

CUM VĂ PLACE

Comedie de William Shakespeare

În românește de Virgil Teodorescu

Ducele Frederic	— — —	OCTAVIAN TEUCA
Amiens	— — —	RALUCA ZAMFIRESCU
Jaques Melancolicul	—	MARCEL IUREȘ
Le Beau	— — —	IONEL BANU
Charles	— — —	PETRU DONDOȘ
Oliver	— — —	OCTAVIAN LĂLUȚ
Orlando	— — —	ANTON TAUF
Adam	— — —	BUCUR STAN
Tocilă	— — —	GELU BOGDAN IVAȘCU
Corin	— — —	ION MARIAN
Silvius	— — —	PETRE BĂCIOIU
William	— — —	VICTOR NICOLAE
Rosalinda	— — —	MARIA MUNTEANU
Celia	— — —	TUDOREL FILIMON
Phebe	— — —	LIGIA MOGA
Audrey	— — —	MONICA MODREANU

Regia artistică: **ALEXANDRU DABIJA**

Scenografia: **T. TH. CIUPE**

Muzica și conducerea muzicală: **MIRCEA OCTAVIAN**

Regia tehnică: **Constantin Steriu**

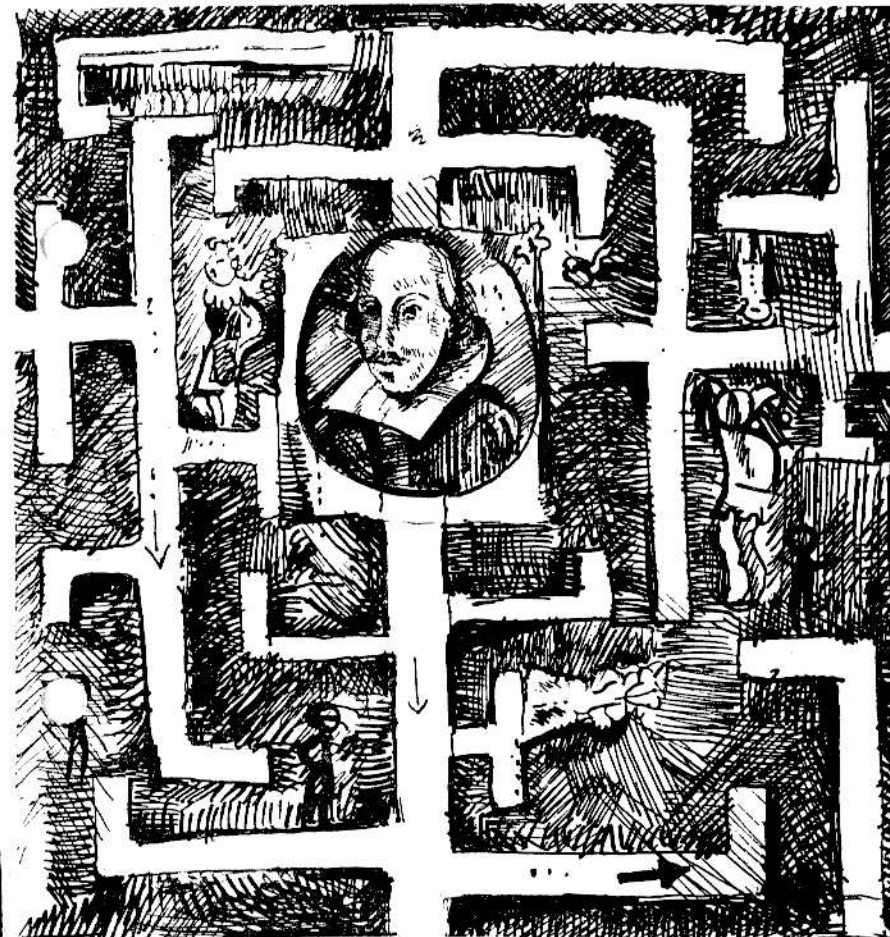
Sunetul: **Ștefan Kassai**

Lumini: **Ioan Vușcan**

Suffer: **Clara Bera**

cartel-program

TEATRUL NAȚIONAL CLUJ-NAPOCA



CUM VĂ PLACE

Comedie de William Shakespeare

Director al Teatrului Național Cluj-Napoca:

Prof. PETRE BUCȘA

Stagiunea LX 1979—1980
Premiera — joi, 20 decembrie 1979

Grafica
— Felix Hortensio Mirea
Redactare
— Radu Bădilă



DESPRE ROSALINDA SAU DESPRE ACTOR ȘI SPECTATOR

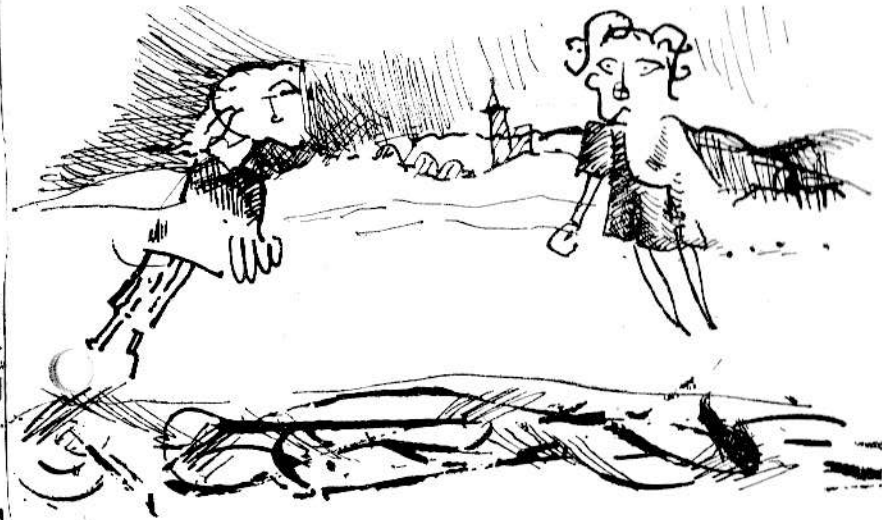
Comedia pastorală *Cum vă place* (1599) este, în mare măsură, o strălucită piesă pre-stendhaliană. Astfel, unele din cele mai sugestive revelații, dezvăluite de Stendhal din analiza pasiunii în *De l'amour*, există deja la Shakespeare. E vorba, în primul rînd, despre acel „coup de foudre”, adică de dragostea de la prima vedere care prinde, în ghearele ei, pe mai toți eroii acestei pastorale; este, așadar, o iubire-pasiune, violentă și irațională, cu efect magic, hipnotizator: „...e oare cu puțință să te îndrăgostești cit ai clipi și fără scăpare...?” — se întreabă, uluiți, tinerii e se întilnesc în miraculoasa pădure a Ardenilor; aceeași uimire o conține, foarte limpede exprimată, și exclamația naivei Phebe, păstorița vrăjită dintr-o dată de vederea falsului Ganymed: „Iubirea ta păleşte dintr-o dată!” Abia se zăresc și tinerii aceștia se și îndrăgosesc., deși nu știu mai nimic unii despre ceilalți. „Cum se poate s-o iubești atîta, cînd abia ai cunoscut-o?”, îl întreabă Orlando pe Oliver, stupefiat de izbucnirea irațională, nemotivată, a iubirii fulgerătoare, căreia chiar și el i-a căzut pradă. O asemenea dragoste — inexplicabilă precum destinul — e, cum bine observă una dintre „victime”, Rosalinda, o „smînteală curată”, un amestec impur de inocență rănită și patimă irepresibilă. Ca niște soldați de plumb, răsturnați de o mină neatentă, și acești tineri, atinși de o „nebulie molipsitoare”, cad, doborîți de o ciudată boală. În febra iubirii, ei sînt cruzi și violenți; astfel, Orlando îi pare Rosalindei un „vînător” sosit ca „să-mi săgeteze inima”, iar Rosalinda, lui Orlando, o „leoaică”, o „fiară” ce-l rănește mortal. Într-un asemenea spectacol al dorințelor exacerbate, e de-ajuns un singur pas greșit și comedia s-ar transforma într-o tragedie. Îndrăgostiții sînt deci — așa cum spune Rosalinda — un fel de „nebuni”; iată de ce, Bufonul, adică „nebulul” și este emblema

