

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

**CRISTINA BOGDAN<sup>1</sup>**  
Universitatea din București

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 Métropolitaine 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 irréprésentable.*

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

Un manuscris al Bibliotecii Academiei Române (ms. rom. 3456, f. 365<sup>r</sup>-368<sup>v</sup>)<sup>2</sup> conservă o copie de secol XVIII<sup>3</sup> a traducerii Mitropolitului Dosoftei la prologul piesei *Erofil* a dramaturgului cretan Gheorghios Chortatzis. Autorul grec prelucrează piesa *L'Orbecche* a italianului Giambattista Giraldi-Cinzio (1504-1573) și tipărise textul la Veneția în mai multe ediții, prima datând din 1637<sup>4</sup>. Dosoftei nu transpune

---

<sup>1</sup> Cristina Bogdan este lector universitar la Facultatea de Litere a Universității din București, în cadrul Departamentului de Comunicare și Relații Publice, unde predă cursuri și seminarii de Istoria Culturii și a Mentalităților, Istoria Reprezentărilor Colective și Antropologie Culturală. Doctor în filologie al Universității din București și al Universității Paris XII, cu teza *Viziunea asupra Morții în cultura română veche* (2007). Autoare a lucrării *Imago mortis în cultura română veche (sec. XVII-XIX)*, București, Ed. Universității din București, 2002. E-mail: cristinabogdan1976@yahoo.fr.

<sup>2</sup> Manuscrisul a fost descoperit și prezentat de Al. Elian într-un articol intitulat „Dosoftei, poet laic”, publicat în revista „Contemporanul”, nr. 21/1967, p. 3.

<sup>3</sup> 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, București, Ed. Minerva, 1978, p. 485.

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 485-486.

în limba română decât prologul, rezumând la sfârșitul versurilor subiectul tragediei în „câteva rânduri fermecătoare, care aduc a basm (fioros) concis”<sup>5</sup>: „*Aceste versuri sunt pentru Filogon, împăratul din Eghipt, carele murindu-i împărăteasa i-au rămas o hiică, Ierofila, pre numele maică-sa. Și o creștea tatăl său, aștiptându-i nărocul și având dese războaie și neodihnă de doi domni puternici di la Africa. Crescând pre un cucon nemerit de împărat și neștiut, și fiind din împărății Africai, care perisă, ș-acel cucon să amistuisă neștiut, nemerit la Filogon și crescute. Și deprins cu războaiele, stătu hatman la Filogon pentru vitejia lui. Și băte de înfrângea pe toți. Și stătu paci lui Filogon de cătră toț pentru vitejie lui Panaret. Și crescându-i hiică-sa de măritat, o peția 2 tinerei crai. Iar Ierofili cu hatmanul Panaret, ficiorul de împărat neștiut, cu taină era amândoi împreunați și dragi. Și oblicind bătrânul, nu vru să-i ierte, ce umoară pre ginere, și fiică-sa să giunghe deasupra mortului. Iar pre împăratul mamca hiică-sa și cu roabele l-au dat gios din polimar și l-au umorât, că venisă să-ș vază moarte hiică-sa.*”<sup>6</sup>

Interesantă este alegerea operată de cărturarul moldovean: deși avea acces la întregul text al tragediei, după cum demonstrează rezumatul întocmit cu precizie și claritate, nu talmăcește decât prologul, căruia îi conturează statutul de text independent. Ne oferă astfel un discurs al Morții, amintind deopotrivă de tradiția medievală a *convorbirilor omului* (fie el plugarul boemian<sup>7</sup>, învățatul polonez Policarp<sup>8</sup>, viteazul rus Anika<sup>9</sup> sau păcătosul italian<sup>10</sup>) cu *Moartea* sau a replicilor din *Dansurile macabre*, ca și de obsesia barocă a sfârșitului, care pusese în mișcare atâtea condeie în Europa de Apus și de Răsărit a veacului al XVII-lea.

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

„Sălbatică-s, fieratică, întunecată-n față,  
Iar coasa care-m ții amână, ciolane mi-s cu greață.  
Cu fulgere, cu tunete, din iad de la prăpaste  
Mă slobozâră de-am ieșit să fac lumii năpaste.”<sup>11</sup>

<sup>5</sup> Dan Horia Mazilu, „Charon lasă locul morții”, în „Transilvania” (Nouă Serie Nouă, anul XXVI), nr. 4/1996, p. 17.

