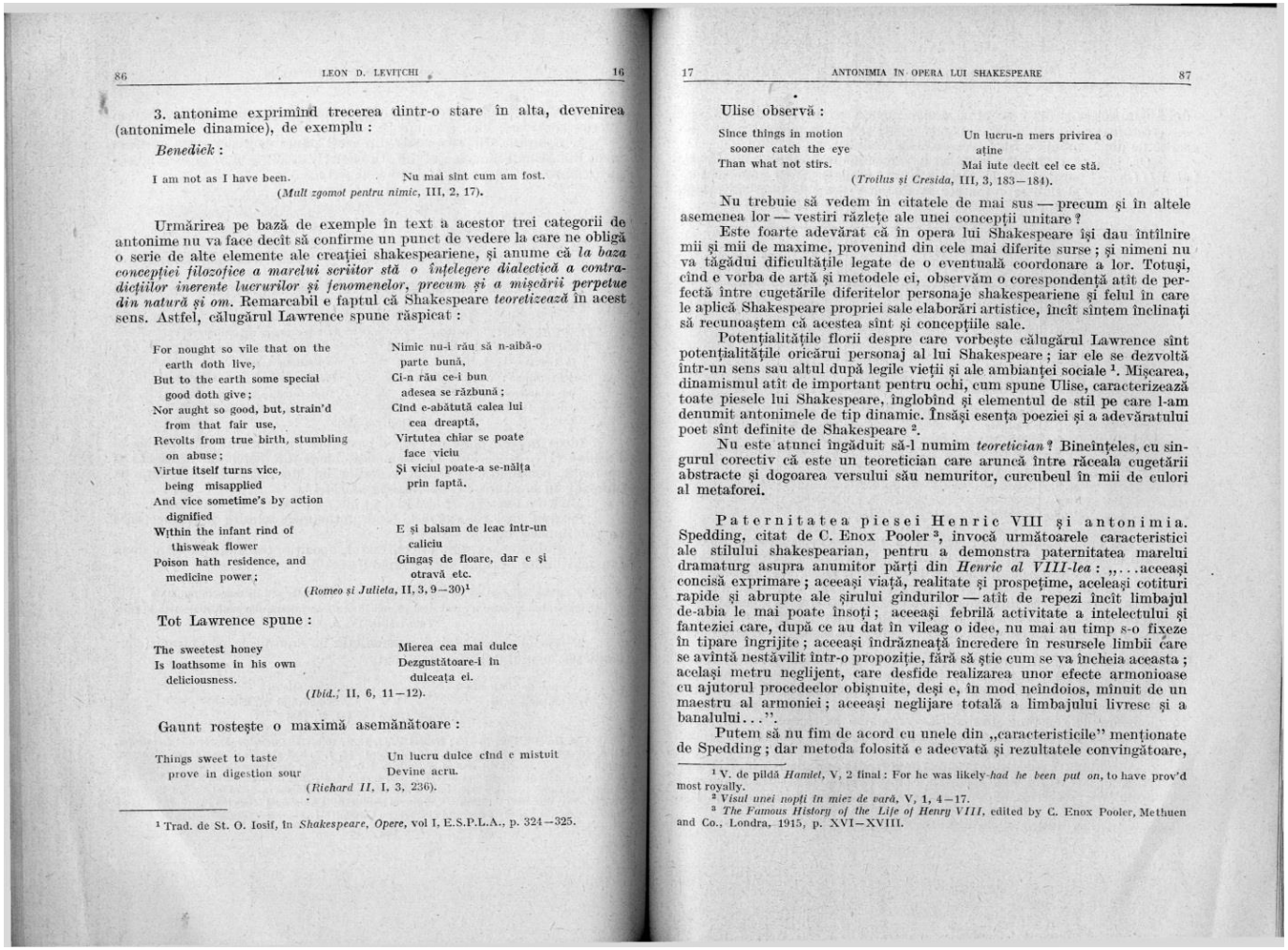
2. antonime exprimînd contradicția în sînul aceleiași noțiuni (contradicția în unitate), de exemplu :

... what he doth know Is true and false.	... ce știe el E-adevărat și fals.

(*Măsură pentru măsură*, V, 156)

[1] V. *Hamlet*, I. 2, 76—83 ; *Henric VIII*, II, 4, 109—110 ; *Sonetele* 5, 14, 46 ; *Doi domni*, II, 4, 10, 14 ; *Henric IV* A, V, 4, 140 ; *Richard III*, I, 3, 338 etc. V. de asemenea invocarea nopții de către Julieta în *Romeo și Julieta*, III, 2, 1—33 ; scoaterea în relief a cuvîntului *banished* (exilat) de aceeași eroină (III, 2, 110 et seq., 3, 1—70) ; imprecațiile lui *Timon din Atena* în actul IV, scena 1 ; ultimele cuvinte rostite de Marcus Antonius la moartea lui Brutus (*J. Cezar*, V, 5, 68—76) ; discursul lui Henric V în ajunul bătăliei de la Agin ourt (*Henric V*, IV, 3, 18 67) ; un fragment de scenă care ne dezvăluie psihologia Cleopatrei (*Antonius și Cleopatra*, I, 3, 2—10) etc.

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



3. antonime exprimînd trecerea dintr-o stare în alta, devenirea (antonimele dinamice), de exemplu :

Benedick :

I am not as I have been. — Nu mai sînt cum am fost.
(*Mult zgomot pentru nimic*, III, 2, 17).

Urmărirea pe bază de exemple în text a acestor trei categorii de antonime nu va face decît să confirme un punct de vedere la care ne obligă o serie de alte elemente ale creației shakespeariene, și anume că *la baza concepției filozofice a marelui scriitor stă o înțelegere dialectică a contradicțiilor inerente lucrurilor și fenomenelor, precum și a mișcării perpetue din natură și om.* Remarcabil e faptul că Shakespeare *teoretizează* în acest sens. Astfel, călugărul Lawrence spune răspicat :

For nought so vile that on the earth doth live,
But to the earth some special good doth give;
Nor aught so good, but, strain'd from that fair use,
Revolts from true birth, stumbling on abuse;
Virtue itself turns vice, being misapplied
And vice sometime's by action dignified
Within the infant rind of thisweak flower
Poison hath residence, and medicine power;

Nimic nu-i rău să n-aibă-o parte bună,
Ci-n rău ce-i bun adesea se răzbună;
Cînd e-abătută calea lui cea dreaptă,
Virtutea chiar se poate face viciu
Și viciul poate-a se-nălța prin faptă.
E și balsam de leac într-un caliciu
Gingaș de floare, dar e și otravă etc.

(*Romeo și Julieta*, II, 3, 9—30)[1]

Tot Lawrence spune :

The sweetest honey
Is loathsome in his own deliciousness.

Mierea cea mai dulce
Dezgustătoare-i în dulceața ei.

(*Ibid.*, II, 6, 11—12).

Gaunt rostește o maximă asemănătoare :

Things sweet to taste
prove in digestion sour

Un lucru dulce cînd e mistuit
Devine acru.

(*Richard II*, I, 3, 236).

[1] Trad. de St. O. Iosif, în *Shakespeare, Opere*, vol I, E.S.P.L.A., p. 324—325.

Ulise observă :

Since things in motion
sooner catch the eye
Than what not stirs.

Un lucru-n mers privirea o ațîne
Mai iute decît cel ce stă.

(*Troilus și Cresida*, III, 3, 183—184).

Nu trebuie să vedem în citatele de mai sus — precum și în altele asemenea lor — vestiri răzlețe ale unei concepții unitare ?

Este foarte adevărat că în opera lui Shakespeare își dau întîlnire mii și mii de maxime, provenind din cele mai diferite surse ; și nimeni nu va tăgădui dificultățile legate de o eventuală coordonare a lor. Totuși, cînd e vorba de artă și metodele ei, observăm o corespondență atît de perfectă între cugetările diferitelor personaje shakespeariene și felul în care le aplică Shakespeare propriei sale elaborări artistice, încît sîntem înclinați să recunoaștem că acestea sînt și concepțiile sale.

Potențialitățile florii despre care vorbește călugărul Lawrence sînt potențialitățile oricărui personaj al lui Shakespeare ; iar ele se dezvoltă într-un sens sau altul după legile vieții și ale ambianței sociale [1]. Mișcarea, dinamismul atît de important pentru ochi, cum spune Ulise, caracterizează toate piesele lui Shakespeare, înglobînd și elementul de stil pe care l-am denumit antonimele de tip dinamic. Însăși esența poeziei și a adevăratului poet sînt definite de Shakespeare [2].

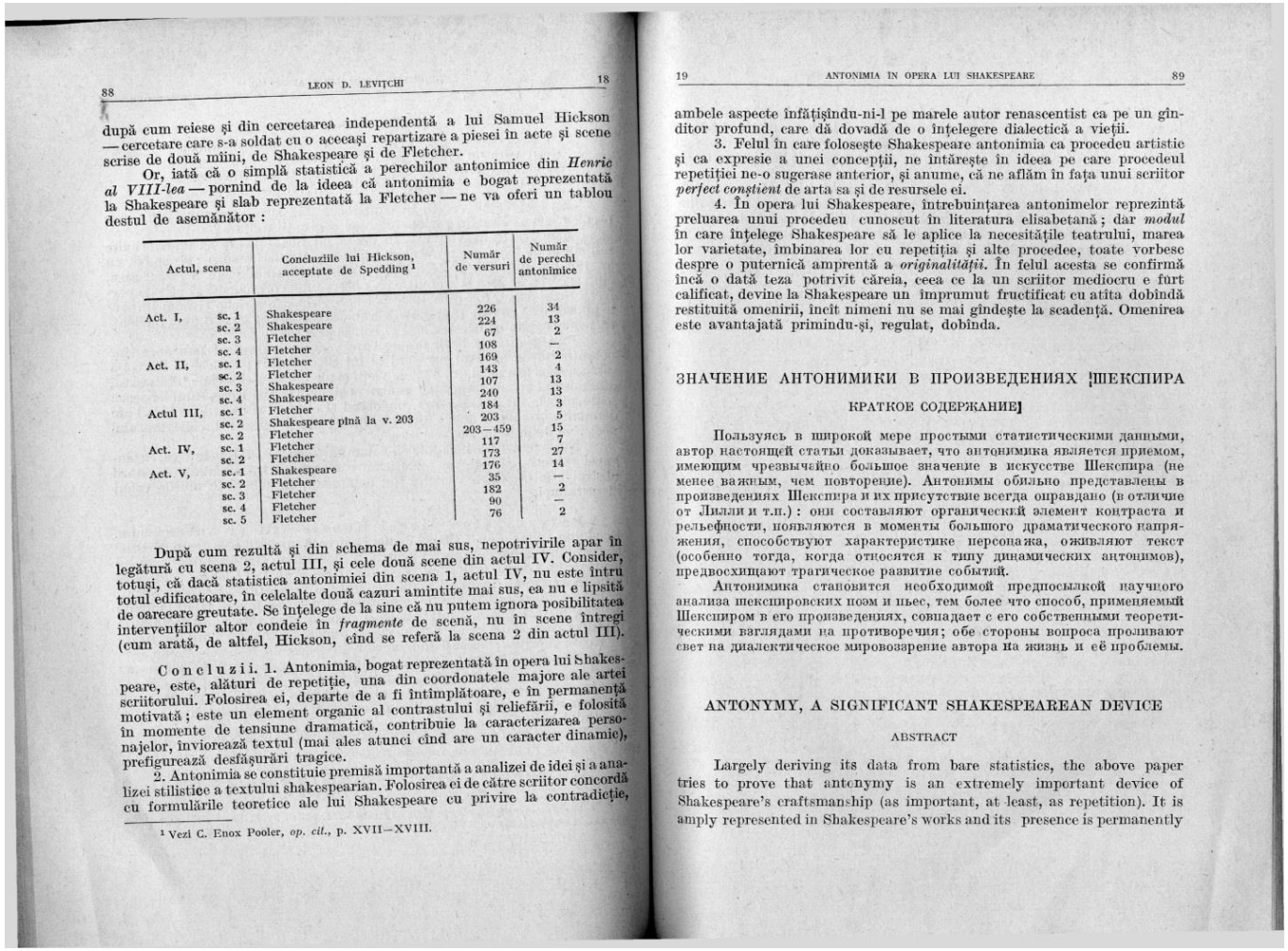
Nu este atunci îngăduit să-l numim *teoretician* ? Bineînțeles, cu singurul corectiv că este un teoretician care aruncă între răceala cugetării abstracte și dogoarea versului său nemuritor, curcubeul în mii de culori al metaforei.

Paternitatea piesei Henric VIII și antonimia. Spedding, citat de C. Enox Pooler [3], invocă următoarele caracteristici ale stilului shakespearian, pentru a demonstra paternitatea marelui dramaturg asupra anumitor părți din *Henric al VIII-lea* : „...aceeași concisă exprimare ; aceeași viață, realitate și prospețime, aceleași cotituri rapide și abrupte ale șirului gîndurilor — atît de repezi încît limbajul de-abia le mai poate însoți ; aceeași febrilă activitate a intelectului și fanteziei care, după ce au dat în vileag o idee, nu mai au timp s-o fixeze în tipare îngrijite ; aceeași îndrăzneață încredere în resursele limbii care se avîntă nestăvilit într-o propoziție, fără să știe cum se va încheia aceasta ; același metru neglijent, care desfide realizarea unor efecte armonioase cu ajutorul procedeelor obișnuite, deși e, în mod neîndoios, mînuit de un maestru al armoniei ; aceeași neglijare totală a limbajului livresc și a banalului...".

Putem să nu fim de acord cu unele din „caracteristicile" menționate de Spedding ; dar metoda folosită e adecvată și rezultatele convingătoare,

[1] V. de pildă *Hamlet*, V, 2 final : For he was likely-*had he been put on*, to have prov'd most royally.
[2] *Visul unei nopți în miez de vară*, V, 1, 4—17.
[3] *The Famous History of the Life of Henry VIII*, edited by C. Enox Pooler, Methuen and Co., Londra, 1915, p. XVI—XVIII.

Contemporary Literature Press
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



88 LEON D. LEVIȚCHI 18

după cum reiese și din cercetarea independentă a lui Samuel Hickson — cercetare care s-a soldat cu o aceeași repartizare a piesei în acte și scene scrise de două mîini, de Shakespeare și de Fletcher.

Or, iată că o simplă statistică a perechilor antonimice din *Henric al VIII-lea* — pornind de la ideea că antonimia e bogat reprezentată la Shakespeare și slab reprezentată la Fletcher — ne va oferi un tablou destul de asemănător :

Actul, scena		Concluziile lui Hickson, acceptate de Spedding [1]	Număr de versuri	Număr de perechi antonimice
Act. I,	sc. 1	Shakespeare	226	34
	sc. 2	Shakespeare	224	13
	sc. 3	Fletcher	67	2
	sc. 4	Fletcher	108	—
Act. II,	sc. 1	Fletcher	169	2
	sc. 2	Fletcher	143	4
	sc. 3	Shakespeare	107	13
	sc. 4	Shakespeare	240	13
Actul III,	sc. 1	Fletcher	184	3
	sc. 2	Shakespeare pînă la v. 203	203	5
	sc. 2	Fletcher	203—459	15
Act. IV,	sc. 1	Fletcher	117	7
	sc. 2	Fletcher	173	27
Act. V,	sc. 1	Shakespeare	176	14
	sc. 2	Fletcher	35	—
	sc. 3	Fletcher	182	2
	sc. 4	Fletcher	90	—
	sc. 5	Fletcher	76	2

După cum rezultă și din schema de mai sus, nepotrivirile apar în legătură cu scena 2, actul III, și cele două scene din actul IV. Consider, totuși, că dacă statistica antonimiei din scena 1, actul IV, nu este întru totul edificatoare, în celelalte două cazuri amintite mai sus, ea nu e lipsită de oarecare greutate. Se înțelege de la sine că nu putem ignora posibilitatea intervențiilor altor condeie în *fragmente* de scenă, nu în scene întregi (cum arată, de altfel, Hickson, cînd se referă la scena 2 din actul III).

Concluzii. 1. Antonimia, bogat reprezentată în opera lui Shakespeare, este, alături de repetiție, una din coordonatele majore ale artei scriitorului. Folosirea ei, departe de a fi întîmplătoare, e în permanență motivată ; este un element organic al contrastului și reliefării, e folosită în momente de tensiune dramatică, contribuie la caracterizarea personajelor, înviorează textul (mai ales atunci cînd are un caracter dinamic), prefigurează desfășurări tragice.

2. Antonimia se constituie premisă importantă a analizei de idei și a analizei stilistice a textului shakespearian. Folosirea ei de către scriitor concordă cu formulările teoretice ale lui Shakespeare cu privire la contradicție,

[1] Vezi C. Enox Pooler, *op. cit.*, p. XVII—XVIII.

19 ANTONIMIA IN OPERA LUI SHAKESPEARE 89

ambele aspecte înfățișîndu-ni-l pe marele autor renascentist ca pe un gînditor profund, care dă dovadă de o înțelegere dialectică a vieții.

3. Felul în care folosește Shakespeare antonimia ca procedeu artistic și ca expresie a unei concepții, ne întărește în ideea pe care procedeul repetiției ne-o sugerase anterior, și anume, că ne aflăm în fața unui scriitor *perfect conștient* de arta sa și de resursele ei.

4. În opera lui Shakespeare, întrebuințarea antonimelor reprezintă preluarea unui procedeu cunoscut în literatura elisabetană ; dar *modul* în care înțelege Shakespeare să le aplice la necesitățile teatrului, marea lor varietate, îmbinarea lor cu repetiția și alte procedee, toate vorbesc despre o puternică amprentă a *originalității*. În felul acesta se confirmă încă o dată teza potrivit căreia, ceea ce la un scriitor mediocru e furt calificat, devine la Shakespeare un împrumut fructificat cu atîta dobîndă restituită omenirii, încît nimeni nu se mai gîndește la scadență. Omenirea este avantajată primindu-și, regulat, dobînda.

ЗНАЧЕНИЕ АНТОНИМИКИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ШЕКСПИРА

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Пользуясь в широкой мере простыми статистическими данными, автор настоящей статьи доказывает, что антонимика является приемом, имеющим чрезвычайно большое значение в искусстве Шекспира (не менее важным, чем повторение). Антонимы обильно представлены в произведениях Шекспира и их присутствие всегда оправдано (в отличие от Лилли и т.п.) : они составляют органический элемент контраста и рельефности, появляются в моменты большого драматического напряжения, способствуют характеристике персонажа, оживляют текст (особенно тогда, когда относятся к типу динамических антонимов), предвосхищают трагическое развитие событий.

Антонимика становится необходимой предпосылкой научного анализа шекспировских поэм и пьес, тем более что способ, применяемый Шекспиром в его произведениях, совпадает с его собственными теоретическими взглядами на противоречия; обе стороны вопроса проливают свет на диалектическое мировоззрение автора на жизнь и её проблемы.

ANTONYMY, A SIGNIFICANT SHAKESPEAREAN DEVICE

ABSTRACT

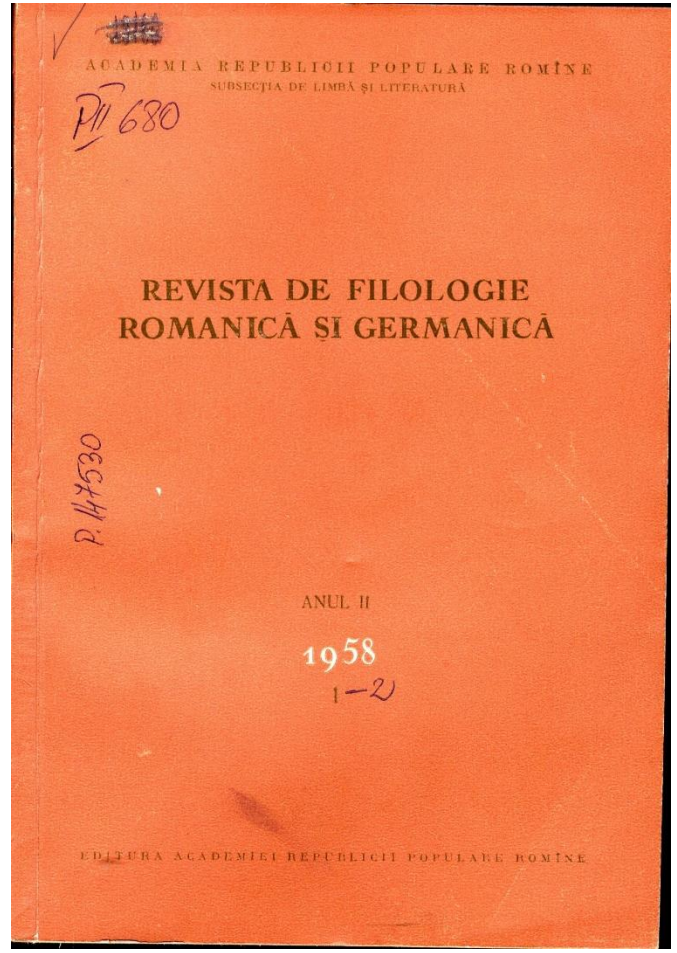
Largely deriving its data from bare statistics, the above paper tries to prove that antonymy is an extremely important device of Shakespeare's craftsmanship (as important, at least, as repetition). It is amply represented in Shakespeare's works and its presence is permanently

Contemporary Literature Press
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018

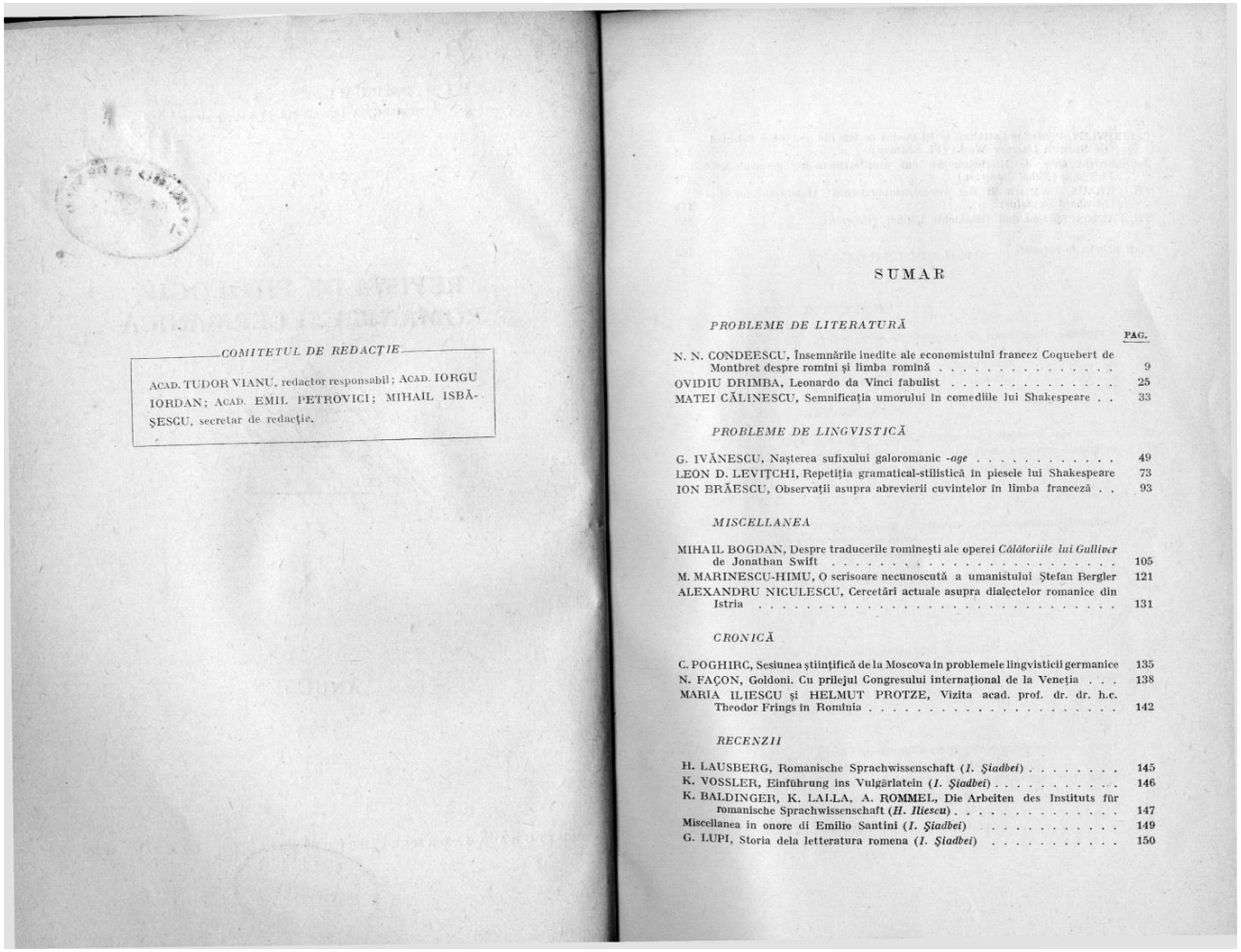
Repetiția gramatical-stilistică în piesele lui Shakespeare

1958

Contemporary Literature Press
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



Contemporary
Literature Press
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



COMITETUL DE REDACȚIE

ACAD. TUDOR VIANU, redactor responsabil; ACAD. IORGU IORDAN; ACAD. EMIL PETROVICI; MIHAIL ISBĂȘESCU, secretar de redacție.

SUMAR

PROBLEME DE LITERATURĂ

PAG.

N. N. CONDEESCU, Însemnările inedite ale economistului francez Coquebert de Montbret despre romîni și limba romînă 9
OVIDIU DRIMBA, Leonardo da Vinci fabulist 25
MATEI CĂLINESCU, Semnificația umorului în comediile lui Shakespeare . . 33

PROBLEME DE LINGVISTICĂ

G. IVĂNESCU, Nașterea sufixului galoromanic *-age* 49
LEON D. LEVIȚCHI, Repetiția gramatical-stilistică în piesele lui Shakespeare 73
ION BRĂESCU, Observații asupra abrevierii cuvintelor în limba franceză . . 93

MISCELLANEA

MIHAIL BOGDAN, Despre traducerile românești ale operei *Călătoriile lui Gulliver* de Jonathan Swift 105
M. MARINESCU-HIMU, O scrisoare necunoscută a umanistului Ștefan Bergler 121
ALEXANDRU NICULESCU, Cercetări actuale asupra dialectelor romanice din Istria 131

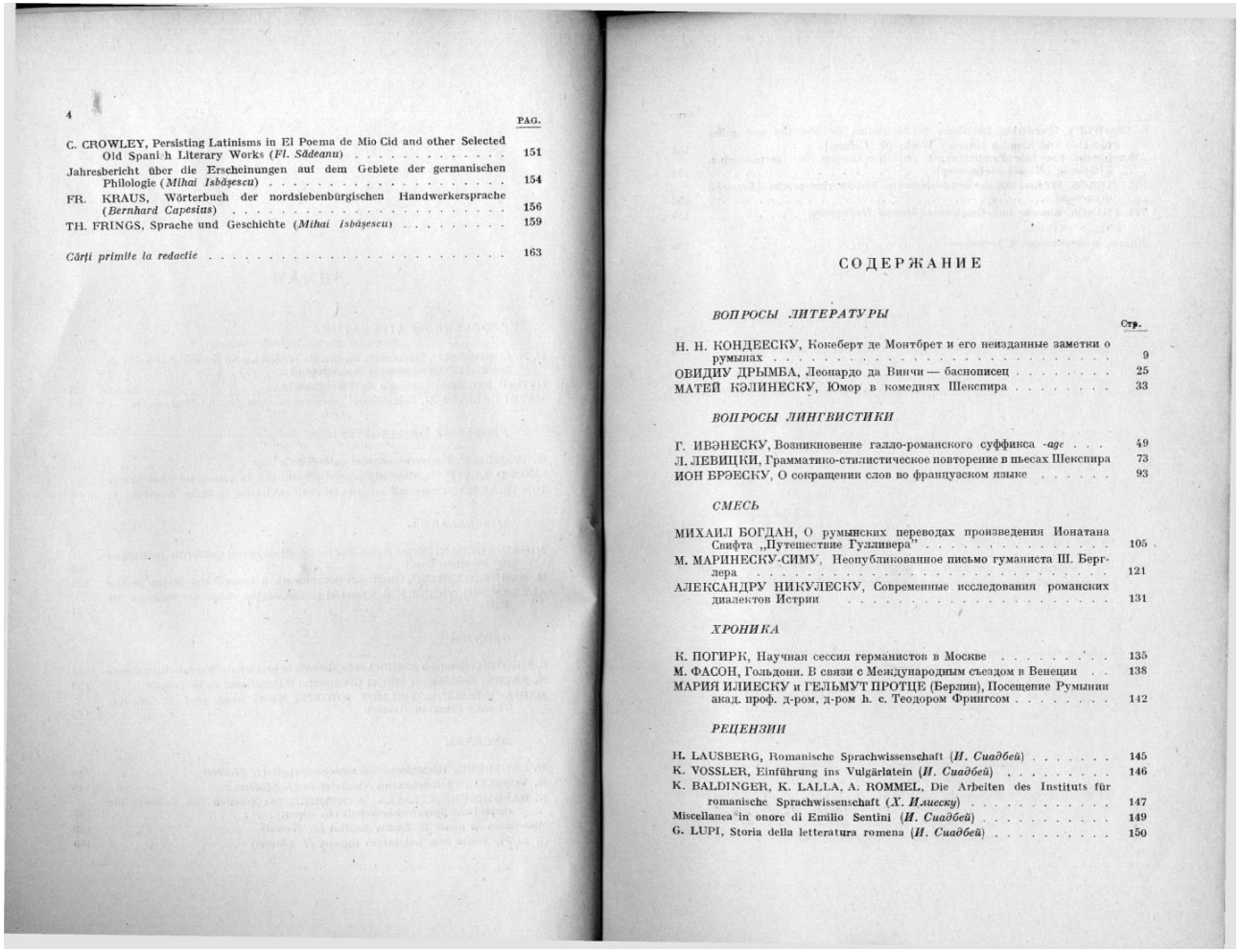
CRONICĂ

C. POGHIRC, Sesiunea științifică de la Moscova în problemele lingvisticii germanice 135
N. FAÇON, Goldoni. Cu prilejul Congresului internațional de la Veneția . . . 138
MARIA ILIESCU și HELMUT PROTZE, Vizita acad. prof. dr. dr. h.c. Theodor Frings în Romînia 142

RECENZII

H. LAUSBERG, Romanische Sprachwissenschaft (*I. Șiadbei*) 145
K. VOSSLER, Einführung ins Vulgärlatein (*I. Șiadbei*) 146
K. BALDINGER, K. LALLA, A. ROMMEL, Die Arbeiten des Instituts für romanische Sprachwissenschaft (*H. Iliescu*) 147
Miscellanea in onore di Emilio Santini (*I. Șiadbei*) 149
G. LUPI, Storia dela letteratura romena (*I. Șiadbei*) 150

CONTEMPORARY LITERATURE PRESS
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



4

PAG.

C. CROWLEY, Persisting Latinisms in El Poema de Mio Cid and other Selected Old Spanish Literary Works (*Fl. Sădeanu*) 151
Jahresbericht über die Erscheinungen auf dem Gebiete der germanischen Philologie (*Mihai Isbășescu*) 154
FR. KRAUS, Wörterbuch der nordsiebenbürgischen Handwerkersprache (*Bernhard Capesius*) 156
TH. FRINGS, Sprache und Geschichte (*Mihai Isbășescu*) 159

Cărți primite la redacție 163

СОДЕРЖАНИЕ

ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ

Стр.

Н. Н. КОНДЕЕСКУ, Кокеберт де Монтбрет и его неизданные заметки о румынах 9
ОВИДИУ ДРЫМБА, Леонардо да Винчи — баснописец 25
МАТЕЙ КЭЛИНЕСКУ, Юмор в комедиях Шекспира 33

ВОПРОСЫ ЛИНГВИСТИКИ

Г. ИВЭНЕСКУ, Возникновение галло-романского суффикса *-age* 49
Л. ЛЕВИЦКИЙ, Грамматико-стилистическое повторение в пьесах Шекспира 73
ИОН БРЭЕСКУ, О сокращении слов во французском языке 93

СМЕСЬ

МИХАИЛ БОГДАН, О румынских переводах произведения Ионатана Свифта „Путешествие Гулливера" 105
М. МАРИНЕСКУ-СИМУ, Неопубликованное письмо гуманиста Ш. Бергера 121
АЛЕКСАНДРУ НИКУЛЕСКУ, Современные исследования романских диалектов Истрии 131

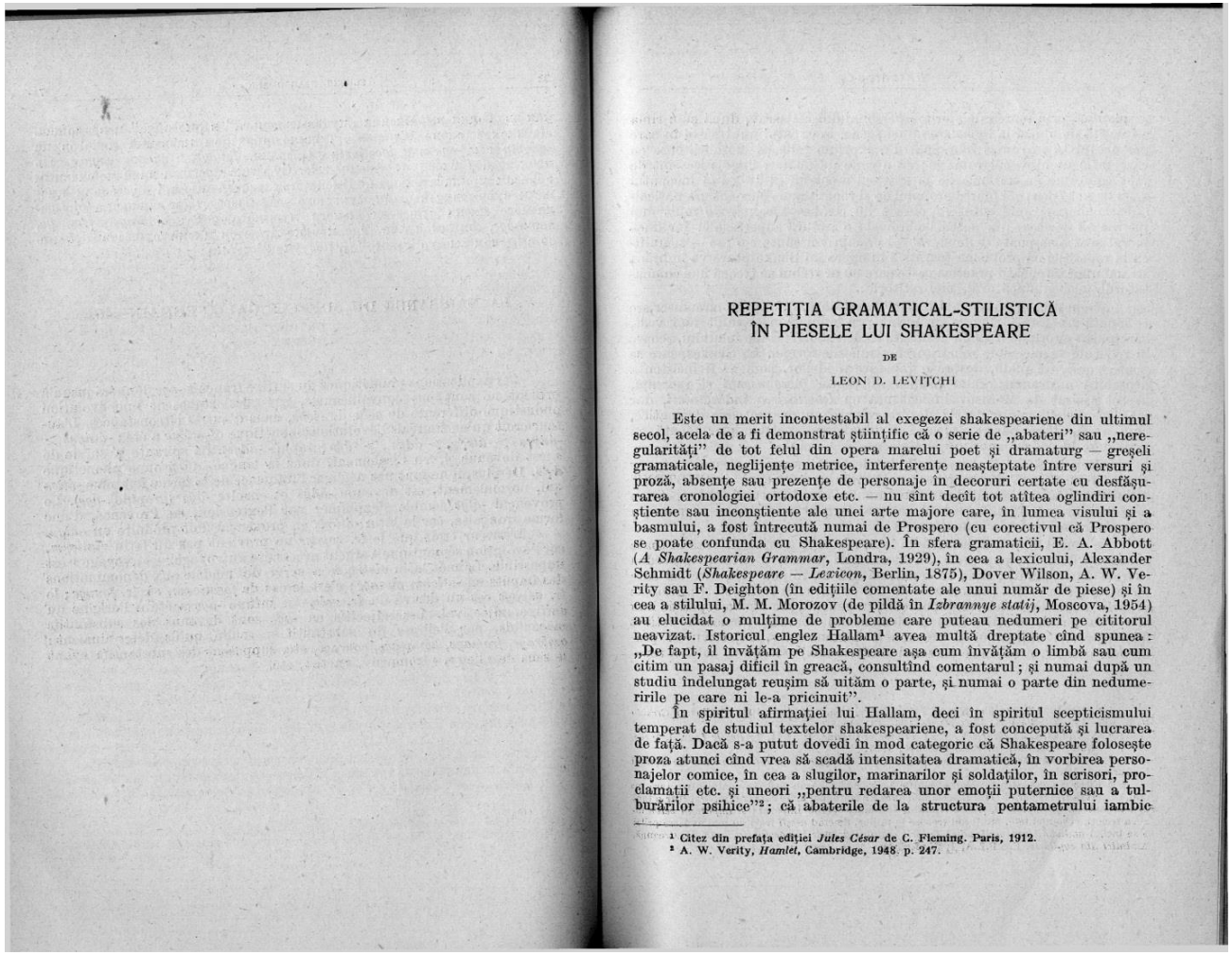
ХРОНИКА

К. ПОГИРК, Научная сессия германистов в Москве 135
М. ФАСОН, Гольдони. В связи с Международным съездом в Венеции . . 138
МАРИЯ ИЛИЕСКУ и ГЕЛЬМУТ ПРОТЦЕ (Берлин), Посещение Румынии акад. проф. д-ром, д-ром h. c. Теодором Фрингсом 142

РЕЦЕНЗИИ

H. LAUSBERG, Romanische Sprachwissenschaft (*И. Сиадбей*) 145
K. VOSSLER, Einführung ins Vulgärlatein (*И. Сиадбей*) 146
K. BALDINGER, K. LALLA, A. ROMMEL, Die Arbeiten des Instituts für romanische Sprachwissenschaft (*Х. Илиеску*) 147
Miscellanea in onore di Emilio Sentini (*И. Сиадбей*) 149
G. LUPI, Storia della letteratura romena (*И. Сиадбей*) 150

Contemporary
Literature Press
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



REPETIȚIA GRAMATICAL-STILISTICĂ
ÎN PIESELE LUI SHAKESPEARE

DE

LEON D. LEVIȚCHI

Este un merit incontestabil al exegezei shakespeariene din ultimul secol, acela de a fi demonstrat științific că o serie de „abateri" sau „neregularități" de tot felul din opera marelui poet și dramaturg — greșeli gramaticale, neglijențe metrice, interferențe neașteptate între versuri și proză, absențe sau prezențe de personaje în decoruri certate cu desfășurarea cronologiei ortodoxe etc. — nu sînt decît tot atîtea oglindiri conștiente sau inconștiente ale unei arte majore care, în lumea visului și a basmului, a fost întrecută numai de Prospero (cu corectivul că Prospero se poate confunda cu Shakespeare). În sfera gramaticii, E. A. Abbott (*A Shakespearian Grammar*, Londra, 1929), în cea a lexicului, Alexander Schmidt (*Shakespeare — Lexicon*, Berlin, 1875), Dover Wilson, A. W. Verity sau F. Deighton (în edițiile comentate ale unui număr de piese) și în cea a stilului, M. M. Morozov (de pildă în *Izbrannye statìj*, Moscova, 1954) au elucidat o mulțime de probleme care puteau nedumeri pe cititorul neavizat. Istoricul englez Hallam[1] avea multă dreptate cînd spunea: „De fapt, îl învățăm pe Shakespeare așa cum învățăm o limbă sau cum citim un pasaj dificil în greacă, consultînd comentarul; și numai după un studiu îndelungat reușim să uităm o parte, și numai o parte din nedumeririle pe care ni le-a pricinuit".

În spiritul afirmației lui Hallam, deci în spiritul scepticismului temperat de studiul textelor shakespeariene, a fost concepută și lucrarea de față. Dacă s-a putut dovedi în mod categoric că Shakespeare folosește proza atunci cînd vrea să scadă intensitatea dramatică, în vorbirea personajelor comice, în cea a slugilor, marinarilor și soldaților, în scrisori, proclamații etc. și uneori „pentru redarea unor emoții puternice sau a tulburărilor psihice"[2]; că abaterile de la structura pentametrului iambic

[1] Citez din prefața ediției *Jules César* de C. Fleming. Paris, 1912.
[2] A. W. Verity, *Hamlet*, Cambridge, 1948, p. 247.

