Shakespeare, Gozzi, Tieck şi magia teatrului – reflecţii despre trei basme dramatice

Mihaela CERNĂUŢI-GORODEŢCHI

Key-words: *fairy tales, metatheatre, magic, faerie, dystopia*

Arta spectacolului se construieşte pe un set complex şi sofisticat de convenţii care sunt cunoscute şi acceptate (printr-un contract tacit) de ambii poli ai comunicării teatrale. Producătorul/emiţătorul (multiplu) al mesajului propune o fantezie, o lume ficţională *ca şi cum aceasta ar fi reală*, iar receptorul (tot multiplu) îşi suspendă neîncrederea (potrivit celebrei formule a lui Coleridge), *pretinde* că, pe durata reprezentaţiei, universul imaginar este pentru el real. Strategia alambicată a acestei activităţi comune de *make believe* pare în primejdie de a se complica şi mai mult (până la confuzie) atunci când normele teatrale interferează cu regulile care structurează un cu totul alt tip de discurs: basmul (specie *narativă*, nu reprezentaţională). Surprinzător sau nu, în cazul basmelor teatrale cele două seturi de norme *nu* intră totuşi în coliziune, ci, departe de a se sabota reciproc, se susţin unele pe celelalte în virtutea unei trăsături (esenţiale!) comune: imperativul respectării protocolului de la început până la sfârşit; orice alunecare (ori cădere) din postura/atitudinea prestabilită nu doar întrerupe comunicarea, ci îi compromite fatal eficienţa, o transformă în eşec, întrucât, o dată destrămată, vraja nu se mai poate „drege", nu se poate reface.

În mod profund semnificativ, opera dramatică shakespeareană[1] se rotunjeşte cu *The Tempest*/ *Furtuna* (circa 1610–1611[2]), un text considerat mult timp *comedie*, apoi *romance*, dar care este, mai degrabă, o *feerie* (una plenară, deşi atinsă de aripa melancoliei), o *fantezie* viguroasă, avântată, centrată filosofic pe problema creaţiei şi a creatorului. Autoscopia[3] piesei (şi, implicit, a spectacolului, cu atât mai mult cu cât, indubitabil, dramaturgul este aici un om de teatru – adică trăitor, trup şi suflet, în orizontul teatrului!) se concretizează în înfăţişarea lui Prospero ca maestru al iluzionării, ca plăsmuitor de scenariu şi de spectacol. Protagonistul întâmplărilor din *Furtuna* este, aşadar, un mag[4] (aflat în amurgul vieţii) care montează (în sens regizoral) o furtună menită să-i aducă retribuţia cuvenită fiecăruia dintre actorii ce

[1] Oricine îi va fi fost autorul *adevărat*! Deşi *ne interesează* polemica privitoare la *authorship* în cazul Shakespeare, facem abstracţie de ea aici pentru că nu este direct relevantă pentru subiectul (restrâns) al articolului de faţă.

[2] Datare neacceptată unanim, dar considerată plauzibilă de cei mai mulţi *scholars* competenţi în domeniu.

[3] Caracteristică fundamentală a operei lui Shakespeare.

[4] Nu un *Sorcerer* (Shakespeare 1623: 12)/ *vrăjitor* (Shakespeare 2004: 127), cum îl vede Caliban.

BDD-A956 © 2010 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:53:06 UTC)

i-au modelat (în/spre bine sau rău) existența. Tâlcul construit de această *mise en abyme* nu este greu de descifrat, axa care-i conectează pe Prospero şi Shakespeare prelungindu-se *ad libitum* şi într-un sens (mulțimea personajelor create de Shakespeare), şi în celălalt, *mai* tulburător (căci se îndreaptă asimptotic spre ideea absolută de creator). Discursul lui Prospero privilegiază două arii semantice pe care, în mod programatic, le aduce împreună şi le face să se contamineze în chip pilduitor, pentru că, pentru el, ambele sunt forme de artă:

1) câmpul semantic al *vrăjii*:

