

Patricia NEDELEA
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

**Crize în lumi romanice imaginare:
alterități periculoase în Roma
și Veneția lui Shakespeare.
O perspectivă comparativă**

Abstract: (Crises in imaginary Romanic Worlds: Dangerous Alterities in Shakespeare's Rome and Venice. A Comparative Perspective) This article entitled *Crises in imaginary Romanic Worlds: Dangerous Alterities in Shakespeare's Rome and Venice. A Comparative Perspective* offers a gendered comparative analysis of two Shakespearian tragedies, focusing on two characters who function as crisis starters in *Titus Andronicus* and *Othello*. The masculine alterity (dangerous, but still extremely useful for the venetians) represented in *Othello* by the omonymous character, the Moorish leader of army, is analysed in comparison to a dangerous feminine alterity: Tamora, the enslaved queen of the goths in *Titus Andronicus*.

Keywords: *Shakespeare, gender, comparative, dangerous, alterity.*

Rezumat: Articolul *Crize în lumi romanice imaginare: alterități periculoase în Roma și Veneția lui Shakespeare. O perspectivă comparativă* oferă o analiză de gen comparativă a textului dramatic, concentrându-se asupra a două personaje declanșatoare de crize în două tragedii shakespeareene: *Titus Andronicus* și *Othello*. Alteritatea masculină (periculoasă, deși extrem de utilă pentru venețieni) reprezentată în piesa *Othello* de către personajul omonim, maurul devenit comandant de oaste în Veneția este analizată comparativ față de o alteritate periculoasă feminină: aceea a personajului Tamora, regina goților devenită sclavă a romanilor din piesa *Titus Andronicus*.

Cuvinte-cheie: *Shakespeare, gen, comparativ, periculos, alteritate.*

Acest articol se încadrează în tematica *Crize în lumea romanică: o abordare multidisciplinară*, realizând o comparație între crizele produse în două lumi romanice imaginare ale lui Shakespeare: lumea Romei Antice din tragedia *Titus Andronicus* și aceea contemporană - dar tot imaginară¹ - venețiană a bardului. Multidisciplinaritatea perspectivei mele reflectă intersecționalitatea dintre dramaturgie, teorie literară (cu accent pe deconstrucție) și studiile de gen. Analiza comparativă din punctul de vedere al genului prezintă două alterități, ambele „periculoase”,² totuși antitetice: alteritatea

¹ Shakespeare nu a călătorit în străinătate, deși numeroase opere dramatice atribuite lui sunt localizate înafara țării sale. Din acest motiv lumile sale, deși vii și coerente, sunt imaginare și nu bazate pe experiența reală a autorului dramatic.

² Denumirea „alterități periculoase” îmi aparține, referindu-se la pericolul reprezentat de fiecare dintre aceste personaje pentru pacea și echilibrul „lunii interioare” a pieselor: maurul *Othello* dă peste cap ordinea interioară a aristocrației Venețiene însurându-se cu Desdemona (fără a o cere măcar de soție tatălui

masculina a maurului Othello, comandant de oștire în Venetia și cea feminină a Tamorei, regina goților luată prizonieră și sclavă de către armata romană condusă de Titus Andronicus în timpul războiului romanilor cu goții. Lumile romanice aduse în discuție sunt imagine deosebite deoarece se știe că, în timpul vieții sale, Shakespeare nu s-a deplasat prea departe de Londra și împrejurimile acesteia, deși și-a plasat piesele pe tărâmurî îndepărtate imaginare (Veneția, Verona, Viena, Roma Antică și altele), adesea în perioade istorice de asemenea imaginate de el.

Un detaliu relevant este faptul că acțiunea ambelor piese aduse în discuție are loc în vreme de război – războiul fiind, în ambele cazuri motivația prezenței alterității periculoase (căpitanul maur, regina goților) în cetate.

