CÂND MOARTEA VORBEŞTE LA SCENĂ DESCHISĂ. PROLOGUL TRAGEDIEI *EROFILI* ÎN TRADUCEREA MITROPOLITULUI DOSOFTEI

CRISTINA BOGDAN[1]
Universitatea din Bucureşti

QUAND LA MORT PARLE À SCÈNE OUVERTE. LE PROLOGUE DE LA TRAGÉDIE EROPHILI DANS LA TRADUCTION DE DOSOFTEI

Résumé

Dans cette étude, nous nous proposons d'apporter une réflexion sur le prologue de la tragédie Erophili du dramaturge Gheorghios Chortatzis, traduit en roumain par le Métropolite moldave Dosoftei. Notre analyse vise surtout le personnage de la Mort (qui remplace, dans le texte de Chortatzis, la figure mythologique du nocher des Enfers, Charon), qui prononce un monologue ayant le rôle de retracer le portrait de cette entité apparemment irreprésentable.

Mots-clés: prologue, traduction, personnage de la Mort, iconographie

Un manuscris al Bibliotecii Academiei Române (ms. rom. 3456, f. 365[r]-368[v])[2] conservă o copie de secol XVIII[3] a traducerii Mitropolitului Dosoftei la prologul piesei *Erofili* a dramaturgului cretan Gheorghios Chortatzis. Autorul grec prelucrase piesa *L'Orbecche* a italianului Giambatistta Giraldi-Cinzio (1504-1573) şi tipărise textul la Veneţia în mai multe ediţii, prima datând din 1637[4]. Dosoftei nu transpune

[1] Cristina Bogdan este lector universitar la Facultatea de Litere a Universităţii din Bucureşti, în cadrul Departamentului de Comunicare şi Relaţii Publice, unde predă cursuri şi seminarii de Istoria Culturii şi a Mentalităţilor, Istoria Reprezentărilor Colective şi Antropologie Culturală. Doctor în filologie al Universităţii din Bucureşti şi al Universităţii Paris XII, cu teza *Viziunea asupra Morţii în cultura română veche* (2007). Autoare a lucrării *Imago mortis în cultura română veche (sec. XVII-XIX)*, Bucureşti, Ed. Universităţii din Bucureşti, 2002. E-mail: cristinabogdan1976@yahoo.fr.

[2] Manuscrisul a fost descoperit şi prezentat de Al. Elian într-un articol intitulat „Dosoftei, poet laic", publicat în revista „Contemporanul", nr. 21/1967, p. 3.

[3] O copie după autograful mitropolitului Dosoftei, întocmită în 1732 în Moldova, de un diac Gavril, cf. Dosoftei, *Opere*, vol. I, ed. de N. A. Ursu, Bucureşti, Ed. Minerva, 1978, p. 485.

[4] *Ibidem*, pp. 485-486.

BDD-A2419 © 2009 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:11:18 UTC)

în limba română decât prologul, rezumând la sfârşitul versurilor subiectul tragediei în „câteva rânduri fermecătoare, care aduc a basm (fioros) concis”[5]: „*Aceste verşuri sunt pentru Filogon, împăratul din Eghipet, carele murindu-i împărăteasa i-au rămas o hiică, Ierofila, pre numele maică-sa. Şi o creştea tatăl său, aştiptându-i nărocul şi având dese războaie şi neodihnă de doi domni puternici di la Africa. Crescând pre un cucon nemerit de împărat şi neştiut, şi fiind din împăraţii Africăi, care perisă, ş-acel cucon să amistuisă neştiut, nemerit la Filogon şi crescut. Şi deprins cu războaiele, stătu hatman la Filogon pentru vitejia lui. Şi băte de înfrângea pe toţi. Şi stătu paci lui Filogon de cătră toţ pentru vitejie lui Panaret. Şi crescându-i hiică-sa de măritat, o peţiia 2 tinerei crai. Iar Ierofili cu hatmanul Panaret, ficiorul de împărat neştiut, cu tainâ era amândoi împreunaţi şi dragi. Şi oblicind bătrânul, nu vru să-i ierte, ce umoară pre ginere, şi fiică-sa să giunghe deasupra mortului. Iar pre împăratul mamca hiică-sa şi cu roabele l-au dat gios din polimar şi l-au umorât, că venisă să-ş vază moarte hiică-sa.*”[6]