<sup>6</sup> Dosoftei, *ed. cit.*, p. 487.

<sup>7</sup> Johannes von Tepl, *Plugarul și Moartea*, trad. din lb. germ. medievală de Marin Tarangul și Emmerich Schäffer, București, Ed. Humanitas, 1997.

<sup>8</sup> Charles Zaremba, *Le Dialogue du Maître Polycarpe avec la mort et autres textes macabres polonais*, Paris, Institut d'Études Slaves, 1997.

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

<sup>10</sup> „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.

<sup>11</sup> Dosoftei, *ed. cit.*, p. 377 (toate citatele din *Prolog* urmează *ed. cit.*, pp. 377-380).

Și continuă, pentru a sublinia imposibilitatea stabilirii oricărui tip de relație: „*Oarbă-s, nemilostivnică, surdă și fără gură.*” Punctele de acces sunt astfel tăiate, nivelurile unei posibile comunicări vizuale sau verbale fiind definitiv eludate. Personajul acționează ca o mașinărie, programată să cosească (căci instrumentul adiacent este aici *coasa*) reprezentanții tuturor categoriilor sociale, demnităților și vârstelor umane. Același *topos* al extincției universale, pus în pagină și de Miron Costin în *Viața lumii*, este dezvoltat într-o structură demnă de cohortele de trupuri răvășite de atingerea morții, ce populează unele dintre pânzele lui Pieter Brueghel cel Bătrân sau Hieronymus Bosch:

*„Că eu pre domnii, pre-mpăraț, boieri și pre vlădicii,  
Bogații și puternicii, țărani și calicii,  
Și toți bătrânii, tinerii, mari și mici depreună,  
Și pre-nțăleptăi și-nvățați, și ceata cea nebună,  
Cu steje-i tai în coasa mea și-i trag cu neagra moarte,  
Și-n floarea tinereților eu dintr-a vieții soarte  
Stricu-i și răsăpăscu-le nume, cinste și slavă,  
Pre frații și prietenii despart fără zăbavă.”*

În confruntarea regizată de cărturarul din Boemia – Johannes von Tepl – dintre Plugar și Moarte, aceasta din urmă afirmă răspicat că nu există individ care să poată, pe baza calităților cu care a fost înzestrat sau printr-un șiretlic oarecare, să se sustragă sfârșitului unanim valabil: „*Pe nobil, nu îl cruțăm; nici știința nu ne spune nimic, frumusețea nu ne apare frumoasă, harul, dragostea, durerea, vârsta bătrânului sau tinerețea și orice alt lucru nu au nici un preț pentru noi. Suntem la fel ca soarele care și peste rău și peste bine strălucește. Binele și răul ascultă de noi! Oameni luminați care știu să poruncească duhurilor, nouă ne cad pradă. Meșteri mari în magie neagră și iscusitele vrăjitoare nu ni se pot împotrivi. Să zboare pe mături, să călărească țapi, la nimic nu le ajută! Medicii care lungesc viața ne cad nouă pe mână: rădăcini, ierburi, alifii și toate prafurile vindecătoare nu îi ajută cu nimic.*”<sup>12</sup>

Ampla structură *ubi sunt?* inclusă în prolog este menită să întărească ideea atotputerniciei Morții, stăpânirea ei întinzându-se și asupra celor care prin faimă, bogăție sau cunoaștere („*slava, scriptura ș-armele*”; „*cinstea chesarilor, puterea și dârjia*”) păreau a nu se încadra în tiparul trecerii. Interesantă este încercarea de personalizare a unui motiv aparent schematic, prin mutarea accentului de pe „celebritățile” Antichității (în frunte cu mereu invocatul Alexandru Macedon), pe indivizi care aparțin sferei familiarității și a intimității:

*„Spuneți-mi, astăzi unde vă-s prietenii și frații,  
Unde vă sunt acei iubiți, aleșii și giurații,*

<sup>12</sup> Johannes von Tepl, *op. cit.*, pp. 25-26.