1. Corpul străin din interiorul tragediilor: conceptul de *alteritate periculoasă*.

Pornind de la viziunea liberală a lui Pirandello (Pirandello, 2012) asupra personajelor dramatice ca fiind unități vii și independente, voi integra conceptul analitic de corpul străin (*the foreign body*)¹ propus de școala teoretică a lui Jacques Derrida, părintele deconstrucției, și de succesorii acestuia. Expresia *‘the foreign body’* este aporeică: procesul de deconstrucție literară a fost denumit și descris ca fiind “o infecție a textului analizat”(Royle, 1995, p.144). Cele două personaje aduse în discuție - Tamora și Othello – sunt corpuri străine care intervin, în vreme de criză (război) în lumile tragediilor *Titus Andronicus* și *Othello*. Cele două alterități sunt excepționale și periculoase – chiar dacă în moduri diferite: Tamora este o regină (devenită sclavă, devenită împărăteasă) cu o excepțională putere de manipulare, dublată de o ură și o dorință de răzbunare absolut titanice, care va schimba după dorință lumea politică a Romei. Othello este un maur (fost sclav, devenit căpitan de armată) extrem de versat în artele războiului, de care depinde soarta întregii Veneții, aflată sub asediul pe mare al armatei turce.

În timp ce prezența Tamorei este o amenințare directă pentru celălalt personaj feminin al piesei (Lavinia), dar și pentru toată tradiția Romei și a respectatei familii romane a Andronicilor, Othello reprezintă un pericol și o provocare pentru masculinitățile venețiene (în special Iago și Roderigo) și pentru valorile tradiționale locale (Brabanțio, tatăl Desdemonei, nu îl dorește drept ginere și, dacă situația politică ar fi alta, probabil nici Dogele Veneției nu ar aproba căsătoria maurului cu Desdemona, descendenta unei familii aristocrate respectate).

acesteia), dar gestul său este acceptat pentru că Dogele Veneției are nevoie în acel moment, mai mult decât oricând, de sprijinul armatei conduse de Othello împotriva asaltului turcilor; apariția în Roma a Tamorei, regina goților devenită sclavă, reprezintă o amenințare deoarece îl seduce pe viitorul împărat și devine, din sclavă, împărăteasă, iar acțiunile sale (complot, denigrare, crimă) dau răstoarnă ordinea societală tradițională a Romei.

¹ Menționez că întreaga opera a lui Derrida poate fi concepută ca fiind un corp / un organism străin1 declarat: analizele textuale ale lui Derrida sunt, ele însele, texte parazitice dar și curative ale operelor pe care le analizează acestea. Vezi Nicholas Royle, “Foreign Body” în *After Derrida*, editat de Nicholas Royle, Manchester: Manchester University Press, 1995, p. 147.

2. Alteritatea periculoasă feminină: Tamora.

Voi începe prin a analiza personajul Tamora din Titus Andronicus. *Titus Andronicus* este, spre deosebire de Othello, una dintre piesele obscure ale bardului, „cea mai uitată și mai puțin respectată dintre tragedii”¹ (s-a sugerat - și sperat - de către unii critici că nu Shakespeare i-ar fi fost autorul). Philip Edwards o califică în *The Oxford Illustrated History of English Literature*, drept „o ficțiune horror și fantastică”,² o piesă pe care ar produce-o un începător dornic să epateze prin exagerări (precum mutilarea corpului Laviniei), fiind în competiție cu dramaturgi de calibrul lui Kyd și Marlowe. (Tennenhouse, 1991, p.32) Tot Tennenhouse consideră piesa o tragedie politică în care trupul unei femei nevinovate devine un câmp de luptă. Aceasta de față nu e însă o analiză a personajului Laviniei, ci a celui alt personaj feminin al piesei: Tamora.

Tamora este regina goților, personaj feminin unic prin lipsa sa completă de scrupule și excesul de trăsături caracteristice negative - neașteptat, cred, pentru o eroină feminină shakespeariană, fie ea și o alteritate, un outsider. La Shakespeare mai întâlnim, desigur, personaje feminine „negative”, întunecate, cum este de pildă Lady Macbeth, dar chiar și aceasta prezintă trăsături de caracter precum fragilitatea, îndoiala, poate chiar muștrări de conștiință. Pe de altă parte, alteritatea feminină nu este neapărat negativă: aceea reprezentată de un personaj feminin excepțional precum Joan d’Arc este una pozitivă, fiind portretizată ca victimă și aproape sanctificată de bard în Henry al VI-lea.

În piesa *Titus Andronicus* se ilustrează pas cu pas procesul dezastruos prin care outsiderii goți (Tamora, fii acesteia și Aaron, amantul ei maur), inițial ajunși în cetatea Romei ca sclavi, ca învinși ai războiului dintre romani și goți, ajung să conducă practic un întreg imperiu, deoarece liderul ales al acestui imperiu e un om slab și se lasă condus de propria-i sexualitate și orgoliu, ambele activate de Tamora. Pe de altă parte, polii de putere ai piesei care se luptă până la distrugerea reciprocă sunt Titus Andronicus și Tamora, alteritatea periculoasă asupra căreia propun să ne oprim atenția.

