

# Câteva considerații privind limbajul obscen al pieselor shakespeareiene și traducerea lui în limba română

George VOLCEANOV

Universitatea „Spiru Haret”, București (România)

Facultatea de Litere

Departamentul de Filologie – Limbi Germanice

[geovolceanov@yahoo.com](mailto:geovolceanov@yahoo.com)

## REZUMAT

Articolul discută strategiile folosite de traducători participanți la noua ediție extinsă a integralei Shakespeare în limba română, printre altele de redarea necenzurată și *ne-bowdlerizată* a limbajului obscen al Marelui Will în condițiile în care Shakespeare dramaturgul a fost, mai curând, un întreprinzător, un creator de divertisment ce a trebuit să facă concesii publicului larg decât un mare poet. Articolul discută fragmente de traduceri din edițiile publicate în anii regimului comunist, precum și din cea mai recentă ediție, cea lansată în anul 2010. Analiza respectivelor pasaje demonstrează că noile traduceri ne-au remodelat modul în care percepem opera dramatică a lui Shakespeare prin eliminarea tuturor formelor de *bowdlerizare* sau auto-cenzură, cum ar fi omisiunea, eufemismul sau interpretarea eronată.

**CUVINTE-CHEIE:** *limbaj obscen, (auto-)cenzură, bowdlerizare, divertisment, showbiz*



## ABSTRACT: On Shakespeare's Bawdy and its Translation into Romanian

The article discusses the strategy employed by the translators involved in producing a new, enlarged edition of the Shakespeare canon in Romania(n). De-censoring and de-bowdlerizing the Bard's bawdy, his obscene language is the thing at issue here insofar as Shakespeare the dramatist was not so much a great a poet as a self-conscious free-lancer, an entertainer who had to cater to the taste of the general public. The article discusses samples of translations from Romanian editions issued during the Communist regime and from the most recent one, launched in 2010. The close reading of the respective fragments proves that the latest translations have reshaped our perception of Shakespeare's dramatic works by doing away with all forms of bowdlerization, or self-censorship, such as omissions, euphemism, and misinterpretation.

**KEYWORDS:** *bawdy, obscene language, (self-)censorship, bowdlerization, entertainment, showbiz*



## RÉSUMÉ : Sur le langage obscène des pièces shakespeariennes et sa traduction en roumain

L'article examine les stratégies utilisées par les traducteurs qui participent à la nouvelle édition augmentée de l'intégrale Shakespeare en roumain, entre autres afin de rendre de manière non censurée et sans « bowdlerisation » le langage obscène du Grand Will, et cela vu que le dramaturge était plutôt un entrepreneur, un créateur de divertissement qui a dû faire des concessions au grand public, qu'un grand poète. L'article discute des fragments de traductions tirés des éditions publiées sous le régime communiste, ainsi que la dernière édition, lancée en 2010. L'analyse de ces passages montre que les nouvelles traductions ont remodelé la façon dont nous percevons l'œuvre dramatique de Shakespeare en éliminant toutes les formes de « bowdlerisation » ou d'auto-censure, comme l'omission, l'euphémisme ou les erreurs d'interprétation.

**MOTS-CLEFS :** *langage obscène, (auto-)censure, « bowdlerisation », divertissement, showbiz*



**ÎN ANUL 2010, CU SPRIJINUL** Editurii Paralela 45, am inițiat o nouă ediție a integralei Shakespeare. Pe coperta IV a primului volum din noua serie de autor, reluând o serie de idei prezentate în studiul introductiv, apare un text ce prezintă în mod sintetic programul estetic asumat de echipa de traducători angajată în acest proiect editorial. Nu întâmplător, argoul este un cuvânt-cheie (și un obiectiv prioritar) în activitatea de re-traducere a operei shakespeariene în limba română:

Volumul de față inaugurează o nouă serie a *Operelelor* lui William Shakespeare, cu traduceri noi, într-o limbă română modernă, accesibilă cititorilor și spectatorilor de azi. Noile traduceri propun unele distanțări interpretative față de soluțiile precursorilor (dictate de evoluția criticii interpretative anglo-saxone și de perfecționarea instrumentelor lor de lucru), dar și conservarea formelor specifice teatrului elisabetan (versul alb, pentametru iambic și cupletul rimat alternate cu proza) și a funcției comunicative a dialogului în teatru, într-o încercare de unificare a noțiunilor aparent ireconciliabile de „traducere filologică” și „traducere pentru scenă”. Este o serie de autor sută la sută necenzurată din punct de vedere politic, social și religios, și *nebowdlerizată* (adică necenzurată în latura obscen-argotică a limbii), însoțită de un bogat aparat critic (cu studiu introductiv, note, prefețe și postfețe) realizat de o prestigioasă echipă de universitari de largă recunoaștere internațională în domeniul studiilor shakespeariene. [1]

Pe de o parte, noua ediție are un program, o strategie coerentă, fundamentată pe baza cercetării modului în care s-a constituit canonul shakespeareian

în anii regimului comunist din România [2] și, totodată, a evoluțiilor înregistrate în practicile editoriale anglo-americane din ultimele decenii; pe de altă parte, unul dintre obiectivele conștient asumate de noua echipă de traducători (tot ca reflex al unor cercetări substanțiale) constă în recuperarea argoului shakespearian, parțial cenzurat (sau, mai corect spus, autocenzurat) în mai vechile traduceri românești.

