CLEOPATRA – THE GIPSY QUEEN

Puskás-Bajkó Albina
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Cleopatra (in Antony and Cleopatra, by William Shakespeare) was seen by critics as a symbol of feminine vanity, a cunning snake that deceives whenever and whomever she can, a fabulous being who caresses and entices men only to kill them, a colourful and lascivious witch, a disobedient woman who doesn't know her place, enslaving Antony and Caesar. The literary critic Northrop Frye goes further, associating the Apollonian figure of Rome/Caesar with knowledge and order, but the figure of Egypt/Cleopatra's with the Dionysian knowledge. This binary of human knowledge has ancient traditions in philosophy. The most famous philosopher of knowledge who based his theory of cultures on the popular Greek myth was Friedrich Nietzsche in The Birth of Tragedy (1872), which argues for the indispensability of the arts for making a living. In this theory Nietzsche outlines the differences between the two types of energies required in art: the energies of Apollo, in portrayals of beauty and order, epitomized by the figure of Rome/Caesar; and the energies of Dionyssos, a primary manifestation of the sublime and ecstatic experience, of which the image of Egypt/Cleopatra is the perfect example.

Keywords: Cleopatra, Gypsy, Shakespeare, vrăjitoare, regină

În era renascentismului european se considera că țiganii proveneau din Egipt. Această confuzie se baza pe faptul că "în momentul în care au ajuns în Franța în 1427, țiganii îl anunțau pe regele Carol VII că ei țineau de un trib al *micului Egipt* care, deoarece refuzase să le ofere adăpost sfinților Maria și Iosif după măcelul inocenților, fusese sortit pelerinajului în lumea întreagă, ca să-și ispășească păcatul prin vizitarea tuturor altarelor creștine din Europa".[1] Se presupunea că sunt oameni falși care nu ascultă de nicio lege și niciun domn, păstrându-și modul de viață ambulant în care singura regulă respectată era ceea ce le spuneau conducătorii lor, nu baronii și domnii regiunilor străbătute. Se vroia forțarea lor de a scăpa de tradițiile suspecte, de hainele ostentative și de a se stabili, lucrând la fel ca toți ceilalți. Deoarece ei au refuzat dintotdeauna legile țării în care se aflau, s-au născut mai multe acuze în legătură cu modul lor diferit de a trăi, mai mult, erau acuzați de înșelăciune și în privința culorii pielii lor. Scrierile despre vagabonzi pretindeau că au dovada faptului că țiganii "falsifică până și înfățișarea lor, ascunzându-și corpul sub costume și machiaj (ocru, zeamă de nuci, untură de porc)".[2] În mod evident, prefăcătoria, costumațiile, vagabonzeala și nesupunerea i-a legat în conștiința populară de actorii ambulanți. Un spectacol extrem de sângeros este descris de un scriitor contemporan Thomas Dekker (1570-1632) "Niciun om de culoarea ocrului roșu nu poartă un ten mai murdar. Totuși, ei nu se nasc așa, și nici nu sunt bronzați de soare, ci se pictează așa; dar nici nu sunt buni

[1] Sujata Iyengar, Mythologies of Skin Color in Early Modern England, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2005, P. 173
[2] Sujata Iyengar, Mythologies of Skin Color in Early Modern England, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2005, P. 174

BDD-A23175 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:45 UTC)

pictori, căci ei nu fac fețe ci strică fețe."[3] Frica de vagabonzii care cerșeau sau dansau și povesteau pe străzi, fără un loc de muncă stabil pentru un stăpân cunoscut s-a răspândit și asupra celor care s-au alăturat țiganilor, tineri rebeli sau criminali fugitivi; toți fiind numiți egipteni sau țigani-văzuți ca niște paraziți ai societății.