Contemporary
Literature Press
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018

se justifică prin starea de spirit a personajului respectiv, după cum rima e folosită de obicei la încheierea unei scene, la capătul unui pasaj în care personajul își ia rămas bun, pentru a exprima reflecții moralizatoare cu caracter sentențios-epigramatic; că o serie de abateri lingvistice sînt de fapt conforme cu normele de la sfîrșitul secolului al 16-lea și începutul celui de-al 17-lea; — e foarte probabil ca și repetiția, ca element gramatical-stilistic bogat reprezentat în piesele lui Shakespeare, să fie mult mai justificată decît ne-am putea închipui la o lectură superficială. Iar dacă lucrul acesta se poate demonstra — așa cum voi căuta s-o fac — semnificația repetiției ca problemă teoretică în opera lui Shakespeare va îmbrăca straiul unor implicații practice peste care nu ar trebui să treacă nici comentatorul, nici traducătorul, nici cititorul.

„Repetiția gramatical-stilistică" reprezintă, de fapt, o circumscriere — făcută nu fără strîngere de inimă — a unui subiect mult mai vast, care putea cuprinde o gamă nesfîrșită de leit-motivuri ale fondului, scoase în relief de veșnic noile reluări orchestrale ale formei. La Shakespeare se poate vorbi, de pildă, despre o repetare a ideilor, cum ar fi insistența deosebită a dramaturgului asupra diferenței între *esență* și *aparență*, aspect sezisat de Morozov în legătură cu *Îmblînzirea îndărătnicei*, dar încă insuficient generalizat[1]; despre reluarea unor procedee dramatice, cum ar fi, după părerea mea, individualizarea personajelor făcută cu precădere în cadrul unor *grupări omenești*[2], ș.a.m.d.

„Repetiția la Shakespeare", înțeleasă în sensul cel mai larg, ar putea fi justificată de un factor unificator ca termenul de SUBTEXT al lui Stanislavski[3]. O cît de fugitivă analiză a subtextului shakespearian pe fundalul repetiției, în sensul cel mai larg al acesteia, ne-ar pune în fața unor probleme de *cunoaștere*.

În sensul limitat al lucrării de față, repetiția a fost cultivată în toate epocile și de toate popoarele. În literaturile primitive ea e un procedeu extrem de răspîndit[4], fiind în bună măsură un mijloc prin care cel care povestește sau recită (uneori zeci de mii de versuri) caută să-și ajutoreze propria memorie. Folclorul popoarelor, în general, recurge la repetiție mai ales sub forma folosirii dese a elementului anaforic (articolul hotărît demonstrativ, adjectivul și pronumele demonstrativ, adjectivul și pronumele posesiv, pronumele personal anaforic etc.)[5]. Scriitorii cultivă repe-

[1] V. *Hamlet*, I, 2, 76–85; *Henric IV* partea a II-a, I, 2, 190–198; *Troilus și Cresida* V, 3, 109–112; *Othello* I, 1, 170; III, &, 126–131 etc.
[2] V. *Hamlet*, I, 2; *Henric V*, I, 2; *Troilus și Cresida*, I, 3; II, 2; *Regele Lear*, I, 1 etc.
[3] *Munca actorului*, ed. rusă, Moscova, 1951.
[4] V. de pildă lucrarea *L'évolution littéraire chez les différents peuples du monde* de Marcel Letourneau, Paris.
[5] Citez din povestea lui Harap Alb de I. Creangă: „Amu cică era odată într-o țară un crai, *care* avea trei feciori. Și *craiul* acela mai avea un frate mai mare *care* era împărat într-o țară mai depărtată. Și *împăratul, fratele craiului*, se numea Verde Împărat; și *împăratul verde* nu avea feciori, ci numai fete. Mulți ani trecuse la mijloc, de cînd *acești* frați nu mai avusese prilej a se întîlni *amîndoi*. Iară *verii*, adică *feciorii craiului* și *fetele împăratului*... etc. (I. Creangă, *Amintiri din copilărie*, E.S.P.L.A, 1956, p. 283).

tiția sub o formă sau alta[1], ajungînd în unele cazuri la manierism[2] sau la forme de repetiție cu totul nemotivate[3]. Mă refer bineînțeles la repetiția stilistică, nu la repetiția gramaticală, în speță la repetiția elementului morfologic, care la aceiași scriitori (îndeobște moderniști, simboliști sau dadaiști) este ocolită cu grija inspirată de dorința de a nu fi înțeleși sau, cel puțin, de a poza în neînțeleși: „limbaj somnoros" cum numește Sebastian însinuările perfide ale lui Antonio în *Furtuna* (II, I, 20).

ELEMENTUL ANAFORIC

La Shakespeare, elementul anaforic este amplu reprezentat. Fac această afirmație ținînd întru totul seama de faptul că limba engleză este o limbă profund analitică și, în consecință, are un sistem dezvoltat de unelte gramaticale (mai ales determinanți — elemente anaforice). Chiar în această lumină, amintitul element de sudură și revenire la noțiuni specificate anterior e atît de frecvent, încît sugerează involuntar o comparație cu bogăția elementului anaforic a folclorului. E interesant, pe de altă parte, de notat, că cele mai reprezentative pasaje în acest sens sînt scenele în care vorbesc oameni simpli: de ex. conversația dintre grupari în *Hamlet* (V, 1) sau dintre meșteșugari în *Visul unei nopți de vară* (I, 2)[4].

Absența sau sărăcia elementului anaforic poate fi, la rîndul ei, semnificativă. Astfel, în monologul lui Hamlet din actul III, scena 1, pronunțata absență de element anaforic e determinată de conținutul plin de generalizări al pasajului[5]. În contrast cu acesta, primul monolog al lui Hamlet (I, 2) e foarte bogat în elemente anaforice[6]. Ideea morții, prezentă în ambele monologuri, se împletește aici cu o suferință personală și tinerească, în timp ce în actul III ea e analizată de un Hamlet care a devenit „ascet al gîndirii"[7].

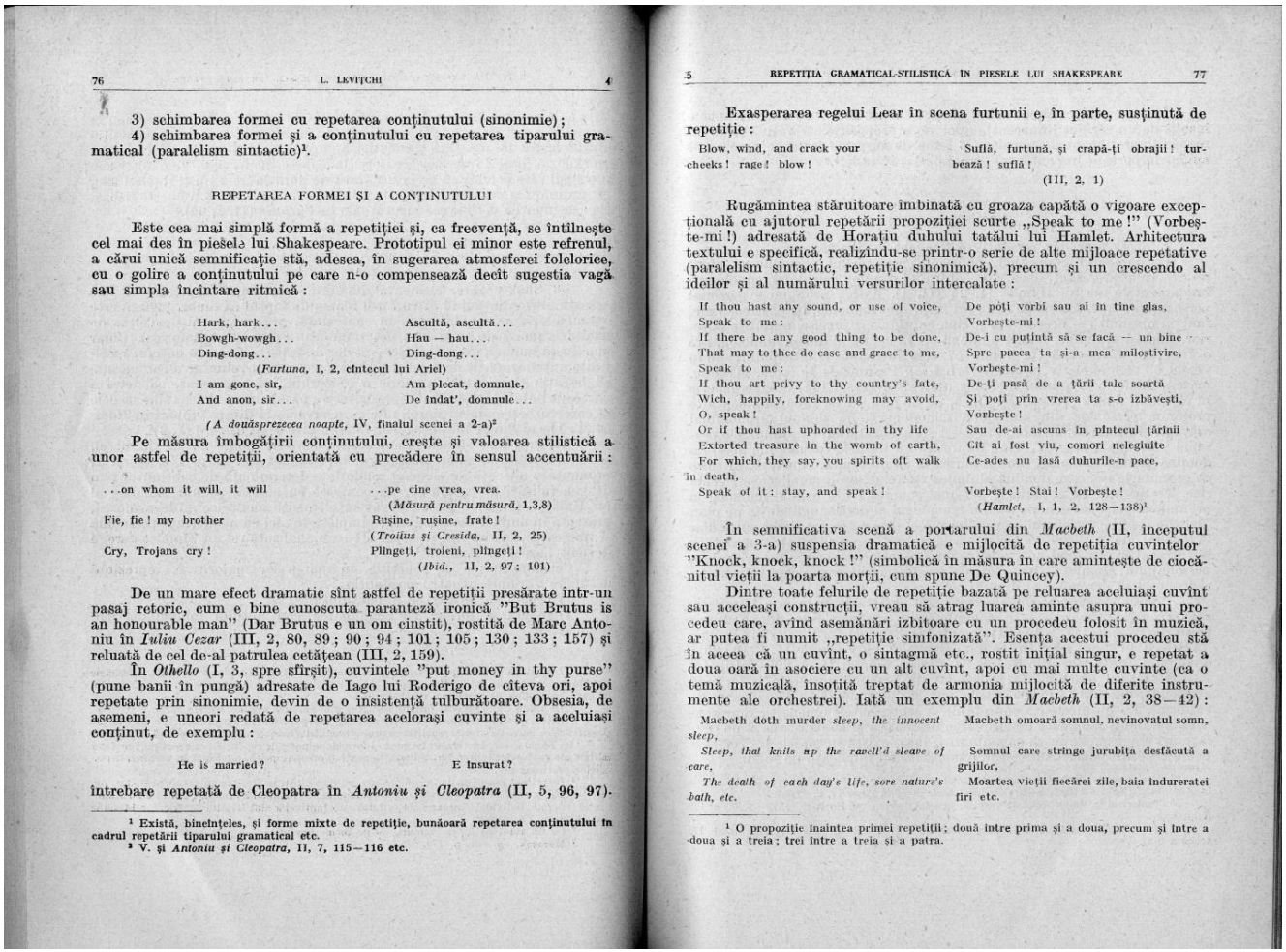
Celelalte forme de repetiție, în marea lor majoritate, reprezintă nesfîrșite variante a patru posibilități:

1) repetarea formei și a conținutului;

2) repetarea formei cu schimbarea conținutului (omonimie, polisemie);

[1] Literatura cu caracter didactic, prin intențiile ei, folosește adesea repetiția. Dubletele sinonimice din *Utopia* lui Thomas Morus mi se par deosebit de instructive (v. de ex. pasajul în care condamnă proprietatea particulară).
[2] De pildă Ch. Dickens, primul paragraf din *Povestea a două orașe*.
[3] Este una din metehnele caracteristice ale începătorilor în ale poeziei (mai ales în ale poeziei lirice), aceea de a folosi repetiția ca procedeu stilistic nemotivat și, în consecință, supărător.
La Shakespeare motivate sînt pînă și formele minore ale repetiției, ca repetiția sunetelor inițiale ale cuvintelor (aliterația). Aliterația poate fi onomatopeică, e folosită în vorbirea personajelor prețioase etc.
[4] În primul exemplu, la 30 de rînduri, 60 de unități anaforice; în cel de-al doilea, 50.
[5] La un total de 32 de versuri, 5 elemente anaforice. Numai 2 pronume din 11 au o semnificație concretă, individualizatoare. Majoritatea substantivelor sînt folosite generic, iar 14 verbe sînt la forma de infinitiv.
[6] La un total de 30 de versuri, 39 de forme anaforice.
[7] Morozov, *op. cit.*, p. 174.

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



3) schimbarea formei cu repetarea conținutului (sinonimie);
4) schimbarea formei și a conținutului cu repetarea tiparului gramatical (paralelism sintactic)[1].

REPETAREA FORMEI ȘI A CONȚINUTULUI

Este cea mai simplă formă a repetiției și, ca frecvență, se întîlnește cel mai des în piesele lui Shakespeare. Prototipul ei minor este refrenul, a cărui unică semnificație stă, adesea, în sugerarea atmosferei folclorice, cu o golire a conținutului pe care n-o compensează decît sugestia vagă sau simpla încîntare ritmică:

Hark, hark...	Ascultă, ascultă...
Bowgh-wowgh...	Hau — hau...
Ding-dong...	Ding-dong...
(*Furtuna*, I, 2, cîntecul lui Ariel)	
I am gone, sir,	Am plecat, domnule,
And anon, sir...	De îndat', domnule...

(*A douăsprezecea noapte*, IV, finalul scenei a 2-a)[2]

Pe măsura îmbogățirii conținutului, crește și valoarea stilistică a unor astfel de repetiții, orientată cu precădere în sensul accentuării:

...on whom it will, it will	...pe cine vrea, vrea.
	(*Măsură pentru măsură*, 1,3,8)
Fie, fie! my brother	Rușine, rușine, frate!
	(*Troilus și Cresida*, II, 2, 25)
Cry, Trojans cry!	Plîngeți, troieni, plîngeți!
	(*Ibid.*, II, 2, 97; 101)

De un mare efect dramatic sînt astfel de repetiții presărate într-un pasaj retoric, cum e bine cunoscuta paranteză ironică "But Brutus is an honourable man" (Dar Brutus e un om cinstit), rostită de Marc Antoniu în *Iuliu Cezar* (III, 2, 80, 89; 90; 94; 101; 105; 130; 133; 157) și reluată de cel de-al patrulea cetățean (III, 2, 159).

În *Othello* (I, 3, spre sfîrșit), cuvintele "put money in thy purse" (pune banii în pungă) adresate de Iago lui Roderigo de cîteva ori, apoi repetate prin sinonimie, devin de o insistență tulburătoare. Obsesia, de asemeni, e uneori redată de repetarea acelorași cuvinte și a aceluiași conținut, de exemplu:

He is married?	E însurat?

întrebare repetată de Cleopatra în *Antoniu și Cleopatra* (II, 5, 96, 97).

[1] Există, bineînțeles, și forme mixte de repetiție, bunăoară repetarea conținutului în cadrul repetării tiparului gramatical etc.
[2] V. și *Antoniu și Cleopatra*, II, 7, 115—116 etc.

Exasperarea regelui Lear în scena furtunii e, în parte, susținută de repetiție:

Blow, wind, and crack your cheeks! rage! blow!	Suflă, furtună, și crapă-ți obrajii! turbează! suflă!
	(III, 2, 1)

Rugămintea stăruitoare îmbinată cu groaza capătă o vigoare excepțională cu ajutorul repetării propoziției scurte „Speak to me!" (Vorbește-mi!) adresată de Horațiu duhului tatălui lui Hamlet. Arhitectura textului e specifică, realizîndu-se printr-o serie de alte mijloace repetative (paralelism sintactic, repetiție sinonimică), precum și un crescendo al ideilor și al numărului versurilor intercalate:

If thou hast any sound, or use of voice,	De poți vorbi sau ai în tine glas,
Speak to me:	Vorbește-mi!
If there be any good thing to be done,	De-i cu putință să se facă — un bine
That may to thee do ease and grace to me,	Spre pacea ta și-a mea milostivire,
Speak to me:	Vorbește-mi!
If thou art privy to thy country's fate,	De-ți pasă de a țării tale soartă
Wich, happily, foreknowing may avoid,	Și poți prin vrerea ta s-o izbăvești,
O, speak!	Vorbește!
Or if thou hast uphoarded in thy life	Sau de-ai ascuns în pîntecul țărinii
Extorted treasure in the womb of earth,	Cît ai fost viu, comori nelegiuite
For which, they say, you spirits oft walk in death,	Ce-ades nu lasă duhurile-n pace,
Speak of it: stay, and speak!	Vorbește! Stai! Vorbește!
	(*Hamlet*, I, 1, 2, 128—138)[1]

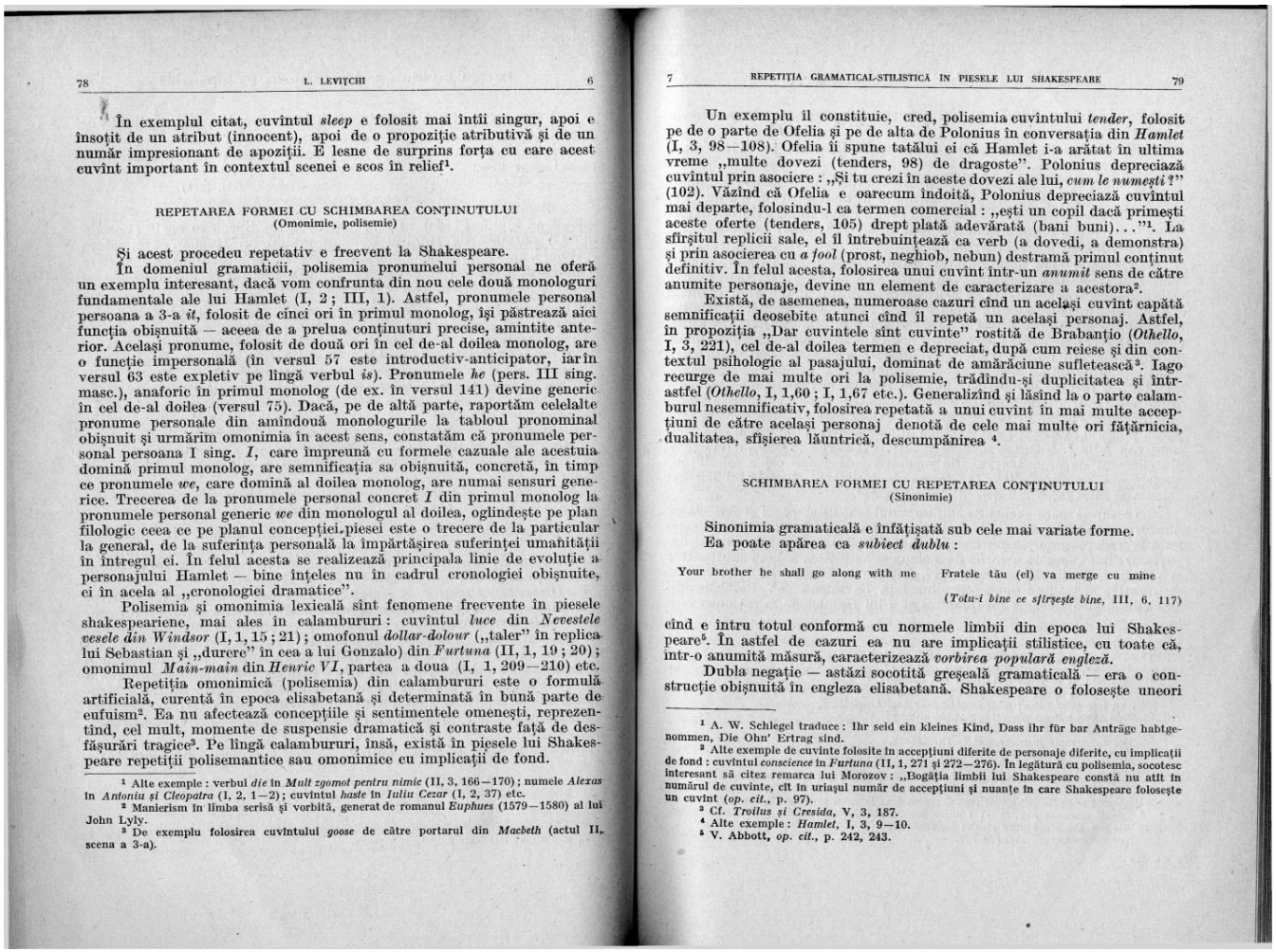
În semnificativa scenă a portarului din *Macbeth* (II, începutul scenei a 3-a) suspensia dramatică e mijlocită de repetiția cuvintelor "Knock, knock, knock!" (simbolică în măsura în care amintește de ciocănitul vieții la poarta morții, cum spune De Quincey).

Dintre toate felurile de repetiție bazată pe reluarea aceluiași cuvînt sau aceleași construcții, vreau să atrag luarea aminte asupra unui procedeu care, avînd asemănări izbitoare cu un procedeu folosit în muzică, ar putea fi numit „repetiție simfonizată". Esența acestui procedeu stă în aceea că un cuvînt, o sintagmă etc., rostit inițial singur, e repetat a doua oară în asociere cu un alt cuvînt, apoi cu mai multe cuvinte (ca o temă muzicală, însoțită treptat de armonia mijlocită de diferite instrumente ale orchestrei). Iată un exemplu din *Macbeth* (II, 2, 38—42):

Macbeth doth murder *sleep, the innocent sleep,*	Macbeth omoară somnul, nevinovatul somn,
Sleep, that knits up the ravell'd sleave of care,	Somnul care strînge jurubița desfăcută a grijilor,
The death of each day's life, sore nature's bath, etc.	Moartea vieții fiecărei zile, baia îndureratei firi etc.

[1] O propoziție înaintea primei repetiții; două între prima și a doua, precum și între a doua și a treia; trei între a treia și a patra.

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



78 L. LEVIȚCHI 6

În exemplul citat, cuvîntul *sleep* e folosit mai întîi singur, apoi e însoțit de un atribut (innocent), apoi de o propoziție atributivă și de un număr impresionant de apoziții. E lesne de surprins forța cu care acest cuvînt important în contextul scenei e scos în relief[1].

REPETAREA FORMEI CU SCHIMBAREA CONȚINUTULUI
(Omonimie, polisemie)

Și acest procedeu repetativ e frecvent la Shakespeare.

În domeniul gramaticii, polisemia pronumelui personal ne oferă un exemplu interesant, dacă vom confrunta din nou cele două monologuri fundamentale ale lui Hamlet (I, 2; III, 1). Astfel, pronumele personal persoana a 3-a *it*, folosit de cinci ori în primul monolog, își păstrează aici funcția obișnuită — aceea de a prelua conținuturi precise, amintite anterior. Același pronume, folosit de două ori în cel de-al doilea monolog, are o funcție impersonală (în versul 57 este introductiv-anticipator, iar în versul 63 este expletiv pe lîngă verbul *is*). Pronumele *he* (pers. III sing. masc.), anaforic în primul monolog (de ex. în versul 141) devine generic în cel de-al doilea (versul 75). Dacă, pe de altă parte, raportăm celelalte pronume personale din amîndouă monologurile la tabloul pronominal obișnuit și urmărim omonimia în acest sens, constatăm că pronumele personal persoana I sing. *I*, care împreună cu formele cazuale ale acestuia domină primul monolog, are semnificația sa obișnuită, concretă, în timp ce pronumele *we*, care domină al doilea monolog, are numai sensuri generice. Trecerea de la pronumele personal concret *I* din primul monolog la pronumele personal generic *we* din monologul al doilea, oglindește pe plan filologic ceea ce pe planul concepției piesei este o trecere de la particular la general, de la suferința personală la împărtășirea suferinței umanității în întregul ei. În felul acesta se realizează principala linie de evoluție a personajului Hamlet — bine înțeles nu în cadrul cronologiei obișnuite, ci în acela al „cronologiei dramatice".

Polisemia și omonimia lexicală sînt fenomene frecvente în piesele shakespeariene, mai ales în calambururi: cuvîntul *luce* din *Nevestele vesele din Windsor* (I, 1, 15; 21); omofonul *dollar-dolour* („taler" în replica lui Sebastian și „durere" în cea a lui Gonzalo) din *Furtuna* (II, 1, 19; 20); omonimul *Main-main* din *Henric VI*, partea a doua (I, 1, 209—210) etc.

Repetiția omonimică (polisemia) din calambururi este o formulă artificială, curentă în epoca elisabetană și determinată în bună parte de eufuism[2]. Ea nu afectează concepțiile și sentimentele omenești, reprezentînd, cel mult, momente de suspensie dramatică și contraste față de desfășurări tragice[3]. Pe lîngă calambururi, însă, există în piesele lui Shakespeare repetiții polisemantice sau omonimice cu implicații de fond.

[1] Alte exemple: verbul *die* în *Mult zgomot pentru nimic* (II, 3, 166—170); numele *Alexas* în *Antoniu și Cleopatra* (I, 2, 1—2); cuvîntul *haste* în *Iuliu Cezar* (I, 2, 37) etc.
[2] Manierism în limba scrisă și vorbită, generat de romanul *Euphues* (1579—1580) al lui John Lyly.
[3] De exemplu folosirea cuvîntului *goose* de către portarul din *Macbeth* (actul II, scena a 3-a).

7 REPETIȚIA GRAMATICAL-STILISTICĂ ÎN PIESELE LUI SHAKESPEARE 79

Un exemplu îl constituie, cred, polisemia cuvîntului *tender*, folosit pe de o parte de Ofelia și pe de alta de Polonius în conversația din *Hamlet* (I, 3, 98—108). Ofelia îi spune tatălui ei că Hamlet i-a arătat în ultima vreme „multe dovezi (tenders, 98) de dragoste". Polonius depreciază cuvîntul prin asociere: „Și tu crezi în aceste dovezi ale lui, *cum le numești?*" (102). Văzînd că Ofelia e oarecum îndoită, Polonius depreciază cuvîntul mai departe, folosindu-l ca termen comercial: „ești un copil dacă primești aceste oferte (tenders, 105) drept plată adevărată (bani buni)..."[1]. La sfîrșitul replicii sale, el îl întrebuințează ca verb (a dovedi, a demonstra) și prin asocierea cu *a fool* (prost, neghiob, nebun) destramă primul conținut definitiv. În felul acesta, folosirea unui cuvînt într-un *anumit* sens de către anumite personaje, devine un element de caracterizare a acestora[2].

Există, de asemenea, numeroase cazuri cînd un același cuvînt capătă semnificații deosebite atunci cînd îl repetă un același personaj. Astfel, în propoziția „Dar cuvintele sînt cuvinte" rostită de Brabanțio (*Othello*, I, 3, 221), cel de-al doilea termen e depreciat, după cum reiese și din contextul psihologic al pasajului, dominat de amărăciune sufletească[3]. Iago recurge de mai multe ori la polisemie, trădîndu-și duplicitatea și într-astfel (*Othello*, I, 1,60; I, 1,67 etc.). Generalizînd și lăsînd la o parte calamburul nesemnificativ, folosirea repetată a unui cuvînt în mai multe accepțiuni de către același personaj denotă de cele mai multe ori fățărnicia, dualitatea, sfîșierea lăuntrică, descumpănirea [4].

SCHIMBAREA FORMEI CU REPETAREA CONȚINUTULUI
(Sinonimie)

Sinonimia gramaticală e înfățișată sub cele mai variate forme. Ea poate apărea ca *subiect dublu*:

Your brother he shall go along with me — Fratele tău (el) va merge cu mine

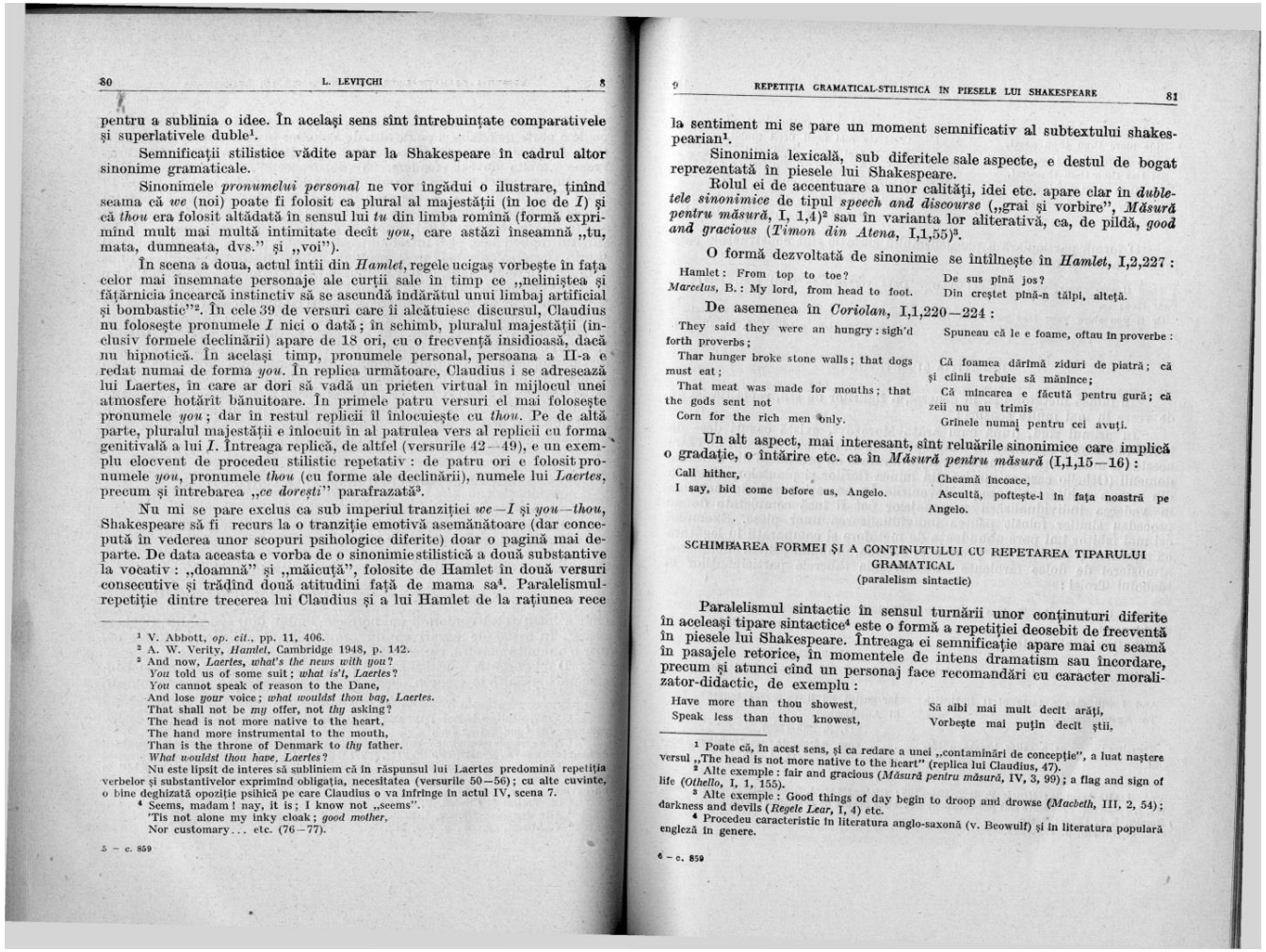
(*Totu-i bine ce sfîrșește bine*, III, 6, 117)

cînd e întru totul conformă cu normele limbii din epoca lui Shakespeare[5]. În astfel de cazuri ea nu are implicații stilistice, cu toate că, într-o anumită măsură, caracterizează *vorbirea populară engleză*.

Dubla negație — astăzi socotită greșeală gramaticală — era o construcție obișnuită în engleza elisabetană. Shakespeare o folosește uneori

[1] A. W. Schlegel traduce: Ihr seid ein kleines Kind, Dass ihr für bar Anträge habtgenommen, Die Ohn' Ertrag sind.
[2] Alte exemple de cuvinte folosite în accepțiuni diferite de personaje diferite, cu implicații de fond: cuvîntul *conscience* în *Furtuna* (II, 1, 271 și 272—276). În legătură cu polisemia, socotesc interesant să citez remarca lui Morozov: „Bogăția limbii lui Shakespeare constă nu atît în numărul de cuvinte, cît în uriașul număr de accepțiuni și nuanțe în care Shakespeare folosește un cuvînt (*op. cit.*, p. 97).
[3] Cf. *Troilus și Cresida*, V, 3, 187.
[4] Alte exemple: *Hamlet*, I, 3, 9—10.
[5] V. Abbott, *op. cit.*, p. 242, 243.

Contemporary Literature Press
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



80 L. LEVIȚCHI 8

pentru a sublinia o idee. În același sens sînt întrebuințate comparativele și superlativele duble[1].

Semnificații stilistice vădite apar la Shakespeare în cadrul altor sinonime gramaticale.

Sinonimele *pronumelui personal* ne vor îngădui o ilustrare, ținînd seama că *we* (noi) poate fi folosit ca plural al majestății (în loc de *I*) și că *thou* era folosit altădată în sensul lui *tu* din limba romînă (formă exprimînd mult mai multă intimitate decît *you*, care astăzi înseamnă „tu, mata, dumneata, dvs." și „voi").

În scena a doua, actul întîi din *Hamlet*, regele ucigaș vorbește în fața celor mai însemnate personaje ale curții sale în timp ce „neliniștea și fățărnicia încearcă instinctiv să se ascundă îndărătul unui limbaj artificial și bombastic"[2]. În cele 39 de versuri care îi alcătuiesc discursul, Claudius nu folosește pronumele *I* nici o dată; în schimb, pluralul majestății (inclusiv formele declinării) apare de 18 ori, cu o frecvență insidioasă, dacă nu hipnotică. În același timp, pronumele personal, persoana a II-a e redat numai de forma *you*. În replica următoare, Claudius i se adresează lui Laertes, în care ar dori să vadă un prieten virtual în mijlocul unei atmosfere hotărît bănuitoare. În primele patru versuri el mai folosește pronumele *you*; dar în restul replicii îl înlocuiește cu *thou*. Pe de altă parte, pluralul majestății e înlocuit în al patrulea vers al replicii cu forma genitivală a lui *I*. Întreaga replică, de altfel (versurile 42—49), e un exemplu elocvent de procedeu stilistic repetativ: de patru ori e folosit pronumele *you*, pronumele *thou* (cu forme ale declinării), numele lui *Laertes*, precum și întrebarea „*ce dorești*" parafrazată[3].

Nu mi se pare exclus ca sub imperiul tranziției *we—I* și *you—thou*, Shakespeare să fi recurs la o tranziție emotivă asemănătoare (dar concepută în vederea unor scopuri psihologice diferite) doar o pagină mai departe. De data aceasta e vorba de o sinonimie stilistică a două substantive la vocativ: „doamnă" și „măicuță", folosite de Hamlet în două versuri consecutive și trădînd două atitudini față de mama sa[4]. Paralelismul-repetiție dintre trecerea lui Claudius și a lui Hamlet de la rațiunea rece

[1] V. Abbott, *op. cit.*, pp. 11, 406.
[2] A. W. Verity, *Hamlet*, Cambridge 1948, p. 142.
[3] And now, *Laertes*, *what's the news with you*?
You told us of some suit; *what is't, Laertes*?
You cannot speak of reason to the Dane,
And lose *your* voice; *what wouldst thou beg, Laertes*.
That shall not be *my* offer, not *thy* asking?
The head is not more native to the heart,
The hand more instrumental to the mouth,
Than is the throne of Denmark to *thy* father.
What wouldst thou have, Laertes?
Nu este lipsit de interes să subliniem că în răspunsul lui Laertes predomină repetiția verbelor și substantivelor exprimînd obligația, necesitatea (versurile 50—56); cu alte cuvinte, o bine deghizată opoziție psihică pe care Claudius o va înfrînge în actul IV, scena 7.
[4] Seems, madam! nay, it is; I know not „seems".
'Tis not alone my inky cloak; *good mother*,
Nor customary... etc. (76—77).

5 – c. 859

9 REPETIȚIA GRAMATICAL-STILISTICĂ ÎN PIESELE LUI SHAKESPEARE 81

la sentiment mi se pare un moment semnificativ al subtextului shakespearian[1].

Sinonimia lexicală, sub diferitele sale aspecte, e destul de bogat reprezentată în piesele lui Shakespeare.

Rolul ei de accentuare a unor calități, idei etc. apare clar în *dublele sinonimice* de tipul *speech and discourse* („grai și vorbire"), *Măsură pentru măsură*, I, 1,4)[2] sau în varianta lor aliterativă, ca, de pildă, *good and gracious* (*Timon din Atena*, I,1,55)[3].

O formă dezvoltată de sinonimie se întîlnește în *Hamlet*, I,2,227:

Hamlet: From top to toe? — De sus pînă jos?
Marcelus, B.: My lord, from head to foot. — Din creștet pînă-n tălpi, alteță.

De asemenea în *Coriolan*, I,1,220—224:

They said they were an hungry: sigh'd forth proverbs; — Spuneau că le e foame, oftau în proverbe:
Thar hunger broke stone walls; that dogs must eat; — Că foamea dărîmă ziduri de piatră; că și cîinii trebuie să mănînce;
That meat was made for mouths; that the gods sent not — Că mîncarea e făcută pentru gură; că zeii nu au trimis
Corn for the rich men only. — Grînele numai pentru cei avuți.

Un alt aspect, mai interesant, sînt reluările sinonimice care implică o gradație, o întărire etc. ca în *Măsură pentru măsură* (I,1,15—16):

Call hither, — Cheamă încoace,
I say, bid come before us, Angelo. — Ascultă, poftește-l în fața noastră pe Angelo.

SCHIMBAREA FORMEI ȘI A CONȚINUTULUI CU REPETAREA TIPARULUI GRAMATICAL
(paralelism sintactic)

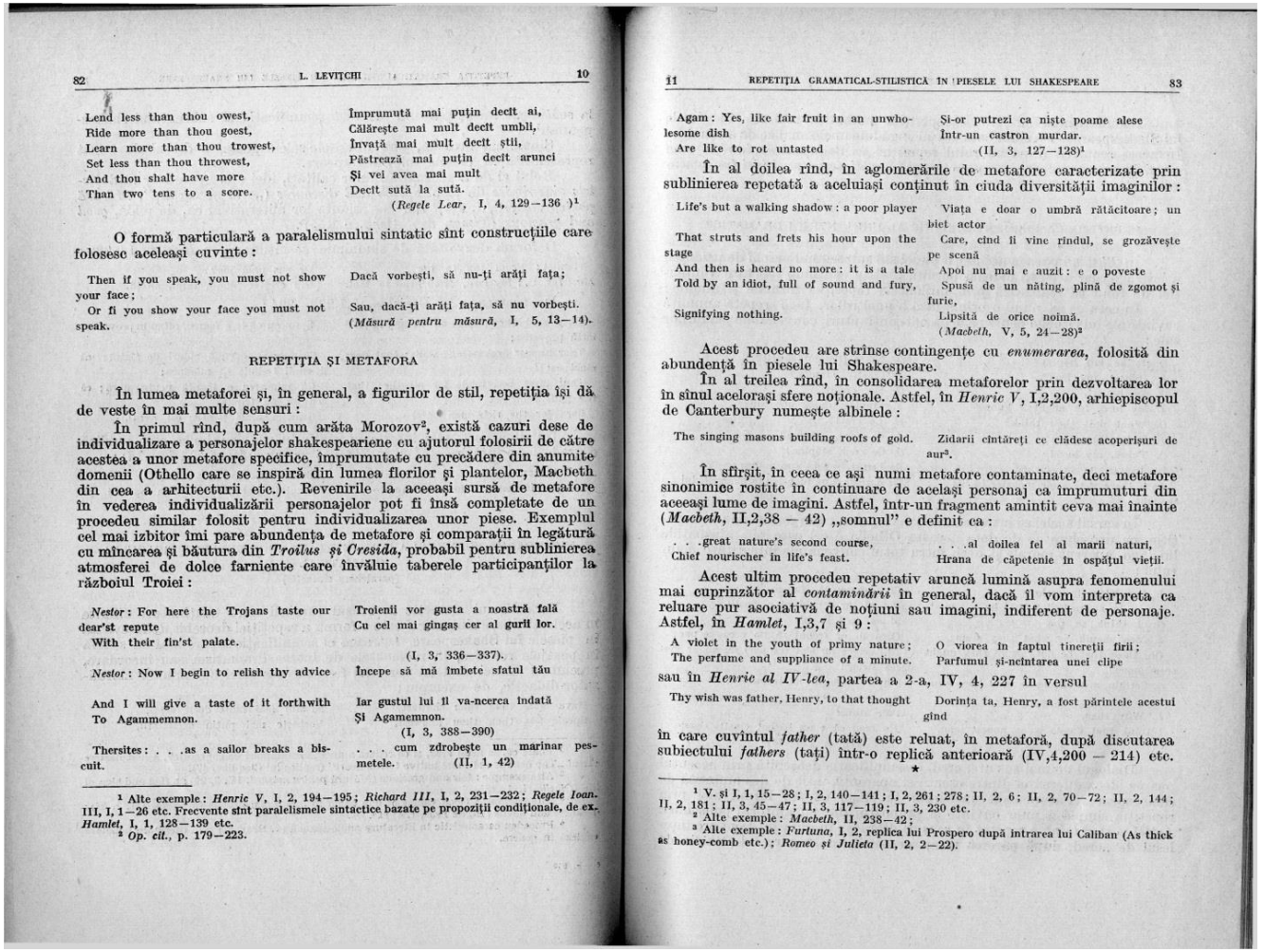
Paralelismul sintactic în sensul turnării unor conținuturi diferite în aceleași tipare sintactice[4] este o formă a repetiției deosebit de frecventă în piesele lui Shakespeare. Întreaga ei semnificație apare mai cu seamă în pasajele retorice, în momentele de intens dramatism sau încordare, precum și atunci cînd un personaj face recomandări cu caracter moralizator-didactic, de exemplu:

Have more than thou showest, — Să aibi mai mult decît arăți,
Speak less than thou knowest, — Vorbește mai puțin decît știi,

[1] Poate că, în acest sens, și ca redare a unei „contaminări de concepție", a luat naștere versul „The head is not more native to the heart" (replica lui Claudius, 47).
[2] Alte exemple: fair and gracious (*Măsură pentru măsură*, IV, 3, 99); a flag and sign of life (*Othello*, I, 1, 155).
[3] Alte exemple: Good things of day begin to droop and drowse (*Macbeth*, III, 2, 54); darkness and devils (*Regele Lear*, I, 4) etc.
[4] Procedeu caracteristic în literatura anglo-saxonă (v. Beowulf) și în literatura populară engleză în genere.