*Unde vă-s cei împodobiți, ce ieșiia la jocuri,  
Ce miroșiia la strâmtori, cu dragoste și moscuri,  
Unde sunt cei cu buzele de miere undătoare,  
De putea face nopțile să verse strălucire?”*

Răspunsul la retoricul *ubi sunt?* introduce în discurs umbra unui univers în ruină, în care spectrul necruțător a eliminat deopotrivă indivizii și civilizațiile din care aceștia au făcut cândva parte:

*„Toți sunt de coasa mea tăiați, de mine sunt stricate  
Cetăți, orașe, -mpărății, și-n țărână sunt uitate.”*

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

*„Niceș să văd, că-s în pământ de zac ciolane goale (...)  
Să gândiia că va trăi și nu-i va strica moartea,  
Acum li-i trupul în mormânt și-n iad le este soartea (...)  
Toți fără gură lăcuiesc în gropi, li s-au stâns graiul,  
Fără de soare, supt pământ, la întunec li-i traiul.”*

Orice trecere presupune o prefacere, iar *Thanatos* este marele *magister ludi* al schimbărilor degradante și ireversibile. Bucuria se metamorfozează în tristețe, tinerețea și frumusețea sunt supuse dezagregării, măreția cade în uitare, fericirea nunții se convertește în jalea înmormântării.

„*Nechemată*” (altfel spus, venind pe neașteptate), Moartea din versurile transpuse de Mitropolitul Dosoftei în veșmânt românesc pregătește terenul pentru o iconografie dincolo de granițele canonului, ce se va derula de-a lungul veacului al XIX-lea pe fațadele exterioare ale locașurilor de cult muntenesc<sup>13</sup>. În text, ca și în fresce, ea elimină tot ce-i stă în calea marșului triumfal:

*„Cosăsc mirese și pre miri, nuntașii de la nunte  
Le schimb și bucuriile în plâns și-n lacrimi multe.  
Lăutele, cobuzele, la veselii de jocuri,  
Cu bocete le primenesc de plâng în toate locuri.”*

Cu cât semnele vieții sunt mai consistente, cu atât apariția sfârșitului induce un sentiment al deznădejdiei mai acut. Întâlnirea dintre tinerețe (cu tot arsenalul ei de frumuseți) și spectrul deznodământului este generatoare de emoții puternice. Într-o carte consacrată relației tensionate dintre *Venus* și *Moarte*, Gert Kaiser

<sup>13</sup> Vezi, în acest sens, Andrei Paleolog, *Pictura exterioară din Țara Românească (sec. XVIII-XIX)*, București, Ed. Meridiane, 1984, pp. 54-58; pp. 100-101 și Cristina Dobre-Bogdan, *Imago mortis în cultura română veche (sec. XVII-XIX)*, București, Ed. Universității din București, 2002, pp. 13-62; pp. 198-225.

explică ruptura și 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.”<sup>14</sup>

Cu atât mai șocant este contrastul dintre frumusețea chipului însuflețit și hidoșenia scheletului în care se va transforma după trecerea ultimului prag existențial, atunci când apar reunite într-o singură imagine a ființei umane *scindate*, cum se întâmplă în câteva tablouri<sup>15</sup> centrate pe motivul *memento mori*. „Jumătatea vie” și „jumătatea moartă” compun niște făpturi hibride, capabile să reveleze taina morții înscrise în viață. Ca-ntr-un renescentist exercițiu de disecție, pictorul descoperă simultan privitorului stadiul actual și cel *post-mortem* al trupului, sugerând că sfârșitul se află *in nuce* în oameni. Nu mai este vorba de prezența dublului de dincolo de mormânt, imagine în oglindă a omului viu (cum se întâmpla în *Legenda Celor trei Morți și a Celor trei Viu*<sup>16</sup> sau în *Dansurile macabre*<sup>17</sup>), ci de treapta următoare a devenirii, pe traseul care curge dinspre leagăn către mormânt:

<sup>14</sup> 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 întâlnește pe Venus, are loc ciocnirea brutală dintre viață și moarte. Căci feminitatea este simbolul vieții și al fecundității, simbol infinit mai puternic decât cel al copilului, întrucât femeia întrușipează permanența, perenitatea, în timp ce copilul – imagine inversată a morții – nu este decât purtătorul propriei vieți ce va urma. (trad. n. – C. B.)

<sup>15</sup> De pildă, tabloul lui Johann Michael Eder, *Tânără*, păstrat în Muzeul orașului Rosenheim (Germania) sau un neobișnuit suport de prosop, din lemn, reprezentând un personaj secționat în două părți egale (bustul unei femei încoronate și reversul lui scheletic), conservat în Muzeul de Artă Populară Tiroleză din Innsbruck (Austria). Pentru mai multe exemple din arta europeană a secolilor al XVII-lea și 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.

<sup>16</sup> 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.