Viața culturală a maselor includea foarte multe activități de socializare, între care teatrul juca un rol excepțional. Pe lângă teatru erau în vogă povestitorii, barzii care cântau în castele domnești, grupe de teatru ambulant-ceea ce se observă este predominanța oralității. Genul teatral *commedia dell'arte*, în care cuvântul rostit, improvizația și interacțiunea cu publicul erau esențiale, farsele și iluziile create pe scenă arătau personaje de duzină familiare care distrau publicul îndeajuns, însă ele ofereau noi posibilități personajelor care înainte nu puteau fi arătate, fiind proscrișii societății: prostituatele, evreii și țiganii. Exemple de comedii care se bazează pe subiecte legate de țigani sunt: "*Il furto (Furtul*, 1544), de Francesco d'Ambra, *La Cingana (Țiganca*, 1550) de Giordano Bruno precum și cele cu intrigi mai puțini rigide cum este *La bella negromantessa* (*Frumoasa necromantă*) de Giovanni Briccio, *Il capitano burlato (Căpitanul înșelat)* sau *La zitella malencolica (Țiganca melancolică)*".[4] Deghizarea juca un rol central în commedia dell'arte, actorii deseori trebuind să folosească măști pentru un rol convingător-deseori bărbați jucând roluri de femeie, între care rolul țigăncii era una recurentă. Simularea, iluzia creată în procesul de travestire în ceva diferit a devenit deci o conexiune între teatru și rolul țiganilor în societate. Această tradiție de a se transforma în țigancă a fost preluată de teatrul englezesc medieval și renascentist, făcându-și nenumărate reapariții în opera scriitorilor din secolul 19. Masca avea o funcție metaforică în începuturile eliberării rolurilor feminine de sub autoritatea masculină, după cu aflăm din articolul Domnicăi Rădulescu, *Performing the Female "Gypsy". Commedia dell'Arte's Tricks for Finding Freedom*: "Ce aveau actrițele commediei și țigăncile în comun? (...) rolul sau masca țigăncii se folosea de actrițele *commediei* ca un simbol al emancipării feminine, și ca o formă artistică a sfidării rolurilor tradiționale ale sexelor".[5] Se pot observa nenumărate paralelisme între modul de viață, comportamentul și vestimentația actrițelor și cea a țigăncilor, similarități ce ulterior se vor schimba în analogisme în mentalitatea poporului: "amândouă grupuri călătoreau și traversau frontierele orașelor, dar și a țărilor; apăreau în public și se dădeau în spectacol, distrând masele; călătoreau în caravane; trăiau și lucrau în proximitatea altor bărbați decât soții lor. Actrițele *commediei* au dezvoltat roluri de șarlatance, în timp ce despre țigănci se știa sau se credea că erau șarlatance. Amândouă grupuri foloseau în spectacolele lor tradițiile orale și forme de expresii care făcuseră parte din cultura feminină alternativă a Europei moderne timpurii.(...) În acest fel, similaritățile depășesc până și suprapunerile între trupe de actori și grupuri de țigani nomazi".[6] Corelările dintre cele două apariții au ațâțat imaginația locuitorilor stabiliți în orașe, provocând povești extraordinare în care țigăncile, dar și actrițele au ajuns să fie simbolurile ordinii inversate; fie că erau adorate sau defăimate. De-a lungul timpurilor, ele au fost asociate în mod constant cu o imoralitate sexuală ce se datora vieții lor considerată dubioasă, contradictorie și comportamentului lor necuviincios; dar în același timp erau asociate și cu un caracter pătimaș, mai ales în ceea ce privește sexualitatea lor nestăvilită de

[3] Thomas Dekker, Lanthorne and Candle-Light, în A.F Kinney (ed.), Rogues, Vagabonds and Sturdy Beggars, University of Massachusetts Press, 1973; reprint, 1990, p.243
[4] Emma Perkins M.Phil Comparative Literature, Barattieri Bravi, The Gypsy as a Neo-Mythical Figure in Literature from Renaissance to the Nineteenth Century, Trinity College, Dublin, 30.09.2009, p.53
[5] Domnica Rădulescu, Performing the Female "Gypsy". Commedia dell'Arte's Tricks for Finding Freedom, in Valentina Glajar & Domnica Radulescu (eds.), "Gypsies" in European Literature and Culture, Palgrave Macmillan, New York, 2008, p.194
[6] Domnica Rădulescu, Performing the Female "Gypsy". Commedia dell'Arte's Tricks for Finding Freedom, in Valentina Glajar & Domnica Radulescu (eds.), "Gypsies" in European Literature and Culture, Palgrave Macmillan, New York, 2008, p.196