> plucke my Magick garment from me.../ [...] / Lye there, my Art (Shakespeare 1623: 2) [mantia-mi vrăjită de pe mine ia-o./ [...] / Te odihneşte, arta/măiestria mea!] (trad. mea, MCG); my high charmes work (Shakespeare 1623: 13) [vrăjile-mi puternice (lucrează)] (Shakespeare 2004: 145); *Enter* Prospero *(in his Magicke robes) and* Ariel. *Pro(spero).* Now do's my Proiect gather to a head:/ My charmes cracke not: my Spirits obey (Shakespeare 1623: 16) [Prospero apare înveşmântat în mantia lui magică, urmat de aproape de Ariel. Prospero: S-a copt acuma planul meu deplin/ Şi duhurile toate mi se-nchin'/ Iar vrăjile sunt bine chibzuite] (Shakespeare 2004: 171); my so potent Art (Shakespeare 1623: 16) [arta/ meşteşugu-mi aşa putere mare are] (trad. mea, MCG); I'le breake my staffe,/ Bury it certaine fadomes in the earth,/ And deeper than did euer Plummet found/ Ile drowne my booke (Shakespeare 1623: 16) [Bagheta mea de vrăjitor/ Întâi mi-o frâng.../ Şi-apoi o-ngrop cu grijă în pământ./ Iar cartea cu vrăjitul ei cuvânt/ Am s-o arunc în valurile mării] (Shakespeare 2004: 175); Come hither, Spirit/ [...] / Vntye the Spell (Shakespeare 1623: 18) [Vino, spirit/ [...]/ Dezleagă vraja!] (trad. mea, MCG);

2) câmpul semantic al *spectacolului*: *(to) perform* şi *project* (= *reprezentația* proiectată) sunt termeni recurenți în replicile lui Prospero (director al spectacolului) şi ale lui Ariel (executantul plin de virtuozitate al dispozițiilor scenice primite); *viziunile* etalate în fața uimiților naufragiați sunt minuțios pregătite, aranjate, orchestrate – pentru a-i impresiona (= pentru a-i lua în stăpânire) pe spectatori, dar şi pentru *a realiza* închipuirile lui Prospero, pentru *a da formă* imaginației urieşeşti a magului:

> *Fer(dinand).* This is a most maiesticke vision, and/ Harmonious charmingly: may I be bold/ To thinke these spirits? *Pro(spero).* Spirits, which by mine Art/ I haue from their confines call'd to enact/ My present fancies (Shakespeare 1623: 15) [Ferdinand: Măreață e icoana-nchipuită (Shakespeare 2004: 157), să îndrăznesc să cred că spirite-s acestea?; Prospero: Sunt spirite; cu a mea artă/ Chematu-le-am din depărtări, ca să dea chip/ Celor ce-n gând le-am plăsmuit] (trad. mea, MCG); These our actors/ [...] were all Spirits and/ Are melted into Ayre, into thin Ayre (Shakespeare 1623: 15) [Actorii noştri de-adineauri/ [...] erau cu toții duhuri / – Acum s-au risipit, pierit-au în văzduhuri] (trad. mea, MCG).

Epilogul (rostit de un Prospero care, sub privirea publicului, iese din rol pentru a se prezenta ca *actor*, care iese din convenția ficțiunii pentru a le reaminti spectatorilor contractul de comunicare, pentru a evidenția convenționalitatea – aşadar specificitatea de *artă* – a teatrului) realizează explicit sinteza, prezintă teatrul ca fiind un meşteşug măiestru, un miracol înfăptuit de priceperea şi dăruirea comedianților şi, deopotrivă, de *înțelegerea* şi aprecierea publicului:

BDD-A956 © 2010 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:53:06 UTC)

> Let me not/ [...] dwell/ In this bare Island by your Spell,/ But release me from my bands/ With the helpe of your good hands:/ Gentle breath of yours my Sailes/ Must fill, or else my project failes,/ Which was to please: Now I want/ Spirits to enforce: Art to inchant,/ And my ending is despaire,/ Vnlesse I be relieu'd by praier (Shakespeare 1623: 19) [Nu mă lăsaţi/ [...] să zac/ Pe astă insulă pustie de voi legat,/ Bătând din palme slobozire-mi daţi:/ În pânze fiţi buni de-mi suflaţi./ Altminteri planu-i ruinat/ – Căci să vă-ncânt am căutat./ Acum duhuri vreau să-ndemn şi magia să o chem./ În deznădăjde însă mă sfârşesc/ De ruga-mi vană e şi nu mă izbăvesc] (trad. mea, MCG).