La debutul piesei, Tamora este o regină decăzută la statutul de sclavă și, poate în primul rând, o mamă îndurerată. Ea este însoțită în robie de cei trei fii ai ei - Alarbus, Demetrius și Chiron - precum și de iubitul ei, maurul Aaron, iar primele sale cuvinte rostite sunt acelea ale unei mame care imploră ca fiul ei să nu fie ucis, fiind oferit jertfă celor morți în război:

Stați, frați romani! Învingător prea nobil,

¹ Pentru a analiza a acestei piese axată pe o reinterpretare a personajului Titus Andronicus din perspectivă deconstructivistă și Queer vezi Patricia Nedelea, *Curs de reinterpretare a dramaturgiei clasice prin perspectivă Queer. Și trei scurte comedii Queer*, Editura Școala Ardeleană, Colecția de Teatologie a Școlii Ardelene, 2024.

² Text original: “a fantastic and gruesome fiction”, see Pat Rogers, *The Oxford Illustrated History of English Literature* (Oxford: Oxford Press, 1987), p. 135.

*Îndură-te de lacrimile mele,
De plânsul unei mame sfâșiate!* (Shakespeare, 2016, p. 17)

Ruga Tamorei este adresată lui Titus Andronicus, care la rândul său a pierdut în războaie (unele dintre acestea fiind duse chiar împotriva goților) peste douăzeci de fii. Acesta refuză însă crucea fiului cel mare al Tamorei, cerându-i (politicos) iertare acesteia și motivându-și refuzul nu prin nevoia sa de răzbunare a morții propriilor fii, ci prin necesitatea îndeplinirii unui ritual tradițional: fiul ei Alarbus „trebuie să moară / Spre alinarea umbrelor ce gem.” (Shakespeare, 2016, p. 18).

Acesta pare să fie momentul în care în personajul Tamora se petrece o schimbare importantă: mama îndurerată se transformă într-o mașină a răzbunării. Îl seduce din priviri și fără a avea nevoie de cuvinte pe Saturninus, cel ales de Titus să devină împăratul Romei. Titus vede în Saturninus virtualul său ginere (deși Lavinia l-ar alege pe Bassianus, fratele lui Saturninus drept soț) și de aceea îi susține acestuia ascensiunea, influențând poporul roman prin alegerea sa manifestată public. În mod ironic, această alegere personală a lui Titus îi va aduce cu sine acestuia nu recunoștința noului împărat, așa cum era de așteptat, ci dramatica și ireversibila cădere în dizgrație a familiei Andronicilor.

Brusc și imprevizibil, inima împăratului Saturninus este cucerită de Tamora, corpul străin intrat în organismul Romei, deși în acel moment el este încă logodit cu Lavinia, fiica lui Titus. Exact în același timp, aceasta își declară iubirea pentru Bassianus, fratele împăratului, iar lucrurile s-ar fi putut încheia frumos în acest moment, cu două nunți simultane - asta dacă am fi avut de a face cu o comedie shakespeareiană. Prin ridicarea Tamorei la rang de împărăteasă, fosta sclavă nu doar că își recâștigă statutul social inițial, dar chiar și-l depășește.

Traseul Tamorei este fascinant: regina devine sclavă, sclava devine împărăteasă. Din păcate acest statut este folosit exclusiv de ea pentru a obține influență politică și a orchestra o atroce răzbunare pe Andronici. Nu se poate ști cât de „umană” era Tamora înainte de uciderea fiului ei, pentru a putea spune dacă acest act a înrăit-o sau dacă era dintotdeauna inumană, cert este însă că intrarea ei în Roma este la fel de dezastruoasă precum aceea a calului troian în cetatea Troiei.

Un argument pentru ipoteza că Tamora s-a schimbat totuși interior odată cu uciderea fiului este felul în care se comportă atunci când nașterea unui bastard maur îi poate periclita tronul și influența asupra lui Saturninus. Ea naște un copil de culoare a cărui apariție publică va face evidentă trădarea matrimonială, de aceea îi poruncește amantului ei Aaron să îl ucidă pe noul lor născut fără ezitare. Tamora nu (mai) este o mamă pentru care viața copilului ei contează, spre deosebire de Aaron, tatăl noului născut - care, deși este și el un ucigaș fără scrupule, nu lasă să-i fie ucis copilul, ba chiar se sacrifică pentru el.