BDD-A23175 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:45 UTC)

nimeni și nimic. Pendularea între adulație și detestare se poate urmări în procesul schimbării acestor figuri feminine din prezențe marginale care influențau evenimentele centrale în figuri centrale care aveau un efect asupra tuturor evenimentelor (minore sau majore) în literatura veacurilor ce urmau. Ele erau tentante, dar în același timp amenințătoare pentru că se părea că oferă o alternativă la sexualitatea creștină tradițională în Europa timpului. Locul în care își prezentau talentele era piața, un *locus* care a devenit fundalul ideal pentru destrăbălare și sărbătoare în geografia mentală a contemporanilor. Ceea ce amenința și mai mult era faptul că acest *locus* nu mai exista numai într-o utopie imaginară, el a devenit tangibil și foarte realistic prin spectacolele oferite de țigănci și de actrițe, simboluri psihosexuale din momentul apariției lor neliniștitoare. Dorința arzătoare a bărbaților de a intra în mrejele acestui *locus* periculos de senzual a făcut ca femeile să invidieze aceste figuri libere sau să vrea să li se alăture. ”Isabella Andreini, cea mai faimoasă actriță de *commedia* al secolului șaisprezece, cea care a creat rolul innamoratei, joacă rolul femeii deghizate în țigancă, cu scopul de a fi capabilă de a călători în lumea întreagă, în căutarea iubitului său. În scenariul intitulat în mod explicit *Cei doi țigani deghizați*, din colecția de canovacci din 1620 a lui Flaminio Scala, Isabella, când aude că iubitul ei Flavio fusese răpit de pirați, se deghizează ca țigancă, și fiind însoțită de servitorul său Pedrolino, deghizat ca țigan, pornește în căutarea lui Flavio. Prin folosira măștii țigănești, planul lor dă roade, și îl găsesc pe Flavio. Tatăl Isabellei, care nu își dă seama că o vede pe fata lui deghizată, se îndrăgostește de ea, vrând să o ia de nevastă”.[7] Iată cum prezența țigăncii destabilizează ordinea și regulile sociale, frumusețea ei incitând o dragoste incestuoasă, relație pasională ce ar scutura tabuurile în oricare societate morală.

Femeile care folosesc travestiul țigăncii în *commedia* secolelor șaisprezece și șaptesprezece reușesc să se descătușească de limitele societății înconjurătoare, de toate modelele pe care le perpetuau sau ar fi trebuit să le perpetueze în viața lor chiar cu mijlocirea măștii respective. Prin procesul deghizării, se trezesc energii nebănuite care pot părea înspăimântătoare și stranii pentru unii spectatori, în cazul majorității însă, ele vor părea ademenitoare, puternice și dezrobitoare. ”Analogiile dintre țigăncile și actrițele commediei nu sunt însă simetrice, și țiganca este o figură mai mare, existența ei literară devenind o metaforă pentru o anumită femeie care duce o viață specifică. Pe când țigăncile erau deseori interprete, în special dansatoare și cântărețe, actrițele *commediei* nu erau țigănci. (...) După cum se vede, actrițele au făcut o afirmație revoluționară prin rolul femeii de pe scenă: puternică, vicleană, independentă, fără scrupule, subversivă în ceea ce privește autoritatea tatălui tiranic, pedepsind iubiți infideli, și întotdeauna ultima care râde”.[8] O emancipare utopică, dat fiind faptul că rolul femeii în societatea medievală era mult mai conturată și limitată de tați, frați și soți-totuși, o viziune a țigăncii care are voie să călătorească, să cunoască noi oameni, noi bărbați care nu sunt rudele ei, viziune care a ajutat la emanciparea măcar virtuală într-o societate chinuită în mod obsesiv de problemele virtuții și moralității.