6 – c. 859

Contemporary Literature Press
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



Lend less than thou owest,
Ride more than thou goest,
Learn more than thou trowest,
Set less than thou throwest,
And thou shalt have more
Than two tens to a score.

Împrumută mai puțin decît ai,
Călărește mai mult decît umbli,
Învață mai mult decît știi,
Păstrează mai puțin decît arunci
Și vei avea mai mult
Decît sută la sută.
(*Regele Lear*, I, 4, 129—136)[1]

O formă particulară a paralelismului sintatic sînt construcțiile care folosesc aceleași cuvinte :

Then if you speak, you must not show your face;
Or fi you show your face you must not speak.

Dacă vorbești, să nu-ți arăți fața;
Sau, dacă-ți arăți fața, să nu vorbești.
(*Măsură pentru măsură*, I, 5, 13—14).

REPETIȚIA ȘI METAFORA

În lumea metaforei și, în general, a figurilor de stil, repetiția își dă de veste în mai multe sensuri :

În primul rînd, după cum arăta Morozov[2], există cazuri dese de individualizare a personajelor shakespeariene cu ajutorul folosirii de către acestea a unor metafore specifice, împrumutate cu precădere din anumite domenii (Othello care se inspiră din lumea florilor și plantelor, Macbeth din cea a arhitecturii etc.). Revenirile la aceeași sursă de metafore în vederea individualizării personajelor pot fi însă completate de un procedeu similar folosit pentru individualizarea unor piese. Exemplul cel mai izbitor îmi pare abundența de metafore și comparații în legătură cu mîncarea și băutura din *Troilus și Cresida*, probabil pentru sublinierea atmosferei de dolce farniente care învăluie taberele participanților la războiul Troiei :

Nestor : For here the Trojans taste our dear'st repute
With their fin'st palate.

Troienii vor gusta a noastră fală
Cu cel mai gingaș cer al gurii lor.
(I, 3, 336—337).

Nestor : Now I begin to relish thy advice
And I will give a taste of it forthwith
To Agammemnon.

Începe să mă îmbete sfatul tău
Iar gustul lui îl va-ncerca îndată
Și Agamemnon.
(I, 3, 388—390)

Thersites : . . .as a sailor breaks a biscuit.

. . . cum zdrobește un marinar pesmetele. (II, 1, 42)

[1] Alte exemple : *Henric V*, I, 2, 194—195 ; *Richard III*, I, 2, 231—232 ; *Regele Ioan*. III, I, 1—26 etc. Frecvente sînt paralelismele sintactice bazate pe propoziții condiționale, de ex. *Hamlet*, I, 1, 128—139 etc.
[2] *Op. cit.*, p. 179—223.

Agam : Yes, like fair fruit in an unwholesome dish
Are like to rot untasted

Și-or putrezi ca niște poame alese
Într-un castron murdar.
(II, 3, 127—128)[1]

În al doilea rînd, în aglomerările de metafore caracterizate prin sublinierea repetată a aceluiași conținut în ciuda diversității imaginilor :

Life's but a walking shadow : a poor player
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more : it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.

Viața e doar o umbră rătăcitoare ; un biet actor
Care, cînd îi vine rîndul, se grozăvește pe scenă
Apoi nu mai e auzit : e o poveste
Spusă de un nătîng, plină de zgomot și furie,
Lipsită de orice noimă.
(*Macbeth*, V, 5, 24—28)[2]

Acest procedeu are strînse contingențe cu *enumerarea*, folosită din abundență în piesele lui Shakespeare.

În al treilea rînd, în consolidarea metaforelor prin dezvoltarea lor în sînul acelorași sfere noționale. Astfel, în *Henric V*, I,2,200, arhiepiscopul de Canterbury numește albinele :

The singing masons building roofs of gold.

Zidarii cîntăreți ce clădesc acoperișuri de aur[3].

În sfîrșit, în ceea ce ași numi metafore contaminate, deci metafore sinonimice rostite în continuare de același personaj ca împrumuturi din aceeași lume de imagini. Astfel, într-un fragment amintit ceva mai înainte (*Macbeth*, II,2,38 — 42) „somnul" e definit ca :

. . .great nature's second course,
Chief nourischer in life's feast.

. . .al doilea fel al marii naturi,
Hrana de căpetenie în ospățul vieții.

Acest ultim procedeu repetativ aruncă lumină asupra fenomenului mai cuprinzător al *contaminării* în general, dacă îl vom interpreta ca reluare pur asociativă de noțiuni sau imagini, indiferent de personaje. Astfel, în *Hamlet*, I,3,7 și 9 :

A violet in the youth of primy nature;
The perfume and suppliance of a minute.

O viorea în faptul tinereții firii ;
Parfumul și-ncîntarea unei clipe

sau în *Henric al IV-lea*, partea a 2-a, IV, 4, 227 în versul

Thy wish was father, Henry, to that thought

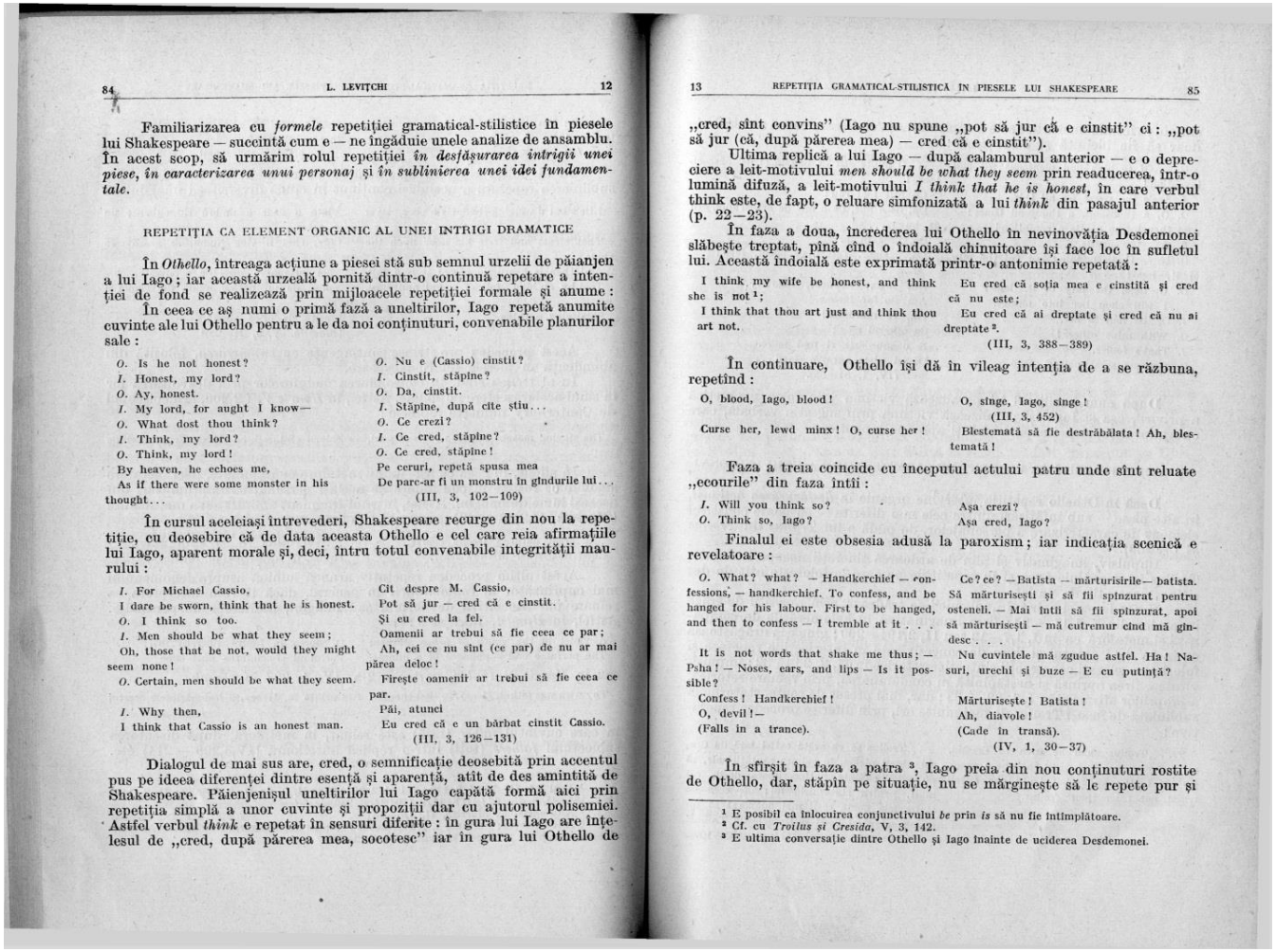
Dorința ta, Henry, a fost părintele acestui gînd

în care cuvîntul *father* (tată) este reluat, în metaforă, după discutarea subiectului *fathers* (tați) într-o replică anterioară (IV,4,200 — 214) etc.

*

[1] V. și I, 1, 15—28 ; I, 2, 140—141 ; I, 2, 261 ; 278 ; II, 2, 6 ; II, 2, 70—72 ; II, 2, 144 ; II, 2, 181 ; II, 3, 45—47 ; II, 3, 117—119 ; II, 3, 230 etc.
[2] Alte exemple : *Macbeth*, II, 238—42 ;
[3] Alte exemple : *Furtuna*, I, 2, replica lui Prospero după intrarea lui Caliban (As thick as honey-comb etc.) ; *Romeo și Julieta* (II, 2, 2—22).

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



Familiarizarea cu *formele* repetiției gramatical-stilistice în piesele lui Shakespeare — succintă cum e — ne îngăduie unele analize de ansamblu. În acest scop, să urmărim rolul repetiției *în desfășurarea intrigii unei piese, în caracterizarea unui personaj* și *în sublinierea unei idei fundamentale.*

REPETIȚIA CA ELEMENT ORGANIC AL UNEI INTRIGI DRAMATICE

În *Othello*, întreaga acțiune a piesei stă sub semnul urzelii de păianjen a lui Iago; iar această urzeală pornită dintr-o continuă repetare a intenției de fond se realizează prin mijloacele repetiției formale și anume:

În ceea ce aș numi o primă fază a uneltirilor, Iago repetă anumite cuvinte ale lui Othello pentru a le da noi conținuturi, convenabile planurilor sale:

O. Is he not honest?
I. Honest, my lord?
O. Ay, honest.
I. My lord, for aught I know—
O. What dost thou think?
I. Think, my lord?
O. Think, my lord!
By heaven, he echoes me,
As if there were some monster in his thought...

O. Nu e (Cassio) cinstit?
I. Cinstit, stăpîne?
O. Da, cinstit.
I. Stăpîne, după cite știu...
O. Ce crezi?
I. Ce cred, stăpîne?
O. Ce cred, stăpîne!
Pe ceruri, repetă spusa mea
De parc-ar fi un monstru în gîndurile lui...
(III, 3, 102—109)

În cursul aceleiași întrevederi, Shakespeare recurge din nou la repetiție, cu deosebire că de data aceasta Othello e cel care reia afirmațiile lui Iago, aparent morale și, deci, întru totul convenabile integrității maurului:

I. For Michael Cassio,
I dare be sworn, think that he is honest.
O. I think so too.
I. Men should be what they seem;
Oh, those that be not, would they might seem none!
O. Certain, men should be what they seem.
I. Why then,
I think that Cassio is an honest man.

Cît despre M. Cassio,
Pot să jur — cred că e cinstit.
Și eu cred la fel.
Oamenii ar trebui să fie ceea ce par;
Ah, cei ce nu sînt (ce par) de nu ar mai părea deloc!
Firește oamenii ar trebui să fie ceea ce par.
Păi, atunci
Eu cred că e un bărbat cinstit Cassio.
(III, 3, 126—131)

Dialogul de mai sus are, cred, o semnificație deosebită prin accentul pus pe ideea diferenței dintre esență și aparență, atît de des amintită de Shakespeare. Păienjenișul uneltirilor lui Iago capătă formă aici prin repetiția simplă a unor cuvinte și propoziții dar cu ajutorul polisemiei. Astfel verbul *think* e repetat în sensuri diferite: în gura lui Iago are înțelesul de „cred, după părerea mea, socotesc" iar în gura lui Othello de „cred, sînt convins" (Iago nu spune „pot să jur că e cinstit" ci: „pot să jur (că, după părerea mea) — cred că e cinstit").

Ultima replică a lui Iago — după calamburul anterior — e o depreciere a leit-motivului *men should be what they seem* prin readucerea, într-o lumină difuză, a leit-motivului *I think that he is honest*, în care verbul think este, de fapt, o reluare simfonizată a lui *think* din pasajul anterior (p. 22—23).

În faza a doua, încrederea lui Othello în nevinovăția Desdemonei slăbește treptat, pînă cînd o îndoială chinuitoare își face loc în sufletul lui. Această îndoială este exprimată printr-o antonimie repetată:

I think my wife be honest, and think she is not [1];
I think that thou art just and think thou art not.

Eu cred că soția mea e cinstită și cred că nu este;
Eu cred că ai dreptate și cred că nu ai dreptate [2].
(III, 3, 388—389)

În continuare, Othello își dă în vileag intenția de a se răzbuna, repetînd:

O, blood, Iago, blood!
Curse her, lewd minx! O, curse her!

O, sînge, Iago, sînge!
(III, 3, 452)
Blestemată să fie destrăbălata! Ah, blestemată!

Faza a treia coincide cu începutul actului patru unde sînt reluate „ecourile" din faza întîi:

I. Will you think so?
O. Think so, Iago?

Așa crezi?
Așa cred, Iago?

Finalul ei este obsesia adusă la paroxism; iar indicația scenică e revelatoare:

O. What? what? — Handkerchief — confessions, — handkerchief. To confess, and be hanged for his labour. First to be hanged, and then to confess — I tremble at it . . .

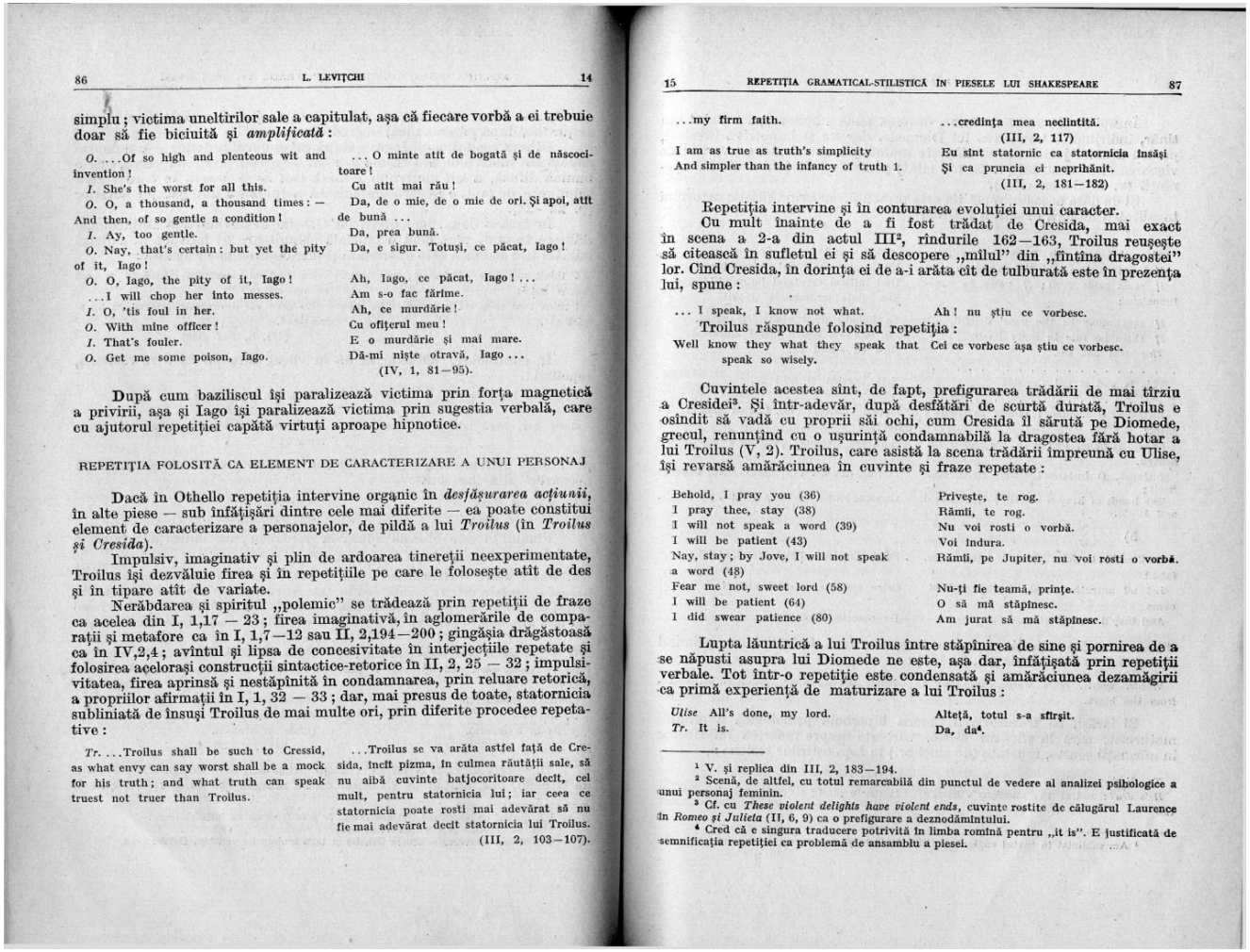
It is not words that shake me thus; — Pshа! — Noses, ears, and lips — Is it possible?
Confess! Handkerchief!
O, devil!—
(Falls in a trance).

Ce? ce? — Batista — mărturisirile — batista. Să mărturisești și să fii spînzurat pentru osteneli. — Mai întîi să fii spînzurat, apoi să mărturisești — mă cutremur cînd mă gîndesc . . .
Nu cuvintele mă zgudue astfel. Ha! Nasuri, urechi și buze — E cu putință?
Mărturisește! Batista!
Ah, diavole!
(Cade în transă).
(IV, 1, 30—37)

În sfîrșit în faza a patra [3], Iago preia din nou conținuturi rostite de Othello, dar, stăpîn pe situație, nu se mărginește să le repete pur și

[1] E posibil ca înlocuirea conjunctivului *be* prin *is* să nu fie întîmplătoare.
[2] Cf. cu *Troilus și Cresida*, V, 3, 142.
[3] E ultima conversație dintre Othello și Iago înainte de uciderea Desdemonei.

Contemporary Literature Press
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



simplu ; victima uneltirilor sale a capitulat, așa că fiecare vorbă a ei trebuie doar să fie biciuită și *amplificată* :

O. ....Of so high and plenteous wit and invention !
I. She's the worst for all this.
O. O, a thousand, a thousand times : — And then, of so gentle a condition !
I. Ay, too gentle.
O. Nay, that's certain : but yet the pity of it, Iago !
O. O, Iago, the pity of it, Iago !
...I will chop her into messes.
I. O, 'tis foul in her.
O. With mine officer !
I. That's fouler.
O. Get me some poison, Iago.

... O minte atît de bogată și de născocitoare !
Cu atît mai rău !
Da, de o mie, de o mie de ori. Și apoi, atît de bună ...
Da, prea bună.
Da, e sigur. Totuși, ce păcat, Iago !
Ah, Iago, ce păcat, Iago ! ...
Am s-o fac fărîme.
Ah, ce murdărie !
Cu ofițerul meu !
E o murdărie și mai mare.
Dă-mi niște otravă, Iago ...
(IV, 1, 81—95).

După cum baziliscul își paralizează victima prin forța magnetică a privirii, așa și Iago își paralizează victima prin sugestia verbală, care cu ajutorul repetiției capătă virtuți aproape hipnotice.

REPETIȚIA FOLOSITĂ CA ELEMENT DE CARACTERIZARE A UNUI PERSONAJ

Dacă în Othello repetiția intervine organic în *desfășurarea acțiunii*, în alte piese — sub înfățișări dintre cele mai diferite — ea poate constitui element de caracterizare a personajelor, de pildă a lui *Troilus* (în *Troilus și Cresida*).

Impulsiv, imaginativ și plin de ardoarea tinereții neexperimentate, Troilus își dezvăluie firea și în repetițiile pe care le folosește atît de des și în tipare atît de variate.

Nerăbdarea și spiritul „polemic" se trădează prin repetiții de fraze ca acelea din I, 1,17 — 23 ; firea imaginativă, în aglomerările de comparații și metafore ca în I, 1,7—12 sau II, 2,194—200 ; gingășia drăgăstoasă ca în IV,2,4 ; avîntul și lipsa de concesivitate în interjecțiile repetate și folosirea acelorași construcții sintactice-retorice în II, 2, 25 — 32 ; impulsivitatea, firea aprinsă și nestăpînită în condamnarea, prin reluare retorică, a propriilor afirmații în I, 1, 32 — 33 ; dar, mai presus de toate, statornicia subliniată de însuși Troilus de mai multe ori, prin diferite procedee repetative :

Tr. ...Troilus shall be such to Cressid, as what envy can say worst shall be a mock for his truth ; and what truth can speak truest not truer than Troilus.

...Troilus se va arăta astfel față de Cresida, încît pizma, în culmea răutății sale, să nu aibă cuvinte batjocoritoare decît, cel mult, pentru statornicia lui ; iar ceea ce statornicia poate rosti mai adevărat să nu fie mai adevărat decît statornicia lui Troilus.
(III, 2, 103—107).

...my firm faith.
I am as true as truth's simplicity
And simpler than the infancy of truth 1.

...credința mea neclintită.
(III, 2, 117)
Eu sînt statornic ca statornicia însăși
Și ca pruncia ei neprihănit.
(III, 2, 181—182)

Repetiția intervine și în conturarea evoluției unui caracter.

Cu mult înainte de a fi fost trădat de Cresida, mai exact în scena a 2-a din actul III[2], rîndurile 162—163, Troilus reușește să citească în sufletul ei și să descopere „mîlul" din „fîntîna dragostei" lor. Cînd Cresida, în dorința ei de a-i arăta cît de tulburată este în prezența lui, spune :

... I speak, I know not what. — Ah ! nu știu ce vorbesc.

Troilus răspunde folosind repetiția :

Well know they what they speak that speak so wisely. — Cei ce vorbesc așa știu ce vorbesc.

Cuvintele acestea sînt, de fapt, prefigurarea trădării de mai tîrziu a Cresidei[3]. Și într-adevăr, după desfătări de scurtă durată, Troilus e osîndit să vadă cu proprii săi ochi, cum Cresida îl sărută pe Diomede, grecul, renunțînd cu o ușurință condamnabilă la dragostea fără hotar a lui Troilus (V, 2). Troilus, care asistă la scena trădării împreună cu Ulise, își revarsă amărăciunea în cuvinte și fraze repetate :

Behold, I pray you (36) — Privește, te rog.
I pray thee, stay (38) — Rămîi, te rog.
I will not speak a word (39) — Nu voi rosti o vorbă.
I will be patient (43) — Voi îndura.
Nay, stay ; by Jove, I will not speak a word (48) — Rămîi, pe Jupiter, nu voi rosti o vorbă.
Fear me not, sweet lord (58) — Nu-ți fie teamă, prințe.
I will be patient (64) — O să mă stăpînesc.
I did swear patience (80) — Am jurat să mă stăpînesc.

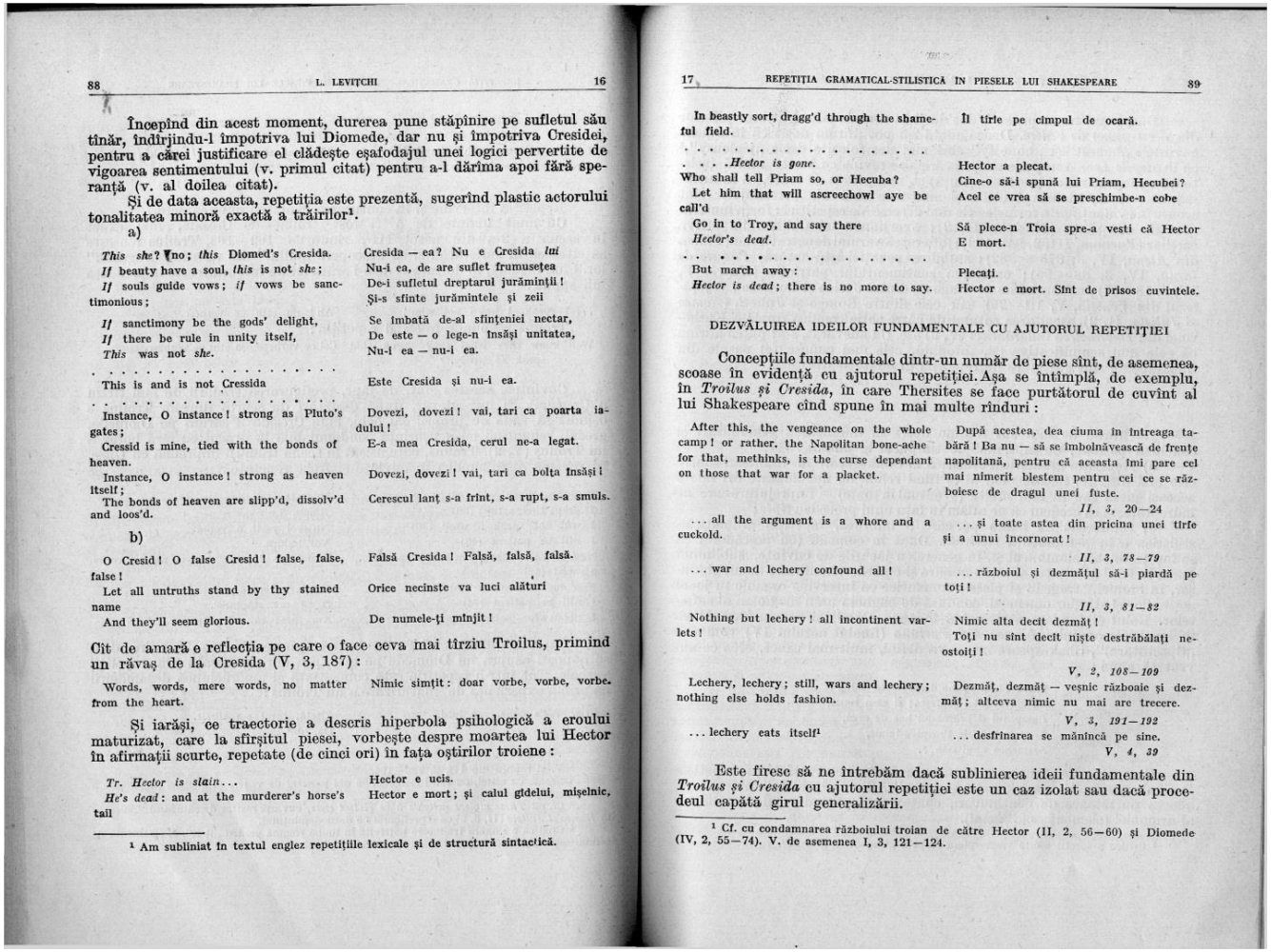
Lupta lăuntrică a lui Troilus între stăpînirea de sine și pornirea de a se năpusti asupra lui Diomede ne este, așa dar, înfățișată prin repetiții verbale. Tot într-o repetiție este condensată și amărăciunea dezamăgirii ca primă experiență de maturizare a lui Troilus :

Ulise All's done, my lord.
Tr. It is.

Alteță, totul s-a sfîrșit.
Da, da[4].

[1] V. și replica din III, 2, 183—194.
[2] Scenă, de altfel, cu totul remarcabilă din punctul de vedere al analizei psihologice a unui personaj feminin.
[3] Cf. cu *These violent delights have violent ends*, cuvinte rostite de călugărul Laurence în *Romeo și Julieta* (II, 6, 9) ca o prefigurare a deznodămîntului.
[4] Cred că e singura traducere potrivită în limba română pentru „it is". E justificată de semnificația repetiției ca problemă de ansamblu a piesei.

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



Începînd din acest moment, durerea pune stăpînire pe sufletul său tînăr, îndîrjindu-l împotriva lui Diomede, dar nu și împotriva Cresidei, pentru a cărei justificare el clădește eșafodajul unei logici pervertite de vigoarea sentimentului (v. primul citat) pentru a-l dărîma apoi fără speranță (v. al doilea citat).

Și de data aceasta, repetiția este prezentă, sugerînd plastic actorului tonalitatea minoră exactă a trăirilor[1].

a)

This she? No; *this* Diomed's Cresida.	Cresida — ea? Nu e Cresida *lui*
If beauty have a soul, *this* is not *she*;	Nu-i ea, de are suflet frumusețea
If souls guide vows; *if* vows be sanctimonious;	De-i sufletul dreptarul jurămîntii! Și-s sfinte jurămintele și zeii
If sanctimony be the gods' delight,	Se îmbată de-al sfințeniei nectar,
If there be rule in unity itself,	De este — o lege-n însăși unitatea,
This was not *she*.	Nu-i ea — nu-i ea.
. . . . .	
This is and is not Cressida	Este Cresida și nu-i ea.
. . . . .	
Instance, O instance! strong as Pluto's gates;	Dovezi, dovezi! vai, tari ca poarta iadului!
Cressid is mine, tied with the bonds of heaven.	E-a mea Cresida, cerul ne-a legat.
Instance, O instance! strong as heaven itself;	Dovezi, dovezi! vai, tari ca bolta însăși!
The bonds of heaven are slipp'd, dissolv'd and loos'd.	Cerescul lanț s-a frînt, s-a rupt, s-a smuls.

b)

O Cresid! O false Cresid! false, false, false!	Falsă Cresida! Falsă, falsă, falsă.
Let all untruths stand by thy stained name	Orice necinste va luci alături
And they'll seem glorious.	De numele-ți mînjit!

Cît de amară e reflecția pe care o face ceva mai tîrziu Troilus, primind un răvaș de la Cresida (V, 3, 187):

Words, words, mere words, no matter from the heart.	Nimic simțit: doar vorbe, vorbe, vorbe.

Și iarăși, ce traectorie a descris hiperbola psihologică a eroului maturizat, care la sfîrșitul piesei, vorbește despre moartea lui Hector în afirmații scurte, repetate (de cinci ori) în fața oștirilor troiene:

Tr. Hector is slain...	Hector e ucis.
He's dead: and at the murderer's horse's tail	Hector e mort; și calul gidelui, mișelnic,

[1] Am subliniat în textul englez repetițiile lexicale și de structură sintactică.

In beastly sort, dragg'd through the shameful field.	Îl tîrîe pe cîmpul de ocară.
. . . . .	
. . . *Hector is gone.*	Hector a plecat.
Who shall tell Priam so, or Hecuba?	Cine-o să-i spună lui Priam, Hecubei?
Let him that will ascreechowl aye be call'd	Acel ce vrea să se preschimbe-n cobe
Go in to Troy, and say there	Să plece-n Troia spre-a vesti că Hector
Hector's dead.	E mort.
. . . . .	
But march away:	Plecați.
Hector is dead; there is no more to say.	Hector e mort. Sînt de prisos cuvintele.

DEZVĂLUIREA IDEILOR FUNDAMENTALE CU AJUTORUL REPETIȚIEI

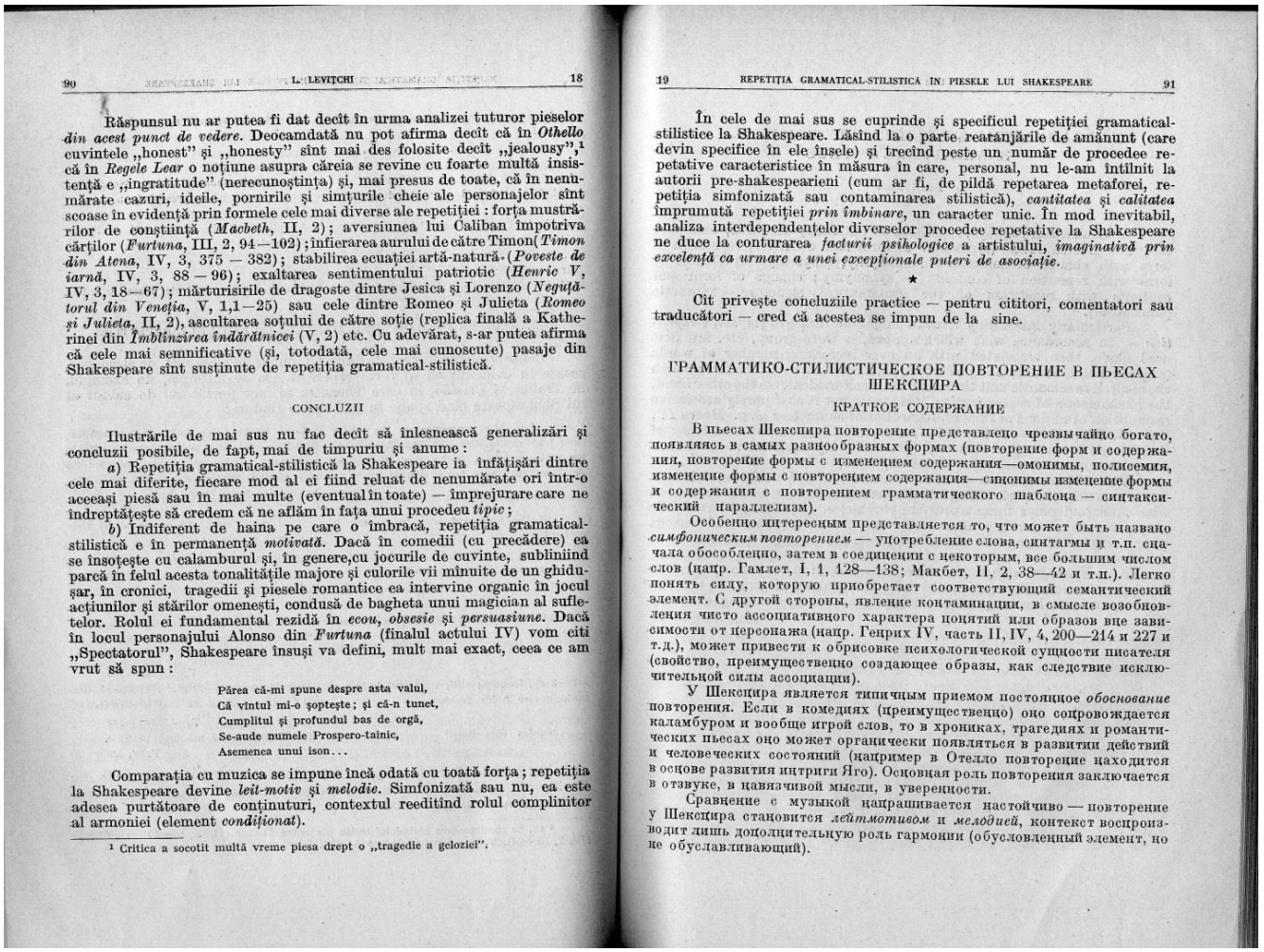
Concepțiile fundamentale dintr-un număr de piese sînt, de asemenea, scoase în evidență cu ajutorul repetiției. Așa se întîmplă, de exemplu, în *Troilus și Cresida*, în care Thersites se face purtătorul de cuvînt al lui Shakespeare cînd spune în mai multe rînduri:

After this, the vengeance on the whole camp! or rather, the Napolitan bone-ache for that, methinks, is the curse dependant on those that war for a placket.	După acestea, dea ciuma în întreaga tabără! Ba nu — să se îmbolnăvească de frențe napolitană, pentru că aceasta îmi pare cel mai nimerit blestem pentru cei ce se războiesc de dragul unei fuste.
	II, 3, 20—24
... all the argument is a whore and a cuckold.	... și toate astea din pricina unei tîrfe și a unui încornorat!
	II, 3, 78—79
... war and lechery confound all!	... războiul și dezmățul să-i piardă pe toți!
	II, 3, 81—82
Nothing but lechery! all incontinent varlets!	Nimic alta decît dezmăț! Toți nu sînt decît niște destrăbălați neostoiți!
	V, 2, 108—109
Lechery, lechery; still, wars and lechery; nothing else holds fashion.	Dezmăț, dezmăț — veșnic războaie și dezmăț; altceva nimic nu mai are trecere.
	V, 3, 191—192
... lechery eats itself[1]	... desfrînarea se mănîncă pe sine.
	V, 4, 39

Este firesc să ne întrebăm dacă sublinierea ideii fundamentale din *Troilus și Cresida* cu ajutorul repetiției este un caz izolat sau dacă procedeul capătă girul generalizării.

[1] Cf. cu condamnarea războiului troian de către Hector (II, 2, 56—60) și Diomede (IV, 2, 55—74). V. de asemenea I, 3, 121—124.

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



Răspunsul nu ar putea fi dat decît în urma analizei tuturor pieselor *din acest punct de vedere*. Deocamdată nu pot afirma decît că în *Othello* cuvintele „honest" și „honesty" sînt mai des folosite decît „jealousy",[1] că în *Regele Lear* o noțiune asupra căreia se revine cu foarte multă insistență e „ingratitude" (nerecunoștința) și, mai presus de toate, că în nenumărate cazuri, ideile, pornirile și simțurile cheie ale personajelor sînt scoase în evidență prin formele cele mai diverse ale repetiției : forța mustrărilor de conștiință (*Macbeth*, II, 2) ; aversiunea lui Caliban împotriva cărților (*Furtuna*, III, 2, 94—102) ; înfierarea aurului de către Timon (*Timon din Atena*, IV, 3, 375 — 382) ; stabilirea ecuației artă-natură (*Poveste de iarnă*, IV, 3, 88 — 96) ; exaltarea sentimentului patriotic (*Henric V*, IV, 3, 18—67) ; mărturisirile de dragoste dintre Jesica și Lorenzo (*Negustătorul din Veneția*, V, 1,1—25) sau cele dintre Romeo și Julieta (*Romeo și Julieta*, II, 2), ascultarea soțului de către soție (replica finală a Katherinei din *Îmblînzirea îndărătnicei* (V, 2) etc. Cu adevărat, s-ar putea afirma că cele mai semnificative (și, totodată, cele mai cunoscute) pasaje din Shakespeare sînt susținute de repetiția gramatical-stilistică.