Interesantă este alegerea operată de cărturarul moldovean: deşi avea acces la întregul text al tragediei, după cum demonstrează rezumatul întocmit cu precizie şi claritate, nu tălmăceşte decât prologul, căruia îi conturează statutul de text independent. Ne oferă astfel un discurs al Morţii, amintind deopotrivă de tradiţia medievală a *convorbirilor omului* (fie el plugarul boemian[7], învăţatul polonez Policarp[8], viteazul rus Anika[9] sau păcătosul italian[10]) *cu Moartea* sau a replicilor din *Dansurile macabre*, ca şi de obsesia barocă a sfârşitului, care pusese în mişcare atâtea condeie în Europa de Apus şi de Răsărit a veacului al XVII-lea.

Monologul debutează cu o secvenţă de autoportret, ce s-ar putea înscrie în linia vizuală inaugurată de *Triumfurile Morţii* din iconografia italiană:

> „*Sălbatică-s, fieratică, întunecată-n faţă,*
> *Iar coasa care-m ţii amână, ciolane mi-s cu greaţă.*
> *Cu fulgere, cu tunete, din iad de la prăpaste*
> *Mă slobozâră de-am ieşit să fac lumii năpaste.*”[11]

---

[5] Dan Horia Mazilu, „Charon lasă locul morţii”, în „Transilvania” (Nouă Serie Nouă, anul XXVI), nr. 4/1996, p. 17.

[6] Dosoftei, *ed. cit*., p. 487.

[7] Johannes von Tepl, *Plugarul şi Moartea*, trad. din lb. germ. medievală de Marin Tarangul şi Emmerich Schäffer, Bucureşti, Ed. Humanitas, 1997.

[8] Charles Zaremba, *Le Dialogue du Maître Polycarpe avec la mort et autres textes macabres polonais*, Paris, Institut d’Études Slaves, 1997.

[9] Tatiana Bilinbakhova, „The image of Death in the art of ancient Russia”, în *Humana fragilitas. The themes of Death in Europe from the 13th Century to the 18th Century*, editor Alberto Tenenti, Clusone, Ed. Ferrari, 2002.

[10] „*La deputacione che fa la morte contra lo peccatore*”, în *Codicele Suardi* (1492-1493), ed. de Antonio Previtali, *Leggende agiografiche ovvero Storie illustrate di santi, diavoli e cavalieri*, Bergamo, Centro Studi Valle Imagna, 2005, pp. 109-114.

[11] Dosoftei, *ed. cit*., p. 377 (toate citatele din *Prolog* urmează *ed. cit.*, pp. 377-380).

BDD-A2419 © 2009 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:11:18 UTC)

Şi continuă, pentru a sublinia imposibilitatea stabilirii oricărui tip de relaţie: „*Oarbă-s, nemilostivnică, surdă şi fără gură*.” Punţile de acces sunt astfel tăiate, nivelurile unei posibile comunicări vizuale sau verbale fiind definitiv eludate. Personajul acţionează ca o maşinărie, programată să cosească (căci instrumentul adiacent este aici *coasa*) reprezentanţii tuturor categoriilor sociale, demnităţilor şi vârstelor umane. Acelaşi *topos* al extincţiei universale, pus în pagină şi de Miron Costin în *Viiaţa lumii*, este dezvoltat într-o structură demnă de cohortele de trupuri răvăşite de atingerea morţii, ce populează unele dintre pânzele lui Pieter Brueghel cel Bătrân sau Hieronymus Bosch:

> „*Că eu pre domnii, pre-mpăraţ, boieri şi pre vlădicii,*
> *Bogaţii şi puternicii, ţăranii şi calicii,*
> *Şi toţ bătrânii, tinerii, mari şi mici depreună,*
> *Şi pre-nţălepţâi şi-nvăţaţ, şi ceata cea nebună,*
> *Cu steje-i tai în coasa mea şi-i trag cu neagra moarte,*
> *Şi-n floarea tinereţilor eu dintr-a vieţii soarte*
> *Stricu-i şi răsâpăscu-le nume, cinste şi slavă,*
> *Pre fraţâi şi prietenii desparţ fără zăbavă.*”

În confruntarea regizată de cărturarul din Boemia – Johannes von Tepl – dintre Plugar şi Moarte, aceasta din urmă afirmă răspicat că nu există individ care să poată, pe baza calităţilor cu care a fost înzestrat sau printr-un şiretlic oarecare, să se sustragă sfârşitului unanim valabil: „*Pe nobil, nu îl cruţăm; nici ştiinţa nu ne spune nimic, frumuseţea nu ne apare frumoasă, harul, dragostea, durerea, vârsta bătrânului sau tinereţea şi orice alt lucru nu au nici un preţ pentru noi. Suntem la fel ca soarele care şi peste rău şi peste bine străluceşte. Binele şi răul ascultă de noi! Oameni luminaţi care ştiu să poruncească duhurilor, nouă ne cad pradă. Meşteri mari în magie neagră şi iscusitele vrăjitoare nu ni se pot împotrivi. Să zboare pe mături, să călărească ţapi, la nimic nu le ajută! Medicii care lungesc viaţa ne cad nouă pe mână: rădăcini, ierburi, alifii şi toate prafurile vindecătoare nu îi ajută cu nimic.*”[12]

Ampla structură *ubi sunt?* inclusă în prolog este menită să întărească ideea atotputerniciei Morţii, stăpânirea ei întinzându-se şi asupra celor care prin faimă, bogăţie sau cunoaştere („*slava, scriptura ş-armele*”; „*cinstea chesarilor, puterea şi dârjia*”) păreau a nu se încadra în tiparul trecerii. Interesantă este încercarea de personalizare a unui motiv aparent schematic, prin mutarea accentului de pe „celebrităţile” Antichităţii (în frunte cu mereu invocatul Alexandru Macedon), pe indivizi care aparţin sferei familiarităţii şi a intimităţii:

> „*Spuneţi-mi, astăzi unde vă-s prietenii şi fraţii,*
> *Unde vă sunt acei iubiţ, aleşii şi giuraţii,*

[12] Johannes von Tepl, *op. cit.*, pp. 25-26.

BDD-A2419 © 2009 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:11:18 UTC)

Unde vă-s cei împodobiţ, ce ieşiia la giocuri,
Ce mirosiia la strâmtori, cu dragoste şi moscuri,
Unde sunt cei cu buzele de miere undătoare,
De putea face nopţile să verse strălucoare?"

Răspunsul la retoricul *ubi sunt?* introduce în discurs umbra unui univers în ruină, în care spectrul necruţător a eliminat deopotrivă indivizii şi civilizaţiile din care aceştia au făcut cândva parte:

„*Toţ sunt de coasa mea tăiaţ, de mine sunt stricate*
Cetăţ, oraşe,-mpărăţii, şi-n ţărnă sunt uitate."

Cadavrul, *mormântul* şi *iadul* sunt etapele sau popasurile finale ale demersului distructiv, starea de descompunere corporală asociindu-se cu o anumită topografie a lumii de aici şi de dincolo:

„*Niceş să văd, că-s în pământ de zac ciolane goale (...)*
Să gândiia că va trăi şi nu-i va strica moartea,
Acmu li-i trupul în mormânt şi-n iad le este soartea (...)
Toţ fără gură lăcuiesc în gropi, li s-au stâns graiul,
Fără de soare, supt pământ, la întunerec li-i traiul."

Orice trecere presupune o prefacere, iar *Thanatos* este marele *magister ludi* al schimbărilor degradante şi ireversibile. Bucuria se metamorfozează în tristeţe, tinereţea şi frumuseţea sunt supuse dezagregării, măreţia cade în uitare, fericirea nunţii se converteşte în jalea înmormântării.