William Shakespeare în *Visul unei nopți de vară* (1596), ne prezintă o ”țigancă” frumoasă, fascinantă, chiar dacă are tenul măsliniu, care ar putea arăta ca o adevărată Elena din Troia:

”Unul vede mai mulți demoni decât vastul iad poate deține:
Acela este nebunul. Iubărețul, atât de frenetic,

[7] Domnica Rădulescu, Performing the Female ”Gypsy”. Commedia dell’Arte’s Tricks for Finding Freedom, in Valentina Glajar & Domnica Radulescu (eds.), ”Gypsies” in European Literature and Culture, Palgrave Macmillan, New York, 2008, P. 199
[8] Idem, P.202

BDD-A23175 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:45 UTC)

Că vede frumusețea Helenei în fruntea Egiptului."[9]

(Egiptul ca referință este folosit pentru a desemna poporul Roma din Anglia în contextul în care imaginea feței "țigănești", negricioase poate reda aspectul frumuseții Elenei din Troia, o frumusete nemaipomenită. În același context, în *Othello,* scris tot de William Shakespeare (1603) - batista Desdemonei, un cadou de la mama lui Othello, se dovedește a fi de fapt un cadou de la mama lui "țigancă" o "vrăjitoare egipteană ", care poate aproape citi gândurile oamenilor.)[10]

Într-un artricol de referință, *Performing the Female "Gypsy". Commedia dell'Arte's "Tricks" for Finding Freedom. Brief History of the "Gypsy" Role in Early Modern Europe*,[11] profesorul universitar Domnica Rădulescu scrie că personajul/masca "țigăncii" își face apariția pe scenele teatrale din Europa (mai ales în Italia, Franța, Spania și Anglia) deja în secolul 16. Ea demonstrează cu succes cum rolul deghizării în țigancă se folosea de către actrițele din commedia dell'arte ca un simbol al emancipării feminine, și o formă artistică a sfidării rolurilor tradiționale atribuite sexelor".[12] În analiza ei, actrițele commediei se compară cu "imaginea stereotipică a țigăncii independente, libere din punct de vedere sexual".[13] Alteritatea acestui fenomen se relevă prin folosirea mai multor limbi și dialecte pentru crearea unui mediu în care apropierea de public era mai facilă, creând o conexiune cu cei care veneau la spectacole. Un text mai puțin popular din această eră, *Zingana*, De Giancarli "ar putea arăta mai mult despre cum modalitățile în care commedia dell'arte reprezenta limbajul unei alterități culturale".[14]

William Shakespeare a scris piesa sa *Antoniu și Cleopatra (Antony and Cleopatra,1607)* bazându-se pe același clișeu incorect pe care s-au bazat mulți dintre contemporanii săi: confuzia dintre țigani și egipteni l-a făcut să o numească pe legendara Cleopatra țigancă, creând în personajul ei unul dintre cele mai memorabile personaje feminine din istoria literaturii. Melanjul punctelor de vedere prin care o cunoaștem pe Cleopatra exemplifică interpretările schimbătoare ale personajului ei, de la străina imorală la faraonul onorabil. În Actul I, Philo și Demetrius deplâng starea în care a ajuns Antoniu din cauza iubirii lui pătimașe pentru "țiganca"[15] voluptuoasă și desfrânată, Cleopatra. Denumirea "țigancă" se repetă de mai multe ori în piesă, împreună cu etichetele "regina certăreață" (I.i.50), "sclava" (I.iv.19), "vasul egiptean" (II.vi.123), și "prostituată" (III.vi.67)[16] și vrăjitoare care l-a ruinat pe Antoniu prin magia ei în Actul III. Ar fi o greșeală să o limităm la aceste etichete create de personajele romane, care se simt amenințați că își vor pierde demnitatea și integritatea, o văd primejdioasă. Mai mult ca sigur, splendoarea ei și lascivitatea neascunsă contribuie în mare măsură la amenințarea ce o reprezintă. Prezența este resimțită de toți, ea având o conduită similară cu o actriță, toate aparițiile și interacțiunile ei amintind de o performanță atoricească- și publicul ei simțind pasiunile, durerile ei la un grad