După ce în prima ediție a unei integrale Shakespeare în limba română, publicate între 1955 și 1961 la E.S.P.L.A., Mihnea Gheorghiu, îngrijitorul ediției, lansase paradigma unui „*Shakespeare al oamenilor*” (autorul ca exponent al poporului, cetățean harnic și patriot) [3], iar într-o a doua ediție, pe care a coordonat-o între 1982 și 1991 la Editura Univers, Leon Levițchi revizuiuse drastic această viziune marxist-leninistă, propunând paradigma unui Shakespeare dramaturg – poet – gânditor [4], noua ediție inaugurată în anul 2010, în consens cu ultimele evoluții înregistrate în studiile shakespeariene din Marea Britanie, militează pentru reconsiderarea Bardului de la Avon, etichetându-l drept un întreprinzător capitalist participant la *showbiz*, la industria *entertainment*-ului dintr-o epocă în care teatrul era considerat, atât de către autoritățile laice (Parlament) cât și de către cele ecleziastice, o formă *sublitară* și *subculturală* [5]. Scopul *showbiz*-ului în epoca elisabetană nu era diferit de cel al zilelor noastre, urmărind obținerea profitului prin orice mijloace, inclusiv prin recurgerea la un limbaj colorat, vulgar și obscen. Argoul erotic al lui Shakespeare, a fost, de altfel, glosat în detaliu de către cel mai mare lexicograf al argoului anglofon, Eric Partridge, autorul celebrului glosar *Shakespeare's Bawdy* (*Obscenitățile lui Shakespeare*, 1947), lucrare reeditată an de an de către prestigioasa editură Routledge. Istoria receptării operei shakespeariene consemnează, de altfel, numeroase atacuri la adresa vulgarității limbajului, a obscenităților și injuriilor proferate de numeroase personaje ale Marelui Will. John Dryden, Voltaire, Samuel Johnson și Lev Tolstoi sunt doar câteva dintre marile personalități care l-au acuzat pe Bard pentru concesiile făcute publicului nu tocmai rafinat pentru care a scris. Iar Shakespeare n-a reprezentat un caz singular în epocă. Deși Anglia elisabetană avea un sistem foarte bine pus la punct de cenzurare a repertoriului dramatic (atât al cuvântului rostit pe scenă cât și al celui tipărit), contemporanii lui Shakespeare se întreceau în a scrie texte deșănțate, împănându-și piesele cu obscenități și înjurături. S-a ajuns până acolo încât în anul 1606 însuși suveranul, regele Iacob I, a încercat să stăvilească proliferarea obscenităților prin promulgarea unei Legi împotriva înjurăturilor și a luării numelui Domnului în deșert.

Eric Partridge arăta în introducerea la glosarul său de obscenități shakespeariene că, în relație cu sexul, Shakespeare era „*un idealist și un realist, un romantic și un cinic, un ascet și un hedonist, un filosof și un om ca toți oame-*”

nii, un sfânt și un păcătos...” [6], că în piesele și poemele lui se întâlnesc nu mai puțin de patruzeci și cinci zeci de sinonime argotice pentru *penis*, șazececi și opt pentru *vulvă* și *vagin*, șazececi și patru de cuvinte sau expresii care definesc actul sexual și, în fine, o sută patruzeci de verbe și locuțiuni verbale care descriu consumarea unui contact sexual [7].

Timp de secole, textele shakespeariene au fost supuse unui neîncetat proces de *bawdlerizare*, adică de epurare a termenilor obsceni. Acest proces a început în secolul al XVII-lea, când pe scenele Restaurației nu se mai jucau piese de Shakespeare, ci *adaptări după Shakespeare*, semnate de William Davenant, John Dryden, Thomas Shadwell și mulți alți dramaturgi astăzi uitați. Acest proces a continuat și pe tot parcursul secolului al XVIII-lea. Abia odată cu revolta romanticilor, repertoriul shakespearian a revenit pe scenele englezești în straiile lui lingvistice originale. Cenzurarea obscenităților și a argotismelor n-a fost, așadar, un fenomen local, est-european, dictat de ideologia și dogmele comunismului, ci ea s-a manifestat în egală măsură și în lumea capitalistă, fie ea catolică sau protestantă.

Cercetând modul în care a fost cenzurat Shakespeare în România comunistă, confruntând traduceri cu edițiile critice originale folosite de traducători și discutând cu persoane din anturajul sau familiile acestora (astăzi, din păcate, dispăruți cu toții) am ajuns la următoarele concluzii: în cazul ediției Shakespeare din anii 1950, organele „abilitate” nu au exercitat niciun fel de cenzură, dând mână liberă traducătorilor; cei mai mulți, în eforturile lor de tălmăcire a textului shakespearian, s-au străduit să fie cât mai fideli originalului; în fine, acolo unde s-au înregistrat cazuri flagrante de auto-cenzură, acestea au fost dictate de contextul social și istoric, de poziția politică și profesională a fiecărui traducător în parte: altfel spus, auto-cenzura a depins (și) de fibra morală a respectivilor traducători. Menționez, fără a intra în detalii, că unele cazuri de auto-cenzură și implicită complicitate cu ideologia comunistă au decurs fie din poziția delicată a unor traducători, care aveau un dosar politic nu foarte „sănătos”, fie din poziția unor traducători cu importante funcții de conducere în aparatul de stat și de partid. Și merită subliniat și faptul că, în ciuda vicisitudinilor acelor vremuri, unii dintre aceștia (Dan Grigorescu, Ion Frunzetti, Leon Levițchi, Virgil Teodorescu) și-au asumat riscul de a oferi cititorilor din acei ani versiuni relativ fidele originalului din punct de vedere al limbajului obscen-argotic.

Studiind modul în care au fost traduse în limba română 306 cuvinte și expresii obscen-argotice din douăzeci și nouă de piese și două poeme shakespeariene, am constatat că, în circa 69% din cazuri, soluțiile propuse de traducători au fost corecte sau, cel puțin, acceptabile [8]. Dar, după cum se argumentează în programul noii ediții lansate în anul 2010, mai sunt mulți pași de făcut în direcția recuperării unui Shakespeare cât mai autentic, re-

spectiv: retraducerea operelor sale într-o limbă modernă, în condițiile în care autorul însuși a fost un mare inovator al limbii engleze, iar nu un colecționar de arhaisme și cuvinte rare; realizarea unor versiuni cu o sintaxă clară, cu un discurs caracterizat de eufonie, utilizabile în teatru; în fine, eliminarea erorilor neintenționate sau intenționate (efect al auto-cenzurii) ale vechii generații de traducători etc.