CONCLUZII

Ilustrările de mai sus nu fac decît să înlesnească generalizări și concluzii posibile, de fapt, mai de timpuriu și anume :

a) Repetiția gramatical-stilistică la Shakespeare ia înfățișări dintre cele mai diferite, fiecare mod al ei fiind reluat de nenumărate ori într-o aceeași piesă sau în mai multe (eventual în toate) — împrejurare care ne îndreptățește să credem că ne aflăm în fața unui procedeu *tipic* ;

b) Indiferent de haina pe care o îmbracă, repetiția gramatical-stilistică e în permanență *motivată*. Dacă în comedii (cu precădere) ea se însoțește cu calamburul și, în genere, cu jocurile de cuvinte, subliniind parcă în felul acesta tonalitățile majore și culorile vii mînuite de un ghiduș, în cronici, tragedii și piesele romantice ea intervine organic în jocul acțiunilor și stărilor omenești, condusă de bagheta unui magician al sufletelor. Rolul ei fundamental rezidă în *ecou*, *obsesie* și *persuasiune*. Dacă în locul personajului Alonso din *Furtuna* (finalul actului IV) vom citi „Spectatorul", Shakespeare însuși va defini, mult mai exact, ceea ce am vrut să spun :

> Părea că-mi spune despre asta valul,
> Că vîntul mi-o șoptește ; și că-n tunet,
> Cumplitul și profundul bas de orgă,
> Se-aude numele Prospero-tainic,
> Asemenea unui ison...

Comparația cu muzica se impune încă odată cu toată forța ; repetiția la Shakespeare devine *leit-motiv* și *melodie*. Simfonizată sau nu, ea este adesea purtătoare de conținuturi, contextul reeditînd rolul complinitor al armoniei (element *condiționat*).

[1] Critica a socotit multă vreme piesa drept o „tragedie a gelozici".

În cele de mai sus se cuprinde și specificul repetiției gramatical-stilistice la Shakespeare. Lăsînd la o parte rearanjările de amănunt (care devin specifice în ele însele) și trecînd peste un număr de procedee repetative caracteristice în măsura în care, personal, nu le-am întîlnit la autorii pre-shakespearieni (cum ar fi, de pildă repetarea metaforei, repetiția simfonizată sau contaminarea stilistică), *cantitatea* și *calitatea* împrumută repetiției *prin îmbinare*, un caracter unic. În mod inevitabil, analiza interdependențelor diverselor procedee repetative la Shakespeare ne duce la conturarea *facturii psihologice* a artistului, *imaginativă prin excelență ca urmare a unei excepționale puteri de asociație*.

*

Cît privește concluziile practice — pentru cititori, comentatori sau traducători — cred că acestea se impun de la sine.

ГРАММАТИКО-СТИЛИСТИЧЕСКОЕ ПОВТОРЕНИЕ В ПЬЕСАХ ШЕКСПИРА

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

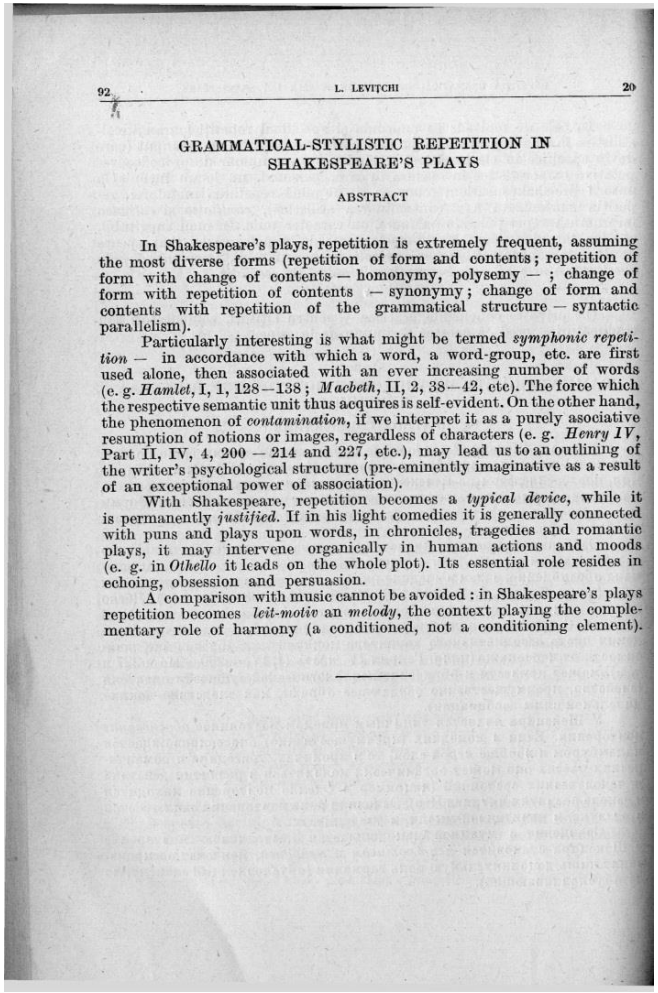
В пьесах Шекспира повторение представлено чрезвычайно богато, появляясь в самых разнообразных формах (повторение форм и содержания, повторение формы с изменением содержания—омонимы, полисемия, изменение формы с повторением содержания—синонимы изменение формы и содержания с повторением грамматического шаблона — синтаксический параллелизм).

Особенно интересным представляется то, что может быть названо *симфоническим повторением* — употребление слова, синтагмы и т.п. сначала обособленно, затем в соединении с некоторым, все большим числом слов (напр. Гамлет, I, 1, 128—138; Макбет, II, 2, 38—42 и т.п.). Легко понять силу, которую приобретает соответствующий семантический элемент. С другой стороны, явление контаминации, в смысле возобновления чисто ассоциативного характера понятий или образов вне зависимости от персонажа (напр. Генрих IV, часть II, IV, 4, 200—214 и 227 и т.д.), может привести к обрисовке психологической сущности писателя (свойство, преимущественно создающее образы, как следствие исключительной силы ассоциации).

У Шекспира является типичным приемом постоянное *обоснование* повторения. Если в комедиях (преимущественно) оно сопровождается каламбуром и вообще игрой слов, то в хрониках, трагедиях и романтических пьесах оно может органически появляться в развитии действий и человеческих состояний (например в Отелло повторение находится в основе развития интриги Яго). Основная роль повторения заключается в отзвуке, в навязчивой мысли, в уверенности.

Сравнение с музыкой напрашивается настойчиво — повторение у Шекспира становится *лейтмотивом* и *мелодией*, контекст воспроизводит лишь дополнительную роль гармонии (обусловленный элемент, но не обуславливающий).

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



92 L. LEVIȚCHI 20

GRAMMATICAL-STYLISTIC REPETITION IN SHAKESPEARE'S PLAYS

ABSTRACT

In Shakespeare's plays, repetition is extremely frequent, assuming the most diverse forms (repetition of form and contents; repetition of form with change of contents — homonymy, polysemy — ; change of form with repetition of contents — synonymy; change of form and contents with repetition of the grammatical structure — syntactic parallelism).

Particularly interesting is what might be termed *symphonic repetition* — in accordance with which a word, a word-group, etc. are first used alone, then associated with an ever increasing number of words (e. g. *Hamlet*, I, 1, 128—138; *Macbeth*, II, 2, 38—42, etc). The force which the respective semantic unit thus acquires is self-evident. On the other hand, the phenomenon of *contamination*, if we interpret it as a purely asociative resumption of notions or images, regardless of characters (e. g. *Henry IV*, Part II, IV, 4, 200 — 214 and 227, etc.), may lead us to an outlining of the writer's psychological structure (pre-eminently imaginative as a result of an exceptional power of association).

With Shakespeare, repetition becomes a *typical device*, while it is permanently *justified*. If in his light comedies it is generally connected with puns and plays upon words, in chronicles, tragedies and romantic plays, it may intervene organically in human actions and moods (e. g. in *Othello* it leads on the whole plot). Its essential role resides in echoing, obsession and persuasion.

A comparison with music cannot be avoided: in Shakespeare's plays repetition becomes *leit-motiv* an *melody*, the context playing the complementary role of harmony (a conditioned, not a conditioning element).

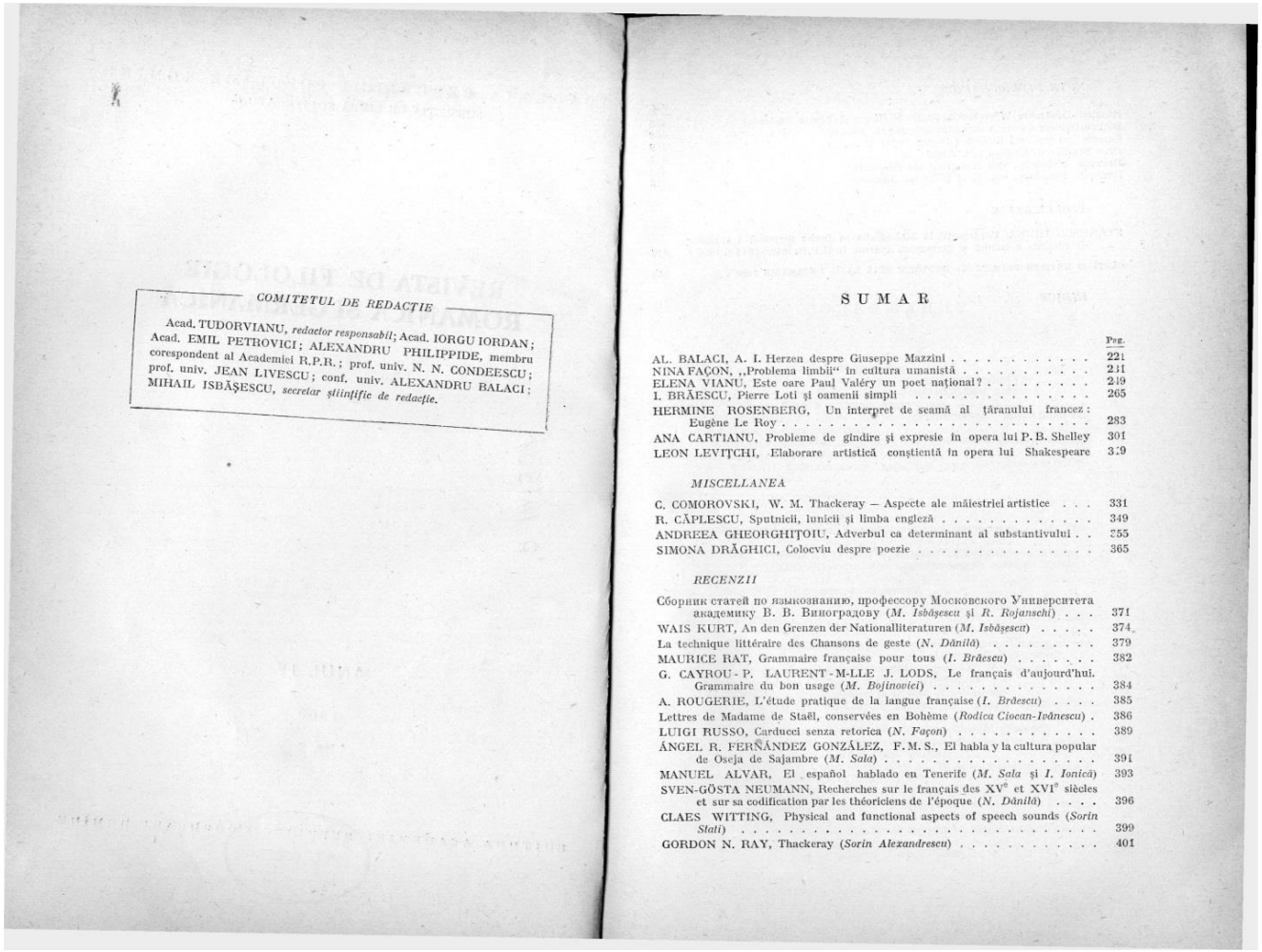
Contemporary Literature Press
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018

Elaborare artistică conştientă în opera lui Shakespeare

1960

Contemporary Literature Press
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018

Contemporary
Literature Press
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



COMITETUL DE REDACȚIE

Acad. TUDORVIANU, *redactor responsabil*; Acad. IORGU IORDAN; Acad. EMIL PETROVICI; ALEXANDRU PHILIPPIDE, membru corespondent al Academiei R.P.R.; prof. univ. N. N. CONDEESCU; prof. univ. JEAN LIVESCU; conf. univ. ALEXANDRU BALACI; MIHAIL ISBĂȘESCU, *secretar științific de redacție*.

SUMAR

	Pag.
AL. BALACI, A. I. Herzen despre Giuseppe Mazzini	221
NINA FAÇON, „Problema limbii" în cultura umanistă	231
ELENA VIANU, Este oare Paul Valéry un poet național?	249
I. BRĂESCU, Pierre Loti și oamenii simpli	265
HERMINE ROSENBERG, Un interpret de seamă al țăranului francez: Eugène Le Roy	283
ANA CARTIANU, Probleme de gîndire și expresie în opera lui P. B. Shelley	301
LEON LEVIȚCHI, Elaborare artistică conștientă în opera lui Shakespeare	319

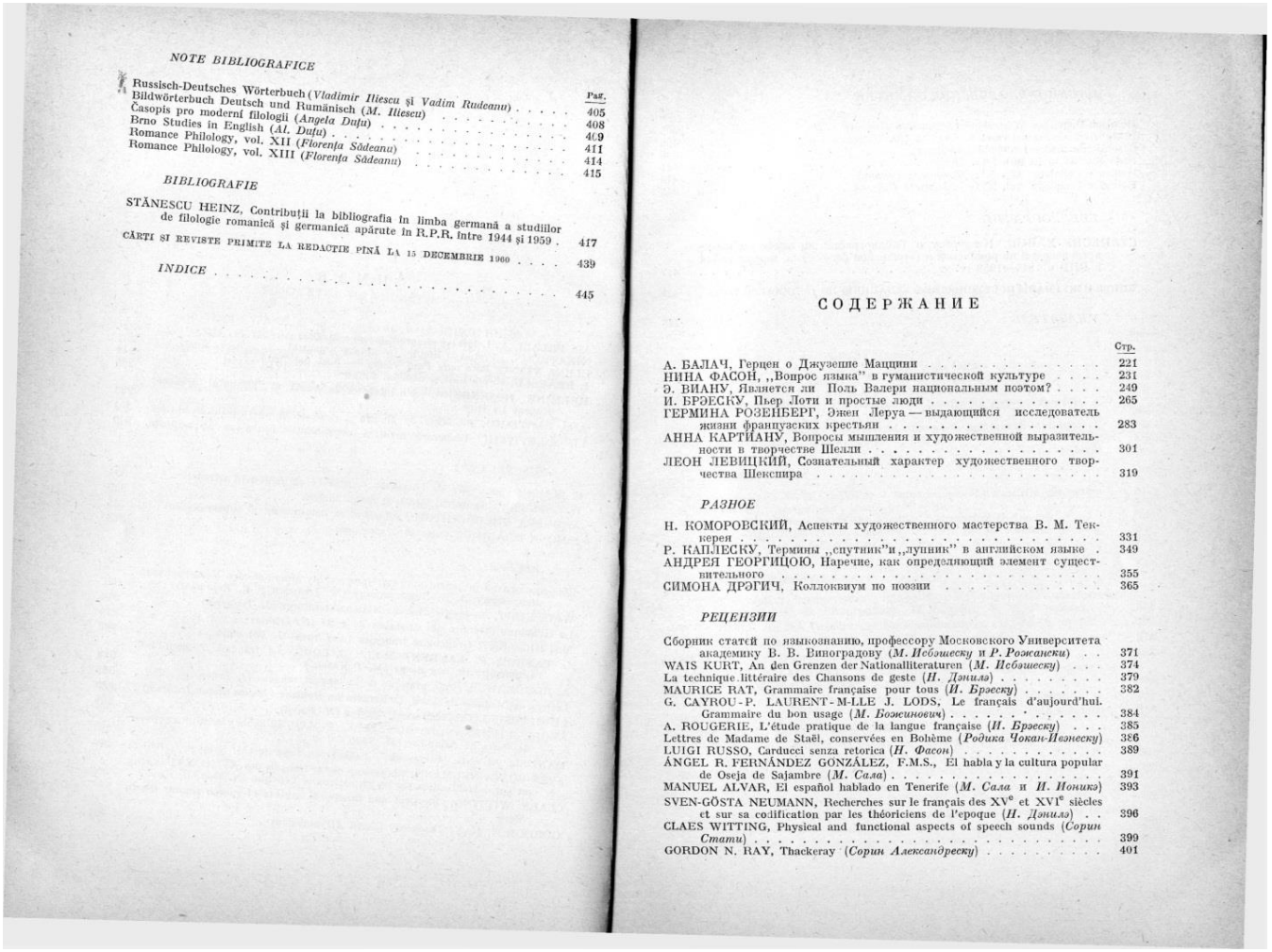
MISCELLANEA

C. COMOROVSKI, W. M. Thackeray — Aspecte ale măiestriei artistice	331
R. CĂPLESCU, Sputnicii, lunicii și limba engleză	349
ANDREEA GHEORGHIȚOIU, Adverbul ca determinant al substantivului	355
SIMONA DRĂGHICI, Colocviu despre poezie	365

RECENZII

Сборник статей по языкознанию, профессору Московского Университета академику В. В. Виноградову (*M. Isbășescu* și *R. Rojanschi*)	371
WAIS KURT, An den Grenzen der Nationalliteraturen (*M. Isbășescu*)	374
La technique littéraire des Chansons de geste (*N. Dănilă*)	379
MAURICE RAT, Grammaire française pour tous (*I. Brăescu*)	382
G. CAYROU - P. LAURENT - M-LLE J. LODS, Le français d'aujourd'hui. Grammaire du bon usage (*M. Bojinovici*)	384
A. ROUGERIE, L'étude pratique de la langue française (*I. Brăescu*)	385
Lettres de Madame de Staël, conservées en Bohème (*Rodica Ciocan-Ivănescu*)	386
LUIGI RUSSO, Carducci senza retorica (*N. Façon*)	389
ÁNGEL R. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, F. M. S., El habla y la cultura popular de Oseja de Sajambre (*M. Sala*)	391
MANUEL ALVAR, El español hablado en Tenerife (*M. Sala* și *I. Ionică*)	393
SVEN-GÖSTA NEUMANN, Recherches sur le français des XVe et XVIe siècles et sur sa codification par les théoriciens de l'époque (*N. Dănilă*)	396
CLAES WITTING, Physical and functional aspects of speech sounds (*Sorin Stati*)	399
GORDON N. RAY, Thackeray (*Sorin Alexandrescu*)	401

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



NOTE BIBLIOGRAFICE

Pag.

Russisch-Deutsches Wörterbuch (*Vladimir Iliescu* şi *Vadim Rudeanu*) 405
Bildwörterbuch Deutsch und Rumänisch (*M. Iliescu*) 408
Časopis pro moderní filologii (*Angela Duțu*) 409
Brno Studies in English (*Al. Duțu*) 409
Romance Philology, vol. XII (*Florența Sădeanu*) 411
Romance Philology, vol. XIII (*Florența Sădeanu*) 414
. 415

BIBLIOGRAFIE

STĂNESCU HEINZ, Contribuții la bibliografia în limba germană a studiilor de filologie romanică şi germanică apărute în R.P.R. între 1944 şi 1959 . 417

CĂRȚI ŞI REVISTE PRIMITE LA REDACȚIE PÎNĂ LA 15 DECEMBRIE 1960 439

INDICE 445

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

А. БАЛАЧ, Герцен о Джузеппе Маццини 221
НИНА ФАСОН, „Вопрос языка" в гуманистической культуре 231
Э. ВИАНУ, Является ли Поль Валери национальным поэтом? 249
И. БРЭЕСКУ, Пьер Лоти и простые люди 265
ГЕРМИНА РОЗЕНБЕРГ, Эжен Леруа — выдающийся исследователь жизни французских крестьян 283
АННА КАРТИАНУ, Вопросы мышления и художественной выразительности в творчестве Шелли 301
ЛЕОН ЛЕВИЦКИЙ, Сознательный характер художественного творчества Шекспира 319

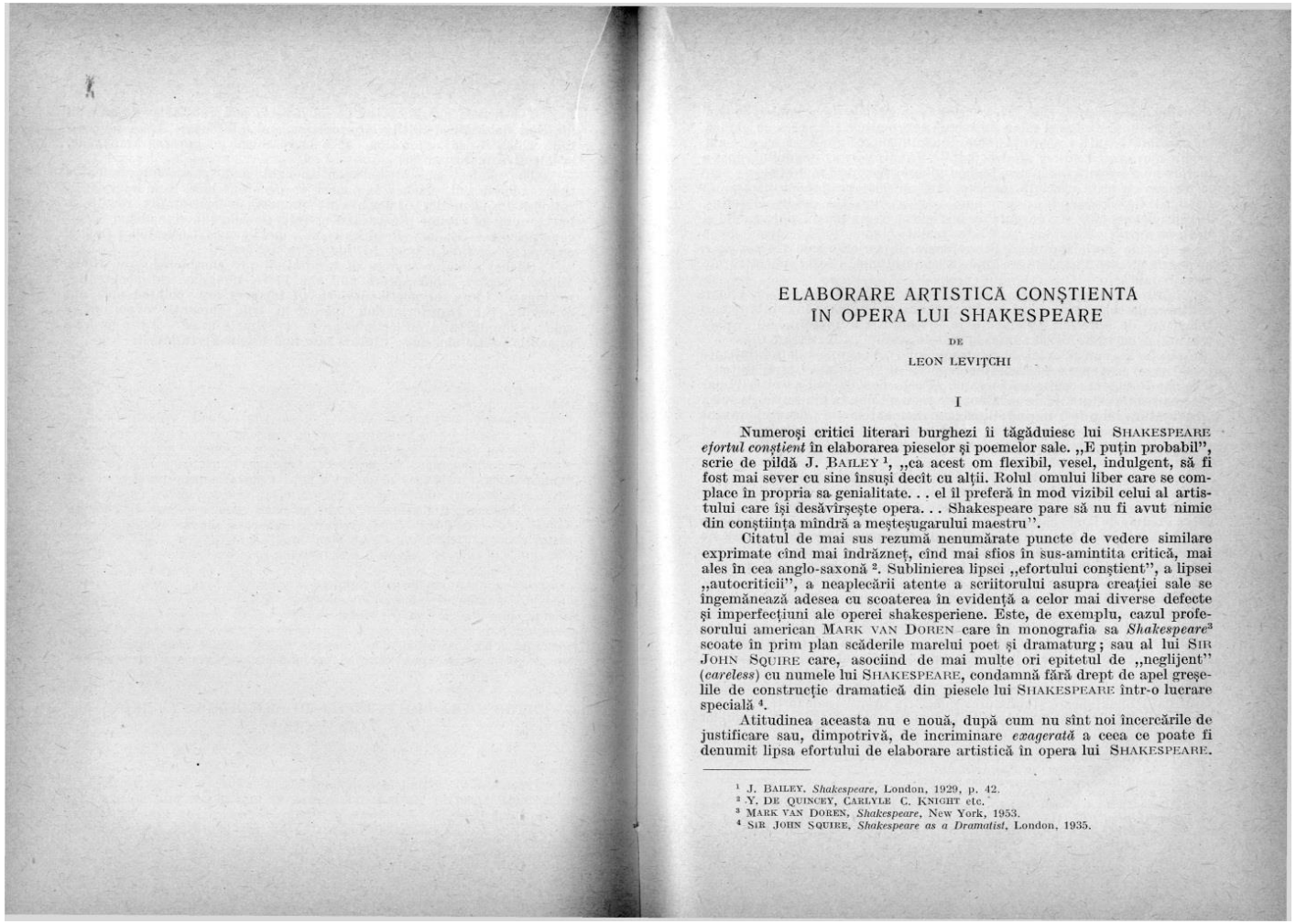
РАЗНОЕ

Н. КОМОРОВСКИЙ, Аспекты художественного мастерства В. М. Теккерея 331
Р. КАПЛЕСКУ, Термины „спутник" и „лунник" в английском языке . 349
АНДРЕЯ ГЕОРГИЦОЮ, Наречие, как определяющий элемент существительного 355
СИМОНА ДРЭГИЧ, Коллоквиум по поэзии 365

РЕЦЕНЗИИ

Сборник статей по языкознанию, профессору Московского Университета академику В. В. Виноградову (*М. Иебэшеску* и *Р. Рожанеки*) . . 371
WAIS KURT, An den Grenzen der Nationalliteraturen (*М. Иебэшеску*) . . . 374
La technique littéraire des Chansons de geste (*И. Дэнилэ*) 379
MAURICE RAT, Grammaire française pour tous (*И. Брэеску*) 382
G. CAYROU - P. LAURENT - M-LLE J. LODS, Le français d'aujourd'hui. Grammaire du bon usage (*М. Вэкэринович*) 384
A. ROUGERIE, L'étude pratique de la langue française (*И. Брэеску*) . . . 385
Lettres de Madame de Staël, conservées en Bohème (*Родика Чокан-Иванеску*) 386
LUIGI RUSSO, Carducci senza retorica (*Н. Фасон*) 389
ÁNGEL R. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, F.M.S., El habla y la cultura popular de Oseja de Sajambre (*М. Сала*) 391
MANUEL ALVAR, El español hablado en Tenerife (*М. Сала* и *И. Иониқэ*) 393
SVEN-GÖSTA NEUMANN, Recherches sur le français des XVe et XVIe siècles et sur sa codification par les théoriciens de l'epoque (*И. Дэнилэ*) . . 396
CLAES WITTING, Physical and functional aspects of speech sounds (*Сорин Стати*) 399
GORDON N. RAY, Thackeray (*Сорин Александреску*) 401

Contemporary
Literature Press
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



ELABORARE ARTISTICĂ CONȘTIENTĂ ÎN OPERA LUI SHAKESPEARE

DE

LEON LEVIȚCHI

I

Numeroși critici literari burghezi îi tăgăduiesc lui SHAKESPEARE *efortul conștient* în elaborarea pieselor și poemelor sale. „E puțin probabil", scrie de pildă J. BAILEY [1], „ca acest om flexibil, vesel, indulgent, să fi fost mai sever cu sine însuși decît cu alții. Rolul omului liber care se complace în propria sa genialitate. . . el îl preferă în mod vizibil celui al artistului care își desăvîrșește opera. . . Shakespeare pare să nu fi avut nimic din conștiința mîndră a meșteșugarului maestru".

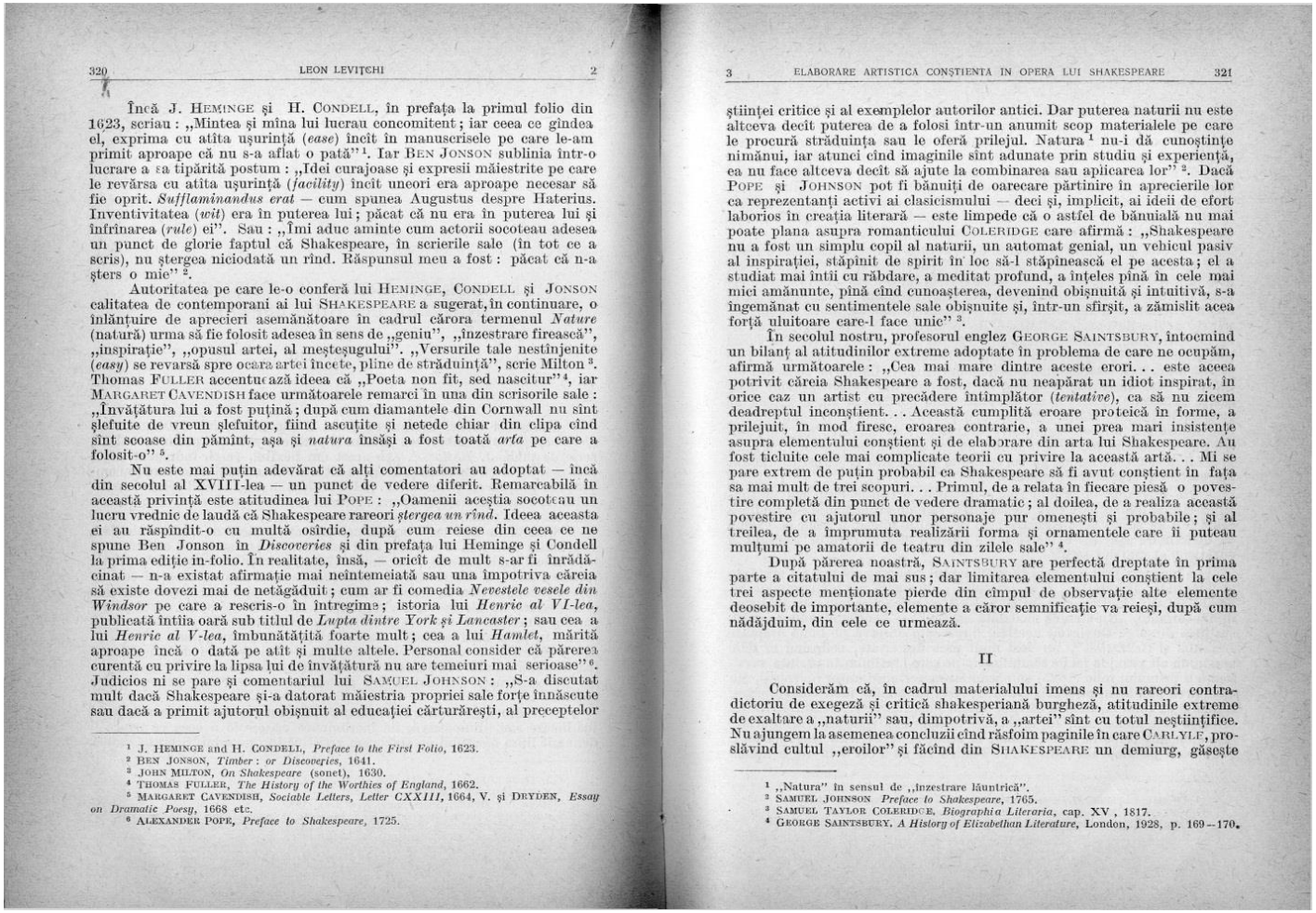
Citatul de mai sus rezumă nenumărate puncte de vedere similare exprimate cînd mai îndrăznet, cînd mai sfios în sus-amintita critică, mai ales în cea anglo-saxonă [2]. Sublinierea lipsei „efortului conștient", a lipsei „autocriticii", a neaplecării atente a scriitorului asupra creației sale se îngemănează adesea cu scoaterea în evidență a celor mai diverse defecte și imperfecțiuni ale operei shakesperiene. Este, de exemplu, cazul profesorului american MARK VAN DOREN care în monografia sa *Shakespeare*[3] scoate în prim plan scăderile marelui poet și dramaturg; sau al lui SIR JOHN SQUIRE care, asociind de mai multe ori epitetul de „neglijent" (*careless*) cu numele lui SHAKESPEARE, condamnă fără drept de apel greșelile de construcție dramatică din piesele lui SHAKESPEARE într-o lucrare specială [4].

Atitudinea aceasta nu e nouă, după cum nu sînt noi încercările de justificare sau, dimpotrivă, de incriminare *exagerată* a ceea ce poate fi denumit lipsa efortului de elaborare artistică în opera lui SHAKESPEARE.

---

[1] J. BAILEY. *Shakespeare*, London, 1929, p. 42.
[2] V. DE QUINCEY, CARLYLE C. KNIGHT etc.
[3] MARK VAN DOREN, *Shakespeare*, New York, 1953.
[4] SIR JOHN SQUIRE, *Shakespeare as a Dramatist*, London, 1935.

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



320 LEON LEVIȚCHI 2

Încă J. HEMINGE și H. CONDELL, în prefața la primul folio din 1623, scriau : „Mintea și mîna lui lucrau concomitent ; iar ceea ce gîndea el, exprima cu atîta ușurință (*ease*) încît în manuscrisele pe care le-am primit aproape că nu s-a aflat o pată" [1]. Iar BEN JONSON sublinia într-o lucrare a sa tipărită postum : „Idei curajoase și expresii măiestrite pe care le revărsa cu atîta ușurință (*facility*) încît uneori era aproape necesar să fie oprit. *Sufflaminandus erat* — cum spunea Augustus despre Haterius. Inventivitatea (*wit*) era în puterea lui ; păcat că nu era în puterea lui și înfrînarea (*rule*) ei". Sau : „Îmi aduc aminte cum actorii socoteau adesea un punct de glorie faptul că Shakespeare, în scrierile sale (în tot ce a scris), nu ștergea niciodată un rînd. Răspunsul meu a fost : păcat că n-a șters o mie" [2].

Autoritatea pe care le-o conferă lui HEMINGE, CONDELL și JONSON calitatea de contemporani ai lui SHAKESPEARE a sugerat, în continuare, o înlănțuire de aprecieri asemănătoare în cadrul cărora termenul *Nature* (natură) urma să fie folosit adesea în sens de „geniu", „înzestrare firească", „inspirație", „opusul artei, al meșteșugului". „Versurile tale nestînjenite (*easy*) se revarsă spre ocara artei încete, pline de străduință", scrie Milton [3]. Thomas FULLER accentuează ideea că „Poeta non fit, sed nascitur" [4], iar MARGARET CAVENDISH face următoarele remarci în una din scrisorile sale : „Învățătura lui a fost puțină ; după cum diamantele din Cornwall nu sînt șlefuite de vreun șlefuitor, fiind ascuțite și netede chiar din clipa cînd sînt scoase din pămînt, așa și *natura* însăși a fost toată *arta* pe care a folosit-o" [5].

Nu este mai puțin adevărat că alți comentatori au adoptat — încă din secolul al XVIII-lea — un punct de vedere diferit. Remarcabilă în această privință este atitudinea lui POPE : „Oamenii aceștia socoteau un lucru vrednic de laudă că Shakespeare rareori *ștergea un rînd*. Ideea aceasta ei au răspîndit-o cu multă osîrdie, după cum reiese din ceea ce ne spune Ben Jonson în *Discoveries* și din prefața lui Heminge și Condell la prima ediție in-folio. În realitate, însă, — oricît de mult s-ar fi înrădăcinat — n-a existat afirmație mai neîntemeiată sau una împotriva căreia să existe dovezi mai de netăgăduit ; cum ar fi comedia *Nevestele vesele din Windsor* pe care a rescris-o în întregime ; istoria lui *Henric al VI-lea*, publicată întîia oară sub titlul de *Lupta dintre York și Lancaster* ; sau cea a lui *Henric al V-lea*, îmbunătățită foarte mult ; cea a lui *Hamlet*, mărită aproape încă o dată pe atît și multe altele. Personal consider că părerea curentă cu privire la lipsa lui de învățătură nu are temeiuri mai serioase" [6]. Judicios ni se pare și comentariul lui SAMUEL JOHNSON : „S-a discutat mult dacă Shakespeare și-a datorat măiestria propriei sale forțe înnăscute sau dacă a primit ajutorul obișnuit al educației cărturărești, al preceptelor

[1] J. HEMINGE and H. CONDELL, *Preface to the First Folio*, 1623.
[2] BEN JONSON, *Timber : or Discoveries*, 1641.
[3] JOHN MILTON, *On Shakespeare* (sonet), 1630.
[4] THOMAS FULLER, *The History of the Worthies of England*, 1662.
[5] MARGARET CAVENDISH, *Sociable Letters, Letter CXXIII*, 1664, V. și DRYDEN, *Essay on Dramatic Poesy*, 1668 etc.
[6] ALEXANDER POPE, *Preface to Shakespeare*, 1725.

3 ELABORARE ARTISTICA CONȘTIENTA IN OPERA LUI SHAKESPEARE 321

științei critice și al exemplelor autorilor antici. Dar puterea naturii nu este altceva decît puterea de a folosi într-un anumit scop materialele pe care le procură străduința sau le oferă prilejul. Natura [1] nu-i dă cunoștințe nimănui, iar atunci cînd imaginile sînt adunate prin studiu și experiență, ea nu face altceva decît să ajute la combinarea sau aplicarea lor" [2]. Dacă POPE și JOHNSON pot fi bănuiți de oarecare părtinire în aprecierile lor ca reprezentanți activi ai clasicismului — deci și, implicit, ai ideii de efort laborios în creația literară — este limpede că o astfel de bănuială nu mai poate plana asupra romanticului COLERIDGE care afirmă : „Shakespeare nu a fost un simplu copil al naturii, un automat genial, un vehicul pasiv al inspirației, stăpînit de spirit în loc să-l stăpînească el pe acesta ; el a studiat mai întîi cu răbdare, a meditat profund, a înțeles pînă în cele mai mici amănunte, pînă cînd cunoașterea, devenind obișnuită și intuitivă, s-a îngemănat cu sentimentele sale obișnuite și, într-un sfîrșit, a zămislit acea forță uluitoare care-l face unic" [3].

În secolul nostru, profesorul englez GEORGE SAINTSBURY, întocmind un bilanț al atitudinilor extreme adoptate în problema de care ne ocupăm, afirmă următoarele : „Cea mai mare dintre aceste erori. . . este aceea potrivit căreia Shakespeare a fost, dacă nu neapărat un idiot inspirat, în orice caz un artist cu precădere întîmplător (*tentative*), ca să nu zicem deadreptul inconștient. . . Această cumplită eroare proteică în forme, a prilejuit, în mod firesc, eroarea contrarie, a unei prea mari insistențe asupra elementului conștient și de elaborare din arta lui Shakespeare. Au fost ticluite cele mai complicate teorii cu privire la această artă. . . Mi se pare extrem de puțin probabil ca Shakespeare să fi avut conștient în fața sa mai mult de trei scopuri. . . Primul, de a relata în fiecare piesă o povestire completă din punct de vedere dramatic ; al doilea, de a realiza această povestire cu ajutorul unor personaje pur omenești și probabile ; și al treilea, de a împrumuta realizării forma și ornamentele care îi puteau mulțumi pe amatorii de teatru din zilele sale" [4].