„*Nechemată*" (altfel spus, venind pe neaşteptate), Moartea din versurile transpuse de Mitropolitul Dosoftei în veşmânt românesc pregăteşte terenul pentru o iconografie dincolo de graniţele canonului, ce se va derula de-a lungul veacului al XIX-lea pe faţadele exterioare ale locaşurilor de cult munteneşti[13]. În text, ca şi în fresce, ea elimină tot ce-i stă în calea marşului triumfal:

„*Cosăsc mirese şi pre miri, nuntaşii de la nunte*
Le schimb şi bucuriile în plâns şi-n lacrămi multe.
Lăutele, cobuzele, la veselii de giocuri,
Cu bocete le primenesc de plâng în toate locuri."

Cu cât semnele vieţii sunt mai consistente, cu atât apariţia sfârşitului induce un sentiment al deznădejdii mai acut. Întâlnirea dintre tinereţe (cu tot arsenalul ei de frumuseţi) şi spectrul deznodământului este generatoare de emoţii puternice. Într-o carte consacrată relaţiei tensionate dintre *Venus* şi *Moarte*, Gert Kaiser

[13] Vezi, în acest sens, Andrei Paleolog, *Pictura exterioară din Ţara Românească (sec. XVIII-XIX)*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1984, pp. 54-58; pp. 100-101 şi Cristina Dobre-Bogdan, *Imago mortis în cultura română veche (sec. XVII-XIX)*, Bucureşti, Ed. Universităţii din Bucureşti, 2002, pp. 13-62; pp. 198-225.

BDD-A2419 © 2009 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:11:18 UTC)

explică ruptura şi dezechilibrul pe care o astfel de juxtapunere le provoacă: „Quand la Mort rencontre Vénus c'est la collision brutale entre la vie et la mort. Car la féminité est symbole de vie, de fécondité, symbole infiniment plus puissant que celui de l'enfant puisque la femme incarne la permanence, la pérennité, tandis que l'enfant – image inversée de la mort – n'est porteur que de sa seule vie à venir."[14]

Cu atât mai şocant este contrastul dintre frumuseţea chipului însufleţit şi hidoşenia scheletului în care se va transforma după trecerea ultimului prag existenţial, atunci când apar reunite într-o singură imagine a fiinţei umane *scindate*, cum se întâmplă în câteva tablouri[15] centrate pe motivul *memento mori*. „Jumătatea vie" şi „jumătatea moartă" compun nişte făpturi hibride, capabile să reveleze taina morţii înscrise în viaţă. Ca-ntr-un renascentist exerciţiu de disecţie, pictorul descoperă simultan privitorului stadiul actual şi cel *post-mortem* al trupului, sugerând că sfârşitul se află *in nuce* în oameni. Nu mai este vorba de prezenţa dublului de dincolo de mormânt, imagine în oglindă a omului viu (cum se întâmpla în *Legenda Celor trei Morţi şi a Celor trei Vii*[16] sau în *Dansurile macabre*[17]), ci de treapta următoare a devenirii, pe traseul care curge dinspre leagăn către mormânt:

---

[14] Gert Kaiser, *Vénus et la Mort. Un grand thème de l'histoire culturelle de l'Europe*, trad. din lb. germ. în lb. franc. de Nicole Taubes, Paris, Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme, 1999, p. 1: Când Moartea o întâlneşte pe Venus, are loc ciocnirea brutală dintre viaţă şi moarte. Căci feminitatea este simbolul vieţii şi al fecundităţii, simbol infinit mai puternic decât cel al copilului, întrucât femeia întruchipează permanenţa, perenitatea, în timp ce copilul – imagine inversată a morţii – nu este decât purtătorul propriei vieţi ce va urma. (trad. n. – C. B.)