\*

Recuperarea vocabularului obscen-argotic ocupă, așadar, un loc important pe agenda de lucru a noii echipe de traducători. Voi începe cu un exemplu de obscenitate eludată sau escamotată de absolut toți traducătorii români până la ediția recent lansată. Shakespeare și toți ceilalți dramaturgi elisabetani foloseau frecvent înjurătura *A pox on you!* sau forma prescurtată a acesteia, *A pox!* În traducere intra-lingvistică, în engleza contemporană, echivalentul ei este *Fuck you!* Avem de-a face, practic, cu cea mai brutală înjurătură sau expresie tabu anglofonă. Și totuși, înjurătura elisabetană este cu mult mai virulentă, injurioasă, deoarece, pe lângă implicațiile sexuale, este insinuată și urarea de a-i transmite celui vizat (interlocutorului), pe cale sexuală, boala venerică ce reprezenta un veritabil flagel în epocă – sifilisul. Ei bine, ce mare personaj shakespearian se coboară, pe lângă multe altele, la folosirea acestei înjurături? Nimeni altul decât Hamlet, melancolicul prinț danez, prototipul umanistului renescentist, inventatorul conceptului democratic al prezumției de nevinovăție.

În traducerile din perioada regimului comunist, această înjurătură era elegant echivalată cu eufemisticul „la naiba”; traducătorii mai îndrăzneți se încumetau să folosească imprecația „dare-ar ciurma în tine”, trecând peste faptul că *pox* desemna, de fapt, sifilisul, echivalentul englezesc al ciumei bubonice fiind *plague*. În Scena 7 din prima ediție *in-cuarto* (1603) a lui *Hamlet*, ce corespunde Actului II, Scena 2 din a doua ediție *in-cuarto* (1604-1605) și din prima ediție *in-folio* (1623), Hamlet își exprimă în termeni injurioși dezacordul față de intervenția lui Corambis (cel rebotezat Polonius în versiunile ulterioare), care tocmai a întrerupt tirada unui actor.

**CORAMBIS:** Enough my friend, 'tis too long.

**HAMLET:** It shall to the barber's, with your beard. *A pox!* He's for a jig or a tale of bawdry or else he sleeps. Come on, to Hecuba, then.

(*Hamlet*, Q1, 7, 360-363) [9]

**CORAMBIS:** Ajunge, prietene, e prea lungă.

**HAMLET:** O dăm la bărbierit, cu barba dumitale cu tot. *Futu-i!* Se dă în vânt după cântecele deocheate și poveștile porcoase; altfel, adoarme. Treci mai departe – la Hecuba. [10]

Curios, însuși Shakespeare și-a mai îndulcit tonul în variantele din 1604 și 1623, înlocuind *A pox!* cu *Prithee*, adică „Te rog”; în schimb, în Scena 9 din Q1, ce corespunde Actului III, Scena 2 din Q2 și F, protagonistul își regăsește apetitul pentru înjurături în timpul spectacolului de la Curte. Nerăbdător să vadă reacția Regelui în momentul omorului din piesa-în-piesă, Prințul îi zorește pe actori recurgând la un limbaj ultra-obscen:

**HAMLET:** Begin! Murderer, begin! *A pox!* Leave thy damnable faces and begin!

(*Hamlet*, Q1, 9, 162-163)

**HAMLET:** Haideți! Treceți la crimă! *Futu-i!* Termină cu scâlbăielile astea afurisite și dă-i bătaie! Hai odată! [11]

Imprecăția dispare din Q2, dar re apare în F.

**HAMLET:** Haide odată, criminalule: *futu-i mama ei* de treabă, termină cu scâlbăielile astea afurisite și dă-i bătaie. Hai odată, „croncanul croncane a răzbunare.” [12]

Norocul traducătorilor români din perioada comunistă a fost că și în edițiile englezești după care au tradus tragedia această replică era preluată din Q2, care nu conținea imprecăția respectivă, așadar, n-au fost nevoiți să mai recurgă la auto-cenzură.

Limbajul protagonistului oscilează între vulgar și obscen și într-o bună parte a celebrelor sale monoloage. În cel din finalul Scenei 7 (Q1), respectiv din II, 2 (Q2; F), Hamlet se muștră pe sine pentru exacerbarea sentimentelor sale în dauna acțiunii ferme la care îl instigase, de altfel, spectrul tatălui său. În Q1 și F, Hamlet se compară cu o prostituată și un rânđaș, autocaracterizându-se drept *whore*, *drab* (sinonime obscene și peiorative pentru „prostituată”) și *scullion* („rânđaș”), dar în Q2 *scullion* este înlocuit de *stallion*. Citez integral nota de subsol care însoțește traducerea acestui termen în versiunea Popa-Volceanov: *Stallion* (în original) avea în epoca elisabetană sensul de adolescent care se prostituează; în limba română avem o lungă listă de termeni argotici echivalenți, cum ar fi *buzilău*, *bulangiu*, *papanache*, *lăchiță*, *fetiță penală*, *jartea penală* etc. În textul F apare *scullion*, „rânđaș de cea mai joasă speță” [13]. Iată mai jos soluțiile propuse de cei doi co-traducători:

**HAMLET:** (...) Îmi vărs nădufu-n vorbe ca *o curvă* [14]  
 Și blestem ca *o târfă, un rânduș*. (Q1, F)  
 / Și blestem ca *o coardă masculină*. (Q2) [15]

Imprecția *A pox!*, de la care a pornit discuția despre obscenitatea limbajului dramatic shakespeareian, reapare în piesa târzie *The Tempest (Furtuna)*, pornografia verbală fiind aici dusă la extrem. În Actul I, Scena 1, în timpul unei altercații de pe puntea corăbiei ce îl transportă pe regele napolitan de la Tunis înapoi în patrie, Sebastian, fratele regelui, îi adresează șefului de echipaj o injurie greu de digerat. Imprecția sugerează un număr de sex oral ce-i provoacă victimei îmbolnăvirea cu sifilis faringian; devine un procedeu direct de caracterizare a personajului și, de aici, ne dăm seama cam ce părere avea autorul despre nobilimea acelor vremuri. Iată mai jos replica originală și variantele de traducere semnate de Leon Levițchi și subsemnatul:

**SEBASTIAN:** *A pox o' your throat*, you bawling, blasphemous, incharitable dog!  
 (I, 1,132) [16]

**SEBASTIAN:** *De răpciugă să ai parte*, jigodie rea și afurisită! De ce cobești? [17]

**SEBASTIAN:** *F'-te-n gură* de jigodie nenorocită, la cine latri, băi, gură spurcată? [18]

Evident, versiunea mai veche, a lui Levițchi, schimbă radical sensul originalului, dar înclin să-i dau dreptate marelui nostru anglist, care mi-a fost și mentor la tinerețe: în anii comunismului nici nu s-ar fi putut găsi vreo soluție mai bună, mai plastică și mai expresivă. De altfel, textul *Furtunii* abundă în pasaje licențioase când pe scenă își fac apariția Stephano, Trinculo și Caliban. Stephano, beat, lălăie un cântec marinăresc cu nimic mai elevat decât celebrul *Pe la spate* din repertoriul pornografic al maneliștilor români. Este vorba de un cântecel cu un text deocheat, în care o oarecare Kate refuză avansurile marinarilor, căci

She loved not the savour of tar, nor of pitch,  
 Yet a tailor *might scratch her where'er she did itch*:  
 Then, to sea, boys, and let her go hang!

(II, 2, 44-46)

De data aceasta, Leon Levițchi și-a asumat traducerea corectă a sensului, în spiritual originalului. I se poate imputa, însă, faptul că, păstrând sensul, a modificat structura prozodică a versurilor, traducând un dodecasilab anapestic printr-un tetrametru iambic și un eneasilab alcaic:

Nu-i plăcea mirosul de gudron sau smoală;  
Dar pe-un croitor vezi că-l lăsa  
*Să o scarpine unde-o mânca...*  
Hai, băieți, pe mare – și dracul s-o ia! [19]

(LL, 377)

Iată și versiunea recentă, publicată în anul 2010:

Mirosul de smoală ea nu-l suporta,  
*Dar când o mânca, un croitor i-o scărmana.*  
Așa că, hai, ușcheală pe mare.

(GV, 315)

Nu mai e cazul să subliniem faptul că mâncărimile, dincolo de tenta glumeață a expresiei, erau și o aluzie la prezența unei boli venerice. Încă o dată, textul de teatru devine un document de epocă, confirmând justetea afirmației lui Hamlet, care-i numea pe actori „rezumatul și cronica fiecărei epoci” (Q1, 7; Q2 și F, II, 2). Obsesia bolilor venerice pare să-l marcheze pe Shakespeare încă de la sfârșitul anilor 1590, dinainte de compunerea așa-numitelor „comedii sumbre”, și ajunge la paroxism în *Troilus și Cresida* (1601) și *Measure for Measure* (*Măsură pentru măsură*, 1603). În epilogul cu totul atipic al celei dintâi, personajul Pandarus, anticipând parcă mizantropia lui Timon din Atena, nu-și încheie discursul cu urări de bine, ci cu urări de... boală:

**PANDARUS:** Brethren and sisters of the *hold-door trade*,  
Some two months hence my will shall here be made.  
It should be now, but that my fear is this.  
Some galled *goose of Winchester* would hiss.  
Till then I sweat and seek about for eases,  
And at that time bequeath you my diseases.

(V, 10, 50-55) [20]

Merită comparat modul în care au tradus acest pasaj Leon Levițchi – la sfârșitul anilor 1950 – și Lucia Verona în cea mai recentă ediție românească a acestei piese.

**PANDARUS:** Surori și frați cu *ușa-ntredeschisă*,  
Eu nu vă las acum diata scrisă,  
Ci doar peste vreo lună, două – dacă  
În Winchester *vreo găscă* n-o să tacă!  
Să mă mai caut. Pân’ atunci, Pandar  
O să vă lase bolile în dar. [21]

PANDARUS: Frați și surori de *codoșlâc*, să știți,  
 În două luni testamentu-mi citiți.  
 De fapt, e scris; mă tem să nu-l zărească  
 Vreo *curviștină* și să clevetească.  
 Pân' atunci caut leacuri, nădușesc,  
 Când mor, bolile-mi vi le dăruiesc. [22]

Traducerea lui Leon Levițchi ne oferă un exemplu clar de auto-cenzură prin ambiguitate și escamotare. *Sisters of the hold-door trade* este în original un eufemism pentru prostituatele postate în fața ușilor deschise ale bordelurilor pentru atragerea clientelei; *Winchester goose*, „gâsca de Winchester”, reprezintă o aluzie la cartierele londoneze situate pe malul sudic al Tamisei, aflate sub jurisdicția episcopului de Winchester, zona de agrement unde erau comasate în epoca elisabetană teatrele, tavernele și bordelurile; sintagma de mai sus era folosită atât pentru prostituate cât și pentru clienții lor suferinzi de boli venerice [23]: așadar, o altă variantă de traducere ar fi „vreun sifilitic”.

Versiunea Luciei Verona păstrează sensul originalului tocmai pentru că traduce ideea, iar nu cuvântul. Traducerea lui Leon Levițchi este însoțită de un indice și o notă de final plasată la o distanță de patruzeci și cinci de pagini. Notele din ediția Univers semnate de Virgiliu Ștefănescu-Drăgănești sunt cel mai adesea prolixă. Abia după o lungă digresiune afla cititorul român din perioada comunistă că „epitetul gâscă de Winchester era dat prostituatelor și celor ce sufereau de boli venerice.” [24] Chiar dacă aparatul critic recupera parțial (spun parțial pentru că cititorul de rând rareori citește notele finale ale unei scrieri) sensurile argotic-obscene ale pasajului în discuție, recuperarea se producea doar la nivelul lecturii individuale, nu și la nivelul textului de spectacol. O replică nu poate fi rostită pe scenă cu nota însoțitoare cu tot, or traducătorii mai vechi (cu rare excepții, precum Dragoș Protopopescu) au ignorat faptul că Shakespeare a scris *pentru scenă*, nu pentru bibliotecă, înălțarea lui la rangul de mare autor canonic datorându-se în primul rând posterității. Din acest punct de vedere, este preferabilă dezinvoltura cu care Lucia Verona, un dramaturg cu experiență bogată, a păstrat și sensul și savoarea originalului, cu nuanțe argotice cu tot. Versiunea Luciei Verona nu numai că evită ambiguitățile, dar este și extrem de expresivă (prin folosirea unei vocabule precum „clevetească”), mult mai clară pentru spectatorul virtual („testamentul” fiind mai inteligibil pentru publicul de astăzi decât „diata”) și mai corectă la nivel denotativ, căci locuțiunea adverbială *at that time* nu înseamnă „până atunci”, ci „în ceasul morții”, așadar, „când mor”.