lor simptomatică. De aceea, Bufonul reprezintă de altfel, unul dintre polii lumii acesteia. Dar, spre deosebire de tinerii îndrăgostiți din pădurea Ardenilor, imperturbabilul Tocilă este, pe această scenă care-i lumea întreagă, un actor, care nu trăiește cu adevărat, ci joacă și ne arată, detașat, „nebunia” pasiunii, efectele ei grotești. Se poate spune că Rosalinda urmează, dintr-un singur instinct „teatra”, învățătura bufonului, căci, la ea, patima este repede înfrintă prin joc și mască, putînd fi, așadar, contemplată dintr-o perspectivă distanțat-spiritualizată; pornirea „naturală” fiind stopată și filtrată prin suberfugii „anti-naturale” (travestirea și jocul), pasiunea se abstractizează, devenind ritual, „interpretat”, arătat și analizat în toată desfășurarea lui (de n-ar fi așa, Rosalinda și-ar fi scos masca încă de la începutul actului al II-lea,



sînd ca „vilvătaia” pasională să se înțească și să se consume, firesc, pînă la completa ei extincție).

Fire reflexiv-hamletiană, Rosalinda nu se lasă atrasă în vîrtejul lucrurilor, amină, cu ingeniozitate, desăvîrșirea relației sale pasionale și, prin mijloacele de „temporizare” pe care i le oferă „teatrul în teatru”, își proiectează iubirea în imaginar; astfel, sub masca lui Ganymed, ea joacă rolul Rosalindei-iubite-de-Orlando, iar acesta e pus să interpreteze rolul lui Orlando-îndrăgostitul. Bineînțeles, Rosalinda rămîne tot Rosalinda, iar Orlando, tot Orlando, dar în ceremonialul erotic — văzut doar ca o compensatoare convenție — partenerii realizează un efect de distanțare față de ei înșiși: Rosalinda ne-o prezintă pe Rosalinda, iar Orlando ni-l arată pe Orlando; în fine, amîndoi povestesc, în fața noastră, anti-



cipativ, biografia lor pasională, care, abia după ultima cădere de cortină, se va concretiza cu adevărat. Pe de altă parte, Rosalinda nu rezistă, pur și simplu, tentației ludice, așa cum nici Puck nu rezistă seducției teatrului; de aceea, s-ar putea spune să subțila fiică a ducelui exilat este, de fapt, un Puck malițios care incurcă firele vieților celor din pădurea Ardenilor. Auzind că doi îndrăgostiți (e vorba de Phebe și Silvius) se ceartă „întocmai ca la panoramă”, Rosalinda jubilează și intră în joc de dragul jocului: „Hai să mergem! (De cînd e lumea, harțele iubirii) Îmbie pe îndrăgostiți. Hai, du-ne! / Și fac prinsoare c-am să intru-n joc!” Cu această ocazie, Rosalinda relevă nebănuite potente „androgine”, căci ea reușește să fie și femeia care joacă rolul unui bărbat



ALEXANDRU DABIJA

Regizor la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț

Absolvent al Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică din București — seria 1978

Clasa: Profesor Gheorghe Vitanidis
Asistent Cătălina Buzoianu

A montat pînă în prezent spectacolele:

- În cadrul IATC — **Meșterul Manole** de Victor Eftimiu
— **Joe Hill** de Barrie Stavis
— **Avram Iancu** de Mihai Măniuțiu

În teatre

- **Răfuiala** de Ph. Messinger
(Teatrul Tineretului Piatra Neamț — 1976)
— **Mihai Viteazu** — de Eugen Mandric
și Paul Findrihan (Teatrul Tineretului Piatra Neamț — 1978)
— **O noapte furtunoasă** de I. L. Caragiale
(Teatrul Tineretului Piatra Neamț — 1979)
— **Schișe** de I. L. Caragiale
(Spectacol de studio — Teatrul Național Cluj-Napoca — 1979)



5 MINUTE... CU TUDOREL FILIMON



— Ai absolvit Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică din București în anul 1976...

T. F. Clasa profesoarei Beate Fredanov...

— Ai jucat o stagiunea și jumătate la Teatrul de Stat din Turda și apoi ai trecut Feleacul, la Naționalul clujean...

T. F.: Absolut exact...!

— Și ce roluri ai jucat?