[15] De pildă, tabloul lui Johann Michael Eder, *Tânără*, păstrat în Muzeul oraşului Rosenheim (Germania) sau un neobişnuit suport de prosop, din lemn, reprezentând un personaj secţionat în două părţi egale (bustul unei femei încoronate şi reversul lui scheletic), conservat în Muzeul de Artă Populară Tiroleză din Innsbruck (Austria). Pentru mai multe exemple din arta europeană a secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea, vezi Maria Giulia Aurigemma, „*Nosce te ipsum*: the representation of Death in the countries in the Germanic area and the Netherlands", în *Humana fragilitas...*, *op. cit.*, p. 170.

[16] Pentru detalii referitoare la această temă iconografică, vezi Groupe de Recherches sur les Peintures Murales, *Vif nous sommes... morts nous serons. La rencontre des trois morts et des trois vifs dans la peinture murale en France*, Ed. Cherche-Lune, 2001.

[17] Literatura de specialitate consacrată fenomenului literar şi iconografic al Dansurilor macabre este foarte vastă. Menţionăm aici, în ordinea cronologică a apariţiei lor, doar câteva dintre cele mai semnificative lucrări dedicate acestei problematici: G. Peignot, *Recherches historiques et littéraires sur les danses des morts et sur l'origine des cartes à jouer*, Dijon/Paris, Ed. Lagier, 1826; E.-H. Langlois, *Essai historique, philosophique et pittoresque sur les danses des morts*, Rouen, Ed. Lebrument, 1851; G. Kastner, *La Danse des morts*, Paris, Ed. Brandus, 1852; L. Dimier, *Les Danses macabres et l'Idée de la Mort dans l'Art Chrétien*, Paris, Ed. B. Bloud, 1902; H. Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung-Entwicklung-Bedeutung*, Köln, Ed. Böhlau-Verlag, 1954; Fiorella Cichi, Liliana De Venuto, *Il movimento dei Battuti e le Danze Macabre della Val Rendena*, Calliano, Ed. Manfrini, 1993; H. Utzinger, B. Utzinger, *Itinéraires des Danses macabres*, Chartres, Ed. J. M. Garnier, 1996; V. Infantes, *Las Danzas de la Muerte. Génesis y desarrolo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 1997; André Corvisier, *Les Danses macabres*, Paris, Ed. Presses Universitaires de France, 1998; U. Wunderlich, *Der Tanz in den Tod. Totentänze vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Freiburg, Ed. Eulen Verlag, 2001; F. Massip, L. Kovács, *El baile: conjuro ante la muerte. Presencia de lo macabro en la Danza y la Fiesta Popular*, CIOFF España, 2004.

BDD-A2419 © 2009 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:11:18 UTC)

„Peliţa albă, rumănă, şi faţa mângâioasă
De vârsta de cea tânără o fac de-i viermănoasă.
Şi pieptul acel dezmierdat, dragostea şi dulceaţă,
Îl fac de este împuţit de ţi-i de dânsul greaţă."

Nu numai Moartea are darul prefacerii, ci şi adjuvantul ei, Timpul. „Legătura lor conjugală", identificată de Cristian Livescu în poemul costinian *Viiaţa lumii*, nu lipseşte nici din rândurile lui Chortatzis, muritorilor imputându-li-se inconştienţa afişată în faţa acestor instanţe ireversibile. „*Cine are urechi de auzit să audă...*" pare a spune macabrul locutor. Avertismentele sunt însă zadarnice, gândul sfârşitului şi al lumii de dincolo nu pare a-i „locui" pe oameni:

„Şi preste toate câte-am zis, toţ staţ cu mine-n poară,
Nime nu-ş bagă-n mintea sa iadul ce-a să-i umoară. (...)
Amar de ei, becisnicii, că nu caută să-ş vază
Cum li să scurtă zilele, anii să-mpuţinează.
Alaltaieri, şi cea de ieri, şi zilele ce vine
Nu văd că nu să mai tâlnesc să-i custe pre lung bine.
Că-n clipitura ochilor tot omul s-a schimba-să,
Fără de milă-n coasa mea va fi tăiat din casă."