Alături de *Măsură pentru măsură*, *Troilus și Cresida* este, probabil, piesa în care Shakespeare a folosit cu cea mai mare frecvență cuvântul *whore* („curvă”) și sinonimele sale. După cum arătam și în „Prefața” la *Troilus și Cresida* [25], până și marele critic universitar american Harold Bloom este de părere că, în lumea ficțională a acestei piese, toate femeile, cu excepția Casandrei, sunt curve, iar bărbații, ei bine, sunt... tot curve [26]. *Curvă* devine un cuvânt-cheie în piesa din care, prin prisma lui Tersit cel înzestrat cu funcția de *raisonneur*, aflăm că Ajax are „o minte de bou”, e un bufon războinic și un cămiloi, un prostovan și un elefant, un păun, un pește de câmp și un monstru; că Ahile e „un intrigant cum rar găsești”, „un idol al idolatrilor de idioți”; că Ajax și Ahile la un loc sunt două javre și potăi; că Patrocle e nebun și e târfa masculină a lui Ahile, iar Agamemnon un afemeiat „căruiia îi plac păsăruicile”. Elena e o târfa, iar Menelau un încornorat, ba chiar „monumentul încornoraților”, o hazna și o cloacă, „un spartan cu patru coarne”; Diomedea e un escroc cu două fețe, un netrebnic de cea mai joasă speță, un curvar și un nemernic ticălos și ipocrit; Cresida e o „ascuțitoare” (metafora sexuală e mai mult decât străvezie), o târfa și o curvă, iar Nestor are „mintea mucegăită” de secole. *Whore* și sinonimele acestui termen peiorativ sunt folosite de toate personajele, în contexte lingvistice dintre cele mai imprevizibile, ca, de pildă, atunci când Pandarus se plânge de tuberculoza care-l macină. Să vedem soluțiile oferite de Leon Levițchi și Lucia Verona.

**PANDARUS:** *A whoreson tisick, a whoreson rascally tisick* so troubles me, and the foolish fortune of this girl.

(V, 3, 101-102)

**PANDARUS:** *Oftica*, bat-o focul – oftica asta *scârboasă și blestemată* – nu mă lasă-n pace deloc; la fel și ghinionul prostesc al fetei ăsteia.

(LL, 97)

**PANDARUS:** *A dracului* tusea asta, *curva asta* de tuse ofticoasă mă supără atât de rău, la fel ca și soarta tâmpită a fetișcanei ăsteia.

(LV, 299)

Din nou, Lucia Verona surprinde perfect tonul grosolan, vulgar al originalului, în timp ce Leon Levițchi se eschivează discret de la redarea registrului stilistic al replicii traduse, o dată prin eludare, iar o dată prin recurgera la eufemisme. Reținem și firescul exprimării și eufonia finalului de frază din versiunea Verona, „soarta tâmpită a fetișcanei ăsteia”, prin contrast cu varianta anterioară. Poate că în ambele versiuni ar fi sunat și mai firesc „a acestei fete / fetișcane”.

Iată, în continuare, de data aceasta deloc surprinzător, cum i-o descrie Diomede lui Paris pe frumoasa Elena, care reprezintă pretextul Războiului Troian:

**DIOMEDES:** You, like a lecher, out of whorish loins  
 Are pleased to breed out your inheritors.  
 Both merits poised, each weighs nor less nor more:  
 But he as he, the heavier for a whore.  
 (IV, 1, 64-67)

**DIOMEDE:** Tu, ca un crai, ai vrea să naști vlăstare  
 Din coapsele-i de *târfă*. La cântar  
 Vi-i meritul la fel, dar el, zic eu,  
 Punându-i coarne *târfa*, e mai greu.  
 (LL, 67)

**DIOMEDE:** Perversule, tu vrei moștenitori  
 Din șalele-i de *curvă*. Cântărit,  
 Meritu-i cam la fel la amândoi,  
 La fel – o *târfă*-și bate joc de voi.  
 (LV)

Shakespeare folosește, în legătură cu Elena, substantivul *whore* și adjectivul derivat din acesta, *whorish*. Leon Levițchi, nu numai un traducător, ci și un exeget de seamă al operei shakespeariene – printre altele ne-a lăsat o taxonomie a tipurilor de repetiție lingvistică din piesele Marelui Will [27] – se arată, de această dată consecvent și reia cuvântul-tabu în conformitate cu originalul. Lucia Verona optează pentru diversificarea lexicală, folosind doi termeni vulgari cu unul și același sens. „Curvă” este soluția optimă pentru redarea lui *whore* în limba română, cele două cuvinte plasându-se în capul listei de sinonime din cele două limbi în ceea ce privește gradul de vulgaritate. Orice text rimat ridică probleme traducătorilor și nu pot să nu remarc faptul că, în ceea ce privește tălmăcirea versului final, varianta lui Levițchi se situează mai aproape de original.

Tot printre derivatele lexicale ale substantivului *whore* se numără și *whoreson*, care poate avea funcția de substantiv (cu sensul de „bastard”, „pui de curvă”) sau de adjectiv (cu sensul peiorativ „de căcat”, „de tot căcatul”, „ca vai de mama lui” etc. – în general, greu de tradus). Iată, spre ilustrare, și un context minimal, o interpelare a lui Tersit de către Ajax, evident, cu folosirea cazului vocativ.