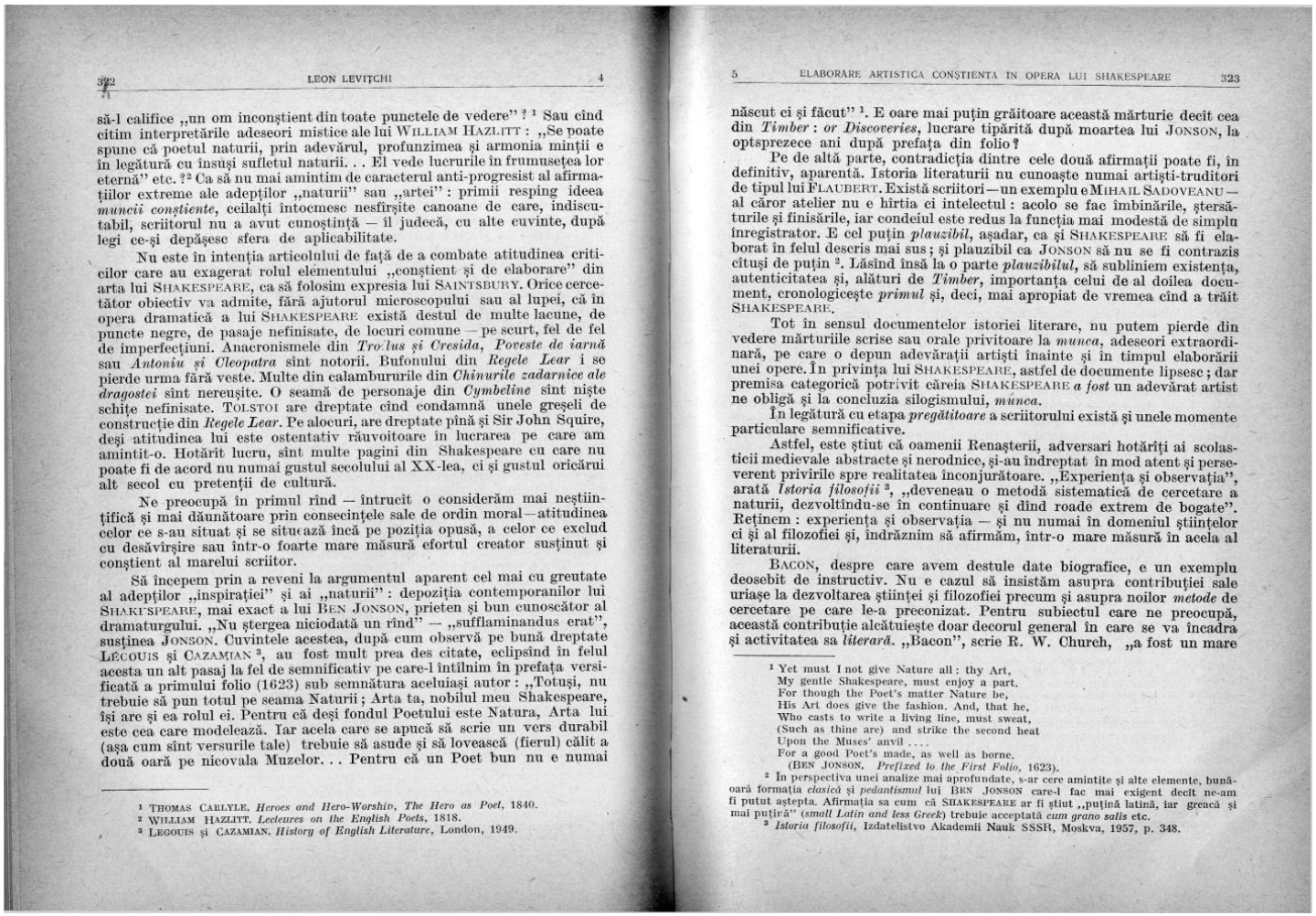
După părerea noastră, SAINTSBURY are perfectă dreptate în prima parte a citatului de mai sus ; dar limitarea elementului conștient la cele trei aspecte menționate pierde din cîmpul de observație alte elemente deosebit de importante, elemente a căror semnificație va reieși, după cum nădăjduim, din cele ce urmează.

II

Considerăm că, în cadrul materialului imens și nu rareori contradictoriu de exegeză și critică shakesperiană burgheză, atitudinile extreme de exaltare a „naturii" sau, dimpotrivă, a „artei" sînt cu totul neștiințifice. Nu ajungem la asemenea concluzii cînd răsfoim paginile în care CARLYLE, proslăvind cultul „eroilor" și făcînd din SHAKESPEARE un demiurg, găsește

[1] „Natura" în sensul de „înzestrare lăuntrică".
[2] SAMUEL JOHNSON *Preface to Shakespeare*, 1765.
[3] SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, *Biographia Literaria*, cap. XV , 1817.
[4] GEORGE SAINTSBURY, *A History of Elizabethan Literature*, London, 1928, p. 169–170.

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



322 LEON LEVIȚCHI 4

să-l califice „un om inconștient din toate punctele de vedere" ? [1] Sau cînd citim interpretările adeseori mistice ale lui WILLIAM HAZLITT : „Se poate spune că poetul naturii, prin adevărul, profunzimea și armonia minții e în legătură cu însuși sufletul naturii. . . El vede lucrurile în frumusețea lor eternă" etc. ?[2] Ca să nu mai amintim de caracterul anti-progresist al afirmațiilor extreme ale adepților „naturii" sau „artei" : primii resping ideea *muncii conștiente*, ceilalți întocmesc nesfîrșite canoane de care, indiscutabil, scriitorul nu a avut cunoștință — îl judecă, cu alte cuvinte, după legi ce-și depășesc sfera de aplicabilitate.

Nu este în intenția articolului de față de a combate atitudinea criticilor care au exagerat rolul elementului „conștient și de elaborare" din arta lui SHAKESPEARE, ca să folosim expresia lui SAINTSBURY. Orice cercetător obiectiv va admite, fără ajutorul microscopului sau al lupei, că în opera dramatică a lui SHAKESPEARE există destul de multe lacune, de puncte negre, de pasaje nefinisate, de locuri comune — pe scurt, fel de fel de imperfecțiuni. Anacronismele din *Troilus și Cresida*, *Poveste de iarnă* sau *Antoniu și Cleopatra* sînt notorii. Bufonului din *Regele Lear* i se pierde urma fără veste. Multe din calambururile din *Chinurile zadarnice ale dragostei* sînt nereușite. O seamă de personaje din *Cymbeline* sînt niște schițe nefinisate. TOLSTOI are dreptate cînd condamnă unele greșeli de construcție din *Regele Lear*. Pe alocuri, are dreptate pînă și Sir John Squire, deși atitudinea lui este ostentativ răuvoitoare în lucrarea pe care am amintit-o. Hotărît lucru, sînt multe pagini din Shakespeare cu care nu poate fi de acord nu numai gustul secolului al XX-lea, ci și gustul oricărui alt secol cu pretenții de cultură.

Ne preocupă în primul rînd — întrucît o considerăm mai neștiințifică și mai dăunătoare prin consecințele sale de ordin moral — atitudinea celor ce s-au situat și se situează încă pe poziția opusă, a celor ce exclud cu desăvîrșire sau într-o foarte mare măsură efortul creator susținut și conștient al marelui scriitor.

Să începem prin a reveni la argumentul aparent cel mai cu greutate al adepților „inspirației" și ai „naturii" : depoziția contemporanilor lui SHAKESPEARE, mai exact a lui BEN JONSON, prieten și bun cunoscător al dramaturgului. „Nu ștergea niciodată un rînd" — „sufflaminandus erat", susținea JONSON. Cuvintele acestea, după cum observă pe bună dreptate LEGOUIS și CAZAMIAN [3], au fost mult prea des citate, eclipsînd în felul acesta un alt pasaj la fel de semnificativ pe care-l întîlnim în prefața versificată a primului folio (1623) sub semnătura aceluiași autor : „Totuși, nu trebuie să pun totul pe seama Naturii ; Arta ta, nobilul meu Shakespeare, își are și ea rolul ei. Pentru că deși fondul Poetului este Natura, Arta lui este cea care modelează. Iar acela care se apucă să scrie un vers durabil (așa cum sînt versurile tale) trebuie să asude și să lovească (fierul) călit a două oară pe nicovala Muzelor. . . Pentru că un Poet bun nu e numai

[1] THOMAS CARLYLE, *Heroes and Hero-Worship, The Hero as Poet*, 1840.
[2] WILLIAM HAZLITT, *Lectures on the English Poets*, 1818.
[3] LEGOUIS și CAZAMIAN, *History of English Literature*, London, 1949.

5 ELABORARE ARTISTICA CONȘTIENTA IN OPERA LUI SHAKESPEARE 323

născut ci și făcut" [1]. E oare mai puțin grăitoare această mărturie decît cea din *Timber : or Discoveries*, lucrare tipărită după moartea lui JONSON, la optsprezece ani după prefața din folio ?

Pe de altă parte, contradicția dintre cele două afirmații poate fi, în definitiv, aparentă. Istoria literaturii nu cunoaște numai artiști-traditori de tipul lui FLAUBERT. Există scriitori — un exemplu e MIHAIL SADOVEANU — al căror atelier nu e hîrtia ci intelectul : acolo se fac îmbinările, ștersăturile și finisările, iar condeiul este redus la funcția mai modestă de simplu înregistrator. E cel puțin *plauzibil*, așadar, ca și SHAKESPEARE să fi elaborat în felul descris mai sus ; și plauzibil ca JONSON să nu se fi contrazis cîtuși de puțin [2]. Lăsînd însă la o parte *plauzibilul*, să subliniem existența, autenticitatea și, alături de *Timber*, importanța celui de al doilea document, cronologiceşte *primul* și, deci, mai apropiat de vremea cînd a trăit SHAKESPEARE.

Tot în sensul documentelor istoriei literare, nu putem pierde din vedere mărturiile scrise sau orale privitoare la *munca*, adeseori extraordinară, pe care o depun adevărații artiști înainte și în timpul elaborării unei opere. În privința lui SHAKESPEARE, astfel de documente lipsesc ; dar premisa categorică potrivit căreia SHAKESPEARE *a fost* un adevărat artist ne obligă și la concluzia silogismului, *munca*.

În legătură cu etapa *pregătitoare* a scriitorului există și unele momente particulare semnificative.

Astfel, este știut că oamenii Renașterii, adversari hotăriți ai scolasticii medievale abstracte și nerodnice, și-au îndreptat în mod atent și perseverent privirile spre realitatea înconjurătoare. „Experiența și observația", arată *Istoria filosofii* [3], „deveneau o metodă sistematică de cercetare a naturii, dezvoltîndu-se în continuare și dînd roade extrem de bogate". Reținem : experiența și observația — și nu numai în domeniul științelor ci și al filozofiei și, îndrăznim să afirmăm, într-o mare măsură în acela al literaturii.

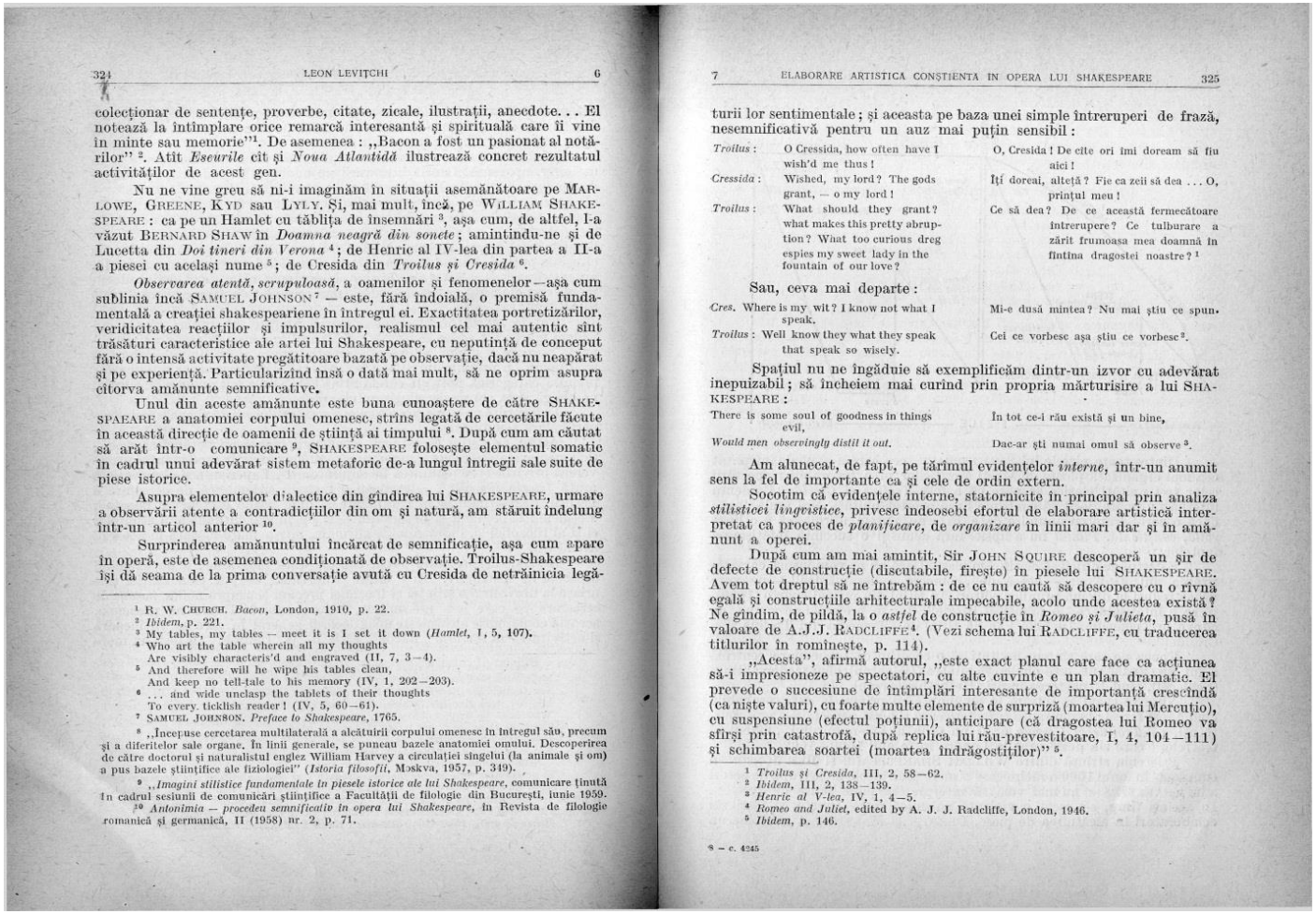
BACON, despre care avem destule date biografice, e un exemplu deosebit de instructiv. Nu e cazul să insistăm asupra contribuției sale uriașe la dezvoltarea științei și filozofiei precum și asupra noilor *metode* de cercetare pe care le-a preconizat. Pentru subiectul care ne preocupă, această contribuție alcătuiește doar decorul general în care se va încadra și activitatea sa *literară*. „Bacon", scrie R. W. Church, „a fost un mare

[1] Yet must I not give Nature all ; thy Art,
My gentle Shakespeare, must enjoy a part.
For though the Poet's matter Nature be,
His Art does give the fashion. And, that he,
Who casts to write a living line, must sweat,
(Such as thine are) and strike the second heat
Upon the Muses' anvil . . . .
For a good Poet's made, as well as borne.
(BEN JONSON, *Prefixed to the First Folio*, 1623).

[2] În perspectiva unei analize mai aprofundate, s-ar cere amintite și alte elemente, bunăoară formația *clasică* și *pedantismul* lui BEN JONSON care-l fac mai exigent decît ne-am fi putut aștepta. Afirmația sa cum că SHAKESPEARE ar fi știut „puțină latină, iar greacă și mai puțină" (*small Latin and less Greek*) trebuie acceptată *cum grano salis* etc.

[3] *Istoria filosofii*, Izdatelistvo Akademii Nauk SSSR, Moskva, 1957, p. 348.

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



colecționar de sentențe, proverbe, citate, zicale, ilustrații, anecdote... El notează la întîmplare orice remarcă interesantă și spirituală care îi vine în minte sau memorie"[1]. De asemenea : „Bacon a fost un pasionat al notărilor" [2]. Atît *Eseurile* cît și *Noua Atlantidă* ilustrează concret rezultatul activităților de acest gen.

Nu ne vine greu să ni-i imaginăm în situații asemănătoare pe MARLOWE, GREENE, KYD sau LYLY. Și, mai mult, încă, pe WILLIAM SHAKESPEARE : ca pe un Hamlet cu tăblița de însemnări [3], așa cum, de altfel, l-a văzut BERNARD SHAW în *Doamna neagră din sonete* ; amintindu-ne și de Lucetta din *Doi tineri din Verona* [4] ; de Henric al IV-lea din partea a II-a a piesei cu același nume [5] ; de Cresida din *Troilus și Cresida* [6].

Observarea atentă, scrupuloasă, a oamenilor și fenomenelor – așa cum sublinia încă SAMUEL JOHNSON [7] — este, fără îndoială, o premisă fundamentală a creației shakespeariene în întregul ei. Exactitatea portretizărilor, veridicitatea reacțiilor și impulsurilor, realismul cel mai autentic sînt trăsături caracteristice ale artei lui Shakespeare, cu neputință de conceput fără o intensă activitate pregătitoare bazată pe observație, dacă nu neapărat și pe experiență. Particularizînd însă o dată mai mult, să ne oprim asupra cîtorva amănunte semnificative.

Unul din aceste amănunte este buna cunoaștere de către SHAKESPEARE a anatomiei corpului omenesc, strîns legată de cercetările făcute în această direcție de oamenii de știință ai timpului [8]. După cum am căutat să arăt într-o comunicare [9], SHAKESPEARE folosește elementul somatic în cadrul unui adevărat sistem metaforic de-a lungul întregii sale suite de piese istorice.

Asupra elementelor dialectice din gîndirea lui SHAKESPEARE, urmare a observării atente a contradicțiilor din om și natură, am stăruit îndelung într-un articol anterior [10].

Surprinderea amănuntului încărcat de semnificație, așa cum apare în operă, este de asemenea condiționată de observație. Troilus-Shakespeare își dă seama de la prima conversație avută cu Cresida de netrăinicia legă-

[1] R. W. CHURCH. *Bacon*, London, 1910, p. 22.
[2] *Ibidem*, p. 221.
[3] My tables, my tables – meet it is I set it down (*Hamlet*, I, 5, 107).
[4] Who art the table wherein all my thoughts
Are visibly characteris'd and engraved (II, 7, 3–4).
[5] And therefore will he wipe his tables clean,
And keep no tell-tale to his memory (IV, 1, 202–203).
[6] ... and wide unclasp the tablets of their thoughts
To every ticklish reader ! (IV, 5, 60–61).
[7] SAMUEL JOHNSON. *Preface to Shakespeare*, 1765.
[8] „Începuse cercetarea multilaterală a alcătuirii corpului omenesc în întregul său, precum și a diferitelor sale organe. În linii generale, se puneau bazele anatomiei omului. Descoperirea de către doctorul și naturalistul englez William Harvey a circulației sîngelui (la animale și om) a pus bazele științifice ale fiziologiei" (*Istoria filosofii*, Moskva, 1957, p. 349).
[9] „*Imagini stilistice fundamentale în piesele istorice ale lui Shakespeare*, comunicare ținută în cadrul sesiunii de comunicări științifice a Facultății de filologie din București, iunie 1959.
[10] *Antonimia – procedeu semnificativ în opera lui Shakespeare*, în Revista de filologie romanică și germanică, II (1958) nr. 2, p. 71.

turii lor sentimentale ; și aceasta pe baza unei simple întreruperi de frază, nesemnificativă pentru un auz mai puțin sensibil :

Troilus :	O Cressida, how often have I wish'd me thus !	O, Cresida ! De cîte ori îmi doream să fiu aici !
Cressida :	Wished, my lord ? The gods grant, — o my lord !	Îți doreai, alteță ? Fie ca zeii să dea ... O, prințul meu !
Troilus :	What should they grant ? what makes this pretty abruption ? What too curious dreg espies my sweet lady in the fountain of our love ?	Ce să dea ? De ce această fermecătoare întrerupere ? Ce tulburare a zărit frumoasa mea doamnă în fîntîna dragostei noastre ? [1]

Sau, ceva mai departe :

Cres.	Where is my wit ? I know not what I speak.	Mi-e dusă mintea ? Nu mai știu ce spun.
Troilus :	Well know they what they speak that speak so wisely.	Cei ce vorbesc așa știu ce vorbesc [2].

Spațiul nu ne îngăduie să exemplificăm dintr-un izvor cu adevărat inepuizabil ; să încheiem mai curînd prin propria mărturisire a lui SHAKESPEARE :

There is some soul of goodness in things evil,	În tot ce-i rău există și un bine,
Would men observingly distil it out.	Dac-ar ști numai omul să observe [3].

Am alunecat, de fapt, pe tărîmul evidențelor *interne*, într-un anumit sens la fel de importante ca și cele de ordin extern.

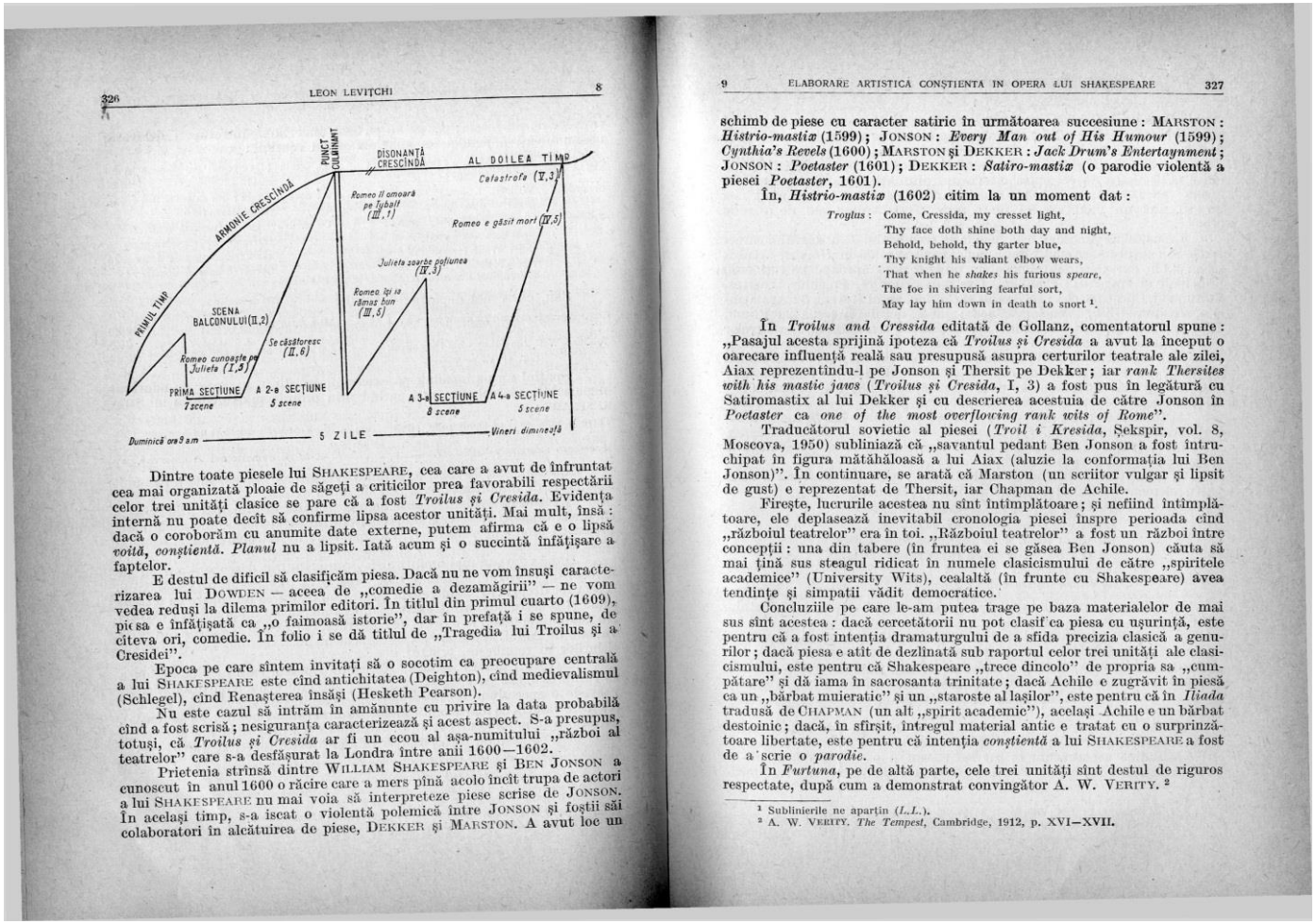
Socotim că evidențele interne, statornicite în principal prin analiza *stilisticei lingvistice*, privesc îndeosebi efortul de elaborare artistică interpretat ca proces de *planificare*, de *organizare* în linii mari dar și în amănunt a operei.

După cum am mai amintit, Sir JOHN SQUIRE descoperă un șir de defecte de construcție (discutabile, firește) în piesele lui SHAKESPEARE. Avem tot dreptul să ne întrebăm : de ce nu caută să descopere cu o rîvnă egală și construcțiile arhitecturale impecabile, acolo unde acestea există ? Ne gîndim, de pildă, la o *astfel* de construcție în *Romeo și Julieta*, pusă în valoare de A.J.J. RADCLIFFE [4]. (Vezi schema lui RADCLIFFE, cu traducerea titlurilor în românește, p. 114).

„Acesta", afirmă autorul, „este exact planul care face ca acțiunea să-i impresioneze pe spectatori, cu alte cuvinte e un plan dramatic. El prevede o succesiune de întîmplări interesante de importanță crescîndă (ca niște valuri), cu foarte multe elemente de surpriză (moartea lui Mercuție), cu suspensiune (efectul poțiunii), anticipare (că dragostea lui Romeo va sfîrși prin catastrofă, după replica lui rău-prevestitoare, I, 4, 104–111) și schimbarea soartei (moartea îndrăgostiților)" [5].

[1] *Troilus și Cresida*, III, 2, 58–62.
[2] *Ibidem*, III, 2, 138–139.
[3] *Henric al V-lea*, IV, 1, 4–5.
[4] *Romeo and Juliet*, edited by A. J. J. Radcliffe, London, 1946.
[5] *Ibidem*, p. 146.

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



Dintre toate piesele lui SHAKESPEARE, cea care a avut de înfruntat cea mai organizată ploaie de săgeți a criticilor prea favorabili respectării celor trei unități clasice se pare că a fost *Troilus și Cresida*. Evidența internă nu poate decît să confirme lipsa acestor unități. Mai mult, însă: dacă o coroborăm cu anumite date externe, putem afirma că e o lipsă *voită, conștientă*. *Planul* nu a lipsit. Iată acum și o succintă înfățișare a faptelor.

E destul de dificil să clasificăm piesa. Dacă nu ne vom însuși caracterizarea lui DOWDEN — aceea de „comedie a dezamăgirii" — ne vom vedea reduși la dilema primilor editori. În titlul din primul quarto (1609), piesa e înfățișată ca „o faimoasă istorie", dar în prefață i se spune, de cîteva ori, comedie. În folio i se dă titlul de „Tragedia lui Troilus și a Cresidei".

Epoca pe care sîntem invitați să o socotim ca preocupare centrală a lui SHAKESPEARE este cînd antichitatea (Deighton), cînd medievalismul (Schlegel), cînd Renașterea însăși (Hesketh Pearson).

Nu este cazul să intrăm în amănunte cu privire la data probabilă cînd a fost scrisă; nesiguranța caracterizează și acest aspect. S-a presupus, totuși, că *Troilus și Cresida* ar fi un ecou al așa-numitului „război al teatrelor" care s-a desfășurat la Londra între anii 1600—1602.

Prietenia strînsă dintre WILLIAM SHAKESPEARE și BEN JONSON a cunoscut în anul 1600 o răcire care a mers pînă acolo încît trupa de actori a lui SHAKESPEARE nu mai voia să interpreteze piese scrise de JONSON. În același timp, s-a iscat o violentă polemică între JONSON și foștii săi colaboratori în alcătuirea de piese, DEKKER și MARSTON. A avut loc un

schimb de piese cu caracter satiric în următoarea succesiune: MARSTON: *Histrio-mastix* (1599); JONSON: *Every Man out of His Humour* (1599); *Cynthia's Revels* (1600); MARSTON și DEKKER: *Jack Drum's Entertaynment*; JONSON: *Poetaster* (1601); DEKKER: *Satiro-mastix* (o parodie violentă a piesei *Poetaster*, 1601).

În, *Histrio-mastix* (1602) citim la un moment dat:

Troylus: Come, Cressida, my cresset light,
Thy face doth shine both day and night,
Behold, behold, thy garter blue,
Thy knight his valiant elbow wears,
That when he *shakes* his furious *speare*,
The foe in shivering fearful sort,
May lay him down in death to snort [1].

În *Troilus and Cressida* editată de Gollanz, comentatorul spune: „Pasajul acesta sprijină ipoteza că *Troilus și Cresida* a avut la început o oarecare influență reală sau presupusă asupra certurilor teatrale ale zilei, Aiax reprezentîndu-l pe Jonson și Thersit pe Dekker; iar *rank Thersites with his mastic jaws* (*Troilus și Cresida*, I, 3) a fost pus în legătură cu Satiromastix al lui Dekker și cu descrierea acestuia de către Jonson în *Poetaster* ca *one of the most overflowing rank wits of Rome*".

Traducătorul sovietic al piesei (*Troil i Kresida*, Șekspir, vol. 8, Moscova, 1950) subliniază că „savantul pedant Ben Jonson a fost întruchipat în figura mătăhăloasă a lui Aiax (aluzie la conformația lui Ben Jonson)". În continuare, se arată că Marston (un scriitor vulgar și lipsit de gust) e reprezentat de Thersit, iar Chapman de Achile.

Firește, lucrurile acestea nu sînt întîmplătoare; și nefiind întîmplătoare, ele deplasează inevitabil cronologia piesei înspre perioada cînd „războiul teatrelor" era în toi. „Războiul teatrelor" a fost un război între concepții: una din tabere (în fruntea ei se găsea Ben Jonson) căuta să mai țină sus steagul ridicat în numele clasicismului de către „spiritele academice" (University Wits), cealaltă (în frunte cu Shakespeare) avea tendințe și simpatii vădit democratice.

Concluziile pe care le-am putea trage pe baza materialelor de mai sus sînt acestea: dacă cercetătorii nu pot clasifica piesa cu ușurință, este pentru că a fost intenția dramaturgului de a sfida precizia clasică a genurilor; dacă piesa e atît de dezlănțuită sub raportul celor trei unități ale clasicismului, este pentru că Shakespeare „trece dincolo" de propria sa „cumpătare" și dă iama în sacrosanta trinitate; dacă Achile e zugrăvit în piesă ca un „bărbat mușchiulos" și un „staroste al lașilor", este pentru că în *Iliada* tradusă de CHAPMAN (un alt „spirit academic"), același Achile e un bărbat destoinic; dacă, în sfîrșit, întregul material antic e tratat cu o surprinzătoare libertate, este pentru că intenția *conștientă* a lui SHAKESPEARE a fost de a scrie o *parodie*.

În *Furtuna*, pe de altă parte, cele trei unități sînt destul de riguros respectate, după cum a demonstrat convingător A. W. VERITY. [2]

[1] Sublinierile ne aparțin (*L.L.*).
[2] A. W. VERITY. *The Tempest*, Cambridge, 1912, p. XVI—XVII.

CONTEMPORARY LITERATURE PRESS
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018

Fiecare piesă își are construcția ei specifică și înainte de a o tăgădui sau incrimina sînt necesare mai multe măsuri de prevedere decît cele luate de Sir JOHN SQUIRE.

Tot de planul arhitectural general țin și unele procedee artistice specifice care răstoarnă cel puțin cîteva din afirmațiile paradoxale ale lui MARK VAN DOREN, ca de pildă aceea că SHAKESPEARE „nu a avut nici un stil, nici un mod special de a scrie în afară de acela de a scrie bine" [1].

Un astfel de procedeu este înclinația scriitorului de a dezvălui caracterele în cadrul unor reuniri de personaje, ca de pildă în *Hamlet*, actul I, scena 2, în cursul căreia cunoaștem dintr-o dată aproape pe toți eroii principali ai tragediei: Claudius, Gertruda, Hamlet, Polonius, Laertes, Voltimand, Cornelius etc.; în *Troilus și Cresida*, actul I, scena 3: Agamemnon, Nestor, Ulise, Menelau, Eneas; idem, actul II, scena 2: Priam, Hector, Troilus, Paris, Helenus [2]. De asemenea, dezvăluirea caracterelor prin zugrăvirea atitudinii lor față de o aceeași problemă, cum ar fi atitudinea față de bani în actul IV, scena 3 din *Timon din Atena*: a lui Timon (24—44), a conducătorului de caste Alcibiade (98—128), a prostituatelor (131—166), a cinicului Apemantus (305—308, 387—388), a hoților (390—449), a slugii credincioase Flavius (450—516).

Asupra altor aspecte ale construcției și stilului lui SHAKESPEARE am stăruit în altă parte [3].

Cît privește organizarea *amănuntului*, ilustrările se pot culege la tot pasul. Astfel, nu pot fi întîmplătoare:

a) Menționarea în cadrul unei singure replici din *Furtuna* a celor patru elemente (stihii): apa, aerul, focul, pămîntul:

If by your art, my dearest father, you have
Putthe wild *waters* in this roar, allay them.
The *sky*, it seems, would pour down stinking pitch,
But that the *sea*, mounting to the *welkin's* cheek,
Dashes the *fire* out ... I would
Have sunk the *sea* within the *earth* etc. (I,1, 1—11)

b) Folosirea cuvîntului *will* de 14 ori în cele 14 versuri ale sonetului 135;

c) Faptul că la un total de 154 de sonete, 82 de perechi de versuri finale prezintă antonime, iar 40 repetiții, deci elemente semnificative;

d) Faptul că la un total de 25 de finaluri de scene în *Machbeth*, 10 prezintă antonime și 14 repetiții etc. etc.

*

Ținînd seama de cele de mai sus, putem înțelege mai bine absurditatea supralicitărilor adepților „naturii". Elaborarea artistică conștientă este o atitudine consecventă la SHAKESPEARE și o putem dezlușl de la primele încercări de analiză. Pe temeiuri de investigație întrucîtva diferite

[1] *Op. cit.*, p. XIII.
[2] V. și *Regele Lear*, I, 1; *Othello*, I, 3; *Furtuna*, II, 1 etc.
[3] V. „Revista de filologie romanică și germanică", nr. 1 și 2, 1958.

de cele din articolul de față, cercetătorul sovietic A. SMIRNOV ajunge la concluzii similare: „Toate acestea ne obligă să vedem în Shakespeare nu un geniu înzăscut care creează instinctiv, lipsit de vreo „filozofie" sau sistem artistic, ci un artist-gînditor conștient și sensibil, care-și învesmîntă minunatele sale idei într-o formă poetică adînc simțită și gîndită" [1].

СОЗНАТЕЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА ШЕКСПИРА

РЕЗЮМЕ

Автор стремится доказать необоснованность буржуазной критики, отрицающей у Шекспира наличие процесса сознательной художественной обработки пьес и стихотворений.

После краткого исторического обзора буржуазных теорий автор разоблачает их ненаучный и вредный характер. Он показывает, что существуют обширные доказательства — внешние (аналогичные примеры, документы) и внутренние (драматическое построение, художественные приемы), — указывающие на то, что Шекспир не был „бессознательным" художником и что в процессе его творчества „искусство" играло более значительную роль, чем „природа".

CONSCIOUS ARTISTIC WORKING OUT IN SHAKESPEARE'S WORKS

ABSTRACT

The article is an attempt to prove the inconsistency of part of bourgeois Shakespearean criticism which denies the process of conscious artistic working out of the great English playwright's plays and poems.

After a brief historical survey of such theories, the author dwells on their anti-scientific and harmful character. His standpoint is that there is ample evidence — external (documents, similar instances) and internal (dramatic construction, artistic devices) — to help us realize that Shakespeare was far from being an "unconscious" artist and that "art" played a more important role in his creation than "nature".

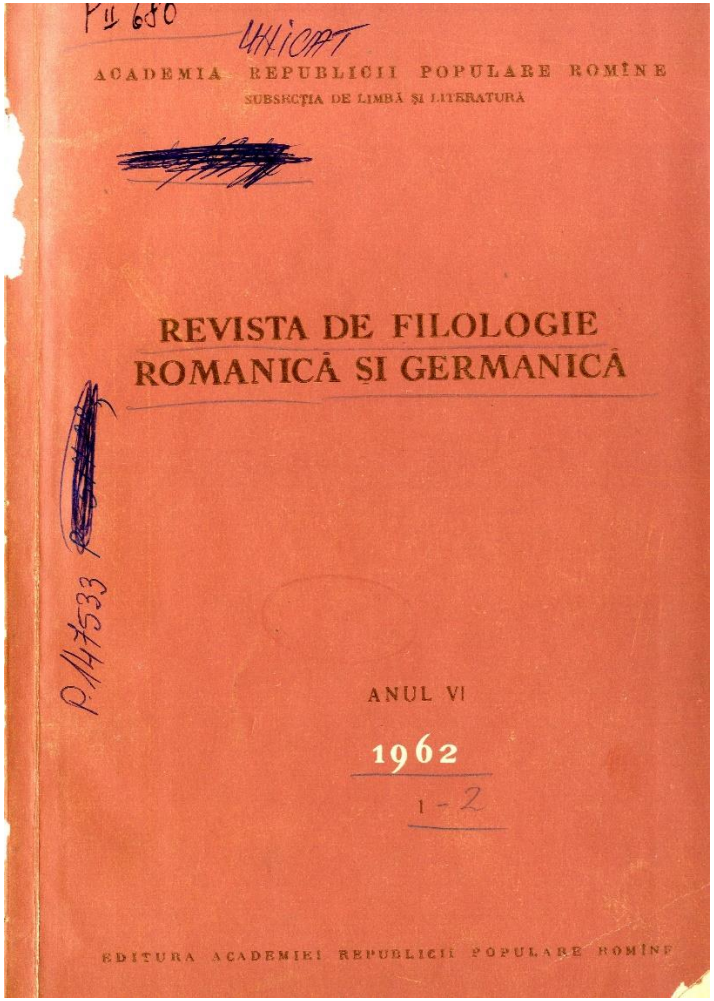
[1] Viliam Șekspir, *Polnoie sobranie socinenii*, tom I, Moskva, 1957, p. 68.

CONTEMPORARY LITERATURE PRESS
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018

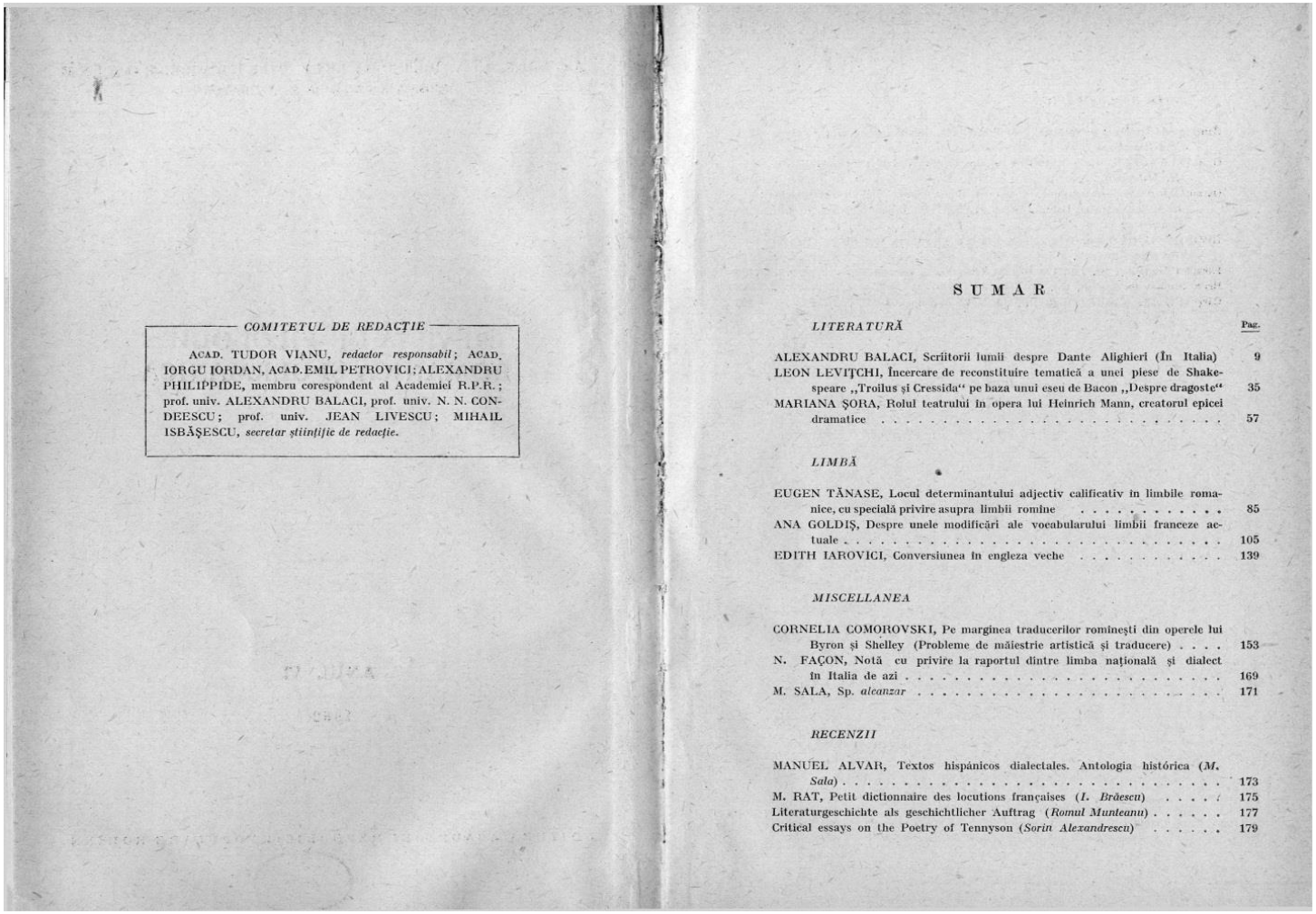
Încercare de reconstituire tematică a unei piese de Shakespeare, „Troilus şi Cressida", pe baza unui eseu de Bacon „Despre dragoste"

1962

Contemporary Literature Press
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



Contemporary Literature Press
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



COMITETUL DE REDACȚIE

ACAD. TUDOR VIANU, *redactor responsabil*; ACAD. IORGU IORDAN, ACAD. EMIL PETROVICI; ALEXANDRU PHILIPPIDE, membru corespondent al Academiei R.P.R.; prof. univ. ALEXANDRU BALACI, prof. univ. N. N. CONDEESCU; prof. univ. JEAN LIVESCU; MIHAIL ISBĂȘESCU, *secretar științific de redacție*.