<sup>17</sup> Literatura de specialitate consacrată fenomenului literar și iconografic al Dansurilor macabre este foarte vastă. Menționăm aici, în ordinea cronologică a apariției lor, doar câteva dintre cele mai semnificative lucrări dedicate acestei problematice: 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 desarrollo 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.

*„Pelița albă, rumână, și fața mângâioasă  
De vârsta de cea tânără o fac de-i viermănoasă.  
Și pieptul acel dezmiardat, dragostea și dulceață,  
Îl fac de este împuțit de ți-i de dânsul greață.”*

Nu numai Moartea are darul prefacerii, ci și adjuvantul ei, Timpul. „Legătura lor conjugală”, identificată de Cristian Livescu în poemul costinian *Viața lumii*, nu lipsește nici din rândurile lui Chortatzis, muritorilor imputându-li-se inconștiența afișată în fața acestor instanțe ireversibile. „Cine are urechi de auzit să audă...” pare a spune macabru locutor. Avertismentele sunt însă zadarnice, gândul sfârșitului și al lumii de dincolo nu pare a-i „locui” pe oameni:

*„Și preste toate câte-am zis, toț staț cu mine-n poară,  
Nime nu-ș bagă-n mintea sa iadul ce-a să-i umoară. (...)  
Amar de ei, becisnicii, că nu caută să-ș vază  
Cum li să scurtă zilele, anii să-mpuținează.  
Alaltaieri, și cea de ieri, și zilele ce vine  
Nu vād 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.”*

Înavușirea și satisfacerea plăcerilor epicureice sunt preceptele după care se ghidează ignoranții „clienți” ai Morții. Aviditatea trăirii clipei la nivel strict fiziologic („Ce cum ar hi lumea a lor, legată cu urice, / Așe n-au sațâu de nemic, tot caută să mânânce.”) este blamată de înțeleptul performer al discursului, pe deplin conștient de caracterul vremelnic al celor cărora li se adresează. În spirit creștin, un sfârșit bun este doar punctul final al unei viețuiri pe măsură, așa încât „călăul” simte nevoia să ofere viitoarelor victime codul unei *ars bene vivendi*:

*„De patima lui Filogon foarte să v-aveț teamă,  
Strâmbătatea, pre cât puteț, urâț fără de samă.  
Părăsiț strâmbătățile, nu asupriț săracii,  
Nu despoiereț pre mișei, nu faceț cum fac dracii.”*

### Un personaj arhicunoscut, deși neîntâlnit încă

Să zăbovim puțin asupra personajului care conduce jocul în prologul tragediei *Erofili*. Chortatzis înlocuiește mitologica figură a lui Charon (din piesa lui Giraldu-Cinzio care i-a servit drept model) cu mai familiara Moarte. Întregul text este o formulă de prezentare, la persoana întâi, a acestei entități plasate sub zodia paradoxului: deși unanim recunoscută, nu va fi personal întâlnită decât în momentul în care cunoașterea va fi definitiv obstrucționată de însuși obiectul ei de studiu. Această „prezență absentă” – cum este numită moartea de filosoful german Paul Ludwig Landsberg într-un eseu dedicat fenomenului-limită<sup>18</sup> – a căpătat contur de-a lungul vremii sub pana scriitorilor sau sub penelul pictorilor, transgresând statutul de realitate ireprezentabilă.

<sup>18</sup> Paul Ludwig Landsberg, *Eseu despre experiența morții*, trad. din lb. fr. de Marina Vazaca, ed. a II-a, București, Ed. Humanitas, 2006.

„Că de pre chip știută sunt prin țările prin toate” – își enunță încă de la început celebritatea protagonistă prologului, pentru ca spre finalul textului să reia ideea unanimei ei recunoașteri: „Puterea mea toț o cunosc și știu și de-a mieu nume”. Portretul pe care și-l întocmește este în concordanță cu propunerile iconografiei: o apariție scheletică, de culoare întunecată, înzestrată cu o invincibilă coasă. O prezență terifiantă, manifestându-se în cele mai neașteptate contexte, și căreia nu i te poți sustrage prin nici o manevră:

„Cine din lume va gândi cu meștersug să fugă,  
Să scape de la coasa mea, să custe viață lungă,  
Nimică nu-i va folosi averea cea cu slavă,  
Că eu pre toț cu coasa mea agiung fără zăbavă.”