Înavuţirea şi satisfacerea plăcerilor epicureice sunt preceptele după care se ghidează ignoranţii „clienţi" ai Morţii. Aviditatea trăirii clipei la nivel strict fiziologic („*Ce cum ar hi lumea a lor, legată cu uríce, / Aşe n-au saţâu de nemic, tot caută să mănânce.*") este blamată de înţeleptul performer al discursului, pe deplin conştient de caracterul vremelnic al celor cărora li se adresează. În spirit creştin, un sfârşit bun este doar punctul final al unei vieţuiri pe măsură, aşa încât „călăul" simte nevoia să ofere viitoarelor victime codul unei *ars bene vivendi*:

„De patima lui Filogon foarte să v-aveţ teamă,
Strâmbătatea, pre cât puteţ, urâţ fără de samă.
Părăsiţ strâmbătăţile, nu asupriţ săracii,
Nu despoiereţ pre mişei, nu faceţ cum fac dracii."

Un personaj arhicunoscut, deşi neîntâlnit încă

Să zăbovim puţin asupra personajului care conduce jocul în prologul tragediei *Erofili*. Chortatzis înlocuieşte mitologica figură a lui Charon (din piesa lui Giraldi-Cinzio care i-a servit drept model) cu mai familiara Moarte. Întregul text este o formulă de prezentare, la persoana întâi, a acestei entităţi plasate sub zodia paradoxului: deşi unanim recunoscută, nu va fi personal întâlnită decât în momentul în care cunoaşterea va fi definitiv obstrucţionată de însuşi obiectul ei de studiu. Această „prezenţă absentă" – cum este numită moartea de filosoful german Paul Ludwig Landsberg într-un eseu dedicat fenomenului-limită[18] – a căpătat contur de-a lungul vremii sub pana scriitorilor sau sub penelul pictorilor, transgresând statutul de realitate ireprezentabilă.

[18] Paul Ludwig Landsberg, *Eseu despre experienţa morţii*, trad. din lb. fr. de Marina Vazaca, ed. a II-a, Bucureşti, Ed. Humanitas, 2006.

BDD-A2419 © 2009 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:11:18 UTC)

„*Că de pre chip ştiută sunt prin ţărâle prin toate*" – îşi enunţă încă de la început celebritatea protagonista prologului, pentru ca spre finalul textului să reia ideea unanimei ei recunoaşteri: „*Puterea mea toţ o cunosc şi ştiu şi de-a mieu nume*". Portretul pe care şi-l întocmeşte este în concordanţă cu propunerile iconografiei: o apariţie scheletică, de culoare întunecată, înzestrată cu o invincibilă coasă. O prezenţă terifiantă, manifestându-se în cele mai neaşteptate contexte, şi căreia nu i te poţi sustrage prin nici o manevră:

> „*Cine din lume va gândi cu meşterşug să fugă,*
> *Să scape de la coasa mea, să custe viaţă lungă,*
> *Nimică nu-i va folosi averea cea cu slavă,*
> *Că eu pre toţ cu coasa mea agiung fără zăbavă.*"

Personajul se defineşte mai ales prin *ceea ce face*, prin calităţile de prestidigitator capabil să convertească omul viu într-o umbră, în cel mai bun caz, o amintire. În „atelierul" Morţii, faima şi averea îşi pierd definitiv consistenţa şi amăgitoarea putere. Sub semnul nebuniei sunt plasaţi toţi cei care se încred în ele, asemeni bogatului căruia i-a rodit ţarina din parabola biblică:

> „*Nebuni sunt, fără minte sunt, câţ stau să şuvăiască*
> *De moarte şi-ş pun gândul tot mai mult să-mbogăţască.*"

„Vânătorul cu sacul"[19] creionat de Miron Costin sau făptura antropofagă[20] pusă în scenă de Dimitrie Cantemir sunt înlocuiţi aici de un neobosit călător, având drept toiag o coasă proteică, ce pare a-şi regla dimensiunile în funcţie de destinatar. Substantivul „coasă" prezintă şapte ocurenţe în text, iar verbul derivat, una. Într-un spaţiu textual relativ redus, această frecvenţă reuşeşte să impună imaginea unei făpturi nedespărţite de instrumentul care a consacrat-o.