[9] William Shakespeare, A Midsummer Night's Dream, V.i. 2-22, in THE OXFORD SHAKESPEARE, THE COMPLETE WORKS, General Editors: Stanley and Gary Taylor,p. 333, my translation

[10] Alden T. Vaughan and Virginia Mason Vaughan, Shakespeare's Caliban, Cambridge University Press, 1991, p. 36, my translation

[11] Domnica Rădulescu, Performing the Female "Gypsy". Commedia dell'Arte's "Tricks" for Finding Freedom. Brief History of the "Gypsy" Role in Early Modern Europe, Palgrave Macmillan, New York, 2008,p.1

[12] idem

[13] M. A. Katritzky, Maria Ines Aliverti, Rosalind Kerr, Edith Jaffe-Berg, Stefano Mengarelli& Robert Henke, The Commedia dell'Arte: New Perspectives and New Documents, Early Theatre 11.2, Issues in Revue, New Developments in Commedia Research, 2008, P. 145

[14] Edith Jaffe-Berg, New Perspectives on Language, Oral Transmissio, and Multilingualism in Commedia dell'arte, The Commedia dell'Arte: New Perspectives and New Documents, Early Theatre 11.2, Issues in Revue, New Developments in Commedia Research, 2008, P. 145

[15] William Shakespeare, Antony and Cleopatra, in The Oxford Shakespeare. The Complete Works, Oxford University Press, 1988, I.i.10

[16] William Shakespeare, Antony and Cleopatra, in The Oxford Shakespeare. The Complete Works, Oxford University Press, 1988

BDD-A23175 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:45 UTC)

ridicat de intensitate. În absolut toate ipostazele ei, Cleopatra inspiră venerație; fie că îl dezmiardă pe iubitul său sau îl ceartă pe vreunul dintre sclavii ei, ea este întruchiparea perfecțiunii. Chiar și în momentul în care Caesar defilează cu ea ca trofeul lui învins, având dorința secretă de a o reduce la o simplă prostituată, ea rămâne demnă de venerația celor din jur. Figura Cleopatrei a "provocat cenzură și sărbătoare, modelul ei anamorfic pictat din când în când ca o Venus uluitoare și deseori ca o Meduză amenințătoare".[17]

Citind drama shakespearină, avem impresia că protagonista Cleopatra, văzută ca o prostituată talentată, o vrăjitoare sau conducătoarea cu mâna de fier, este de fapt o actriță în propria-i dramă, deoarece nu reușim să îi cunoaștem adevăratele intenții-ea lucrând constant la spectacolul vieții ei în loc de a arăta sentimente cu adevărat umane. Fațada creată de ea este de fapt fațada seducției, dar nimeni nu vede personalitatea ei. Ceea ce este evident este dorința ei copleșitore de a deveni liberă, în posturile de actriță renascentistă care pe deasupra este și "țigancă", eforturile ei de emancipare erau mai convingătoare pentru publicul din teatru. În toate etichetele cu care se încearcă definirea ei se vădește o frică de puterea ei feminină, de modul aproape magic cu care i-a sedus pe doi dintre cei mai puternici conducători ai vremii. Imaginea ei se asociază cu Orientul barbaric dar și misterios în mentalitatea epocii. "Drama *Antoniu și Cleopatra* face tot posibilul să ne reamintească de identificarea acestei *Cleopatre țigănci* cu farmecele vrăjitoarelor de aceeași teapă- în replica lui Antoniu, care încearcă să se elibereze de *regina fermecătoare* (I.2.132), în aluziile la ea ca vrăjitoare sau ca regina zână vrăjile și farmecele căreia îl țin pe Antoniu captiv (IV.12.2-13) în Egipt".[18]