**AJAX:** You, *whoreson* cur!  
 (II, 1, 40)

**AIAX: Fătătură de cățea!**

(LL, 31)

**AIAX: Fecior de târfă! Javră!**

(LV, 206)

De data aceasta Leon Levițchi evită din nou cuvântul-tabu și alege o soluție nefericită din cel puțin două motive: 1) *cur* este un substantiv peiorativ folosit pentru „câine” și ar putea fi tradus drept „javră”, „cotarlă”, „potaie” – dar nu are nicio legătură cu expresia din engleza contemporană *son of a bitch*; 2) „fătătură” este un termen rar, care nu apare în *DEX* și, în orice caz, cu greu i-ar putea spune ceva spectatorului de teatru din ziua de azi – în plus, se situează la polul opus eufoniei, putând fi etichetat, mai curând, drept o mostră de cacofonie. Lucia Verona a procedat just separând sensul lui *whoreson* de acela al lui *cur*, excelând din nou la capitolele fidelitate, expresivitate și inteligibilitate.

Nu lipsesc din piesă nici asocierile cuvântului *whore* cu ideea de homosexualitate. La Shakespeare praful se alege de conceptul clasic grecesc al iubirii înălțătoare dintre doi bărbați, ilustrat, printre altele și de mitul lui Zeus și Ganimedede. Scena din care sunt selectate replicile de mai jos pare, mai degrabă, să ridiculizeze ineficiența misiunii militare comandate de Contele de Essex în Irlanda în intervalul 1598-1599, când acesta își petrecuse mai mult timp în cortul său, în compania Contelui de Southampton, decât dând lupte cu rebelii irlandezi. Limbajul este extrem de dur și astăzi se știe cu certitudine s-a încercat suprimarea acestui text și la apariția primei ediții *in-cuarto* cu pagina de titlu în două variante contradictorii (1609), și la data când a fost tipărită prima ediție *in-folio* (1623). Iar acest fapt nici n-ar trebui să ne mire dacă luăm în calcul obscenitatea extremă a limbajului și faptul că dialogul era o virulentă satiră în care spectatorii recunoșteau personalități marcante ale vieții politice elisabetane. Iată un fragment edificator și soluțiile avansate de cei doi traducători români:

**THERSITES:** Prithee, be, silent, boy; I profit not by thy talk. Thou art said to be Achille's male varlet.

**PATROCLUS:** Male varlet, you rogue? What's that?

**THERSITES:** Why, *his masculine whore*.

(V, 1, 15-17)

.....  
**THERSITES:** Do I curse thee?

**PATROCLUS:** Why, no, you *ruinous butt*; you *whoreson* indistinguishable cur, no.

(V, 1, 27-28)

**TERSIT:** Te rog, să taci, băiete. Nu am nimic de câștigat de pe urma din vorbăriei tale. Ți-a mers vestea că ești fătălău lui Ahile.

**PATROCLE:** Fătălău, ticălosule? Ce-nseamnă asta?

**TERSIT:** Păi, *târfa lui de parte masculină*.

.....

**TERSIT:** Te blestem pe tine?

**PATROCLE:** Nu, *butie viermănoasă! Fătătură de târfă*, nu.

(LL, 85-86)

**TERSIT:** Te rog, băiete, liniște; nu mă aleg cu nimic din vorbăria ta; se zice că ai fi subretul lui Ahile.

**PATROCLE:** Subret, nemernicule? Ce-i aia?

**TERSIT:** Subretul, cameristul, mă rog, *târfa lui masculină*.

.....

**TERSIT:** Te înjur eu?

**PATROCLE:** A, nu, *cur spart* ce ești, nu, javră diformă, *fecior de târfă*, nu.

(LV, 1, 27-28)

Primul sens al cuvântului *varlet* este acela de servitor de sex bărbătesc. *Male varlet* pare, la prima vedere, un pleonasm, dar limba engleză (mai ales cea mânăuită de Shakespeare) ridică pleonasmul la rang de figură de stil cu rol de accentuare. Este greu de înțeles de ce a optat Leon Levițchi pentru traducerea sintagmei respective drept „fătălău”; a mizat, eventual, pe un joc de cuvinte, pornind de la ideea de fată-n casă de... genul masculin. Poanta se pierde, însă, atâta timp cât astăzi „fătălău” denumește un hermafrodit sau un băiat timid, cu apucături de fată. Lucia Verona găsește o soluție pe cât de neașteptată, pe atât de ingenioasă, preluând din lumea operetei și a operei comice termenul de „subretă”, pe care, apoi, îl masculinizează, obținând „subret”: sunt recuperate atât comicul de limbaj cât și ironia subțire a originalului. *Masculine whore*, sintagmă greu de digerat, amintind de *stallion* din *Hamlet* („coarda masculină”, *vide ante*), este corect (și obscen) redată prin „târfa lui masculină” la Verona, în timp ce Levițchi, fără a eluda sensul originalului, încearcă să atenueze șocul produs de textul shakespearian prin adăugarea de balast lingvistic, acel „de parte” ce nu își are rostul în traducere. În al doilea micro-fragment din acest schimb de replici, în care Patrocle preia inițiativa împoșcându-l pe Tersit cu imprecății, traducătorii aveau de ales, în cazul cuvântului *butt*, pentru unul dintre cele două sensuri atribuite de îngrijitorii de ediție britanici: 1) „butoi” (în acest caz, o soluție acceptabilă pentru *ruinous butt* ar fi fost „butoi hârbuit”); 2) „fese, popou, șezut”. Leon Levițchi a ales primul sens, dar arhaizarea excesivă și neadecvarea epitetului „viermănos” subminează încă o dată strădania unui mare

traducător care n-a înțeles că Shakespeare trebuie tradus pentru scenă. Lucia Verona a optat pentru sensul al doilea, menținând dialogul la cote înalte de obscenitate, insinuând, în spiritul originalului, că homosexualitatea era endemică în tabăra grecilor ce asediau Troia de ani buni. Ultima parte a replicii lui Patrocle reia aproape cuvânt cu cuvânt formula cu care i se adresase și Ajax lui Tersit, *whoreson cur*. Cei doi traducători sunt consecvenți și reiau formulele anterioare, „fătătură de târfă” (Levițchi) și „javră” și „fecior de târfă” (Verona), soluția optimă aparținând, după cum am mai arătat, Luciei Verona.