SUMAR

LITERATURĂ — Pag.

ALEXANDRU BALACI, Scriitorii lumii despre Dante Alighieri (În Italia) 9
LEON LEVIȚCHI, Încercare de reconstituire tematică a unei piese de Shakespeare „Troilus și Cressida" pe baza unui eseu de Bacon „Despre dragoste" 35
MARIANA ȘORA, Rolul teatrului în opera lui Heinrich Mann, creatorul epicei dramatice 57

LIMBĂ

EUGEN TĂNASE, Locul determinantului adjectiv calificativ în limbile romanice, cu specială privire asupra limbii române 85
ANA GOLDIȘ, Despre unele modificări ale vocabularului limbii franceze actuale 105
EDITH IAROVICI, Conversiunea în engleza veche 139

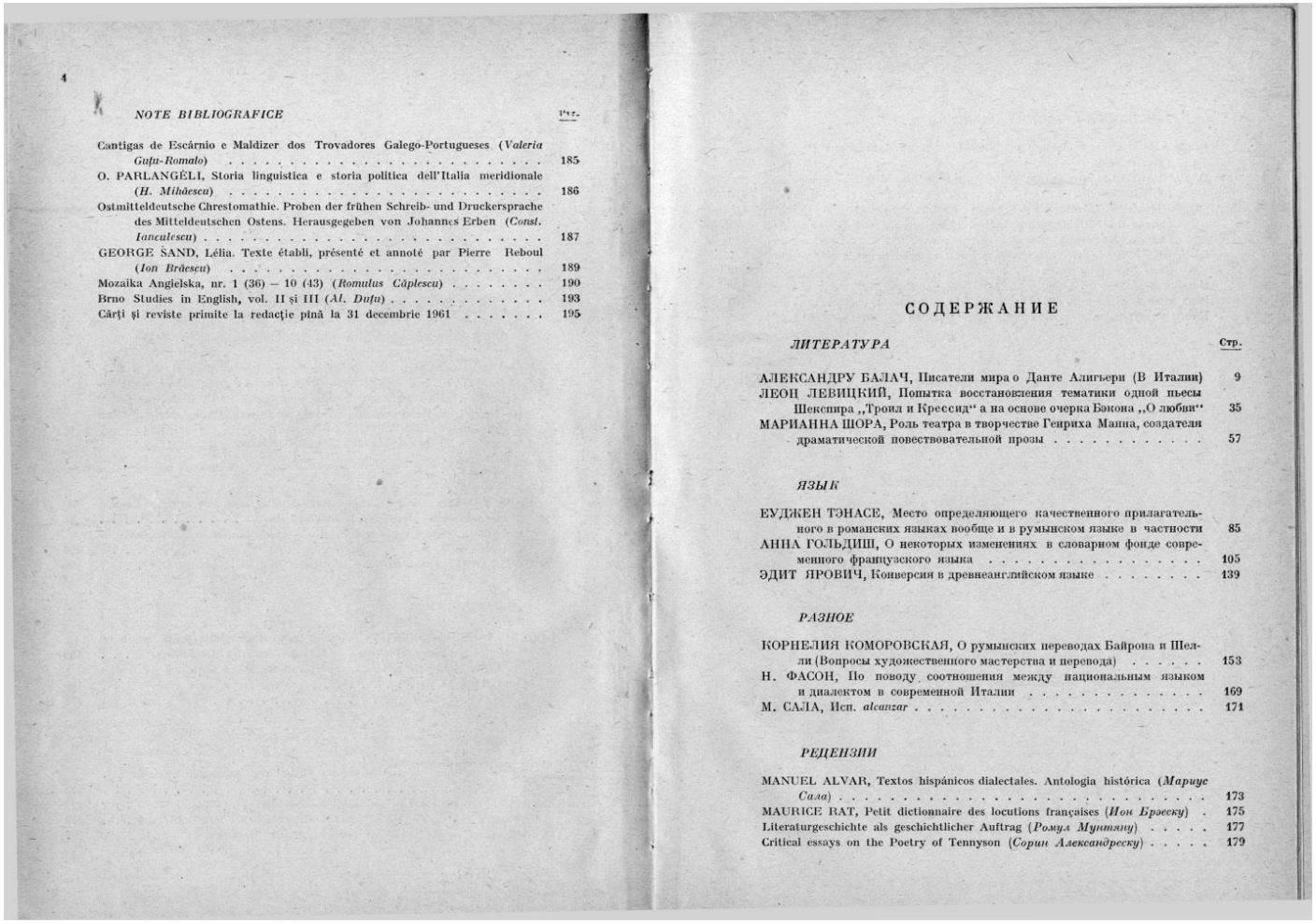
MISCELLANEA

CORNELIA COMOROVSKI, Pe marginea traducerilor românești din operele lui Byron și Shelley (Probleme de măiestrie artistică și traducere) 153
N. FAÇON, Notă cu privire la raportul dintre limba națională și dialect în Italia de azi 169
M. SALA, Sp. *alcanzar* 171

RECENZII

MANUEL ALVAR, Textos hispánicos dialectales. Antologia histórica (*M. Sala*) 173
M. RAT, Petit dictionnaire des locutions françaises (*I. Brăescu*) 175
Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag (*Romul Munteanu*) 177
Critical essays on the Poetry of Tennyson (*Sorin Alexandrescu*) 179

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



4

NOTE BIBLIOGRAFICE Pag.

Cantigas de Escárnio e Maldizer dos Trovadores Galego-Portugueses (*Valeria Gufu-Romalo*) 185
O. PARLANGÈLI, Storia linguistica e storia politica dell'Italia meridionale (*H. Mihăescu*) 186
Ostmitteldeutsche Chrestomathie. Proben der frühen Schreib- und Druckersprache des Mitteldeutschen Ostens. Herausgegeben von Johannes Erben (*Const. Ianculescu*) 187
GEORGE SAND, Lélia. Texte établi, présenté et annoté par Pierre Reboul (*Ion Brăescu*) 189
Mozaika Angielska, nr. 1 (36) — 10 (43) (*Romulus Căplescu*) 190
Brno Studies in English, vol. II și III (*Al. Dima*) 193
Cărți și reviste primite la redacție pînă la 31 decembrie 1961 195

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРА Стр.

АЛЕКСАНДРУ БАЛАЧ, Писатели мира о Данте Алигьери (В Италии) 9
ЛЕОН ЛЕВИЦКИЙ, Попытка восстановления тематики одной пьесы Шекспира „Троил и Крессид" а на основе очерка Бэкона „О любви" 35
МАРИАННА ШОРА, Роль театра в творчестве Генриха Манна, создателя драматической повествовательной прозы 57

ЯЗЫК

ЕУДЖЕН ТЭНАСЕ, Место определяющего качественного прилагательного в романских языках вообще и в румынском языке в частности 85
АННА ГОЛЬДИШ, О некоторых изменениях в словарном фонде современного французского языка 105
ЭДИТ ЯРОВИЧ, Конверсия в древнеанглийском языке 139

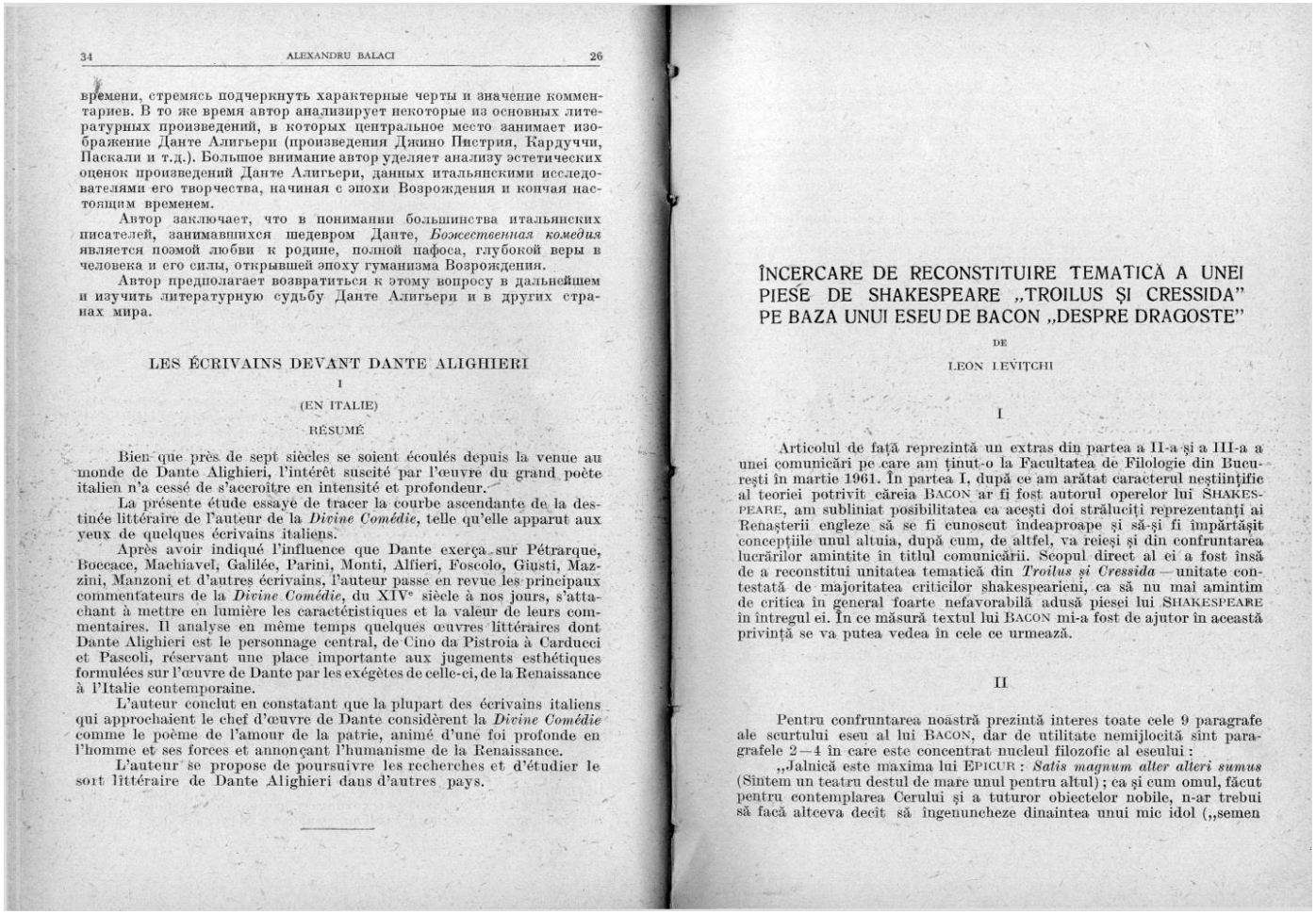
РАЗНОЕ

КОРНЕЛИЯ КОМОРОВСКАЯ, О румынских переводах Байрона и Шелли (Вопросы художественного мастерства и перевода) 153
Н. ФАСОН, По поводу соотношения между национальным языком и диалектом в современной Италии 169
М. САЛА, Исп. *alcanzar* 171

РЕЦЕНЗИИ

MANUEL ALVAR, Textos hispánicos dialectales. Antologia histórica (*Мариус Сала*) 173
MAURICE RAT, Petit dictionnaire des locutions françaises (*Ион Брэеску*) . 175
Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag (*Ромул Мунтяну*) 177
Critical essays on the Poetry of Tennyson (*Сорин Александреску*) 179

Contemporary Literature Press
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



времени, стремясь подчеркнуть характерные черты и значение комментариев. В то же время автор анализирует некоторые из основных литературных произведений, в которых центральное место занимает изображение Данте Алигьери (произведения Джино Пистрия, Кардуччи, Паскали и т.д.). Большое внимание автор уделяет анализу эстетических оценок произведений Данте Алигьери, данных итальянскими исследователями его творчества, начиная с эпохи Возрождения и кончая настоящим временем.

Автор заключает, что в понимании большинства итальянских писателей, занимавшихся шедевром Данте, *Божественная комедия* является поэмой любви к родине, полной пафоса, глубокой веры в человека и его силы, открывшей эпоху гуманизма Возрождения.

Автор предполагает возвратиться к этому вопросу в дальнейшем и изучить литературную судьбу Данте Алигьери и в других странах мира.

LES ÉCRIVAINS DEVANT DANTE ALIGHIERI

I

(EN ITALIE)

RÉSUMÉ

Bien que près de sept siècles se soient écoulés depuis la venue au monde de Dante Alighieri, l'intérêt suscité par l'œuvre du grand poète italien n'a cessé de s'accroître en intensité et profondeur.

La présente étude essaye de tracer la courbe ascendante de la destinée littéraire de l'auteur de la *Divine Comédie*, telle qu'elle apparut aux yeux de quelques écrivains italiens.

Après avoir indiqué l'influence que Dante exerça sur Pétrarque, Boccace, Machiavel, Galilée, Parini, Monti, Alfieri, Foscolo, Giusti, Mazzini, Manzoni et d'autres écrivains, l'auteur passe en revue les principaux commentateurs de la *Divine Comédie*, du XIVe siècle à nos jours, s'attachant à mettre en lumière les caractéristiques et la valeur de leurs commentaires. Il analyse en même temps quelques œuvres littéraires dont Dante Alighieri est le personnage central, de Cino da Pistroia à Carducci et Pascoli, réservant une place importante aux jugements esthétiques formulées sur l'œuvre de Dante par les exégètes de celle-ci, de la Renaissance à l'Italie contemporaine.

L'auteur conclut en constatant que la plupart des écrivains italiens qui approchaient le chef d'œuvre de Dante considèrent la *Divine Comédie* comme le poème de l'amour de la patrie, animé d'une foi profonde en l'homme et ses forces et annonçant l'humanisme de la Renaissance.

L'auteur se propose de poursuivre les recherches et d'étudier le sort littéraire de Dante Alighieri dans d'autres pays.

ÎNCERCARE DE RECONSTITUIRE TEMATICĂ A UNEI PIESE DE SHAKESPEARE „TROILUS ŞI CRESSIDA" PE BAZA UNUI ESEU DE BACON „DESPRE DRAGOSTE"

DE

LEON LEVIȚCHI

I

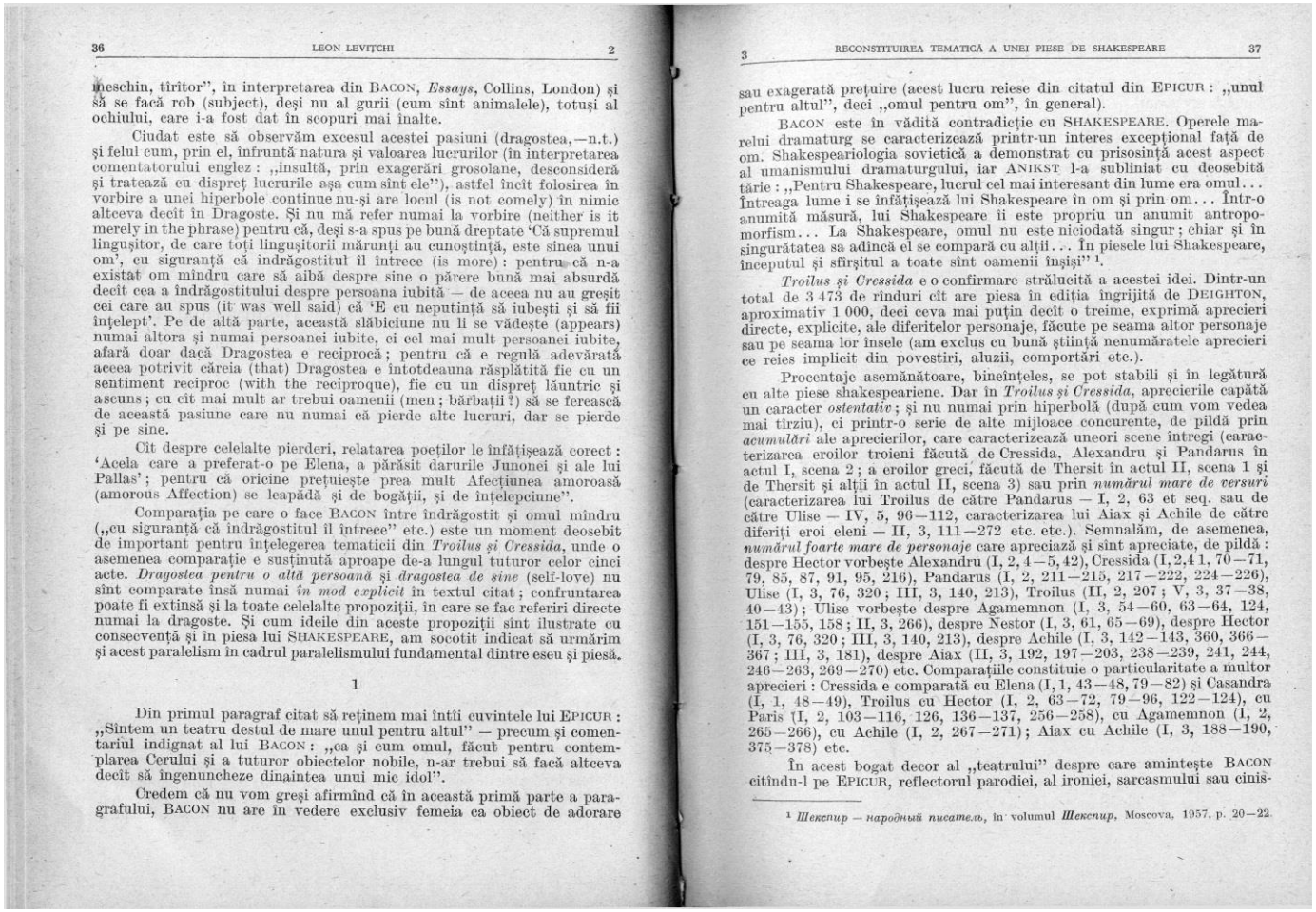
Articolul de față reprezintă un extras din partea a II-a și a III-a a unei comunicări pe care am ținut-o la Facultatea de Filologie din București în martie 1961. În partea I, după ce am arătat caracterul nestiințific al teoriei potrivit căreia BACON ar fi fost autorul operelor lui SHAKESPEARE, am subliniat posibilitatea ca acești doi străluciți reprezentanți ai Renașterii engleze să se fi cunoscut îndeaproape și să-și fi împărtășit concepțiile unul altuia, după cum, de altfel, va reieși și din confruntarea lucrărilor amintite în titlul comunicării. Scopul direct al ei a fost însă de a reconstitui unitatea tematică din *Troilus și Cressida* — unitate contestată de majoritatea criticilor shakespearieni, ca să nu mai amintim de critica în general foarte nefavorabilă adusă piesei lui SHAKESPEARE în întregul ei. În ce măsură textul lui BACON mi-a fost de ajutor în această privință se va putea vedea în cele ce urmează.

II

Pentru confruntarea noastră prezintă interes toate cele 9 paragrafe ale scurtului eseu al lui BACON, dar de utilitate nemijlocită sînt paragrafele 2—4 în care este concentrat nucleul filozofic al eseului:

„Jalnică este maxima lui EPICUR: *Satis magnum alter alteri sumus* (Sîntem un teatru destul de mare unul pentru altul); ca și cum omul, făcut pentru contemplarea Cerului și a tuturor obiectelor nobile, n-ar trebui să facă altceva decît să îngenuncheze dinaintea unui mic idol („semen

CONTEMPORARY LITERATURE PRESS
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



meschin, tiritor", în interpretarea din BACON, *Essays*, Collins, London) și să se facă rob (subject), deși nu al gurii (cum sînt animalele), totuși al ochiului, care i-a fost dat în scopuri mai înalte.

Ciudat este să observăm excesul acestei pasiuni (dragostea,—n.t.) și felul cum, prin el, înfruntă natura și valoarea lucrurilor (în interpretarea comentatorului englez: „insultă, prin exagerări grosolane, desconsideră și tratează cu dispreț lucrurile așa cum sînt ele"), astfel încît folosirea în vorbire a unei hiperbole continue nu-și are locul (is not comely) în nimic altceva decît în Dragoste. Și nu mă refer numai la vorbire (neither is it merely in the phrase) pentru că, deși s-a spus pe bună dreptate 'Că supremul lingușitor, de care toți lingușitorii mărunți au cunoștință, este sinea unui om', cu siguranță că îndrăgostitul îl întrece (is more): pentru că n-a existat om mîndru care să aibă despre sine o părere bună mai absurdă decît cea a îndrăgostitului despre persoana iubită — de aceea nu au greșit cei care au spus (it was well said) că 'E cu neputință să iubești și să fii înțelept'. Pe de altă parte, această slăbiciune nu li se vădește (appears) numai altora și numai persoanei iubite, ci cel mai mult persoanei iubite, afară doar dacă Dragostea e reciprocă; pentru că e regulă adevărată aceea potrivit căreia (that) Dragostea e întotdeauna răsplătită fie cu un sentiment reciproc (with the reciproque), fie cu un dispreț lăuntric și ascuns; cu cît mai mult ar trebui oamenii (men; bărbații?) să se ferească de această pasiune care nu numai că pierde alte lucruri, dar se pierde și pe sine.

Cît despre celelalte pierderi, relatarea poeților le înfățișează corect: 'Acela care a preferat-o pe Elena, a părăsit darurile Junonei și ale lui Pallas'; pentru că oricine prețuiește prea mult Afecțiunea amoroasă (amorous Affection) se leapădă și de bogății, și de înțelepciune".

Comparația pe care o face BACON între îndrăgostit și omul mîndru („cu siguranță că îndrăgostitul îl întrece" etc.) este un moment deosebit de important pentru înțelegerea tematicii din *Troilus și Cressida*, unde o asemenea comparație e susținută aproape de-a lungul tuturor celor cinci acte. *Dragostea pentru o altă persoană* și *dragostea de sine* (self-love) nu sînt comparate însă numai *în mod explicit* în textul citat; confruntarea poate fi extinsă și la toate celelalte propoziții, în care se fac referiri directe numai la dragoste. Și cum ideile din aceste propoziții sînt ilustrate cu consecvență și în piesa lui SHAKESPEARE, am socotit indicat să urmărim și acest paralelism în cadrul paralelismului fundamental dintre eseu și piesă.

1

Din primul paragraf citat să reținem mai întîi cuvintele lui EPICUR: „Sîntem un teatru destul de mare unul pentru altul" — precum și comentariul indignat al lui BACON: „ca și cum omul, făcut pentru contemplarea Cerului și a tuturor obiectelor nobile, n-ar trebui să facă altceva decît să îngenuncheze dinaintea unui mic idol".

Credem că nu vom greși afirmînd că în această primă parte a paragrafului, BACON nu are în vedere exclusiv femeia ca obiect de adorare

sau exagerată prețuire (acest lucru reiese din citatul din EPICUR: „unul pentru altul", deci „omul pentru om", în general).

BACON este în vădită contradicție cu SHAKESPEARE. Operele marelui dramaturg se caracterizează printr-un interes excepțional față de om. Shakespeariologia sovietică a demonstrat cu prisosință acest aspect al umanismului dramaturgului, iar ANIKST l-a subliniat cu deosebită tărie: „Pentru Shakespeare, lucrul cel mai interesant din lume era omul... Întreaga lume i se înfățișează lui Shakespeare în om și prin om... Într-o anumită măsură, lui Shakespeare îi este propriu un anumit antropomorfism... La Shakespeare, omul nu este niciodată singur; chiar și în singurătatea sa adîncă el se compară cu alții... În piesele lui Shakespeare, începutul și sfîrșitul a toate sînt oamenii înșiși" [1].

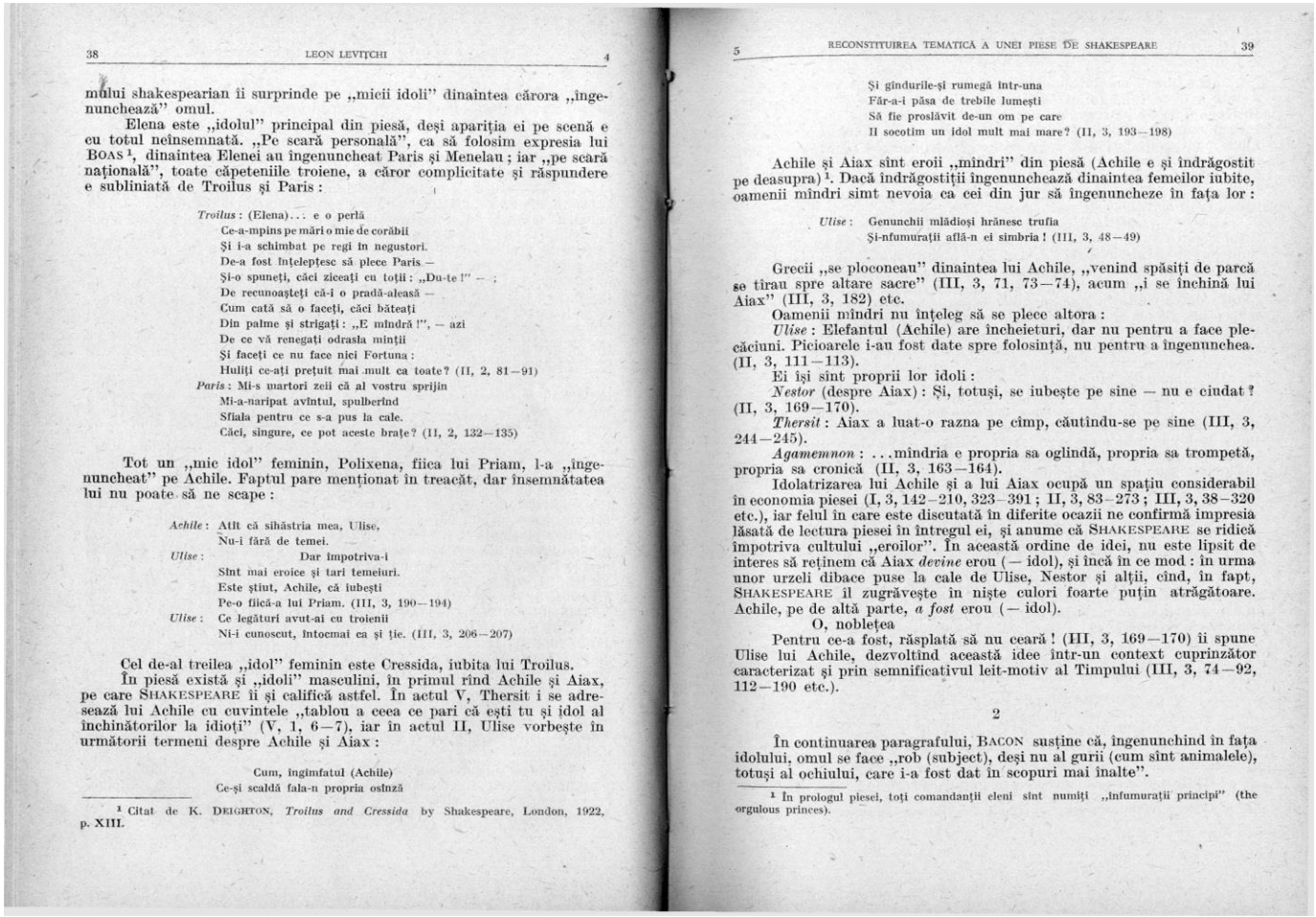
Troilus și Cressida e o confirmare strălucită a acestei idei. Dintr-un total de 3 473 de rînduri cît are piesa în ediția îngrijită de DEIGHTON, aproximativ 1 000, deci ceva mai puțin decît o treime, exprimă aprecieri directe, explicite, ale diferitelor personaje, făcute pe seama altor personaje sau pe seama lor însele (am exclus cu bună știință nenumăratele aprecieri ce reies implicit din povestiri, aluzii, comportări etc.).

Procentaje asemănătoare, bineînțeles, se pot stabili și în legătură cu alte piese shakespeariene. Dar în *Troilus și Cressida*, aprecierile capătă un caracter *ostentativ*; și nu numai prin hiperbolă (după cum vom vedea mai tîrziu), ci printr-o serie de alte mijloace concurente, de pildă prin *acumulări* ale aprecierilor, care caracterizează uneori scene întregi (caracterizarea eroilor troieni făcută de Cressida, Alexandru și Pandarus în actul I, scena 2; a eroilor greci, făcută de Thersit în actul II, scena 1 și de Thersit și alții în actul II, scena 3) sau prin *numărul mare de versuri* (caracterizarea lui Troilus de către Pandarus — I, 2, 63 et seq. sau de către Ulise — IV, 5, 96—112, caracterizarea lui Aiax și Achile de către diferiți eroi eleni — II, 3, 111—272 etc. etc.). Semnalăm, de asemenea, *numărul foarte mare de personaje* care apreciază și sînt apreciate, de pildă: despre Hector vorbește Alexandru (I, 2, 4—5, 42), Cressida (I, 2, 4 1, 70—71, 79, 85, 87, 91, 95, 216), Pandarus (I, 2, 211—215, 217—222, 224—226), Ulise (I, 3, 76, 320; III, 3, 140, 213), Troilus (II, 2, 207; V, 3, 37—38, 40—43); Ulise vorbește despre Agamemnon (I, 3, 54—60, 63—64, 124, 151—155, 158; II, 3, 266), despre Nestor (I, 3, 61, 65—69), despre Hector (I, 3, 76, 320; III, 3, 140, 213), despre Achile (I, 3, 142—143, 360, 366—367; III, 3, 181), despre Aiax (II, 3, 192, 197—203, 238—239, 241, 244, 246—263, 269—270) etc. Comparațiile constituie o particularitate a multor aprecieri: Cressida e comparată cu Elena (I, 1, 43—48, 79—82) și Casandra (I, 1, 48—49), Troilus cu Hector (I, 2, 63—72, 79—96, 122—124), cu Paris (I, 2, 103—116, 126, 136—137, 256—258), cu Agamemnon (I, 2, 265—266), cu Achile (I, 2, 267—271); Aiax cu Achile (I, 3, 188—190, 375—378) etc.

În acest bogat decor al „teatrului" despre care amintește BACON citîndu-l pe EPICUR, reflectorul parodiei, al ironiei, sarcasmului sau cinis-

[1] *Шекспир — народный писатель*, în volumul *Шекспир*, Moscova, 1957, p. 20—22.

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



38 LEON LEVIȚCHI 4

mului shakespearian îi surprinde pe „micii idoli" dinaintea cărora „îngenunchează" omul.

Elena este „idolul" principal din piesă, deși apariția ei pe scenă e cu totul neînsemnată. „Pe scară personală", ca să folosim expresia lui BOAS [1], dinaintea Elenei au îngenuncheat Paris și Menelau ; iar „pe scară națională", toate căpeteniile troiene, a căror complicitate și răspundere e subliniată de Troilus și Paris :

Troilus : (Elena)... e o perlă
Ce-a-mpins pe mări o mie de corăbii
Și i-a schimbat pe regi în negustori.
De-a fost înțelepțesc să plece Paris —
Și-o spuneți, căci ziceați cu toții : „Du-te !" — ;
De recunoașteți că-i o pradă-aleasă —
Cum cată să o faceți, căci băteați
Din palme și strigați : „E mîndră !", — azi
De ce vă renegați odrasla minții
Și faceți ce nu face nici Fortuna :
Huliți ce-ați prețuit mai mult ca toate? (II, 2, 81—91)
Paris : Mi-s martori zeii că al vostru sprijin
Mi-a-naripat avîntul, spulberînd
Sfiala pentru ce s-a pus la cale.
Căci, singure, ce pot aceste brațe? (II, 2, 132—135)

Tot un „mic idol" feminin, Polixena, fiica lui Priam, l-a „îngenuncheat" pe Achile. Faptul pare menționat în treacăt, dar însemnătatea lui nu poate să ne scape :

Achile : Atît că sîhăstria mea, Ulise,
Nu-i fără de temei.
Ulise : Dar împotriva-i
Sînt mai eroice și tari temeiuri.
Este știut, Achile, că iubești
Pe-o fiică-a lui Priam. (III, 3, 190—194)
Ulise : Ce legături avut-ai cu troienii
Ni-i cunoscut, întocmai ca și ție. (III, 3, 206—207)

Cel de-al treilea „idol" feminin este Cressida, iubita lui Troilus.

În piesă există și „idoli" masculini, în primul rînd Achile și Aiax, pe care SHAKESPEARE îi și califică astfel. În actul V, Thersit i se adresează lui Achile cu cuvintele „tablou a ceea ce pari că ești tu și idol al închinătorilor la idioți" (V, 1, 6—7), iar în actul II, Ulise vorbește în următorii termeni despre Achile și Aiax :

Cum, îngîmfatul (Achile)
Ce-și scaldă fala-n propria ostnză

[1] Citat de K. DEIGHTON, *Troilus and Cressida* by Shakespeare, London, 1922, p. XIII.

5 RECONSTITUIREA TEMATICĂ A UNEI PIESE DE SHAKESPEARE 39

Și gîndurile-și rumegă într-una
Făr-a-i păsa de trebile lumești
Să fie proslăvit de-un om pe care
Îl socotim un idol mult mai mare? (II, 3, 193—198)

Achile și Aiax sînt eroii „mîndri" din piesă (Achile e și îndrăgostit pe deasupra) [1]. Dacă îndrăgostiții îngenunchează dinaintea femeilor iubite, oamenii mîndri simt nevoia ca cei din jur să îngenuncheze în fața lor :

Ulise : Genunchii mlădioși hrănesc trufia
Și-nfumurații află-n ei simbria ! (III, 3, 48—49)

Grecii „se ploconeau" dinaintea lui Achile, „venind spășiți de parcă se tîrau spre altare sacre" (III, 3, 71, 73—74), acum „i se închină lui Aiax" (III, 3, 182) etc.

Oamenii mîndri nu înțeleg să se plece altora :

Ulise : Elefantul (Achile) are încheieturi, dar nu pentru a face plecăciuni. Picioarele i-au fost date spre folosință, nu pentru a îngenunchea. (II, 3, 111—113).

Ei își sînt proprii lor idoli :

Nestor (despre Aiax) : Și, totuși, se iubește pe sine — nu e ciudat ? (II, 3, 169—170).

Thersit : Aiax a luat-o razna pe cîmp, căutîndu-se pe sine (III, 3, 244—245).

Agamemnon : ...mîndria e propria sa oglindă, propria sa trompetă, propria sa cronică (II, 3, 163—164).

Idolatrizarea lui Achile și a lui Aiax ocupă un spațiu considerabil în economia piesei (I, 3, 142—210, 323—391 ; II, 3, 83—273 ; III, 3, 38—320 etc.), iar felul în care este discutată în diferite ocazii ne confirmă impresia lăsată de lectura piesei în întregul ei, și anume că SHAKESPEARE se ridică împotriva cultului „eroilor". În această ordine de idei, nu este lipsit de interes să reținem că Aiax *devine* erou (— idol), și încă în ce mod : în urma unor urzeli dibace puse la cale de Ulise, Nestor și alții, cînd, în fapt, SHAKESPEARE îl zugrăvește în niște culori foarte puțin atrăgătoare. Achile, pe de altă parte, *a fost* erou (— idol).

O, noblețea

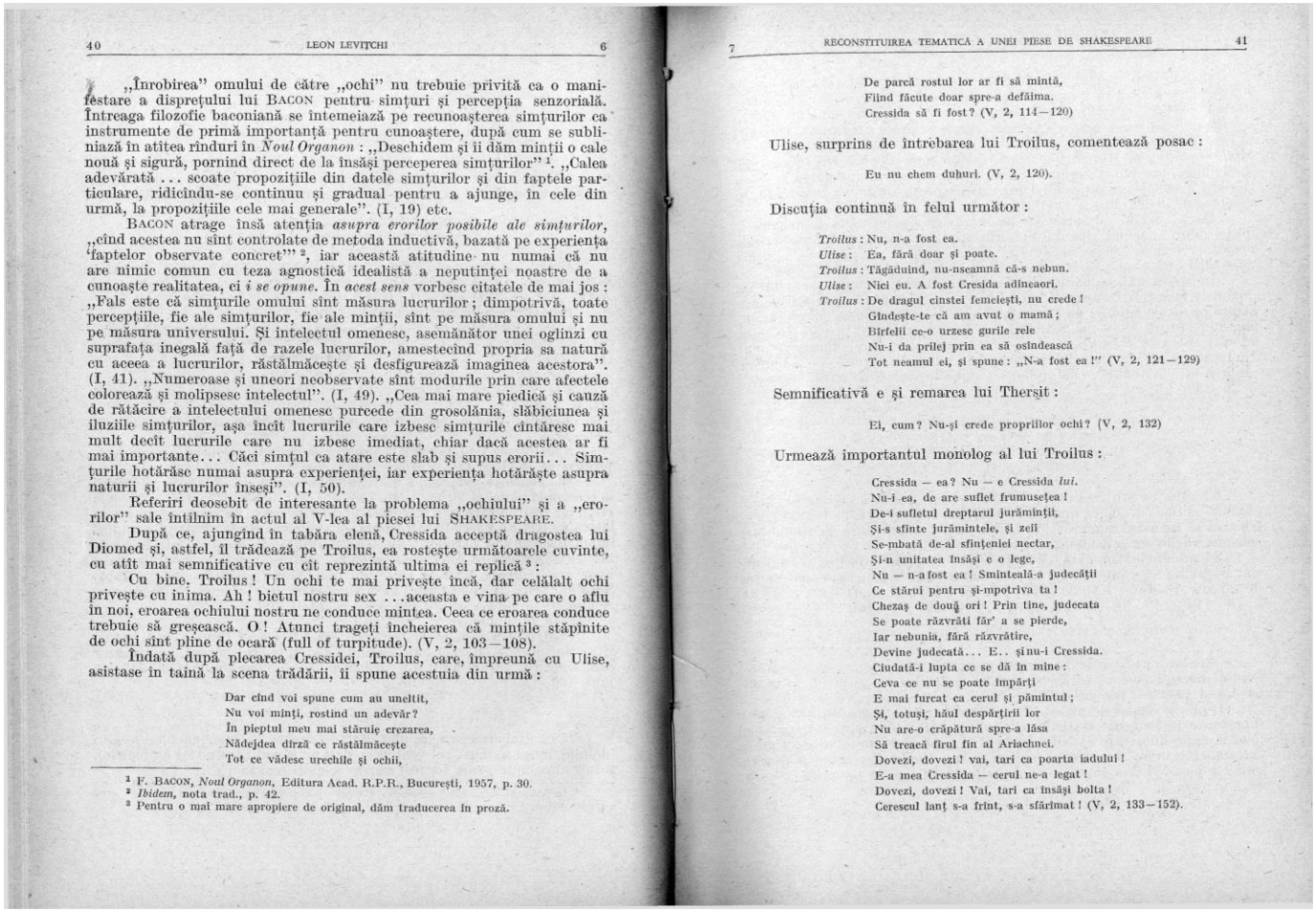
Pentru ce-a fost, răsplată să nu ceară ! (III, 3, 169—170) îi spune Ulise lui Achile, dezvoltînd această idee într-un context cuprinzător caracterizat și prin semnificativul leit-motiv al Timpului (III, 3, 74—92, 112—190 etc.).