Tamora este singura figură maternă prezentă în *Titus Andronicus*, nefiind pomenită vreo mamă a fiilor lui Titus. Această mamă e alteritatea diabolică venită să destabilizeze ordinea patriarhală a Romei lui Titus, manipulându-și proprii fii rămași în viață ca să devină violatorii și mutilatorii fetei de care, ambii, se declarau a fi

îndrăgostiți. Ea este o anti-mamă atât pentru noul născut, cât și pentru Demetrius și Chiron.

Absența generală a mamelor în piesele bardului a fost remarcată de critică, Robert Taylor oferind o explicație posibilă a acestei absențe: femeia apare pe scena renașcentistă ca fiind o formă umană inferioară.¹ Pornind de la Aristotel și continuând cu ideologia culturilor patriarhale vestice, femeia este doar o formă imatură, nearticulată, primitivă a bărbatului. O excepție de la absența mamei la Bard (în *Hamlet*, Ofelia și Laertes nu au mamă nici ei, la fel Miranda în *Furtuna*) este Tamora. *Titus Andronicus* este o lume a bărbatilor, în care Tamora, outsiderul, vine și distruge ordinea interioară, o distruge. Venirea ei influențială este o amenințare, o alarmă, dar prezența ei poate fi văzută și ca un model alternativ și subversiv, constituind o nouă „ordine” – a violului, abuzului, crimei și înșelăciunii.

Lavinia, singura fiică a lui Titus, este un personaj feminin situat la polul opus față de Tamora: ea reprezintă o nevinovată victimă (și va rămâne victimă până la sfârșit, atunci când propriul ei tată o va uide - de rușine că a fost violată). Cu excepția Laviniei, niciunul dintre personajele piesei nu este imun la chemarea vărsării de sânge și a cruzimii.² Legea păgână a răzbunării îi conduce pe toți. Din acest punct de vedere, bardul a reușit să creeze o lume unitară, coerentă, antiutopică și, în cele din urmă, apocaliptică.

În concluzie, personajul Tamora este definit prin manipulare, cruzime și sadism fără precedent deoarece își împinge insistent fii spre violarea și mutilarea fizică a Laviniei de care aceștia erau de fapt îndrăgostiți, precum și de o incontestabilă și excesivă aplecare spre mascaradă și carnavalesc, mai ales în scena finală în care triumfă răzbunarea lui Titus asupra ei și a fiilor ei – care îi sunt serviți la masă după ce au fost uciși. Aducerea ei inițială în cetate transformă Roma într-un teatru al violenței, mutilării și morții. Astfel, alteritatea feminină pe care o reprezintă se dovedește a fi de o periculozitate fără precedent.

¹ În articolul “Prospero’s Wife” Stephen Orgel analizează figura absentă a soției și mamei la Shakespeare. „Why do so many of Shakespeare’s women (...) have onstage fathers but seemingly no mothers? Female roles were played not by adult males but by boys. In the ideology of Western patriarchal cultures, formally articulated by Aristotle, a woman is simply an immature, not fully developed, more primitive form of man. (...) The young apprentice was required to dress as a woman and then to act out romantic episodes with other males, sometimes perhaps the same male who was his master; the master in whose house he lived.” În cazul lui Titus Andronicus situația e aceeași: rolul soției e inexistent. Stephen Orgel, “Prospero’s Wife”, în Stephen Greenblatt (editor), *Representing the English Renaissance*. Berkeley și Londra: Editura Universității din California, 1988, p. 217.

² Cronotopul uciderii Laviniei este de asemenea semnificativ. Titus nu o uide pe fiica lui imediat după cei doi violatori sunt pedepsiți cu moartea, ci abia după ce mama acestora a mâncat din trupurile fiilor săi (actul 5, scena 3). Acest act poate fi citit ca și o cruzime excesivă a lui Titus, dar pe de altă parte este posibilă și o variantă alternativă de citire: după cum mărturisește chiar el, avem de a face cu o încercare de a pune aceste corpuri adiționale înapoi în întregul de unde provin.