Revenind la contextele imprevizibile în care ajunge Shakespeare să folosească lexemul *whore* și derivatele lui lexicale, vom vedea că nu numai un erou de talia lui Patrocle, persoana umilă a lui Tersit, frumoasa Elena din Troia sau tusea cronică a lui Pandarus pot fi asociate, într-un fel sau altul, cu ideea de „curvă”, ci și noțiuni abstracte, precum mintea omenească. În viziunea lui Tersit, în momentul când Cresida își încalcă jurământul de iubire rostit în fața lui Troilus și se lasă sedusă de către Diomedea, nici mintea tinerei troiene nu-i altceva decât o metonimie a ideii de prostituare:

**CRESSIDA:** What error leads must err – O, then conclude  
Minds swayed by eyes are full of turpitude. (*Exit.*)

**THERSITES:** A proof of strength she could not publish more,  
Unless she said “My mind is turned now *whore*”.  
(V, 2, 109-112)

**CRESIDA:** Ce-i dus de rătăcire, rătăcește.  
Rușine minții noastre, așadar,  
Că ochiul și-l alege îndrumar. (*Iese.*)

**TERSIT:** Vorba-i dovada faptei, dar putea,  
Să spună scurt: „*E-o târfă* mintea mea.”  
(LL, 91)

**CRESIDA:** Și-uite așa, din greșeală-n greșeală,  
Mintea ce-n ochi se-ncrede-i imorală. (*Iese.*)

**TERSIT:** Dovadă mai tare nu se putea,  
Însă mergea și „*Curvă*-i mintea mea.”  
(LV, 291)

Ambii traducători români respectă spiritul originalului. Cincul Tersit, evident, nu se poate exprima decât în termeni obsceni, aspect recuperat în ambele versiuni românești. Leon Levițchi excelează la capitolul versificație prin conservarea ritmului iambic, dar i se poate reproșa introducerea unui vers suplimentar în traducerea celor două distihuri din original, ca și im-

proprietatea cuvântului „îndrumar” în contextul respectiv. Despre traducerea Luciei Verona susțineam în încheierea „Prefetei” (*vide ante*) că ne delectează tocmai prin noutatea limbajului folosit, prin ingeniozitatea lui, cu jocuri de cuvinte ce redau nealterat spiritul originalului, și printr-o de-a dreptul shakespeariană lipsă de inhibiții când vine vorba de argoul erotic și imprecaziunile expresive ce abundă în piesă. Această lipsă de inhibiții este vizibilă și în alte tirade ale lui Tersit, din care citez doar un pasaj – din economie de spațiu – fără prezentarea în oglindă a originalului.

**TERSIT:** Ce-aș mai vrea să-l întâlnesc pe ticălosul ăla de Diomede! Aș croncăni ca un corb și i-aș cobîi, ce-aș mai cobîi! Patrocle mi-ar da orice pentru informații despre *târfa asta*; nici papagalul nu s-ar zbate mai mult pentru o migdală decât el pentru o *curvă* disponibilă. Ce dezmăț, ce dezmăț! Numai războaie și *curvășărie*! Nimic altceva nu mai prinde la public. Arză-i-ar dracu' pe toți!  
(V, 2 – p. 295)

Diferența de registru și de atitudine între Leon Levițchi și Lucia Verona este evidentă și în modul de abordare a acestui pasaj: „*curva disponibilă*” (LV) era în mai vechea traducere „*curtezana ieftină*” (LL, 94). Chiar dacă, prin extensie, „*curtezana*” desemnează „*prostituata*”, în general, primul sens al cuvântului este acela al unei femei deloc... ieftine, aflate în grațiile unui suveran sau ale unui mare nobil. „*Curvășăria*” (LV) ia locul „*dezmățului*” (LL, 94), iar peste alte câteva pagini „*grecul cel curvoar*” (LV) (în original *Greekish whoremasterly villain*, V, 4, 6-7) este redat prin „*ticălosul de grec muieratic*” (LL, 98).

## Concluzii

Acest articol a încercat să demonstreze cu argumente textuale că:

1) Shakespeare nu este doar un mare poet, ci, în calitatea lui de dramaturg, a fost, în primul rând, un creator de divertisment silit nu o dată să facă concesii gustului îndoielnic al publicului sau, altfel spus, presiunii economice la care este supus orice liber-întreprinzător;

2) că adesea, indiferent de epocă istorică, regim politic sau spațiu geografic, divertismentul merge mână-n mână cu obscenitatea, iar arta lui Shakespeare nu reprezintă o excepție de la această regulă;

3) că în istoria receptării lui Shakespeare, posteritatea a încercat în repetate rânduri să adapteze, cenzureze sau mușamalizeze aspectele „delicate” ale textelor shakespeariane și, în acest proces istoric, cultura română s-a aliniat tendinței universale de *bowdlerizare* a operei Marelui Will;

4) că cea mai recentă ediție a integralei Shakespeare din limba română își propune în mod programatic recuperarea limbajului obscen și eradicarea oricărui tabu lingvistic ce ne-ar putea deforma percepția despre ce și cum a scris marele autor de divertisment William Shakespeare.

Autorul acestui articol se angajează să raporteze periodic rezultatele noii echipe de traducători: a-l traduce pe Shakespeare este ca și cum ai săpa într-un sit arheologic – surprizele (lingvistice) ne pândesc la tot pasul, în toate straturile textului. Următoarele texte discutate vor fi traducerile (vechi și noi) ale pieselor *A douăsprezecea noapte* și *Timon din Atena*.