---

[19] „*O, vrăjmaşă, hicleană,* ***tu vinezi cu sacul****, / Pre toţi îi duci la moarte, pre mulţi fără deală, / Pre mulţi şi fără vreme duci la această cale.*", în Miron Costin, *Viiaţa lumii*, *apud* P. P. Panaitescu, Miron Costin, *Opere*, vol. II, Bucureşti, Ed. pentru Literatură, 1965, p. 121.

[20] În *Istoria ieroglifică* apar următoarele versuri ce consacră imaginea Morţii antropofage: „*Tânăr şi bătrân, împăratul şi săracul / Părintele şi fiiul, rude ş-alalt statul, / În dzi ce nu gândéşte,* ***moartea îl înghite****, / Viilor rămaşi, otrăvite dă cuţite.*" Câteva dintre inscripţiile menite să dezvăluie identitatea scheletului din decoraţia unor biserici de lemn din judeţul Mureş reiau această idee în forme concise: „*Mortea ce mâncă pe tot omul păcătos*." („Sf. Vasile cel Mare" din Grindeni, com. Cheţani) sau „*Aceasta mănâncă pre toţi oamenii*" („Sfinţii Apostoli" din Mura Mică, com. Gorneşti). Dimensiunea antropofagă a Morţii este sugerată şi de miniaturile ce figurează, într-o serie de manuscrise ruseşti din veacurile al XVII-lea şi al XVIII-lea, scena *Judecăţii de Apoi*. În secţiunea destinată învierii cu trupul a celor decedaţi, alături de obişnuitele secvenţe vizuale figurând ieşirea celor adormiţi din morminte sau din pântecele fiarelor sălbatice, apare spectrul Morţii prezentând privitorului, ca pe un trofeu, un mormânt deschis (un fel de groapă comună) în care se întrezăreşte un grup compact de personaje umane. Vezi, în acest sens, reproducerile miniaturilor propuse de Feodor Ivanovici Buslaev, *Svod izobrazenii iz licevych apokalipsisov po russkim rukopisjam s XVIgo veka po XIXj*, Sankt Petersburg, 1884.

BDD-A2419 © 2009 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:11:18 UTC)

Apariţia „Doamnei cu coasa” produce efecte devastatoare, căci nimic nu poate rezista privirii (acţiunii) distructive a acesteia. Cruciada Morţii şterge de pe faţa pământului o suită de realităţi, aparent înzestrate cu harul dăinuirii:

„Şi-ncătro îm voi arunca ochii cu grea mânie,
Oraşe, satele să stâng, nu cată să rămâie.”

Dosoftei introduce în prolog două versuri originale (23-24), „localizând” discursul în maniera folosită uneori şi în *Psalmi*. Atotputernicul spectru al extincţiei planează astfel şi asupra teritoriului Moldovei:

„Şi toate ţărâle să tem, şi Ţara de Moldovă,
Unde doi oameni să tâlnesc de mine [îş] fac vorbă.”

Alegând să prelucreze acest text şi să-i confere o dimensiune românească, prelatul moldovean semnalează o opţiune şi implicit o raliere la linia de gândire a timpului său. Calificată în mod eronat de unii istorici literari drept o tendinţă a laicizării discursului propus de Mitropolit prin scrierile sale, traducerea prologului tragediei *Erofili* vădeşte aceeaşi motivaţie moral-religioasă care animă întreaga creaţie a cărturarului trecut recent în calendarul Sfinţilor români. Problema fundamentală surprinsă în versurile cu format grecesc de cincisprezece silabe, în care Moartea vorbeşte la scenă deschisă, invitându-şi auditoriul la un răstimp al reflecţiei, se revendică deopotrivă din arsenalul de chestiuni dezbătute de filosofie, dar şi de religie. Spiritul baroc al textului cretanului Gheorghios Chortatzis este dublat de dimensiunea creştină a scrisului celui care diortosise în limba noastră *Psaltirea* şi *Vieţile svinţilor*.

BDD-A2419 © 2009 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:11:18 UTC)