2

În continuarea paragrafului, BACON susține că, îngenunchind în fața idolului, omul se face „rob (subject), deși nu al gurii (cum sînt animalele), totuși al ochiului, care i-a fost dat în scopuri mai înalte".

[1] În prologul piesei, toți comandanții eleni sînt numiți „înfumurații principi" (the orgulous princes).

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



40 LEON LEVIȚCHI 6

„Înrobirea" omului de către „ochi" nu trebuie privită ca o manifestare a disprețului lui BACON pentru simțuri și percepția senzorială. Întreaga filozofie baconiană se întemeiază pe recunoașterea simțurilor ca instrumente de primă importanță pentru cunoaștere, după cum se subliniază în atitea rînduri în *Noul Organon* : „Deschidem și îi dăm minții o cale nouă și sigură, pornind direct de la însăși perceperea simțurilor" [1]. „Calea adevărată ... scoate propozițiile din datele simțurilor și din faptele particulare, ridicîndu-se continuu și gradual pentru a ajunge, în cele din urmă, la propozițiile cele mai generale". (I, 19) etc.

BACON atrage însă atenția *asupra erorilor posibile ale simțurilor*, „cînd acestea nu sînt controlate de metoda inductivă, bazată pe experiența 'faptelor observate concret'" [2], iar această atitudine nu numai că nu are nimic comun cu teza agnostică idealistă a neputinței noastre de a cunoaște realitatea, ci *i se opune*. În *acest sens* vorbesc citatele de mai jos : „Fals este că simțurile omului sînt măsura lucrurilor ; dimpotrivă, toate percepțiile, fie ale simțurilor, fie ale minții, sînt pe măsura omului și nu pe măsura universului. Și intelectul omenesc, asemănător unei oglinzi cu suprafața inegală față de razele lucrurilor, amestecînd propria sa natură cu aceea a lucrurilor, răstălmăcește și desfigurează imaginea acestora". (I, 41). „Numeroase și uneori neobservate sînt modurile prin care afectele colorează și molipsesc intelectul". (I, 49). „Cea mai mare piedică și cauză de rătăcire a intelectului omenesc purcede din grosolănia, slăbiciunea și iluziile simțurilor, așa încît lucrurile care izbesc simțurile cîntăresc mai mult decît lucrurile care nu izbesc imediat, chiar dacă acestea ar fi mai importante... Căci simțul ca atare este slab și supus erorii... Simțurile hotărăsc numai asupra experienței, iar experiența hotărăște asupra naturii și lucrurilor înseși". (I, 50).

Referiri deosebit de interesante la problema „ochiului" și a „erorilor" sale întîlnim în actul al V-lea al piesei lui SHAKESPEARE.

După ce, ajungînd în tabăra elenă, Cressida acceptă dragostea lui Diomed și, astfel, îl trădează pe Troilus, ea rostește următoarele cuvinte, cu atît mai semnificative cu cît reprezintă ultima ei replică [3] :

Cu bine, Troilus ! Un ochi te mai privește încă, dar celălalt ochi privește cu inima. Ah ! bietul nostru sex ...aceasta e vina pe care o aflu în noi, eroarea ochiului nostru ne conduce mintea. Ceea ce eroarea conduce trebuie să greșească. O ! Atunci trageți încheierea că mințile stăpînite de ochi sînt pline de ocară (full of turpitude). (V, 2, 103—108).

Îndată după plecarea Cressidei, Troilus, care, împreună cu Ulise, asistase în taină la scena trădării, îi spune acestuia din urmă :

Dar cînd voi spune cum au uneltit,
Nu voi minți, rostind un adevăr ?
În pieptul meu mai stăruie crezarea,
Nădejdea dîrză ce răstălmăcește
Tot ce văd cu urechile și ochii,

[1] F. BACON, *Noul Organon*, Editura Acad. R.P.R., București, 1957, p. 30.
[2] *Ibidem*, nota trad., p. 42.
[3] Pentru o mai mare apropiere de original, dăm traducerea în proză.

7 RECONSTITUIREA TEMATICĂ A UNEI PIESE DE SHAKESPEARE 41

De parcă rostul lor ar fi să mintă,
Fiind făcute doar spre-a defăima.
Cressida să fi fost ? (V, 2, 114—120)

Ulise, surprins de întrebarea lui Troilus, comentează posac :

Eu nu chem duhuri. (V, 2, 120).

Discuția continuă în felul următor :

Troilus : Nu, n-a fost ea.
Ulise : Ea, fără doar și poate.
Troilus : Tăgăduind, nu-nseamnă că-s nebun.
Ulise : Nici eu. A fost Cresida adineaori.
Troilus : De dragul cinstei femeiești, nu crede !
Gîndește-te că am avut o mamă ;
Bîrfelii ce-o urzesc gurile rele
Nu-i da prilej prin ea să oșîndească
Tot neamul ei, și spune : „N-a fost ea !" (V, 2, 121—129)

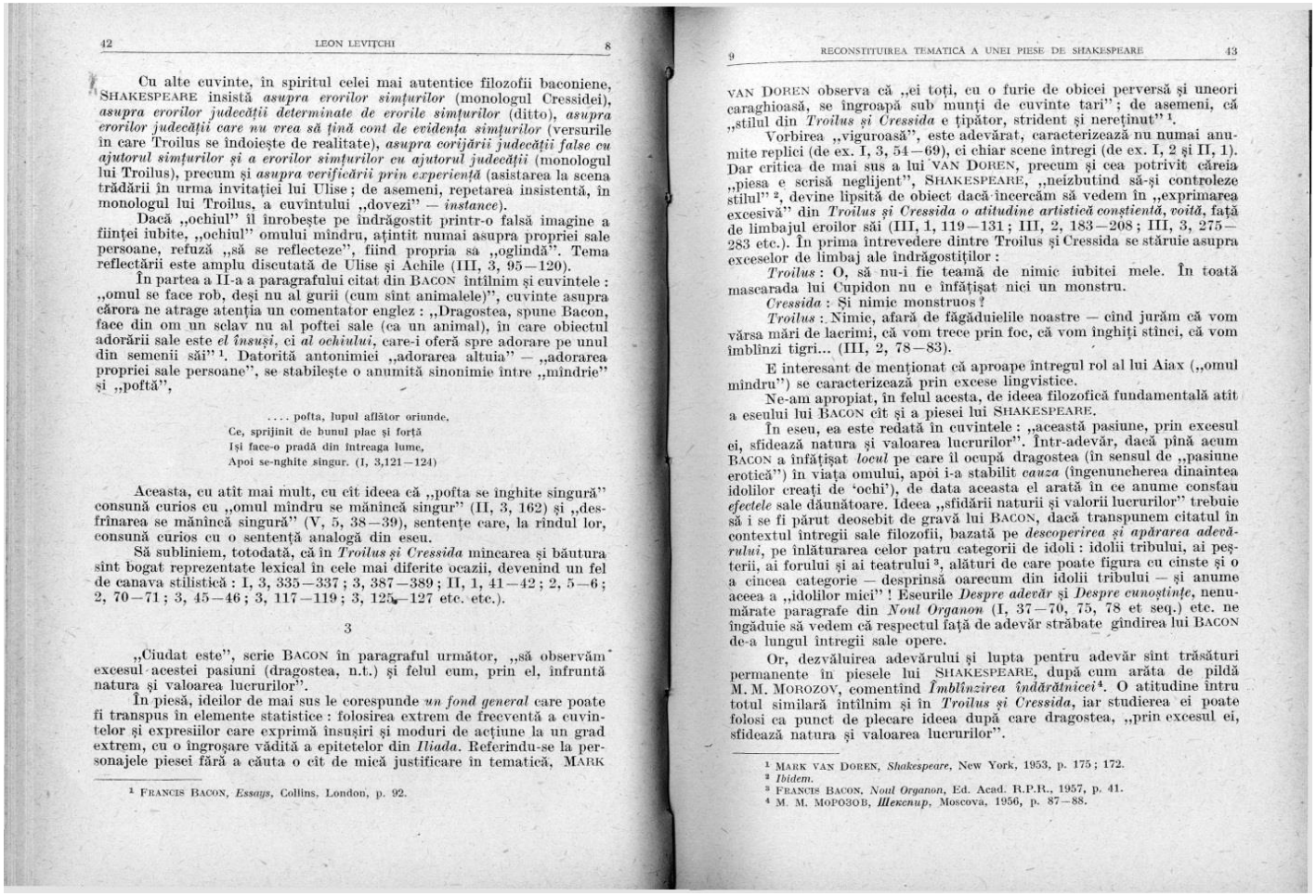
Semnificativă e și remarca lui Thersit :

El, cum ? Nu-și crede propriilor ochi ? (V, 2, 132)

Urmează importantul monolog al lui Troilus :

Cressida — ea ? Nu — e Cressida *lui*.
Nu-i ea, de are suflet frumusețea !
De-i sufletul dreptarul jurămîntii,
Și-s sfinte jurămintele, și zeii
Se-mbată de-al sfințeniei nectar,
Și-n unitatea însăși e o lege,
Nu — n-a fost ea ! Sminteală-a judecății
Ce stărui pentru și-mpotriva ta !
Chezaș de două ori ! Prin tine, judecata
Se poate răzvrăti făr' a se pierde,
Iar nebunia, fără răzvrătire,
Devine judecată... E.. și nu-i Cressida.
Ciudată-i lupta ce se dă în mine :
Ceva ce nu se poate împărți
E mai furcat ca cerul și pămîntul ;
Și, totuși, hăul despărțirii lor
Nu are-o crăpătură spre-a lăsa
Să treacă firul fin al Ariadnei.
Dovezi, dovezi ! vai, tari ca poarta iadului !
E-a mea Cressida — cerul ne-a legat !
Dovezi, dovezi ! Vai, tari ca însăși bolta !
Cerescul lanț s-a frînt, s-a sfărîmat ! (V, 2, 133—152).

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



42 LEON LEVIȚCHI 8

Cu alte cuvinte, în spiritul celei mai autentice filozofii baconiene, SHAKESPEARE insistă *asupra erorilor simțurilor* (monologul Cressidei), *asupra erorilor judecății determinate de erorile simțurilor* (ditto), *asupra erorilor judecății care nu vrea să țină cont de evidența simțurilor* (versurile în care Troilus se îndoiește de realitate), *asupra corijării judecății false cu ajutorul simțurilor și a erorilor simțurilor cu ajutorul judecății* (monologul lui Troilus), precum și *asupra verificării prin experiență* (asistarea la scena trădării în urma invitației lui Ulise; de asemeni, repetarea insistentă, în monologul lui Troilus, a cuvîntului „dovezi" — *instance*).

Dacă „ochiul" îl înrobește pe îndrăgostit printr-o falsă imagine a ființei iubite, „ochiul" omului mîndru, ațintit numai asupra propriei sale persoane, refuză „să se reflecteze", fiind propria sa „oglindă". Tema reflectării este amplu discutată de Ulise și Achile (III, 3, 95—120).

În partea a II-a a paragrafului citat din BACON întîlnim și cuvintele: „omul se face rob, deși nu al gurii (cum sînt animalele)", cuvinte asupra cărora ne atrage atenția un comentator englez: „Dragostea, spune Bacon, face din om un sclav nu al poftei sale (ca un animal), în care obiectul adorării sale este *el însuși*, ci *al ochiului*, care-i oferă spre adorare pe unul din semenii săi"[1]. Datorită antonimiei „adorarea altuia" — „adorarea propriei sale persoane", se stabilește o anumită sinonimie între „mîndrie" și „poftă",

.... pofta, lupul aflător oriunde,
Ce, sprijinit de bunul plac și forță
Își face-o pradă din întreaga lume,
Apoi se-nghite singur. (I, 3,121—124)

Aceasta, cu atît mai mult, cu cît ideea că „pofta se înghite singură" consună curios cu „omul mîndru se mănîncă singur" (II, 3, 162) și „desfrînarea se mănîncă singură" (V, 5, 38—39), sentențe care, la rîndul lor, consună curios cu o sentență analogă din eseu.

Să subliniem, totodată, că în *Troilus și Cressida* mîncarea și băutura sînt bogat reprezentate lexical în cele mai diferite ocazii, devenind un fel de canava stilistică: I, 3, 335—337; 3, 387—389; II, 1, 41—42; 2, 5—6; 2, 70—71; 3, 45—46; 3, 117—119; 3, 125—127 etc. etc.).

3

„Ciudat este", scrie BACON în paragraful următor, „să observăm excesul acestei pasiuni (dragostea, n.t.) și felul cum, prin el, înfruntă natura și valoarea lucrurilor".

În piesă, ideilor de mai sus le corespunde *un fond general* care poate fi transpus în elemente statistice: folosirea extrem de frecventă a cuvintelor și expresiilor care exprimă însușiri și moduri de acțiune la un grad extrem, cu o îngroșare vădită a epitetelor din *Iliada*. Referindu-se la personajele piesei fără a căuta o cît de mică justificare în tematică, MARK

[1] FRANCIS BACON, *Essays*, Collins, London, p. 92.

9 RECONSTITUIREA TEMATICĂ A UNEI PIESE DE SHAKESPEARE 43

VAN DOREN observa că „ei toți, cu o furie de obicei perversă și uneori caraghioasă, se îngroapă sub munți de cuvinte tari"; de asemeni, că „stilul din *Troilus și Cressida* e țipător, strident și nereținut"[1].

Vorbirea „viguroasă", este adevărat, caracterizează nu numai anumite replici (de ex. I, 3, 54—69), ci chiar scene întregi (de ex. I, 2 și II, 1). Dar critica de mai sus a lui VAN DOREN, precum și cea potrivit căreia „piesa e scrisă neglijent", SHAKESPEARE, „neizbutind să-și controleze stilul"[2], devine lipsită de obiect dacă încercăm să vedem în „exprimarea excesivă" din *Troilus și Cressida o atitudine artistică conștientă, voită*, față de limbajul eroilor săi (III, 1, 119—131; III, 2, 183—208; III, 3, 275—283 etc.). În prima întrevedere dintre Troilus și Cressida se stăruie asupra exceselor de limbaj ale îndrăgostiților:

Troilus: O, să nu-i fie teamă de nimic iubitei mele. În toată mascarada lui Cupidon nu e înfățișat nici un monstru.

Cressida: Și nimic monstruos?

Troilus: Nimic, afară de făgăduielile noastre — cînd jurăm că vom vărsa mări de lacrimi, că vom trece prin foc, că vom înghiți stînci, că vom îmblînzi tigri... (III, 2, 78—83).

E interesant de menționat că aproape întregul rol al lui Aiax („omul mîndru") se caracterizează prin excese lingvistice.

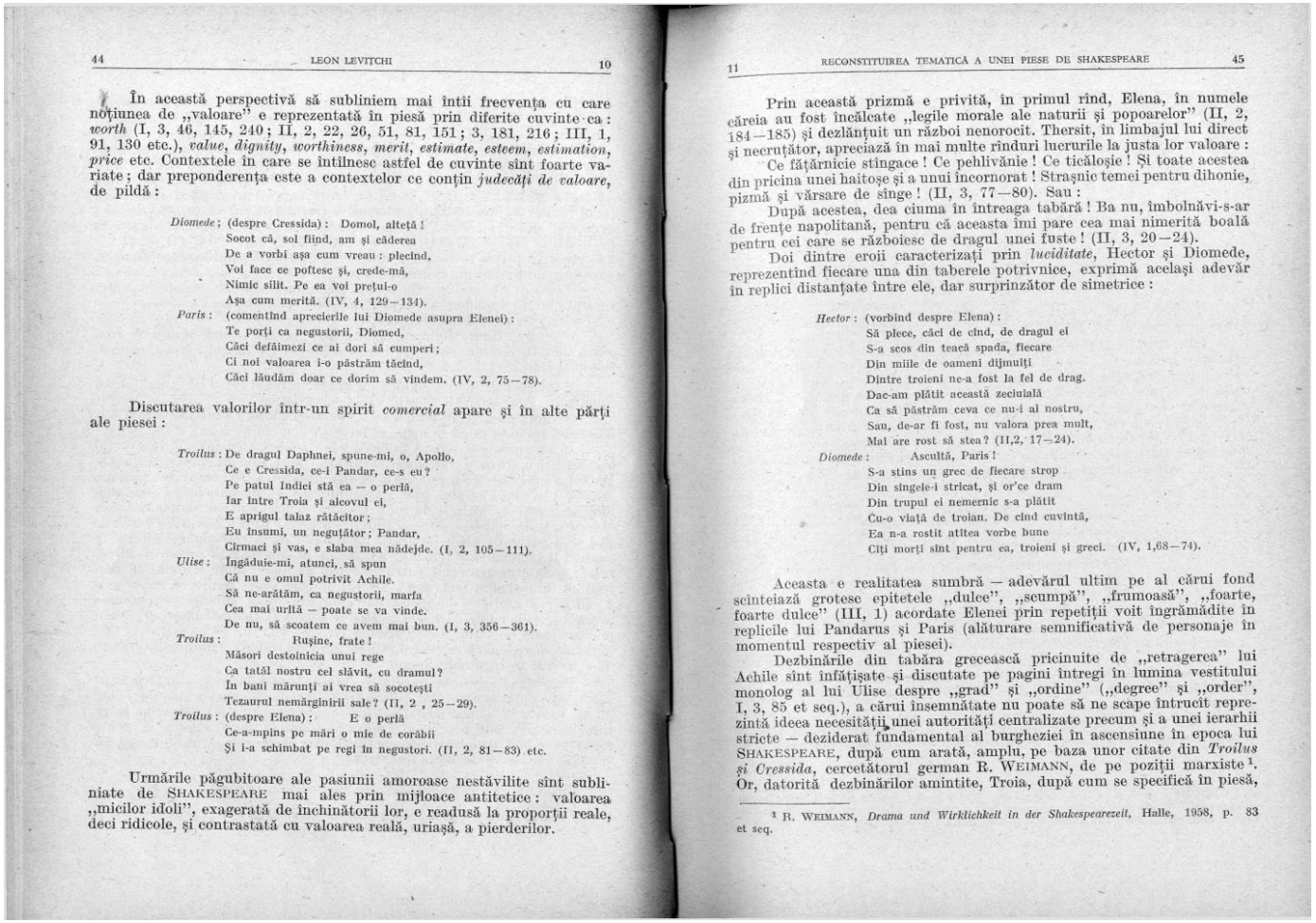
Ne-am apropiat, în felul acesta, de ideea filozofică fundamentală atît a eseului lui BACON cît și a piesei lui SHAKESPEARE.

În eseu, ea este redată în cuvintele: „această pasiune, prin excesul ei, sfidează natura și valoarea lucrurilor". Într-adevăr, dacă pînă acum BACON a înfățișat *locul* pe care îl ocupă dragostea (în sensul de „pasiune erotică") în viața omului, apoi i-a stabilit *cauza* (îngenuncherea dinaintea idolilor creați de 'ochi'), de data aceasta el arată în ce anume constau *efectele* sale dăunătoare. Ideea „sfidării naturii și valorii lucrurilor" trebuie să i se fi părut deosebit de gravă lui BACON, dacă transpunem citatul în contextul întregii sale filozofii, bazată pe *descoperirea și apărarea adevărului*, pe înlăturarea celor patru categorii de idoli: idolii tribului, ai peșterii, ai forului și ai teatrului[3], alături de care poate figura cu cinste și o a cincea categorie — desprinsă oarecum din idolii tribului — și anume aceea a „idolilor mici"! Eseurile *Despre adevăr* și *Despre cunoștințe*, nenumărate paragrafe din *Noul Organon* (I, 37—70, 75, 78 et seq.) etc. ne îngăduie să vedem că respectul față de adevăr străbate gîndirea lui BACON de-a lungul întregii sale opere.

Or, dezvăluirea adevărului și lupta pentru adevăr sînt trăsături permanente în piesele lui SHAKESPEARE, după cum arăta de pildă M. M. MOROZOV, comentînd *Îmblînzirea îndărătnicei*[4]. O atitudine întru totul similară întîlnim și în *Troilus și Cressida*, iar studierea ei poate folosi ca punct de plecare ideea după care dragostea, „prin excesul ei, sfidează natura și valoarea lucrurilor".

[1] MARK VAN DOREN, *Shakespeare*, New York, 1953, p. 175; 172.
[2] *Ibidem*.
[3] FRANCIS BACON, *Noul Organon*, Ed. Acad. R.P.R., 1957, p. 41.
[4] M. M. МОРОЗОВ, *Шекспир*, Moscova, 1956, p. 87—88.

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



În această perspectivă să subliniem mai întîi frecvența cu care noțiunea de „valoare" e reprezentată în piesă prin diferite cuvinte-cu: *worth* (I, 3, 46, 145, 240; II, 2, 22, 26, 51, 81, 151; 3, 181, 216; III, 1, 91, 130 etc.), *value*, *dignity*, *worthiness*, *merit*, *estimate*, *esteem*, *estimation*, *price* etc. Contextele în care se întîlnesc astfel de cuvinte sînt foarte variate; dar preponderența este a contextelor ce conțin *judecăți de valoare*, de pildă:

Diomede; (despre Cressida): Domol, alteță!
Socot că, sol fiind, am și căderea
De a vorbi așa cum vreau: plecînd,
Voi face ce poftesc și, crede-mă,
Nimic silit. Pe ea voi prețui-o
Așa cum merită. (IV, 4, 129—134).
Paris: (comentînd aprecierile lui Diomede asupra Elenei):
Te porți ca negustorii, Diomed,
Căci defăimezi ce ai dori să cumperi;
Ci noi valoarea i-o păstrăm tăcînd,
Căci lăudăm doar ce dorim să vindem. (IV, 2, 75—78).

Discutarea valorilor într-un spirit *comercial* apare și în alte părți ale piesei:

Troilus: De dragul Daphnei, spune-mi, o, Apollo,
Ce e Cressida, ce-i Pandar, ce-s eu?
Pe patul Indiei stă ea — o perlă,
Iar între Troia și alcovul ei,
E aprigul talaz rătăcitor;
Eu însumi, un negustător; Pandar,
Cîrmaci și vas, e slaba mea nădejde. (I, 2, 105—111).
Ulise: Îngăduie-mi, atunci, să spun
Că nu e omul potrivit Achile.
Să ne-arătăm, ca negustorii, marfa
Cea mai urîtă — poate se va vinde.
De nu, să scoatem ce avem mai bun. (I, 3, 356—361).
Troilus: Rușine, frate!
Măsori destoinicia unui rege
Ca tatăl nostru cel slăvit, cu dramul?
În bani mărunți ai vrea să socotești
Tezaurul nemărginirii sale? (II, 2, 25—29).
Troilus: (despre Elena): E o perlă
Ce-a-mpins pe mări o mie de corăbii
Și i-a schimbat pe regi în negustori. (II, 2, 81—83) etc.

Urmările păgubitoare ale pasiunii amoroase nestăvilite sînt subliniate de SHAKESPEARE mai ales prin mijloace antitetice: valoarea „micilor idoli", exagerată de închinătorii lor, e readusă la proporții reale, deci ridicole, și contrastată cu valoarea reală, uriașă, a pierderilor.

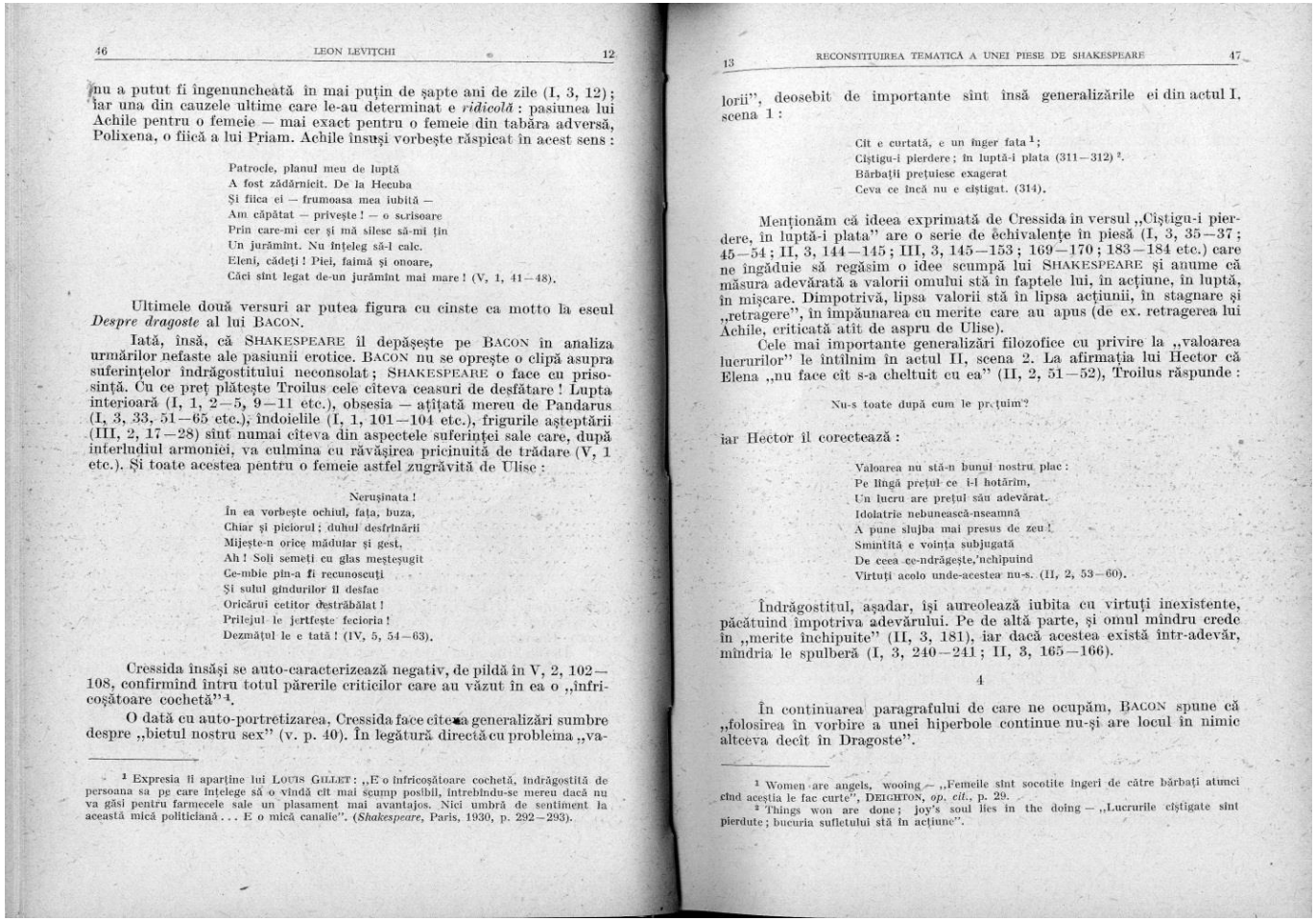
Prin această prizmă e privită, în primul rînd, Elena, în numele căreia au fost încălcate „legile morale ale naturii și popoarelor" (II, 2, 184—185) și dezlănțuit un război nenorocit. Thersit, în limbajul lui direct și necruțător, apreciază în mai multe rînduri lucrurile la justa lor valoare:
Ce fățărnicie stîngace! Ce pehlivănie! Ce ticăloșie! Și toate acestea din pricina unei haitoșe și a unui încornorat! Strașnic temei pentru dihonie, pizmă și vărsare de sînge! (II, 3, 77—80). Sau:
După acestea, dea ciuma în întreaga tabără! Ba nu, îmbolnăvi-s-ar de frențe napolitană, pentru că aceasta îmi pare cea mai nimerită boală pentru cei care se războiesc de dragul unei fuste! (II, 3, 20—24).
Doi dintre eroii caracterizați prin *luciditate*, Hector și Diomede, reprezentînd fiecare una din taberele potrivnice, exprimă același adevăr în replici distanțate între ele, dar surprinzător de simetrice:

Hector: (vorbind despre Elena):
Să plece, căci de cînd, de dragul ei
S-a scos din teacă spada, fiecare
Din mîile de oameni dijmuiți
Dintre troieni ne-a fost la fel de drag.
Dac-am plătit această zeciuială
Ca să păstrăm ceva ce nu-i al nostru,
Sau, de-ar fi fost, nu valora prea mult,
Mai are rost să stea? (II,2, 17—24).
Diomede: Ascultă, Paris!
S-a stins un grec de fiecare strop
Din sîngele-i stricat, și or'ce dram
Din trupul ei nemernic s-a plătit
Cu-o viață de troian. De cînd cuvîntă,
Ea n-a rostit atîtea vorbe bune
Cîți morți sînt pentru ea, troieni și greci. (IV, 1,68—74).

Aceasta e realitatea sumbră — adevărul ultim pe al cărui fond scînteiază grotesc epitetele „dulce", „scumpă", „frumoasă", „foarte, foarte dulce" (III, 1) acordate Elenei prin repetiții voit îngrămădite în replicile lui Pandarus și Paris (alăturare semnificativă de personaje în momentul respectiv al piesei).
Dezbinările din tabăra grecească pricinuite de „retragerea" lui Achile sînt înfățișate și discutate pe pagini întregi în lumina vestitului monolog al lui Ulise despre „grad" și „ordine" („degree" și „order", I, 3, 85 et seq.), a cărui însemnătate nu poate să ne scape întrucît reprezintă ideea necesității unei autorități centralizate precum și a unei ierarhii stricte — deziderat fundamental al burgheziei în ascensiune în epoca lui SHAKESPEARE, după cum arată, amplu, pe baza unor citate din *Troilus și Cressida*, cercetătorul german R. WEIMANN, de pe poziții marxiste[1]. Or, datorită dezbinărilor amintite, Troia, după cum se specifică în piesă,

[1] R. WEIMANN, *Drama und Wirklichkeit in der Shakespearezeit*, Halle, 1958, p. 83 et seq.

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



nu a putut fi îngenuncheată în mai puțin de șapte ani de zile (I, 3, 12); iar una din cauzele ultime care le-au determinat e *ridicolă*: pasiunea lui Achile pentru o femeie — mai exact pentru o femeie din tabăra adversă, Polixena, o fiică a lui Priam. Achile însuși vorbește răspicat în acest sens:

Patrocle, planul meu de luptă
A fost zădărnicit. De la Hecuba
Și fiica ei — frumoasa mea iubită —
Am căpătat — privește! — o scrisoare
Prin care-mi cer și mă silesc să-mi țin
Un jurămînt. Nu înțeleg să-l calc.
Eleni, cădeți! Piei, faimă și onoare,
Căci sînt legat de-un jurămînt mai mare! (V, 1, 41—48).

Ultimele două versuri ar putea figura cu cinste ca motto la eseul *Despre dragoste* al lui BACON.

Iată, însă, că SHAKESPEARE îl depășește pe BACON în analiza urmărilor nefaste ale pasiunii erotice. BACON nu se oprește o clipă asupra suferințelor îndrăgostitului neconsolat; SHAKESPEARE o face cu prisosință. Cu ce preț plătește Troilus cele cîteva ceasuri de desfătare! Lupta interioară (I, 1, 2—5, 9—11 etc.), obsesia — afișată mereu de Pandarus (I, 3, 33, 51—65 etc.), îndoielile (I, 1, 101—104 etc.), frigurile așteptării (III, 2, 17—28) sînt numai cîteva din aspectele suferinței sale care, după interludiul armoniei, va culmina cu răvășirea pricinuită de trădare (V, 1 etc.). Și toate acestea pentru o femeie astfel zugrăvită de Ulise:

Nerușinata!
În ea vorbește ochiul, fața, buza,
Chiar și piciorul; duhul desfrînării
Mișcă-n orice mădular și gest.
Ah! Soli semeți cu glas meșteșugit
Ce-mbie pîn-a fi recunoscuți
Și sulul gîndurilor îl desfac
Oricărui cetitor destrăbălat!
Prilejul le jertfește fecioria!
Dezmățul le e tată! (IV, 5, 54—63).

Cressida însăși se auto-caracterizează negativ, de pildă în V, 2, 102—108, confirmînd întru totul părerile criticilor care au văzut în ea o „înfricoșătoare cochetă"[1].

O dată cu auto-portretizarea, Cressida face cîteva generalizări sumbre despre „bietul nostru sex" (v. p. 40). În legătură directă cu problema „va-

[1] Expresia îi aparține lui LOUIS GILLET: „E o înfricoșătoare cochetă, îndrăgostită de persoana sa pe care înțelege să o vîndă cît mai scump posibil, întrebîndu-se mereu dacă nu va găsi pentru farmecele sale un plasament mai avantajos. Nici umbră de sentiment la această mică politiciană... E o mică canalie". (*Shakespeare*, Paris, 1930, p. 292—293).

lorii", deosebit de importante sînt însă generalizările ei din actul I, scena 1:

Cît e curtată, e un înger fata[1];
Cîștigu-i pierdere; în luptă-i plata (311—312)[2].
Bărbații prețuiesc exagerat
Ceva ce încă nu e cîștigat. (314).

Menționăm că ideea exprimată de Cressida în versul „Cîștigu-i pierdere, în luptă-i plata" are o serie de echivalențe în piesă (I, 3, 35—37; 45—54; II, 3, 144—145; III, 3, 145—153; 169—170; 183—184 etc.) care ne îngăduie să regăsim o idee scumpă lui SHAKESPEARE și anume că măsura adevărată a valorii omului stă în faptele lui, în acțiune, în luptă, în mișcare. Dimpotrivă, lipsa valorii stă în lipsa acțiunii, în stagnare și „retragere", în împăunarea cu merite care au apus (de ex. retragerea lui Achile, criticată atît de aspru de Ulise).

Cele mai importante generalizări filozofice cu privire la „valoarea lucrurilor" le întîlnim în actul II, scena 2. La afirmația lui Hector că Elena „nu face cît s-a cheltuit cu ea" (II, 2, 51—52), Troilus răspunde:

Nu-s toate după cum le prețuim?

iar Hector îl corectează:

Valoarea nu stă-n bunul nostru plac:
Pe lîngă prețul ce i-l hotărîm,
Un lucru are prețul său adevărat.
Idolatrie nebunească-nseamnă
A pune slujba mai presus de zeu!
Smintită e voința subjugată
De ceea ce-ndrăgește,'nchipuind
Virtuți acolo unde-acestea nu-s. (II, 2, 53—60).

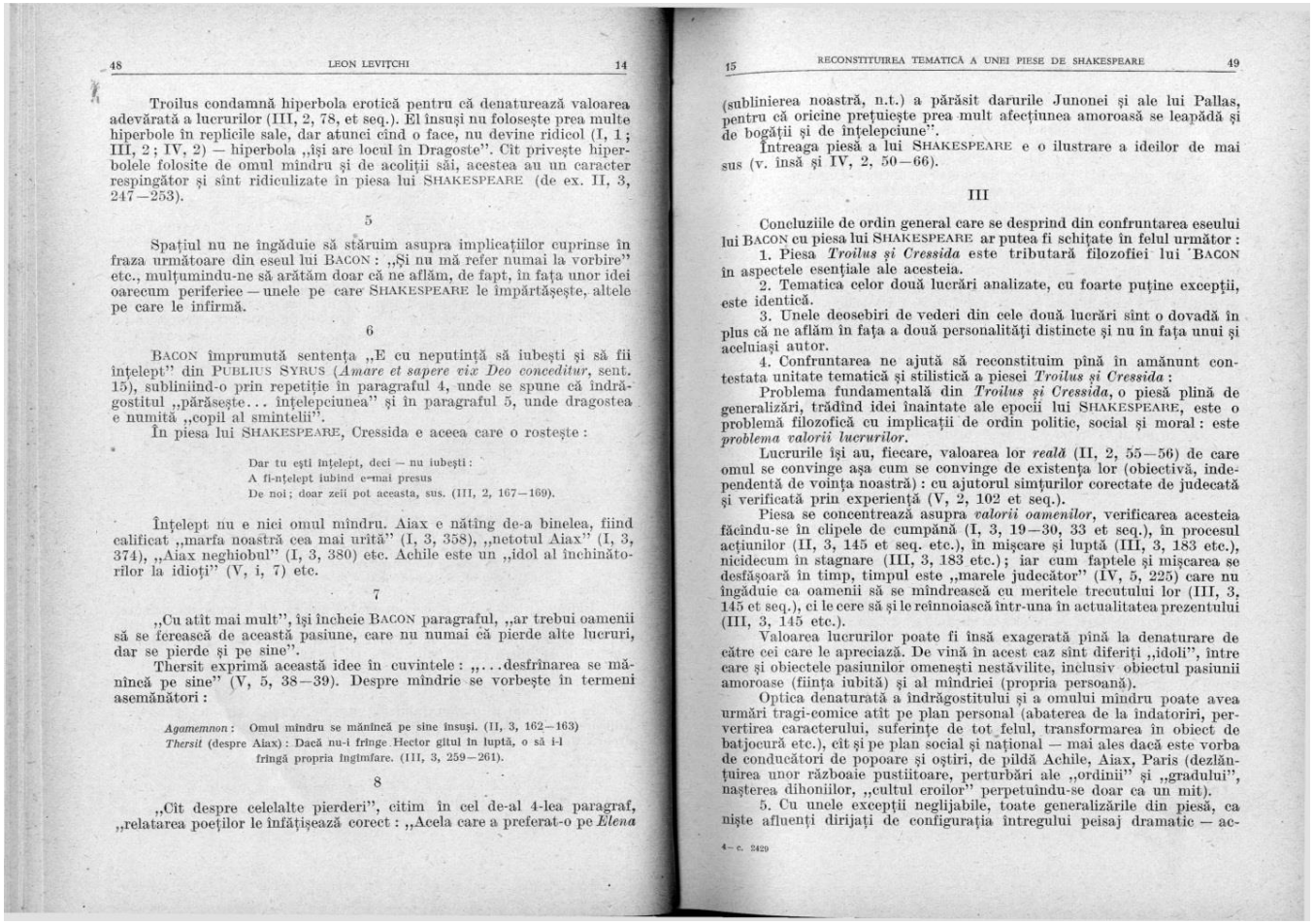
Îndrăgostitul, așadar, își aureolează iubita cu virtuți inexistente, păcătuind împotriva adevărului. Pe de altă parte, și omul mîndru crede în „merite închipuite" (II, 3, 181), iar dacă acestea există într-adevăr, mîndria le spulberă (I, 3, 240—241; II, 3, 165—166).