Toposul smereniei (uşor caricaturizat) pare menit să înduplece exigenţa exagerată a celor care au urmărit reprezentaţia, dar, la o mai atentă reflecţie, el se instituie în ecou resemnat al unei revelaţii supreme, împărtăşite de Prospero în timpul spectacolului (şi de autor, în toate piesele sale):

> We are such stuffe/ As dreames are made on, and our little life/ Is rounded with a sleepe (Shakespeare 1623: 15) [Suntem sărmanii oameni făuriţi/ Din frământarea viselor... siliţi / Să adormim pe-o insulă de somn] (Shakespeare 2004: 161).

Viaţa omenească e doar o biată iluzie – care se poate salva de derizoriu numai prin supunerea inteligentă la limită şi prin participarea în cunoştinţă de cauză la jocul aparenţelor, la farmecul nălucirilor. Figura metateatrală este la Shakespeare emblema unui elan de cucerire utopică (în gând) a imposibilului – căile Domnului sunt neştiute, dar omul poate imita (la scară redusă) pasiunea divinităţii pentru taină, pentru frumuseţea ascunsă a lumii configurate labirintic[5] – cu condiţia să ucenicească întru captivanta artă a plăsmuirii.

Pe un *canovaccio* inspirat din *Pentameronul* lui Giambattista Basile (cf. Basile 1634–1636/ Basile 1968: 449–458) – şi publicat ulterior sub titlul „Analisi riflessiva della fiaba *L'amore delle tre melarance*, rappresentazione divisa in tre atti" (Gozzi 1915) [Analiza reflexivă a basmului *Dragostea celor trei portocale*, reprezentaţie împărţită în trei acte] (Gozzi 1981: 19–42) – se construieşte primul dintre cele zece basme teatrale scrise special de Carlo Gozzi pentru a fi reprezentate de compania lui Antonio Sacchi[6]. *Dragostea celor trei portocale* este, aşadar, semnalul inaugural pentru un nou gen dramatic, rezultat din teatralizarea basmului, specie până atunci folclorică şi literară[7]. Gozzi aduce astfel (cu succes) în sfera dramaticului o *naraţiune* tipică, strict formatată în funcţie de caracteristicile funcţionale ale modului de expunere care îi este constitutiv. Canavaua primului basm teatral gozzian este o mărturie crucială privitoare la acest proces de translare

[5] Nu întâmplător, Alonso, regele Neapolelui, se uimeşte admirativ în faţa complicatului context confecţionat de Prospero, calificându-l drept „cel mai ciudat labirint în care va fi păşit vreodată-un om" [This is as strange a Maze as ere men trod] (Shakespeare 1623: 18), cuvântul *maze* fiind înrudit lexical cu verbul *to amaze* (provenit din ME *amasen*, OE *āmasian*, „a încurca", „a produce confuzie", dar şi „a uimi").

[6] Trupa lui Sacchi a reprezentat în premieră spectacolul *L'amore delle tre melarance* în ziua de 25 ianuarie 1761, pe scena Teatrului San Samuele din Veneţia.

[7] Basmul este specie *literară* începând cu *Le piacevolli notti*, culegerea întocmită de Giovanni Straparola aproape de mijlocul secolului al XVI-lea.

BDD-A956 © 2010 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:53:06 UTC)

(nu doar prin simplă „traducere”/adaptare, ci printr-o substanțială recodificare) a unui text dintr-un mod de comunicare în altul.

Departe de a fi o simplă povestire a acțiunii urmând a fi reprezentată pe scenă, *Analiza reflexivă...* oferă o sumedenie de informații relative la *montarea* spectacolului (utile, prin urmare, trupei de teatru) şi, fapt cu totul remarcabil, statorniceşte practica gozziană a proiectării în abisal a textului dramatic fabulos prin instituirea (la vedere) a unui nivel intermediar între realitatea spectatorului şi ficțiunea desfăşurată pe scenă. Aşa cum basmul popular „transportă” ascultătorul în lumea închipuirii şi înapoi (transfer *dus-întors* realizat de formulele convenționale de început şi de sfârşit, care circumscriu basmul ca monadă, ca lume rotundă şi închisă), *Dragostea celor trei portocale* mediază explicit (= verbalizat) între cele două lumi puse față în față în sala de spectacol[8]:

1) debutează cu un prolog care, depăşindu-şi copios modesta condiție inițială, funcționalitatea pur introductivă, analizează cu sagacitate (şi cu părtinire asumată – chiar afişată!) starea teatrului contemporan şi, printr-un gest de *captatio benevolentiae*, conjură publicul să le acorde atenție comedianților ce-şi pun întreaga ființă la bătaie:

> L’amor, l’opinione, e l’appetito/ Fan che per bello e buon tutto si goda,/ E noi possiam giurar, che poco, o assai/ Queste Commedie non vedeste mai (Gozzi 1915) [Celor ce se-nhamă [...] la o treabă atât de grea [precum slujirea teatrului],/ Li se cere o inimă fierbinte şi o minte luminată!/ Noi pe amândouă le avem şi vă putem jura/ Că povestea de-astă-seară n-ați văzut-o niciodată!] (Gozzi 1981: 20).