Ea a fost văzută de critici literari ca simbolul vanității feminine în, un șarpe viclean ce înșeală unde poate, o ființă fabuloasă care, prin dezmierdările ei ademenește bărbații numai să îi ucidă, vrăjitoarea de culoare a lui Shakespeare, iubită aristocratică plină de lascivitate, femeie neascultătoare care nu își știe locul, făcându-l pe Antoniu sclavul ei. Criticul literar Northrop Frye merge mai departe, spunând că în această dramă, Caesar și Cleopatra se regăsesc perfect în cele două aspecte ale lumii, "Roma, cu ordinea, măsurile, legile, disciplina și uniformitatea acțiunilor ei. Celălalt aspect se centrează asupra Egiptului, pământul Nilului abundent, cu extravaganța, splendoarea barbarică și destrăbălarea ei. (...) Antoniu oscilează între ei".[19] Pe lângă acestea, Northrop Frye asociază figura Romei cu domeniul apolonic al cunoașterii și figura Egiptului, deci figura Cleopatrei, cu domeniul dionisiac al cunoașterii. Această binaritate al cunoașterii umane are tradiții străvechi în filosofie. Cel mai faimos filosof care a bazat cunoașterea pe povestea din mitologia greacă a fost Friedrich Nietzsche în *Nașterea tragediei (1872)*, în care argumentează pentru indispensabilitatea artelor pentru o viață realizată. În această teorie Nietzsche schițează deosebirile dintre cele două energii necesare în artă: cea care ține de Apollo, și înfățișează frumusețea și ordinea; și cea care ține de Dionis, o manifestare primordială și extatică a experienței sublimului.[20] Dionisiacul, în accepțiunea nietzsceană, se referă la o dispoziție fulminantă a spiritului artistic, reproducând starea psihologică care s-ar putea contura printr-o sensibilitate sensorială, o încinare spre plăcerile trupești, gregaritate, atitudine extravertită și învolburare asociate cu pierderea controlului, starea de beție reală sau numai senzorială. Apolinicul se regăsește la extrema opusă, referindu-se la o stare de tristețe ,

[17] Sara Munson Deats, Antony and Cleopatra. New Critical Essays,Routledge New York and London, Madison Avenue, New York, 2005, P. 2
[18] Patricia Parker, Barbers, Infidels, and Renegades: Antony and Cleopatra, în Lena Cowen Orlin, Center or Margin. Revisions of the English Renaissance in Honor of Leeds Barroll, Selinsgrove: susquehanna University Press, Massachusetts, 2006, P.65
[19] Northrop Frye's Writings on Shakespeare and the Renaissance (edited by Troni Grande and Garry Sherbert, vol. 28, University of Toronto Press, Toronto, 2010, P.454
[20] Nietzsche, Friedrich, Opere Complete. Naşterea tragediei, Hestia, Timişoara, 1998

BDD-A23175 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:45 UTC)

contemplare, visare și atitudine introvertită. Cleopatra shakespeariană va deveni artista dionisiacă chintesențială, personalitatea ei îmbinând sublimul dar și sublimarea experienței de a se afla în prezența ei, ea nefiind înspăimântată ca ceilalți protagoniști de trăirea intensă a haosului din sufletul ei. În pofida faptului că fabuloasa Cleopatra nu a fost țigancă, în drama shakespeareană, ea este una, chiar dacă datorită unei confuzii. Dansul, râsetele ei și modul ei de abordare jucăuș, toate reminiscențe ale tropului literar al țigăncii. Gilles Deleueze, în scrierea sa despre filosofia nietzcheană ne explică felul în care toate acestea sunt indispensabile nu numai artei în general, ci și existenței umane: ”în legătură cu Dionis, dansul, râsul și jocul sunt puteri afirmative ale reflecției și dezvoltării. Dansul afirmă devenirea și faptul devenirii: râsul, hohote de râs, afirmă multiplicitatea și unicitatea multiplicității; jocul afirmă întâmplarea și necesitatea întâmplării”.[21]