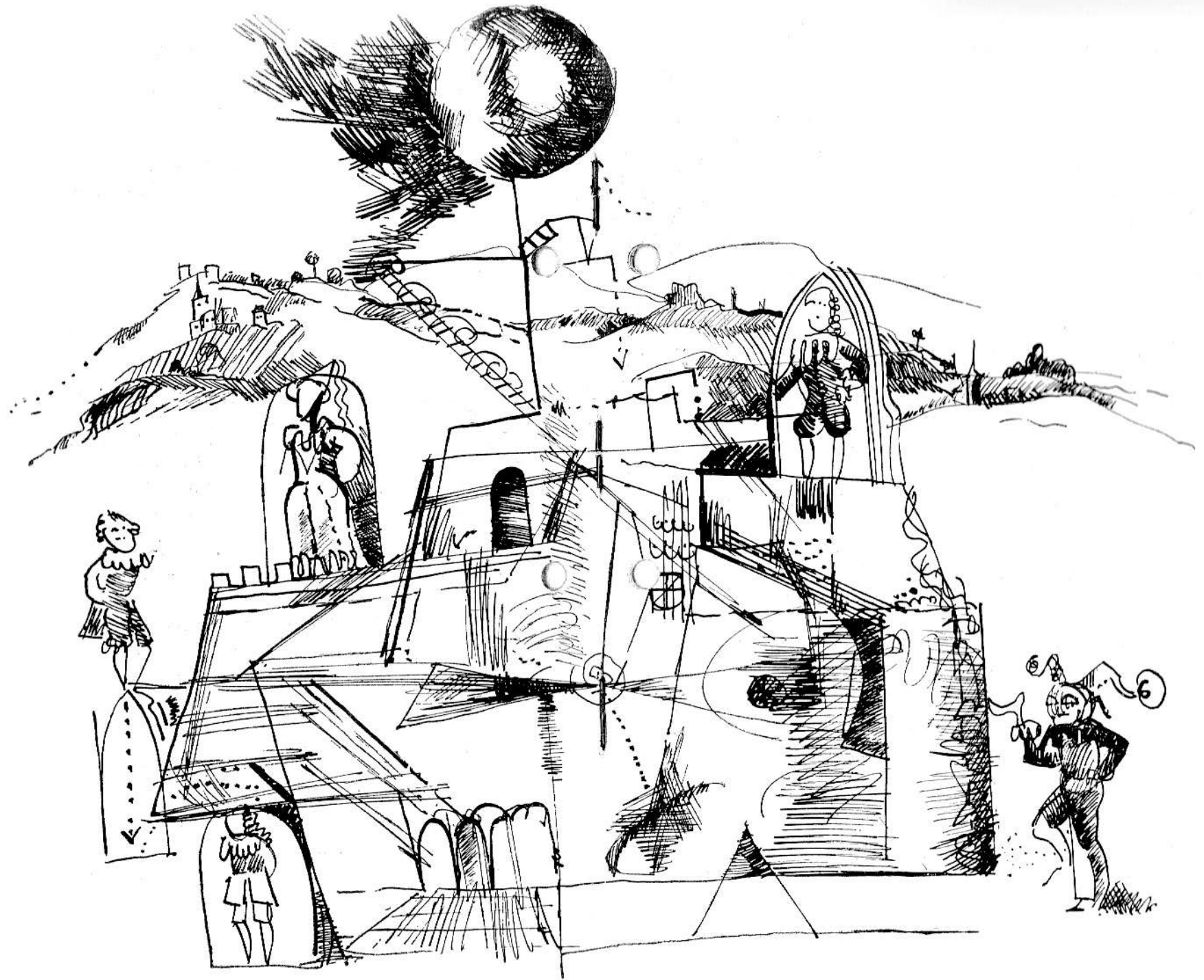
T. F.: Să le înșir pe toate?

— Cum vrei... În orice caz, pe cele pe care le consideri, cât de cât, mai importante...

T. F.: Din perioada Institutului ar fi: **Tocilă** din **Cum vă place** de William Shakespeare, **Costea Moceanu** din **Ciuta** de Victor Ion Popa, **Bogoiu** din **Jocul de-a vacanța** de Mihail Sebastian, **Tatăl** din **Acești ingeri triști** de D. R. Popescu. În perioada turdeană: **Rusante** din **Moscheta** de Angelo Bealco Rusante, **Crăcănel** din **D'ale carnavalului** de I. L. Caragiale, **Lomov** din **Cererea în căsătorie** de A. P. Cehov. Iar după ce-am trecut Dealul Feleacului: **Marchizul di Forlipopoli** din **Hanghița** de Carlo Goldoni (în regia lui Aureliu Manea), **Varga** din **O sărbătoare princiară** de Teodor Mazilu (în aceeași regie), **Proprietarul cabaretului** din **Afară în fața ușii** de Wolfgang Borchert (în regia lui Mihai Măniuțiu) și în spectacolul de studio, cu schițele de I. L. Caragiale, al lui Alexandru Dabija. Și ce va mai urma...