De asemenea, *Analiza reflexivă...* conține şi o explicitare suplimentară a prologului, metatext care se referă nemijlocit la disputa lui Gozzi cu Goldoni, la trupa lui Sacchi şi la ambivalența basmului în genere (doar aparent dirijată exclusiv către receptorul infantil, povestea este – aşa cum vor afirma cu elan romanticii – profund semnificativă *pentru adulți*); toată secțiunea premergătoare *Actului întâi* echivalează funcțional cu formula „a fost odată ca niciodată”, căci propune publicului un contract de comunicare, îl pregăteşte pentru o întâlnire reuşită cu trupa de actori şi cu universul ficțional întrupat de aceştia (după ce a fost plăsmuit de dramaturg);

2) se încheie cu un comentariu având rolul de a readuce (în siguranță) publicul la „realitatea reală”; comentariul final (şi aici, şi în celelalte basme teatrale gozziene) invocă persiflant tradiționalele formule de încheiere a basmului: „di rape in composta, di sorci pelati e di gatti scorticati” (Gozzi 1915) – „napi-cureceşti în compot..., şoareci şi pisici jupuite” (Gozzi 1918: 20); condescendența afişată în raport cu aceste încheieri tipice nu e însă decât o falsă manevră de distanțare; în fapt, Gozzi se delectează cu ele şi *cheamă în ajutor* comicul lor absurd, şarjat; prezență constantă în final, acolada adresată publicului (uneori împreună cu arborarea unui aer de exagerată smerenie) este şi o reverență binemeritată, cuvenită spectatorilor care au respectat prevederea contractuală a comunicării, şi un gest de echilibrare, o revenire firească la *puntea* de la care s-a plecat: stabilirea convenției de a comunica

[8] De altfel, cele două zone – a spectacolului propriu-zis, respectiv a publicului spectator – sunt clar delimitate în teatrul tradițional prin utilizarea cumulată a mai multor „factori de separare” (de marcare a frontierei): organizarea distinctă (şi fără echivoc) a spațiului, acționarea cortinei etc.

BDD-A956 © 2010 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:53:06 UTC)

prin intermediul spectacolului; în basmele gozziene următoare va reveni consecvent semnalul „napi-cureceşti" – acompaniat de invitaţia directă la aplauze.

Ca şi (ceva mai târziu) Ludwig Tieck, în basmele sale teatrale Gozzi ridiculizează neîndurător şi respinge cu îndârjire inovaţiile luministe susceptibile să altereze natura teatrului ca formă de artă. În faţa reformei realiste (*dez-iluzionante*) a satiricului („plebeu", moralist-batjocoritor, „denunţător") Goldoni, Gozzi se proclamă drept conservator, drept apărător al teatrului italian tradiţional bazat pe improvizaţie – deşi, în „interpretarea" (= adaptarea) lui, *commedia dell'arte* se prezintă într-o formă înnobilată, curăţată de „gaguri" vulgare şi de licenţiozităţi ce urmăresc amuzamentul ieftin, cu orice preţ. Degenerarea artei teatrale denunţată şi combătută (cu simţ de răspundere) de Goldoni este, pe drept cuvânt, o realitate (cu rădăcini în – ori în incontestabilă legătură cu – starea precară a moravurilor) din Veneţia *Settecento*-ului, dar Gozzi nu poate digera soluţia reformatoare goldoniană din raţiuni, pur şi simplu, de... incompatibilitate structurală (mai întâi – şi mai presus – de orgoliile, de rivalităţile şi de idiosincrasiile personale). Realul (sub)mediocru, cenuşiu, meschin este, în viziunea lui, un dat greu (ori imposibil) de (re)modelat, de învins cu adevărat. Însă acest „blestem" al condiţiei umane (prin definiţie *ticăloasă*, în sens etimologic, aşadar „vrednică de plâns") „se cere" – şi poate fi – depăşit şi răscumpărat prin evadarea în supranatural (mai precis, în miraculos, adică într-o lume cu desăvârşire paralelă), în fantezia înaltă – în iluzia teatrală (neapărat nobilă, purificatoare). Prin urmare, în basmul gozzian comedia benevolentă se amestecă nonşalant cu satira subţire[9], iar idealismul, încrederea în virtuţile superioare ale spiritului uman, se împletesc (desigur, *ne*verosimil!) cu ironia necruţătoare, impecabil reglată şi precis ţintită, prevestind ironia romantică tenebroasă definitorie pentru Ludwig Tieck. Metatextualitatea practicată de Gozzi reprezintă un demers auctorial cu caracter inclusiv, întrucât, atrăgând atenţia asupra convenţionalităţii teatrului, tentează cointeresarea şi cooptarea întru aventură ficţională a spectatorului poate *dez*-amăgit, *dezîncântat*[10], dar *inteligent*, competent şi dispus să colaboreze, să se implice în comunicare, să se iluzioneze cu metodă şi sistem.