3. Alteritatea periculoasă masculină: Othello.

Voi muta în cele ce urmează analiza asupra personajul Othello din piesa omonimă. *Othello* este una dintre cele mai discutate piese shakespeareiene,¹ fiind considerată atât o capodoperă,² cât și un masacru³ lipsit de sens.⁴ E o tragedie⁵ inconfortabilă⁶ care a fost uneori cenzurată⁷ datorită diferențelor prezentate, fiind discutată de critică din punctul de vedere al diferențelor de gen,⁸ rasă⁹ și clasă socială.¹⁰ Personajul Othello¹¹ a fost ridicat în slăvi dar și criticat, fiind considerat central, dar și periferic.

¹ Pentru critică a piesei *Othello* am consultat: Mythili Kaul, *Othello: New Essays by Black Writers* (Washington: Howard University Press, 1997); Anthony Gerald Barthelmy, *Critical Essays on Shakespeare's "Othello,"* (New York: G. K. Hall, 1994); Virginia Mason Vaughn și Kent Cartwright, *Othello: New Perspectives* (Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1991); Linda Cookson și Ben Loughrey, *William Shakespeare. Othello* (Harlow: Longman, 1991); Margaret Lael Mikesell și Virginia Mason Vaughan, *Othello: An Annotated Bibliography, 1940-1985* (New York: Garland, 1990); Richard Marienstras și Dominique Guy-Blanquet, *Autour d'Othello* (Paris: C.E.R.L.A., à l'Institut Charles V, 1987); Horace Howard Furness, *Othello, A New Variorum Shakespeare* (Philadelphia: Lippincott, 1977); Helen Gardner, "Othello: A Retrospect, 1900-1967," în *Aspects of Othello*, editori K. Muir & P. Edwards, (Cambridge: Cambridge University Press, 1977), 1-11; John Wain, *Shakespeare: "Othello": a casebook* (Basingstoke: Macmillan, 1971); Kenneth Muir, *Othello* (Harmondsworth: Penguin Books, 1968); Leonard Fellows Dean, *A Casebook on Othello*, (New York: Crowell, 1961).

² Jan Kott declară Othello ca fiind cea mai bună piesă a lui Shakespeare. Jan Kott, "The Two Paradoxes of Othello," în *Shakespeare Our Contemporary* (New York: W. W. Norton & Co., 1974), 99-125.

³ După Kuhn, în mod involuntar intențiile bune transformă piesa într-un loc al erorilor fatale. Vezi Francis X. Kuhn, "My cue to fight" – Stage Violence in Othello, în *Othello – New Critical Essays*, ed. Philip Kolin (New York: Routledge, 2002), 425-439.

⁴ Alunecările de sens din *Othello* fac piesa să fie considerate "a tragedy without meaning, and that's the ultimate horror of it," vezi Harley Granville-Barker, *Prefaces to Shakespeare – Othello* (London: Nick Hern Books, 1993), 156.

⁵ Din perspectivă taxonomică, piesa *Othello* poate fi ușor categorizată ca tragedie.

⁶ Un motiv major pentru care *Othello* a fost considerată "inconfortabilă" este faptul că uciderea personajului innocent are loc în fața publicului. Ruth Vanita, "Proper Men and Fallen Women: The Unprotectedness of Wives in Othello," în *Studies in English Literature* 34 no.2 (1984): 341-356.

⁷ Edward Pechter, "Have you not read of some such thing? Sex and Sexual Stories of Othello," *Shakespeare Survey* 49 (1996): 201-16.

⁸ În relația interracială dintre Desdemona și Othello este greu de spus care este subordonatul, femeia sau masculul. Totuși la final, prin crima sa, Othello accesează o poziție patriarhală.

⁹ Ruth Cowhig, "The Importance of Othello's Race," în *Journal of Commonwealth Literature* 12, no.2 (Decembrie 1977): 153-61; G. K. Hunter, *Othello and the Colour Prejudice – Annual Lecture of the British Academy* (Oxford: Oxford University Press, 1967); Germaine Greer, "Old Black Ram: Germaine Greer on Othello as Nigger," în *Times Educational Supplement* 3328 (1980): 24.

¹⁰ Reprezentantul conflictului de clasă e Iago, care suferă pentru că Othello îi refuză promovarea. Julia Genster, "Lieutenancy, Standing In, and Othello," în *English Literary History* 57 (1990): 785-809; Emily Bartels, "Making More of the Moor: Aaron, Othello and Renaissance Refashioning of Race," în *Shakespeare Quarterly* 41 (1990): 433-54.