— **Pină una alta, Celia** din **Cum vă place**... **Cum te simți în acest rol?**

T. F.: Să-mi dau aere și să spun ceva sofisticat, cât mai greu de priceput...?! Mai bine nu... **Celia** e, înainte de toate, un rol jucat în travesti, cu atât mai greu și mai interesant de interpretat cu cât nu e vorba, nici pe departe, de **defeminizarea** personajului... Ar fi, oricum am lua-o, o foarte deficilă și utilă experiență actricească. Pe undeva, ar putea fi socotită ca o interpretare (decurgînd din viziunea regizorală) is-





toricizantă ... Adică pe vremea lui Shakespeare, toată lumea o știe, și rolurile de femei le interpretau tot bărbații.

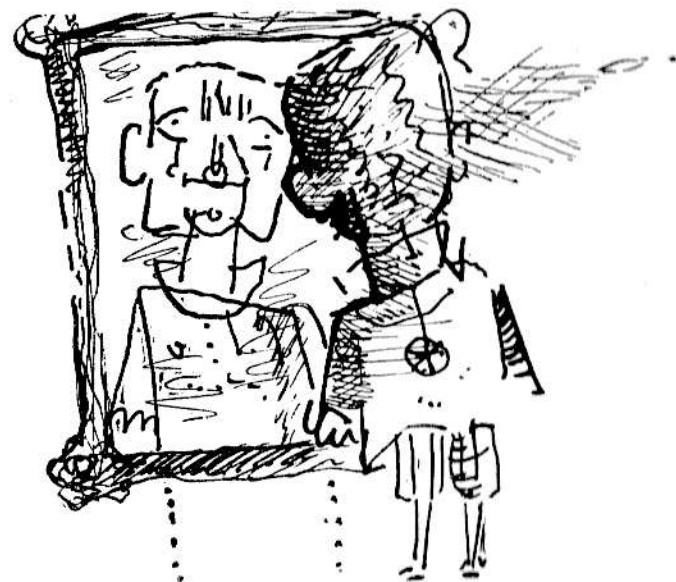
— Ar putea fi un punct de pornire și pentru viziunea regizorală?

T. F.: Da și nu ...! Nu vreau să analizez viziunea regizorală, pe care o consider, de altfel, foarte interesantă. Rostul actorului nu e să o analizeze teoretic, ci prin instrumentarul specific actoricesc, mai exact spus să și-o însușească (înțelegind-o), să se integreze în

ea și să-i dea viață scenică. Din capul locului, Sandu Dabija a pornit la realizarea unui spectacol shakespeariean în însăși esența lui. **Cum vă place**, după cum e la îndemina oricui să o constate, ocupă un loc aparte în dramaturgia Marelui Will. E o comedie care la început te derutează prin diversitatea de stiluri și structuri și procedee și personaje și sisteme de relații folosite. După cum ne-o sugerează, parcă, și titlul, fiecare poate găsi ceva pe gustul lui, ceva care să-i placă. Asta ar fi simplificând lucrurile, se înțelege.

— Deci Celia e, în acest spectacol, interpretată ca la ... premiera absolută a piesei ...?

T. F.: Din acest punct de vedere, al travestiului, numai din acest punct de vedere, da. Dar nu e singurul travesti din spectacol. Acesta ar fi unul în acord cu ... teatrul elisabetan. Altul e cel voit de autor, făcând parte din însăși dramaturgia piesei: **Rosalinda** poartă haine bărbătești și se dă drept bărbat pe cea mai mare parte a duratei desfășurării acțiunii. Și un altul e cel voit de regizor, ca un echilibru estetic contemporan: rolul cavalerului **Amiens** e interpretat de delicata Raluca Zamfirescu ...



— Dar să revenim la Celia...!

T. F.: E neapărată nevoie...?!
— Cred că da.

T. F.: Îmi aduci aminte de... vremea examenelor de la institut. Sincer să fiu, mi-e cam peste mină... Nu sînt genul de actor-teoretician.