Doar cu câteva decenii mai târziu, programul estetic (preromantic) al lui Gozzi şi nădejdile pe care le avansează par utopice – în sensul nemaiadecvării la contextul mentalitar. Ludwig Tieck (om de teatru prin definiţie neliniştit, dornic de nou, de originalitate, şi tălmăcitor asiduu din Shakespeare, pe care îl venerează – traduce *Furtuna* în 1795) scrie, în 1797, piesa *Der gestiefelte Kater*. *Kindermärchen in Drei Akten mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge* (Tieck 1885) [*Motanul încălţat. Basm pentru copii – în trei acte, cu interludii, prolog şi epilog*] (Tieck 2004), făcând uz (ca şi Basile ori Perrault înaintea lui) de convenţia, mai mult decât transparentă[11], a dirijării mesajului către un public infantil – convenţie pe care, de altfel, o ridiculizează în subtext, prin intermediul preţioşilor „experţi" adunaţi în sala de spectacol *din scenă*:

[9] Plin de vervă, de inventivitate, de ingeniozitate *intelectuală*, Gozzi e maliţios, caustic, dar niciodată trivial.

[10] Calc lingvistic inspirat al seniorului D.I. Suchianu după fr. *désenchanté(e)*.

[11] Convenţie nemailuată în serios – adică nemaicitită *ad litteram* – decât de cei snobi, ignoranţi ori lipsiţi de subtilitate.

BDD-A956 © 2010 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:53:06 UTC)

Fischer: Kennen Sie das Stück schon?

Müller: Nicht im mindesten. Einen wunderlichen Titel führt es: *Der gestiefelte Kater.* Ich hoffe doch nimmermehr, daß man die Kinderpossen wird aufs Theater bringen.

Schlosser: Ist es denn vielleicht eine Oper?

Fischer: Nichts weniger, auf dem Komödienzettel steht: ein *Kindermärchen.*

Schlosser: Ein Kindermärchen? Aber ums Himmels willen, sind wir denn Kinder, daß man uns solche Stücke aufführen will? (Tieck 1885).

Fischer: Cunoașteți piesa?

Müller: Câtuşi de puțin! Are un titlu curios: *Motanul încălțat*... Sper doar să nu fie aduse pe scenă, cu nici un chip, farse copilăreşti.

Schlosser: Oare este o operă?

Fisher: În nici un caz, pe afiş scrie: *basm pentru copii*.

Schlosser: Basm pentru copii? Doamne, dar ce, suntem copii, ca să ni se prezinte asemenea piese?! (Tieck 2004: 13).