¹¹ Pentru recunoaștere calităților morale ale lui Othello vezi Coleridge, "Othello," în *Coleridge's Shakespearean Criticism*, editat de Thomas M. Raysor (London: Dent, 1960), 1-70. Pentru analize mai critice asupra personajului Othello se poate vedea T. S. Eliot, "Shakespeare and the Stoicism of Seneca" (1927) în T. S. Eliot, *Elizabethan Essays* (New York: Haskell House, 1964), 33-56.

La începutul piesei, Othello se află în plină ascensiune socială: este respectat de Dogele Veneției și consiliul acestuia, îi este recunoscută oficial căsătoria cu Desdemona, în ciuda împotrivirii lui Brabantio. Conduce oastea la victorii, apărând Veneția în repetate rânduri. Este iubit și respectat de soția sa aristocrată tânără, frumoasă și inocentă, pe care o iubește la rândul său. Othello este un om în sfârșit împlinit, al cărui destin atât de încercat până în prezent pare să înflorească pe toate planurile: personal, profesional, social.

La polul opus al acestui personaj se află Iago, cel care și-ar fi dorit să fie avansat în grad de Othello, dar acesta l-a preferat pe Cassio. Iago nu este recunoscut pe plan profesional, iar în iubirea soției sale nu are încredere, suspectând-o că l-ar fi înșelat, deși nimic din ceea ce se rostește în piesă nu îi îndreptățește aceste bănuieli. Nu se spune nimic despre meritele profesionale sau de alt tip ale lui Iago, acesta chiar recunoscând că atât Othello, cât și Cassio sunt mai presus decât el - atât moral cât și profesional. Iago este avid după bani și profită de atracția lui Roderigo față de Desdemona pentru a-i obține, oferind în schimb speranțe false - pentru că singura privință în care Iago excelează cu adevărat este arta de a-i manipula pe toți ceilalți, exact ca și Tamora.

Pe parcursul piesei vedem cum Othello îi cade treptat victimă lui Iago (care este asumat și își ia publicul drept martor neputincios al lucrării sale malefice), această influență scoțând la iveală toate fricile și nesiguranțele maurului și profitând de ele. Stereotipurile negative ale alterității sunt prezente la Othello (deși este curajos, bun comandant și cetățean onorabil): alteritatea masculină are un temperament coleric, e iute la mânie și odată ce a fost sădită îndoiala în sufletul lui devine foarte ușor de manipulat. Trecutul său de sclav i-a construit un complex de inferioritate, iar apartenența la o alteritate nu doar socială, ci și rasială îl face nesigur pe masculinitatea proprie. Dezastruoasa ucidere a Desdemonei la care se ajunge prin minciunile lui Iago, o serie de nefericite coincidențe și deducții greșite, dar și realizarea aproape instantanee a fatalei sale greșeli îl aduc pe Othello la cea mai profundă disperare și la autoanulare.

4. Concluzii

Dacă Tamora, alteritatea periculoasă feminină din *Titus Andronicus*, este agresorul principal al imperiului roman, al tradițiilor și al eroilor acestuia, Othello, alteritatea periculoasă masculină este, în schimb, o victimă datorită naivității și a credulității sale, precum și neîncrederii fundamentale în sine și în iubirea Desdemonei, în faptul că el merită devotamentul acesteia. Dacă ambele personaje sunt alterități periculoase, fiind venite dinafara lumii fiecărei piese și periclitând ordinea tradițională a cetății, alteritatea feminină a Tamorei se dovedește a fi mult mai periculoasă și mai distructivă decât aceea masculină a lui Othello. Dacă Othello este coleric și acționează la mânie, Tamora în schimb o face cu sânge rece, metodic și fără scuza unui temperament vulcanic. Dacă Othello își regretă enorm greșeala iremediabilă și se autopedepsește, înjunghiindu-se fatal, Tamora în schimb nu prezintă nici o urmă de șovăială sau regret. Cu alte cuvinte, feminitatea se dovedește a fi mult mai crudă și mai

periculoasă decât masculinitatea – fapt nu neapărat surprinzător într-un moment patriarhal, la un autor nu mai puțin misogin decât epoca sa.

Ieșirea din criză are loc, în ambele piese, odată cu anularea personajelor centrale discutate, adică prin moartea alterității periculoase, atât a celei feminine, cât și a celei masculine. „Corpurile străine” sunt extirpate înainte de a ucide organismul piesei în întregime. Victimele nevinovate centrale (ambele personaje feminine – Lavinia și Desdemona) ale pieselor sunt astfel răzbunate, iar ordinea tradițională simbolică este reinstalată.