4

În continuarea paragrafului de care ne ocupăm, BACON spune că „folosirea în vorbire a unei hiperbole continue nu-și are locul în nimic altceva decît în Dragoste".

[1] Women are angels, wooing — „Femeile sînt socotite îngeri de către bărbați atunci cînd aceștia le fac curte", DEIGHTON, *op. cit.*, p. 29.
[2] Things won are done; joy's soul lies in the doing — „Lucrurile cîștigate sînt pierdute; bucuria sufletului stă în acțiune".

CONTEMPORARY LITERATURE PRESS
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



Troilus condamnă hiperbola erotică pentru că denaturează valoarea adevărată a lucrurilor (III, 2, 78, et seq.). El însuși nu folosește prea multe hiperbole în replicile sale, dar atunci cînd o face, nu devine ridicol (I, 1; III, 2; IV, 2) — hiperbola „își are locul în Dragoste". Cît privește hiperbolele folosite de omul mîndru și de acoliții săi, acestea au un caracter respingător și sînt ridiculizate în piesa lui SHAKESPEARE (de ex. II, 3, 247—253).

5

Spațiul nu ne îngăduie să stăruim asupra implicațiilor cuprinse în fraza următoare din eseul lui BACON: „Și nu mă refer numai la vorbire" etc., mulțumindu-ne să arătăm doar că ne aflăm, de fapt, în fața unor idei oarecum periferice — unele pe care SHAKESPEARE le împărtășește, altele pe care le infirmă.

6

BACON împrumută sentința „E cu neputință să iubești și să fii înțelept" din PUBLIUS SYRUS (*Amare et sapere vix Deo conceditur*, sent. 15), subliniind-o prin repetiție în paragraful 4, unde se spune că îndrăgostitul „părăsește... înțelepciunea" și în paragraful 5, unde dragostea e numită „copil al smintelii".

În piesa lui SHAKESPEARE, Cressida e aceea care o rostește:

> Dar tu ești înțelept, deci — nu iubești:
> A fi-nțelept iubind e-mai presus
> De noi; doar zeii pot aceasta, sus. (III, 2, 167—169).

Înțelept nu e nici omul mîndru. Aiax e nătîng de-a binelea, fiind calificat „marfa noastră cea mai urîtă" (I, 3, 358), „netotul Aiax" (I, 3, 374), „Aiax neghiobul" (I, 3, 380) etc. Achile este un „idol al închinătorilor la idioți" (V, i, 7) etc.

7

„Cu atît mai mult", își încheie BACON paragraful, „ar trebui oamenii să se ferească de această pasiune, care nu numai că pierde alte lucruri, dar se pierde și pe sine".

Thersit exprimă această idee în cuvintele: „...desfrînarea se mănîncă pe sine" (V, 5, 38—39). Despre mîndrie se vorbește în termeni asemănători:

> *Agamemnon*: Omul mîndru se mănîncă pe sine însuși. (II, 3, 162—163)
> *Thersit* (despre Aiax): Dacă nu-i frînge Hector gîtul în luptă, o să i-l frîngă propria îngîmfare. (III, 3, 259—261).

8

„Cît despre celelalte pierderi", citim în cel de-al 4-lea paragraf, „relatarea poeților le înfățișează corect: „Acela care a preferat-o pe *Elena*

(sublinierea noastră, n.t.) a părăsit darurile Junonei și ale lui Pallas, pentru că oricine prețuiește prea mult afecțiunea amoroasă se leapădă și de bogății și de înțelepciune".

Întreaga piesă a lui SHAKESPEARE e o ilustrare a ideilor de mai sus (v. însă și IV, 2, 50—66).

III

Concluziile de ordin general care se desprind din confruntarea eseului lui BACON cu piesa lui SHAKESPEARE ar putea fi schițate în felul următor:

1. Piesa *Troilus și Cressida* este tributară filozofiei lui BACON în aspectele esențiale ale acesteia.

2. Tematica celor două lucrări analizate, cu foarte puține excepții, este identică.

3. Unele deosebiri de vederi din cele două lucrări sînt o dovadă în plus că ne aflăm în fața a două personalități distincte și nu în fața unui și aceluiași autor.

4. Confruntarea ne ajută să reconstituim pînă în amănunt contestata unitate tematică și stilistică a piesei *Troilus și Cressida*:

Problema fundamentală din *Troilus și Cressida*, o piesă plină de generalizări, trădînd idei înaintate ale epocii lui SHAKESPEARE, este o problemă filozofică cu implicații de ordin politic, social și moral: este *problema valorii lucrurilor*.

Lucrurile își au, fiecare, valoarea lor *reală* (II, 2, 55—56) de care omul se convinge așa cum se convinge de existența lor (obiectivă, independentă de voința noastră): cu ajutorul simțurilor corectate de judecată și verificată prin experiență (V, 2, 102 et seq.).

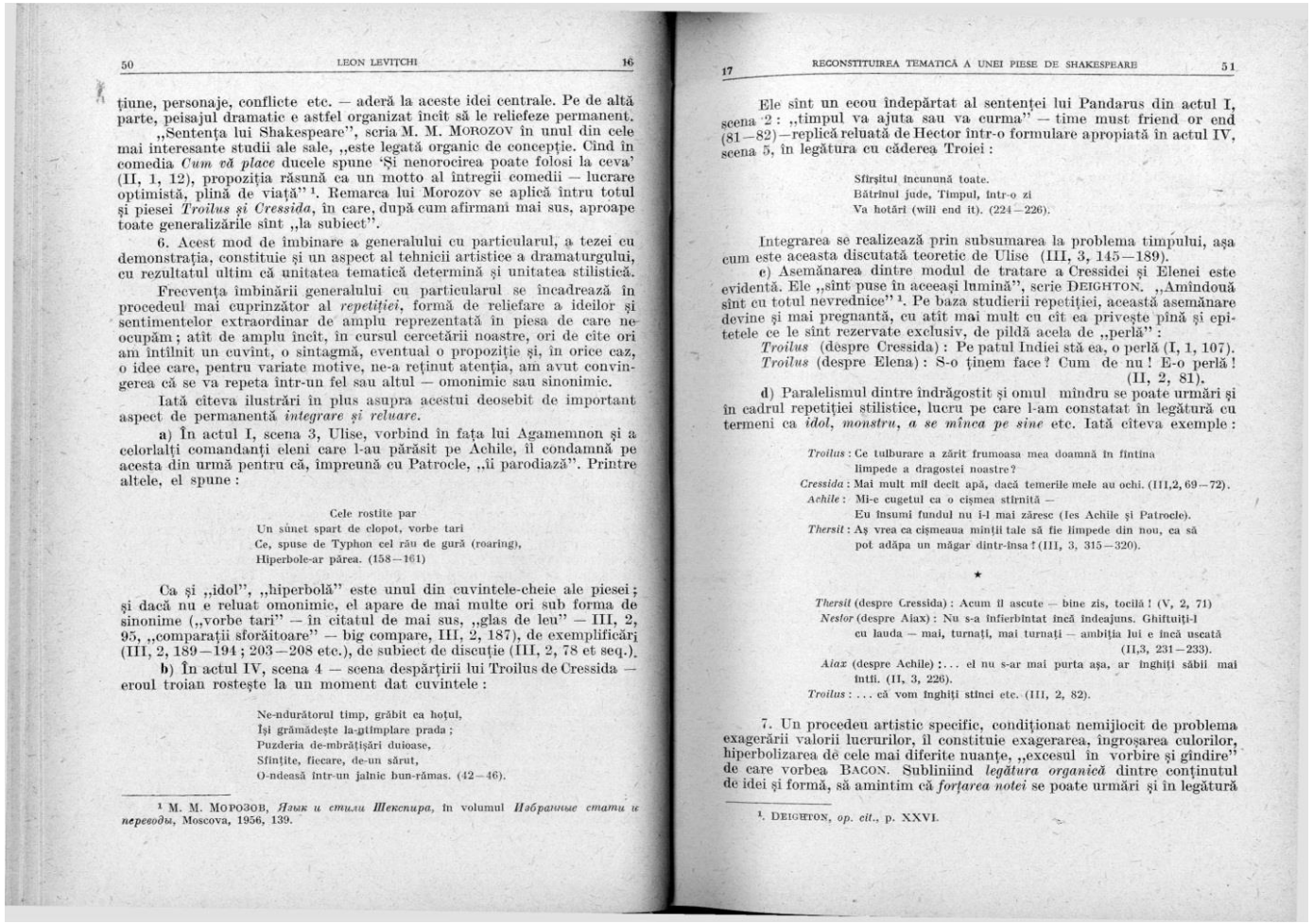
Piesa se concentrează asupra *valorii oamenilor*, verificarea acesteia făcîndu-se în clipele de cumpănă (I, 3, 19—30, 33 et seq.), în procesul acțiunilor (II, 3, 145 et seq. etc.), în mișcare și luptă (III, 3, 183 etc.), nicidecum în stagnare (III, 3, 183 etc.); iar cum faptele și mișcarea se desfășoară în timp, timpul este „marele judecător" (IV, 5, 225) care nu îngăduie ca oamenii să se mîndrească cu meritele trecutului lor (III, 3, 145 et seq.), ci le cere să și le reînnoiască într-una în actualitatea prezentului (III, 3, 145 etc.).

Valoarea lucrurilor poate fi însă exagerată pînă la denaturare de către cei care le apreciază. De vină în acest caz sînt diferiții „idoli", între care și obiectele pasiunilor omenești nestăvilite, inclusiv obiectul pasiunii amoroase (ființa iubită) și al mîndriei (propria persoană).

Optica denaturată a îndrăgostitului și a omului mîndru poate avea urmări tragi-comice atît pe plan personal (abaterea de la îndatoriri, pervertirea caracterului, suferințe de tot felul, transformarea în obiect de batjocură etc.), cît și pe plan social și național — mai ales dacă este vorba de conducători de popoare și oștiri, de pildă Achile, Aiax, Paris (dezlănțuirea unor războaie pustiitoare, perturbări ale „ordinii" și „gradului", nașterea dihoniilor, „cultul eroilor" perpetuîndu-se doar ca un mit).

5. Cu unele excepții neglijabile, toate generalizările din piesă, ca niște afluenți dirijați de configurația întregului peisaj dramatic — ac-

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



țiune, personaje, conflicte etc. — aderă la aceste idei centrale. Pe de altă parte, peisajul dramatic e astfel organizat încît să le reliefeze permanent.

„Sentența lui Shakespeare", scria M. M. MOROZOV în unul din cele mai interesante studii ale sale, „este legată organic de concepție. Cînd în comedia *Cum vă place* ducele spune 'Și nenorocirea poate folosi la ceva' (II, 1, 12), propoziția răsună ca un motto al întregii comedii — lucrare optimistă, plină de viață" [1]. Remarca lui Morozov se aplică întru totul și piesei *Troilus și Cressida*, în care, după cum afirmam mai sus, aproape toate generalizările sînt „la subiect".

6. Acest mod de îmbinare a generalului cu particularul, a tezei cu demonstrația, constituie și un aspect al tehnicii artistice a dramaturgului, cu rezultatul ultim că unitatea tematică determină și unitatea stilistică.

Frecvența îmbinării generalului cu particularul se încadrează în procedeul mai cuprinzător al *repetiției*, formă de reliefare a ideilor și sentimentelor extraordinar de amplu reprezentată în piesa de care ne ocupăm; atît de amplu încît, în cursul cercetării noastre, ori de cîte ori am întîlnit un cuvînt, o sintagmă, eventual o propoziție și, în orice caz, o idee care, pentru variate motive, ne-a reținut atenția, am avut convingerea că se va repeta într-un fel sau altul — omonimic sau sinonimic.

Iată cîteva ilustrări în plus asupra acestui deosebit de important aspect de permanentă *integrare și reluare*.

a) În actul I, scena 3, Ulise, vorbind în fața lui Agamemnon și a celorlalți comandanți eleni care l-au părăsit pe Achile, îl condamnă pe acesta din urmă pentru că, împreună cu Patrocle, „îi parodiază". Printre altele, el spune:

> Cele rostite par
> Un sunet spart de clopot, vorbe tari
> Ce, spuse de Typhon cel rău de gură (roaring),
> Hiperbole-ar părea. (158—161)

Ca și „idol", „hiperbolă" este unul din cuvintele-cheie ale piesei; și dacă nu e reluat omonimic, el apare de mai multe ori sub forma de sinonime („vorbe tari" — în citatul de mai sus, „glas de leu" — III, 2, 95, „comparații sforăitoare" — big compare, III, 2, 187), de exemplificări (III, 2, 189—194; 203—208 etc.), de subiect de discuție (III, 2, 78 et seq.).

b) În actul IV, scena 4 — scena despărțirii lui Troilus de Cressida — eroul troian rostește la un moment dat cuvintele:

> Ne-ndurătorul timp, grăbit ca hoțul,
> Își grămădește la-ntîmplare prada;
> Puzderia de-mbrățișări duioase,
> Sfinte, ficcare, de-un sărut,
> O-ndeasă într-un jalnic bun-rămas. (42—46).

[1] M. M. МОРОЗОВ, *Язык и стили Шекспира*, în volumul *Избранные статьи и переводы*, Moscova, 1956, 139.

Ele sînt un ecou îndepărtat al sentenței lui Pandarus din actul I, scena 2: „timpul va ajuta sau va curma" — time must friend or end (81—82) — replică reluată de Hector într-o formulare apropiată în actul IV, scena 5, în legătura cu căderea Troiei:

> Sfîrșitul încunună toate.
> Bătrînul jude, Timpul, într-o zi
> Va hotărî (will end it). (224—226).

Integrarea se realizează prin subsumarea la problema timpului, așa cum este aceasta discutată teoretic de Ulise (III, 3, 145—189).

c) Asemănarea dintre modul de tratare a Cressidei și Elenei este evidentă. Ele „sînt puse în aceeași lumină", scrie DEIGHTON. „Amîndouă sînt cu totul nevrednice" [1]. Pe baza studierii repetiției, această asemănare devine și mai pregnantă, cu atît mai mult cu cît ea privește pînă și epitetele ce le sînt rezervate exclusiv, de pildă acela de „perlă":

Troilus (despre Cressida): Pe patul Indiei stă ea, o perlă (I, 1, 107).
Troilus (despre Elena): S-o ținem face? Cum de nu! E-o perlă! (II, 2, 81).

d) Paralelismul dintre îndrăgostit și omul mîndru se poate urmări și în cadrul repetiției stilistice, lucru pe care l-am constatat în legătură cu termeni ca *idol*, *monstru*, *a se mînca pe sine* etc. Iată cîteva exemple:

Troilus: Ce tulburare a zărit frumoasa mea doamnă în fîntîna limpede a dragostei noastre?
Cressida: Mai mult mîl decît apă, dacă temerile mele au ochi. (III,2, 69—72).
Achile: Mi-e cugetul ca o cișmea stîrnită —
Eu însumi fundul nu i-l mai zăresc (les Achile și Patrocle).
Thersit: Aș vrea ca cișmeaua minții tale să fie limpede din nou, ca să pot adăpa un măgar dintr-însa! (III, 3, 315—320).

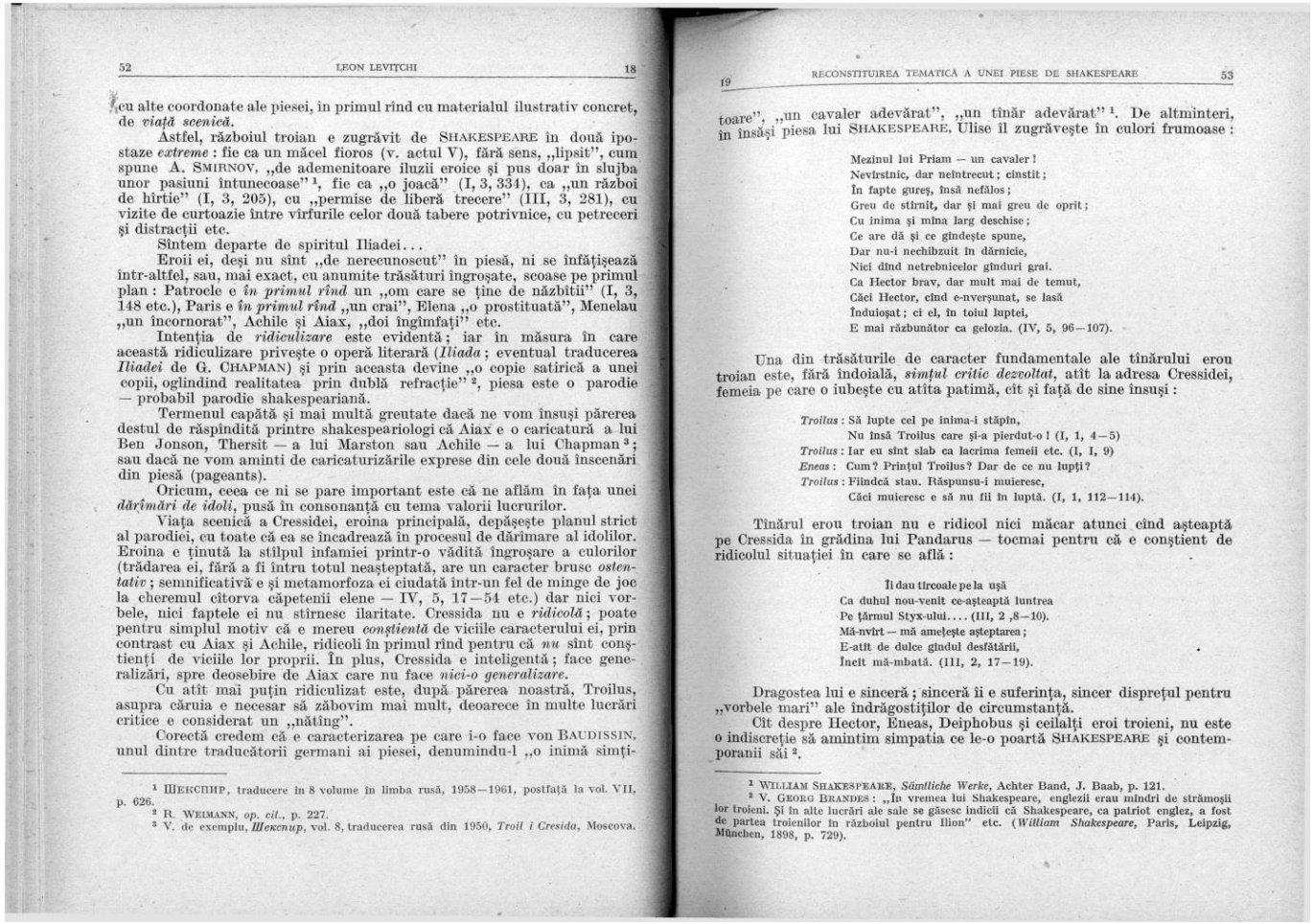
*

Thersit (despre Cressida): Acum îl ascute — bine zis, tocilă! (V, 2, 71)
Nestor (despre Aiax): Nu s-a înfierbîntat încă îndeajuns. Ghiftuiți-l cu laudă — mai, turnați, mai turnați — ambiția lui e încă uscată (II,3, 231—233).
Aiax (despre Achile): ... el nu s-ar mai purta așa, ar înghiți săbii mai întîi. (II, 3, 226).
Troilus: ... că vom înghiți stînci etc. (III, 2, 82).

7. Un procedeu artistic specific, condiționat nemijlocit de problema exagerării valorii lucrurilor, îl constituie exagerarea, îngroșarea culorilor, hiperbolizarea de cele mai diferite nuanțe, „excesul în vorbire și gîndire" de care vorbea BACON. Subliniind *legătura organică* dintre conținutul de idei și formă, să amintim că *forțarea notei* se poate urmări și în legătură

[1] DEIGHTON, *op. cit.*, p. XXVI.

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



cu alte coordonate ale piesei, în primul rînd cu materialul ilustrativ concret, de *viață scenică*.

Astfel, războiul troian e zugrăvit de SHAKESPEARE în două ipostaze *extreme* : fie ca un măcel fioros (v. actul V), fără sens, „lipsit", cum spune A. SMIRNOV, „de ademenitoare iluzii eroice și pus doar în slujba unor pasiuni întunecoase" [1], fie ca „o joacă" (I, 3, 334), ca „un război de hîrtie" (I, 3, 205), cu „permise de liberă trecere" (III, 3, 281), cu vizite de curtoazie între vîrfurile celor două tabere potrivnice, cu petreceri și distracții etc.

Sîntem departe de spiritul Iliadei...

Eroii ei, deși nu sînt „de nerecunoscut" în piesă, ni se înfățișează într-altfel, sau, mai exact, cu anumite trăsături îngroșate, scoase pe primul plan : Patrocle e *în primul rînd* un „om care se ține de năzbîtii" (I, 3, 148 etc.), Paris e *în primul rînd* „un crai", Elena „o prostituată", Menelau „un încornorat", Achile și Aiax, „doi îngîmfați" etc.

Intenția de *ridiculizare* este evidentă ; iar în măsura în care această ridiculizare privește o operă literară (*Iliada* ; eventual traducerea *Iliadei* de G. CHAPMAN) și prin aceasta devine „o copie satirică a unei copii, oglindind realitatea prin dublă refracție" [2], piesa este o parodie — probabil parodie shakespeariană.

Termenul capătă și mai multă greutate dacă ne vom însuși părerea destul de răspîndită printre shakespeariologi că Aiax e o caricatură a lui Ben Jonson, Thersit — a lui Marston sau Achile — a lui Chapman [3] ; sau dacă ne vom aminti de caricaturizările exprese din cele două înscenări din piesă (pageants).

Oricum, ceea ce ni se pare important este că ne aflăm în fața unei *dărîmări de idoli*, pusă în consonanță cu tema valorii lucrurilor.

Viața scenică a Cressidei, eroina principală, depășește planul strict al parodiei, cu toate că ea se încadrează în procesul de dărîmare al idolilor. Eroina e ținută la stîlpul infamiei printr-o vădită îngroșare a culorilor (trădarea ei, fără a fi întru totul neașteptată, are un caracter brusc *ostentativ* ; semnificativă e și metamorfoza ei ciudată într-un fel de minge de joc la cheremul cîtorva căpetenii elene — IV, 5, 17—54 etc.) dar nici vorbele, nici faptele ei nu stîrnesc ilaritate. Cressida nu e *ridicolă* ; poate pentru simplul motiv că e mereu *conștientă* de viciile caracterului ei, prin contrast cu Aiax și Achile, ridicoli în primul rînd pentru că *nu* sînt conștienți de viciile lor proprii. În plus, Cressida e inteligentă ; face generalizări, spre deosebire de Aiax care nu face *nici-o generalizare*.

Cu atît mai puțin ridiculizat este, după părerea noastră, Troilus, asupra căruia e necesar să zăbovim mai mult, deoarece în multe lucrări critice e considerat un „nătîng".

Corectă credem că e caracterizarea pe care i-o face von BAUDISSIN, unul dintre traducătorii germani ai piesei, denumindu-l „o inimă simți-

[1] Шекспир, traducere în 8 volume în limba rusă, 1958—1961, postfață la vol. VII, p. 626.
[2] R. WEIMANN, *op. cit.*, p. 227.
[3] V. de exemplu, *Шекспир*, vol. 8, traducerea rusă din 1950, *Troil i Cresida*, Moscova.

toare", „un cavaler adevărat", „un tînăr adevărat" [1]. De altminteri, în însăși piesa lui SHAKESPEARE, Ulise îl zugrăvește în culori frumoase :

Mezinul lui Priam — un cavaler !
Nevîrstnic, dar neîntrecut ; cinstit ;
În fapte gureș, însă nefălos ;
Greu de stîrnit, dar și mai greu de oprit ;
Cu inima și mîna larg deschise ;
Ce are dă și ce gîndește spune,
Dar nu-i nechibzuit în dărnicie,
Nici dînd netrebnicelor gînduri grai.
Ca Hector brav, dar mult mai de temut,
Căci Hector, cînd e-nvrșunat, se lasă
Înduioșat ; ci el, în toiul luptei,
E mai răzbunător ca gelozia. (IV, 5, 96—107).

Una din trăsăturile de caracter fundamentale ale tînărului erou troian este, fără îndoială, *simțul critic dezvoltat*, atît la adresa Cressidei, femeia pe care o iubește cu atîta patimă, cît și față de sine însuși :

Troilus : Să lupte cel pe inima-i stăpîn,
Nu însă Troilus care și-a pierdut-o ! (I, 1, 4—5)
Troilus : Iar eu sînt slab ca lacrima femeii etc. (I, I, 9)
Eneas : Cum ? Prințul Troilus ? Dar de ce nu lupți ?
Troilus : Fiindcă stau. Răspunsu-i muieresc,
Căci muieresc e să nu fii în luptă. (I, 1, 112—114).

Tînărul erou troian nu e ridicol nici măcar atunci cînd așteaptă pe Cressida în grădina lui Pandarus — tocmai pentru că e conștient de ridicolul situației în care se află :

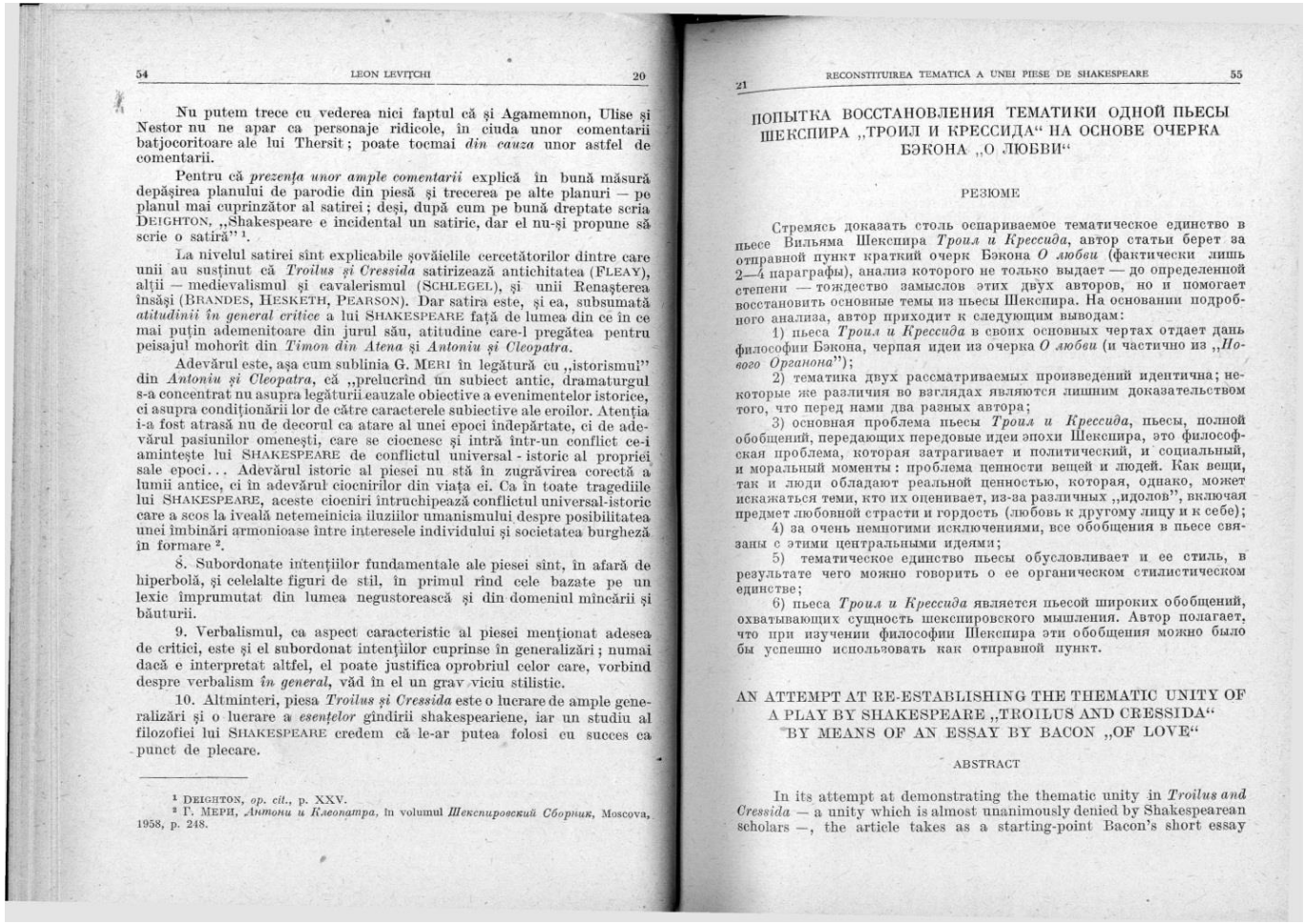
Îi dau tîrcoale pe la ușă
Ca duhul nou-venit ce-așteaptă luntrea
Pe țărmul Styx-ului.... (III, 2 ,8—10).
Mă-nvîrt — mă amețește așteptarea ;
E-atît de dulce gîndul desfătării,
Încît mă-mbată. (III, 2, 17—19).

Dragostea lui e sinceră ; sinceră îi e suferința, sincer disprețul pentru „vorbele mari" ale îndrăgostiților de circumstanță.

Cît despre Hector, Eneas, Deiphobus și ceilalți eroi troieni, nu este o indiscreție să amintim simpatia ce le-o poartă SHAKESPEARE și contemporanii săi [2].

[1] WILLIAM SHAKESPEARE, *Sämtliche Werke*, Achter Band, J. Baab, p. 121.
[2] V. GEORG BRANDES : „În vremea lui Shakespeare, englezii erau mîndri de strămoșii lor troieni. Și în alte lucrări ale sale se găsesc indicii că Shakespeare, ca patriot englez, a fost de partea troienilor în războiul pentru Ilion" etc. (*William Shakespeare*, Paris, Leipzig, München, 1898, p. 729).

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



Nu putem trece cu vederea nici faptul că și Agamemnon, Ulise și Nestor nu ne apar ca personaje ridicole, în ciuda unor comentarii batjocoritoare ale lui Thersit; poate tocmai *din cauza* unor astfel de comentarii.

Pentru că *prezența unor ample comentarii* explică în bună măsură depășirea planului de parodie din piesă și trecerea pe alte planuri — pe planul mai cuprinzător al satirei; deși, după cum pe bună dreptate scria DEIGHTON, „Shakespeare e incidental un satiric, dar el nu-și propune să scrie o satiră" [1].

La nivelul satirei sînt explicabile șovăielile cercetătorilor dintre care unii au susținut că *Troilus și Cressida* satirizează antichitatea (FLEAY), alții — medievalismul și cavalerismul (SCHLEGEL), și unii Renașterea însăși (BRANDES, HESKETH, PEARSON). Dar satira este, și ea, subsumată *atitudinii în general critice* a lui SHAKESPEARE față de lumea din ce în ce mai puțin ademenitoare din jurul său, atitudine care-l pregătea pentru peisajul mohorît din *Timon din Atena* și *Antoniu și Cleopatra*.

Adevărul este, așa cum sublinia G. MERI în legătură cu „istorismul" din *Antoniu și Cleopatra*, că „prelucrînd un subiect antic, dramaturgul s-a concentrat nu asupra legăturii cauzale obiective a evenimentelor istorice, ci asupra condiționării lor de către caracterele subiective ale eroilor. Atenția i-a fost atrasă nu de decorul ca atare al unei epoci îndepărtate, ci de adevărul pasiunilor omenești, care se ciocnesc și intră într-un conflict ce-i amintește lui SHAKESPEARE de conflictul universal-istoric al propriei sale epoci... Adevărul istoric al piesei nu stă în zugrăvirea corectă a lumii antice, ci în adevărul ciocnirilor din viața ei. Ca în toate tragediile lui SHAKESPEARE, aceste ciocniri întruchipează conflictul universal-istoric care a scos la iveală netemeinicia iluziilor umanismului despre posibilitatea unei îmbinări armonioase între interesele individului și societatea burgheză în formare [2].

8. Subordonate intențiilor fundamentale ale piesei sînt, în afară de hiperbolă, și celelalte figuri de stil, în primul rînd cele bazate pe un lexic împrumutat din lumea negustorească și din domeniul mîncării și băuturii.

9. Verbalismul, ca aspect caracteristic al piesei menționat adesea de critici, este și el subordonat intențiilor cuprinse în generalizări; numai dacă e interpretat altfel, el poate justifica oprobriul celor care, vorbind despre verbalism *în general*, văd în el un grav viciu stilistic.

10. Altminteri, piesa *Troilus și Cressida* este o lucrare de ample generalizări și o lucrare a *esențelor* gîndirii shakespeariene, iar un studiu al filozofiei lui SHAKESPEARE credem că le-ar putea folosi cu succes ca punct de plecare.

---

[1] DEIGHTON, *op. cit.*, p. XXV.
[2] Г. МЕРИ, *Антони и Клеопатра*, în volumul *Шекспировский Сборник*, Moscova, 1958, p. 248.

ПОПЫТКА ВОССТАНОВЛЕНИЯ ТЕМАТИКИ ОДНОЙ ПЬЕСЫ ШЕКСПИРА „ТРОИЛ И КРЕССИДА" НА ОСНОВЕ ОЧЕРКА БЭКОНА „О ЛЮБВИ"

РЕЗЮМЕ

Стремясь доказать столь оспариваемое тематическое единство в пьесе Вильяма Шекспира *Троил и Крессида*, автор статьи берет за отправной пункт краткий очерк Бэкона *О любви* (фактически лишь 2—4 параграфы), анализ которого не только выдает — до определенной степени — тождество замыслов этих двух авторов, но и помогает восстановить основные темы из пьесы Шекспира. На основании подробного анализа, автор приходит к следующим выводам:

1) пьеса *Троил и Крессида* в своих основных чертах отдает дань философии Бэкона, черпая идеи из очерка *О любви* (и частично из „*Нового Органона*");

2) тематика двух рассматриваемых произведений идентична; некоторые же различия во взглядах являются лишним доказательством того, что перед нами два разных автора;

3) основная проблема пьесы *Троил и Крессида*, пьесы, полной обобщений, передающих передовые идеи эпохи Шекспира, это философская проблема, которая затрагивает и политический, и социальный, и моральный моменты: проблема ценности вещей и людей. Как вещи, так и люди обладают реальной ценностью, которая, однако, может искажаться теми, кто их оценивает, из-за различных „идолов", включая предмет любовной страсти и гордость (любовь к другому лицу и к себе);

4) за очень немногими исключениями, все обобщения в пьесе связаны с этими центральными идеями;

5) тематическое единство пьесы обусловливает и ее стиль, в результате чего можно говорить о ее органическом стилистическом единстве;

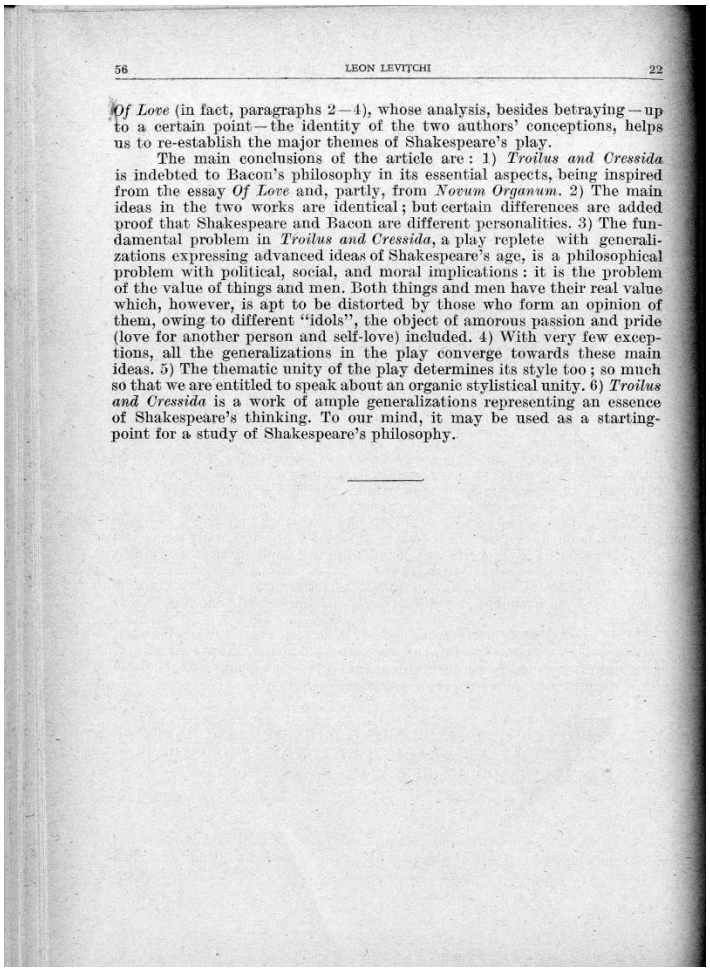
6) пьеса *Троил и Крессида* является пьесой широких обобщений, охватывающих сущность шекспировского мышления. Автор полагает, что при изучении философии Шекспира эти обобщения можно было бы успешно использовать как отправной пункт.

AN ATTEMPT AT RE-ESTABLISHING THE THEMATIC UNITY OF A PLAY BY SHAKESPEARE „TROILUS AND CRESSIDA" BY MEANS OF AN ESSAY BY BACON „OF LOVE"

ABSTRACT

In its attempt at demonstrating the thematic unity in *Troilus and Cressida* — a unity which is almost unanimously denied by Shakespearean scholars —, the article takes as a starting-point Bacon's short essay

CONTEMPORARY LITERATURE PRESS
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018



Of Love (in fact, paragraphs 2—4), whose analysis, besides betraying — up to a certain point — the identity of the two authors' conceptions, helps us to re-establish the major themes of Shakespeare's play.

The main conclusions of the article are: 1) *Troilus and Cressida* is indebted to Bacon's philosophy in its essential aspects, being inspired from the essay *Of Love* and, partly, from *Novum Organum*. 2) The main ideas in the two works are identical; but certain differences are added proof that Shakespeare and Bacon are different personalities. 3) The fundamental problem in *Troilus and Cressida*, a play replete with generalizations expressing advanced ideas of Shakespeare's age, is a philosophical problem with political, social, and moral implications: it is the problem of the value of things and men. Both things and men have their real value which, however, is apt to be distorted by those who form an opinion of them, owing to different "idols", the object of amorous passion and pride (love for another person and self-love) included. 4) With very few exceptions, all the generalizations in the play converge towards these main ideas. 5) The thematic unity of the play determines its style too; so much so that we are entitled to speak about an organic stylistical unity. 6) *Troilus and Cressida* is a work of ample generalizations representing an essence of Shakespeare's thinking. To our mind, it may be used as a starting-point for a study of Shakespeare's philosophy.

Contemporary
Literature Press
http://editura.mttlc.ro
The University of Bucharest. 2018

Contemporary Literature Press

Bucharest University

The Online Literature Publishing House
of the University of Bucharest

A Manual for the Advanced Study of *Finnegans Wake*
in One Hundred and Thirty Volumes

Totalling 31,802 pages

by C. George Sandulescu and Lidia Vianu

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS

http://editura.mttlc.ro

You can dowlnoad our books for free,
including the full text of *Finnegans Wake* line-numbered, at
http://editura.mttlc.ro/ , http://sandulescu.perso.monaco.mc/

Holograph list of the
40 languages
used by James Joyce
in writing *Finnegans Wake*

Director
Lidia Vianu

Executive Advisor
C. George Sandulescu

CONTEMPORARY
LITERATURE PRESS

http://editura.mttlc.ro

The University of Bucharest. 2018