Basmul teatral al lui Tieck părăseşte orizontul senin al miraculosului, iar autoreferențialitatea devine autodenunțare: convențiile fabuloase şi cele teatrale, trucurile scenice sunt toate *expuse* neîndurător, se atrage insistent atenția asupra „cusăturilor" (ba chiar acestea sunt intenționat destrămate). Strategia metateatrală este întoarsă *împotriva* textului: înfăşurarea teatrului în teatru (motivul piesei în piesă) nu mai aduce rigoare, ci, dimpotrivă, degringoladă. Planurile diferite se întretaie şi se amestecă, până la confuzie. Noima este *de*-construită în văzul publicului (virtual), semnele şi simbolurile instituite prin tradiție ca elemente destinate să construiască impecabil coerența spectacolului (prin filtrul regulilor prezentaționale) intră într-un adevărat *maelstrom*, aduc în scenă incongruența, absurdul, prevestind ofensiva fatală a hazardului, a dezordinii absolute. În desfăşurarea piesei din piesă, erorile şi accidentele se țin lanț, distrugând iluzia şi anulând orice şansă de funcționare a indispensabilei *willing suspension of disbelief*. Nu e de mirare că aplauzele aşteptate de autorul şi de actorii din piesă (în ciuda numeroaselor disfuncționalități de care *ei* sunt vinovați!) sunt substituite de „verdorbenen Birnen und Äpfeln und zusammengerolltem Papier" (Tieck 1885) [mere şi pere stricate şi ghemotoace de hârtie] asezonate cu huiduieli (Tieck 2004: 58–59). Lumea armonică (şi securizantă) a basmului derapează, virează către distopie. Metateatralitatea piesei lui Tieck urmăreşte nu să creeze iluzia, ci să o descompună.

În esență, ca şi Prospero, Shakespeare se crede, se simte, *este* magul – superb demiurg, prezență permanentă, impunătoare (şi atunci când se dovedeşte a nu fi atotputernică), adesea copleşitoare în creația-i; lumea întreagă este o scenă pe care se (re)prezintă, fără răgaz, comedii (în varii registre) şi tragedii (măreț-cutremurătoare sau jalnice, mărunte); numeroasele elemente de metateatralitate existente în opera shakespeareană semnalează o intuiție fundamentală şi o intenție sistem(at)ică, sunt reiterate stăruitor întrucât, mai mult decât un simplu motiv, configurează un invariant antropologic. Într-o altă epocă (la o altă vârstă – şi a lumii, şi a teatrului), Gozzi se scutură de apăsarea mundanului, a cotidianului, încercând să evadeze într-o lume „ca nelumea", ireală, dar perfect coerentă şi armonică. Magia întemeierii unui univers alternativ compensator nu se mai bazează acum pe încredere în eficiența scenariului (cvasi)mitic, în ritualul sacru, ci pe nădejdea că saltul de la un nivel ontologic la altul poate fi performat în temeiul convenției cunoscute şi (mai mult sau mai puțin

BDD-A956 © 2010 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:53:06 UTC)

întocmai) respectate; fabulosul convertit în formulă teatrală întăreşte şi disciplinează *iluzia* în deplină cunoştinţă de cauză (acesta fiind un paradox doar în aparenţă!), o proiectează într-un orizont infinit şi peren. Gozzi nu vrea să-şi aproprieze *realitatea* (precum Goldoni), el doreşte să atingă (fie şi numai iluzoriu – şi cu preţul autoiluzionării stăruitoare, metodice) *adevărurile* pure. Iluzia teatrală pe care Gozzi o cultivă acerb, obstinat, sfidător, ca unică modalitate de salvare în faţa invaziei nimicniciei este destrămată (la modul... postmodernist – *avant la lettre*!) de Ludwig Tieck, este dizolvată fără scăpare de vitriolul unei ironii negre şi deznădăjduite, cu accente nihiliste. Poate de aceea, cu rare (deşi strălucite) excepţii (v. Goethe, A. W. Schlegel, Schiller, Madame de Staël; Richard Wagner), dramaturgia lui Tieck nu prea este prizată/frecventată nici de marele public, nici de literaţi, nici de oamenii de teatru (din contemporaneitatea lui ori de după aceea); în rafale, dezlănţuit, ea atacă toate convenţiile, toate regulile, codul întreg al unei comunicări statornicite cale de veacuri într-o matcă anume. Mai radicală şi decât ulterior celebrata *distanţare* brechtiană, viziunea aceasta distopică nu ţinteşte doar defecte general-umane şi vicii ale societăţii, ci se autotorpilează cu indicibilă voluptate. La Tieck, autoreferenţialitatea este programat *dez*-amăgitoare şi autodestructivă; basmul este imposibil de reconstituit, de recuperat, iar teatrul din teatru avertizează crud, chiar cinic: din adâncul spaţiului catoptric, imaginea reflectată corodează inexorabil şi sardonic însăşi oglinda – şi-apoi privitorul şi, cu el, lumea întreagă.