Personajul se definește mai ales prin *ceea ce face*, prin calitățile de prestidigitator capabil să convertească omul viu într-o umbră, în cel mai bun caz, o amintire. În „atelierul” Morții, faima și averea își pierd definitiv consistența și amăgitoarea putere. Sub semnul nebuniei sunt plasați toți cei care se încred în ele, asemeni bogatului căruia i-a rodit țarina din parabola biblică:

„Nebuni sunt, fără minte sunt, cât stau să șuvăiască  
De moarte și-ș pun gândul tot mai mult să-mbogățască.”

„Vânătorul cu sacul”<sup>19</sup> creionat de Miron Costin sau făptura antropofagă<sup>20</sup> pusă în scenă de Dimitrie Cantemir sunt înlocuiți aici de un neobosit călător, având drept toiașă o coasă proteică, ce pare a-și regla dimensiunile în funcție de destinatar. Substantivul „coasă” prezintă șapte ocurențe în text, iar verbul derivat, una. Într-un spațiu textual relativ redus, această frecvență reușește să impună imaginea unei făpturi nedespărțite de instrumentul care a consacrat-o.

<sup>19</sup> „O, vrăjmașă, hicleană, **tu vinezi cu sacul**, / Pre toți îi duci la moarte, pre mulți fără deală, / Pre mulți și fără vreme duci la această cale.”, în Miron Costin, *Viața lumii*, apud P. P. Panaitescu, Miron Costin, *Opere*, vol. II, București, Ed. pentru Literatură, 1965, p. 121.

<sup>20</sup> În *Istoria ieroglifică* apar următoarele versuri ce consacra imaginea Morții antropofage: „Tânăr și bătrân, împăratul și săracul / Părintele și fiul, rude ș-alalt statul, / În dzi ce nu gândéște, **moartea îl înghite**, / Viilor rămași, otrăvite dă cușite.” Câteva dintre inscripțiile menite să dezvăluie identitatea scheletului din decorația unor biserici de lemn din județul Mureș reiau această idee în forme concise: „Mortea ce mână pe tot omul păcâtos.” („Sf. Vasile cel Mare” din Grindenii, com. Chețani) sau „Aceasta mână pe toți oamenii” („Sfinții Apostoli” din Mura Mică, com. Gornești). Dimensiunea antropofagă a Morții este sugerată și de miniaturile ce figurează, într-o serie de manuscrise rusești din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea, scena *Judecării de Apoi*. În secțiunea destinată învierii cu trupul a celor decedați, alături de obișnuitele secvențe vizuale figurând ieșirea celor adormiți din morminte sau din pânțele fiarelor sălbatice, apare spectrul Morții prezentând privitorului, ca pe un trofeu, un mormânt deschis (un fel de groapă comună) în care se întrezărește un grup compact de personaje umane. Vezi, în acest sens, reproducerile miniaturilor propuse de Feodor Ivanovici Buslaev, *Svod izobraznenii iz licevykh apokalipsisov po russkim rukopisjam s XVIgo veka po XIXj*, Sankt Petersburg, 1884.

Apariția „Doamnei cu coasa” produce efecte devastatoare, căci nimic nu poate rezista privirii (acțiunii) distructive a acesteia. Cruciada Morții șterge de pe fața pământului o suită de realități, aparent înzestrate cu harul dăinuirii:

*„Și-ncătro în voi arunca ochii cu grea mânie,  
Orașe, satele să stâng, nu cată să rămâie.”*

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

*„Și toate țărâle să tem, și Țara de Moldovă,  
Unde doi oameni să tâlnesc de mine [iș] fac vorbă.”*

Alegând să prelucreze acest text și să-i confere o dimensiune românească, prelatul moldovean semnaleză o opțiune și implicit o raliere la linia de gândire a timpului său. Calificată în mod eronat de unii istorici literari drept o tendință a laicizării discursului propus de Mitropolit prin scrierile sale, traducerea prologului tragediei *Erofili* vădește aceeași motivație moral-religioasă care animă întreaga creație a cărturarului trecut recent în calendarul Sfinților români. Problema fundamentală surprinsă în versurile cu format grecesc de cincisprezece silabe, în care Moartea vorbește la scenă deschisă, invitându-și auditoriul la un răstimp al reflecției, se revendică deopotrivă din arsenalul de chestiuni dezbătute de filosofie, dar și de religie. Spiritul baroc al textului cretanului Gheorghios Chortatzis este dublat de dimensiunea creștină a scrisului celui care diortosisă în limba noastră *Psaltirea* și *Viețile svinților*.