Bibliografie

- Bartels, Emily. 1990. “Making More of the Moor: Aaron, Othello and Renaissance Refashioning of Race.” în *Shakespeare Quarterly* 41 / 1990.
- Barthelemy, Anthony Gerald. 1994. *Critical Essays on Shakespeare's "Othello"*. New York: G. K. Hall.
- Coleridge, Samuel Taylor. 1960. “Othello.” în Thomas M. Raysor, *Coleridge's Shakespearean Criticism*, London: Dent.
- Cookson, Linda și Ben Loughrey. 1991. *William Shakespeare. Othello*. Harlow: Longman.
- Cowhig, Ruth. 1977. “The Importance of Othello's Race.” În *Journal of Commonwealth Literature* 12, no.2 / Decembrie 1977.
- Dean, Leonard Fellows. 1961. *A Casebook on Othello*. New York: Crowell.
- Eliot, T. S. 1964. “Shakespeare and the Stoicism of Seneca.” În T. S. Eliot, *Elizabethan Essays*. New York: Haskell House.
- Furness, Horace Howard. 1977. *Othello, A New Variorum Shakespeare*. Philadelphia: Lippincott.
- Gardner, Helen. 1977. “Othello: A Retrospect, 1900–1967.” În K. Muir & P. Edwards, *Aspects of Othello*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Genster, Julia. 1990. “Lieutenancy, Standing In, and Othello.” În *English Literary History* 57 / 1990.
- Granville-Barker, Harley. *Prefaces to Shakespeare – Othello*. London: Nick Hern Books, 1993.
- Greer, Germaine. 1980. “Old Black Ram: Germaine Greer on Othello as Nigger.” În *Times Educational Supplement* 3328 / 1980.
- Hunter, G. K. 1967. *Othello and the Colour Prejudice – Annual Lecture of the British Academy*. Oxford: Oxford University Press.
- Kaul, Mythili. 1997. *Othello: New Essays by Black Writers*. Washington: Howard University Press.
- Kott, Jan. 1974. “The Two Paradoxes of Othello.” în *Shakespeare Our Contemporary*. New York: W. W. Norton & Co.
- Kuhn, Francis X. 2002. ““My cue to fight” – Stage Violence in Othello.” În Philip Kolin, *Othello – New Critical Essays*. New York: Routledge.
- Marienstras, Richard și Dominique Guy-Blanquet. 1987. *Autour d'Othello*. Paris: C.E.R.L.A., à L'Institut Charles V.
- Mikesell, Margaret Lael și Virginia Mason Vaughan. 1990. *Othello: An Annotated Bibliography, 1940-1985*. New York: Garland.
- Muir, Kenneth. 1968. *Othello*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Nedelea, Patricia. 2024. *Curs de reinterpretare a dramaturgiei clasice prin perspectivă Queer. Și trei scurte comedii Queer*. Cluj-Napoca: Editura Școala Ardeleană.
- Orgel, Stephen. 1988. “Prospero's Wife.” În Stephen Greenblatt (editor), *Representing the English Renaissance*. Berkeley și Londra: Editura Universității din California.
- Pechter, Edward. 1996. ““Have you not read of some such thing?” Sex and Sexual Stories of Othello.” În *Shakespeare Survey* 49/1996.
- Pirandello, Luigi. 2012. *Șase personaje în căutarea unui autor*. Traducere de Alice Georgescu București: Editura Art.

- Royle, Nicholas. 1995. "Foreign Body." În *After Derrida*, editat de Nicholas Royle, 143-57. Manchester: Manchester University Press.
- Tennenhouse, Leonard. 1991. "Playing and Power." În David Scott Kastan și Peter Stallybrass, *Staging the Renaissance*. New York și Londra: Routledge.
- Shakespeare, William. 2016. În Dan Grigorescu (editor), *William Shakespeare - Opere complete*. București: Academia Română.
- Vanita, Ruth. 1984. "'Proper' Men and 'Fallen' Women: The Unprotectedness of Wives in *Othello*." În *Studies in English Literature* 34 no.2 /1984.
- Vaughn, Virginia Mason și Kent Cartwright. 1991. *Othello: New Perspectives*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press.
- Wain, John. 1971. *Shakespeare: "Othello": a casebook*, Basingstoke: Macmillan.