Bibliografie

Basile, Giovan 1634–1636: Giambattista Basile, Battista Giovan, „*Le tre cetra* – Trattenemiento nono de la iornata quinta”, in *Il Pentamerone del Cavalier Giovan Battista Basile overo Lo Cunto de li Cunti, Trattenemiento de li Peccerille di Gian Alesio Abbattutis* [Napoli, 1634–1636].

Basile 1968: Giambattista Basile, „Zăbava a noua: *Cele trei chitre*”, în Giambattista Basile, *Pentameronul sau Povestea Poveştilor*, în româneşte de Aurel Covaci, prefaţă de Petru Creţia, Bucureşti, Editura pentru literatură universală, p. 449–458.

Gozzi 1915: Carlo Gozzi, „Analisi riflessiva della fiaba *L'amore delle tre melarance*, rappresentazione divisa in tre atti”, in *Fiabe*, con un discorso introduttivo di Rosolino Guastalla, Milano, Istituto editoriale italiano, collana Classici Italiani, novissima biblioteca diretta da Ferdinando Martini, serie II, vol. XXXVII, 1915 (?); versiune *online*: http://www.classicitaliani.it/Gozzi/gozziC_fiaba_melarance.htm.

Gozzi 1981: Carlo Gozzi, „Analiza reflexivă a basmului *Dragostea celor trei portocale*, reprezentaţie împărţită în trei acte”, în *Basme teatrale*, traducere, prefaţă şi note de N. Al. Toscani, Bucureşti, Editura Univers, p. 19–42.

Shakespeare 1623: William Shakespeare, *The Tempest*, in *Mr. William Shakespeares Comedies, histories & tragedies*, published according to the true originall copies, printed by Isaac Jaggard and Edward Blount, London, First Folio, p. 1–19; text *online*: http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/facsimile/bookplay/Bran_F1/Tmp/.

Shakespeare 2004: William Shakespeare, *The Tempest – Furtuna*, ediţie bilingvă engleză-română, traducere din limba engleză, introducere şi note de Dan Amedeu Lăzărescu, Târgovişte, Editura Pandora-M.

Tieck 1885: Ludwig Tieck, „Der gestiefelte Kater”, in *Tiecks Werke* (Deutsche National-Litteratur, 144.Band, Hrsg. von Joseph Kürschner), Hrsg. von Dr. J. Minor, Erster Teil (S. 1 ff.), Stuttgart, Union Deutsche Verlagsgesellschaft [1885]; versiune *online*: http://www.act-n-arts.com/sprechkunst/stuecke/tieck-gestiefelte-kater.pdf.

BDD-A956 © 2010 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:53:06 UTC)

Tieck 2004: Ludwig Tieck, *Motanul încălțat*, traducere de Simona Chelărescu-Ionescu, tabel cronologic şi postfață de Ioan Constantinescu, notă preliminară şi bibliografie de Mihaela Cernăuți-Gorodețchi, Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza".

Shakespeare, Gozzi, Tieck and the Magic of the Theatre – Reflections on Three Dramatic Fairy Tales

It is an undisputed fact that Shakespeare, Gozzi and Tieck are highly interested in metatheatre as a fundamental dramatic strategy meant to build up the entire show consciously and to prepare the indispensable "glue" keeping it together, which is the spectator's belief in the *truth* (not necessarily the *reality*) of the fictional world presented on stage. But self-reference reveals its being very different in scope, form and function in each of the three authors' respective views. The three selected plays – Shakespeare's *Tempest*, Gozzi's *Love of Three Oranges* and Tieck's *Puss in Boots* – are obviously concerned with the status and the role(s) of the fairy tale (and myth), as well as with the meanings and the use of theatre in various cultural contexts, but they convey disparate understandings of the matters under scrutiny and disparate messages as to how to deal with limitations and difficulties. If Shakespeare's faerie epitomizes – by extolling and pleading for – an absolute belief in the magic of the theatre, in the power of illusion, Gozzi's *fiaba* tries to act as a "guide for the perplexed" and redirect the attention of a disenchanted audience towards the magical virtues of the long-forgotten fabulous, while Tieck's dystopia is intentionally dissatisfying and highly disturbing, because not only does the play itself seem to crumble under the countless technical errors, misunderstandings and stupid accidents occurring on stage, but it also threatens to become an agent of general destruction since it defies all rules, principles and conventions ever settled for the purpose of making the whole world a meaningful place.

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi
România

BDD-A956 © 2010 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:53:06 UTC)