Drama a fost reexaminată de criticii feminiști ai anilor 70, opoziția dialectică dintre Roma și Egiptul/ Caesar-Antoniu și Cleopatra s-a legat de antitezele public-privat, valori masculine-valori feminine, rigiditate-flexibilitate, concret-abstract, știință-poezie, etc. ”Viziunea Cleopatrei este dionisiană într-un mod promiscuu: abolirea limitelor și a frontierelor, personalități multiple, mâncatul, băutul,sexul, energie anarhică, fecunditate naturală. (...) Cât de tipic pentru o femeie! Dar Cleopatra este actriță, și după cum vom vedea, teatralitatea este modelul psihologiei umane în *Antoniu și Cleopatra*. Cleopatra este suma măștilor ei”.[22] Drama *Antoniu și Cleopatra* ne arată în modul cel mai convingător cum experiența umană nu se poate baza pe volatilitate și hedonism fără pedeapsă. Vedem o țigancă nobilă, regală dar și animalică în comportament, masculină când trebuie, dar și feminină, ”Cleopatra este Amazoană și mamă dar și o moară stricată”.[23] Într-un cuvânt, ea este Femeia.

BIBLIOGRAFIE:

1. Deats, Sara Munson, Antony and Cleopatra. New Critical Essays,Routledge New York and London, Madison Avenue, New York, 2005
2. Dekker, Thomas, Lanthorne and Candle-Light, în A.F Kinney (ed.), Rogues, Vagabonds and Sturdy Beggars, University of Massachusetts Press, 1973; reprint, 1990
3. Deleuze, Gilles, Nietzsche and Philosophy, trad. Hugh Tomlison, Continum, London, 1983
4. Frye, Northrop, Writings on Shakespeare and the Renaissance (edited by Troni Grande and Garry Sherbert, vol. 28, University of Toronto Press, Toronto, 2010
5. Iyengar, Sujata, Mythologies of Skin Color in Early Modern England, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2005
6. Jaffe-Berg, Edith, New Perspectives on Language, Oral Transmissio, and Multilingualism in Commedia dell’arte, The Commedia dell’Arte: New

[21] Gilles Deleuze, Nietzsche and Philosophy, trad. Hugh Tomlison, Continum, London, 1983, P. 183
[22] Camille Paglia, Sexual Personae, Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson, Yale University Press, New Haven, 2001, P. 147
[23] Camille Paglia, Sexual Personae, Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson, Yale University Press, New Haven, 2001, P. 155

BDD-A23175 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:45 UTC)

Perspectives and New Documents, Early Theatre 11.2, Issues in Revue, New Developments in Commedia Research, 2008
7. Katritzky, M. A., Maria Ines Aliverti, Rosalind Kerr, Edith Jaffe-Berg, Stefano Mengarelli& Robert Henke, The Commedia dell'Arte: New Perspectives and New Documents, Early Theatre 11.2, Issues in Revue, New Developments in Commedia Research, 2008
8. Nietzsche, Friedrich, Opere Complete. Naşterea tragediei, Hestia, Timişoara, 1998
9. Paglia, Camille, Sexual Personae, Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson, Yale University Press, New Haven, 2001
10. Parker, Patricia, Barbers, Infidels, and Renegades: Antony and Cleopatra, în Lena Cowen Orlin, Center or Margin. Revisions of the English Renaissance in Honor of Leeds Barroll, Selinsgrove: susquehanna University Press, Massachusetts, 2006
11. Perkins, Emma, M.Phil Comparative Literature, Barattieri Bravi, The Gypsy as a Neo-Mythical Figure in Literature from Renaissance to the Nineteenth Century, Trinity College, Dublin, 30.09.2009
12. Rădulescu, Domnica, Performing the Female "Gypsy". Commedia dell'Arte's Tricks for Finding Freedom, in Valentina Glajar & Domnica Radulescu (eds.), "Gypsies" in European Literature and Culture, Palgrave Macmillan, New York, 2008
13. Shakespeare, William, A Midsummer Night's Dream, V.i. 2-22, in THE OXFORD SHAKESPEARE, THE COMPLETE WORKS, General Editors: Stanley and Gary Taylor, 1988
14. William Shakespeare, Antony and Cleopatra, in The Oxford Shakespeare. The Complete Works, Oxford University Press, 1988
15. Vaughan Alden T., and Virginia Mason Vaughan, Shakespeare's Caliban, Cambridge University Press, 1991

BDD-A23175 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:45 UTC)