## NOTE

- [1] Text coperta IV, William Shakespeare, *Opere*, Vol. 1, *Sonete; Furtuna*, ediție coordonată și îngrijită de George Volceanov, Editura Paralela 45, 2010.
- [2] Vezi, în acest sens, George Volceanov, „Bowdlerizing Shakespeare: Here, There, and Everywhere”, în *British and American Studies*, Vol. XI, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2005, pp. 117-130; „Appropriating through Translation: Shakespeare Translations in Communist Romania”, în *Translation Studies: Retrospective and Prospective Views*, Galați, Editura Fundației Universitare „Dunărea de Jos”, 2006, pp. 205-218; „Modern vs. Archaic, Page- and Stage-Oriented Text: On Two Romanian Versions of Shakespeare’s King John”, în *Translation Studies: Retrospective and Prospective Views*, Galați, Editura Fundației Universitare „Dunărea de Jos”, Year IV, Issue 12, 2011, pp. 99-107; „Translating and Editing Shakespeare Today”, în Ruxandra Vasilescu et al. (ed.), *Challenge in Translation: Space, Culture and Identity*, New York, Addleton Academic Publishers, 2012, pp. 30-42 etc.
- [3] Mihnea Gheorghiu, „Un Shakespeare al oamenilor”, în William Shakespeare, *Opere*, Vol. 1, București, ESPLA, 1955, pp. 5-33.
- [4] Leon Levițchi, „Studiu introductiv”, în William Shakespeare, *Opere*, Vol. 1, București, Editura Univers, 1982, pp. 29-116.
- [5] Vezi, de pildă, David Scott Kastan, *Shakespeare and the Book*, Cambridge, C.U.P., 2001, p. 31.
- [6] Eric Partridge (1947), *Shakespeare’s Bawdy*, Routledge, London & New York, 1990, p. 4.
- [7] *Idem*, pp. 23-28.
- [8] Vezi G. Volceanov, „Bowdlerizing Shakespeare: Here, There, and Everywhere”, p. 119.
- [9] Voi folosi prescurtările Q1 și Q2 pentru prima și a doua ediție *in-cuarto*, respectiv F pentru prima ediție *in-folio*. Numerotarea versurilor și a rândurilor de proză din *Hamlet* este conformă cu cea din Ann Thompson și Neil Taylor (ed.), *Hamlet*, Arden Shakespeare, Thomson Learning, London, 2006.
- [10] *Hamlet*, Prima ediție *in-cuarto* (1603), în W. Shakespeare, *Opere*, Vol. 2, ediție coordonată și îngrijită de George Volceanov, Editura Paralela 45, 2010, trad. de Violeta Popa și G. Volceanov, p. 110. Cele trei versiuni distincte ale tragediei *Hamlet* au apărut pentru întâia oară în limba română în anul 2010, după ce în Marea Britanie, în seria Arden Shakespeare, acestea au fost recuperate și publicate abia în 2006, după o pauză de trei sute de ani. În practica editorială, de la 1709 până în zilele noastre, atât în limba engleză cât și în limbile în care a fost tradus *Hamlet*, a fost folosit un text-hibrid însălat de Nicholas Rowe la 1709.
- [11] *Hamlet*, ed. cit., Q1, p. 121.
- [12] *Hamlet*, ed. cit., F, p. 416.

- [13] *Hamlet*, ed. cit., p. 229n.
- [14] O scurtă poezie misogină a lui Thomas Howell proclama la 1581 că „femeile-s vorbe, bărbații fapte”.
- [15] *Hamlet*, ed. cit., Q1, p. 112; Q2, p. 229; F, p. 397.
- [16] Numerotarea rândurilor din *Furtuna* este conformă cu cea din Jonathan Bate și Eric Rasmussen (ed.), William Shakespeare, *Complete Works*, The RSC Shakespeare, Macmillan, Basingstoke, 2008.
- [17] W. Shakespeare, *Furtuna*, în *Opere complete*, Vol. 8, București, Editura Univers, 1990, p. 350, trad. de Leon Levițchi.
- [18] W. Shakespeare, *Furtuna*, în *Opere*, Vol. 1, Pitești, Editura Paralela 45, p. 277, trad. de G. Volceanov.
- [19] În continuare, voi folosi abrevierile LL și GV pentru Leon Levițchi, respectiv G. Volceanov, însoțite de pagina de unde preiau citatele din edițiile Univers și Paralela 45.
- [20] Numerotarea versurilor este preluată după Kenneth Muir (ed.), W. Shakespeare, *Troilus and Cressida*, The Oxford Shakespeare, Oxford and New York, O.U.P., 1994.
- [21] W. Shakespeare, *Troilus și Cressida*, în *Opere complete*, Vol. 6, București, Editura Univers, 1987, p. 105, trad. de Leon Levițchi.
- [22] W. Shakespeare, *Troilus și Cressida*, în *Opere*, Vol. 5, București, Editura Tracus Arte, 2012, pp. 312-313, trad. de Lucia Verona. Vol. 5 apărut la Tracus Arte continuă seria de autor inițiată de subsemnatul în 2010 la Paralela 45. În continuare voi folosi abrevierile LL și LV pentru Leon Levițchi, respectiv Lucia Verona, însoțite de pagina de unde preiau citatele din cele două ediții, Univers și Tracus Arte.
- [23] Kenneth Muir, *op.cit.*, p. 192n.
- [24] Virgiliu Ștefănescu-Drăgănești, „Note”, în W. Shakespeare, *Troilus și Cressida*, în *Opere complete*, Vol. 6, București, Editura Univers, 1987, p. 150.
- [25] George Volceanov, „*Troilus și Cressida*: o comedie sumbră cenzurată”, în Shakespeare, *Opere*, Vol. 5, București, Editura Tracus Arte, 2012, pp. 145-167.
- [26] Harold Bloom, *Shakespeare: The Invention of the Human*, Riverhead Books, New York, 1999, pp. 330-331.
- [27] Cf. „Repetiția lingvistică în piesele lui Shakespeare”, în Leon Levițchi, *Studii shakespeariane*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1976, pp. 46-75.