— Știu. Ești un actor de comedie...

T. F.: Mai exact spus, cu o oarecare predilecție spre comedie, mai ales spre un comic mai rezervat. Cel pe care l-am practicat în **Varga** și în **Directorul cabaretului**, de exemplu.

— Mai ai în vedere și alte roluri din această categorie... ne jucate încă?

T. F.: Am, dar nu vreau să le spun...!

— De ce?

T. F.: Fiindcă nu depinde de mine dacă le voi juca sau nu... (Excluzînd aici situația că ași deveni vreodată director de teatru...!) Cel care hotărăște e unul singur: regizorul. Te vede în acel rol sau nu...
— Sandu Dabija nu te-a văzut în Tocilă, pe care l-ai mai jucat?

T. F.: Bine a făcut că nu m-a văzut! E prea aproape cel din Institut. Poate peste vreo 10—15 ani... Deși reala experiență actricească e aceea de a juca de fiecare dată, cînd te întilnești cu același piesă, al rol...! Ca și acum.

— Nu vrei să revenim totuși la Celia...?

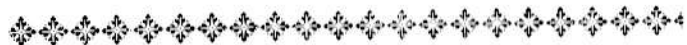
T. F.: N-ar fi mai bine să... revenim după spectacol? Să despicăm atunci firul în patru. Să vedem cum m-am detașat sau nu m-am detașat de personaj, cît de bine sau cît de prost l-am comentat, dacă e bine sau nu că n-am recurs la artificii de voce etc. etc. Ce-a vrut regizorul și ce-am vrut eu cu acest personaj, e o treabă... Dar să vedem ce-a ieșit, pînă la urmă?!!



Shakespeare în muzică

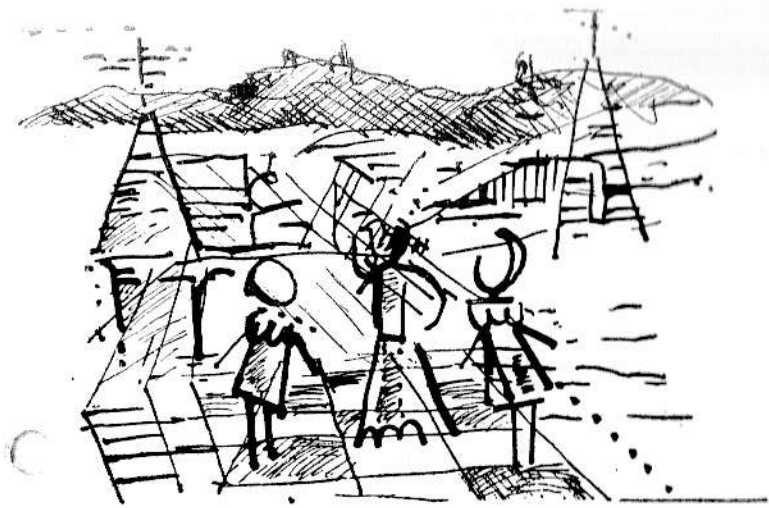
Întilnirea dintre Shakespeare și muzică poate fi privită sub două aspecte, dintre care unul este consecința directă și firească a celuilalt. Mai întii, există un proces de insinuare a spiritului shakespearean în gîndirea muzicală: o artă ale cărei mijloace și tehnici de expresie erau, în epoca creerii pieselor lui Shakespeare, departe de a fi apte să evidențieze dramatismul și intensitatea trăirilor afective ale personajelor acestuia. Manifestarea muzicală a conflictelor interne își capătă dreptul la viață de-abia odată cu creația mozartiană și dobîndește un strălucit reprezentant în genul lui Beethoven. Apelînd la forma de sonată — creație a unei epoci stilistic premergătoare — Beethoven aprofundează și colorează puternic aspectul conflictual, al celor două teme imprimîndu-le contraste violente. Ideea shakespeareizării conștiente a gîndirii componistice, ipotetică la Mozart, devine o certitudine în cazul lui Beethoven. Întrebat de către Schindler asupra semnificației sonatelor pentru pian op. 31 nr. 2 și op. 57 („Appassionata”) Beethoven răspunde: „Citește FURTUNA lui Shakespeare”. Această afirmație nu trebuie înțeleasă în sensul unui programatism restrîns, ci în acela al recreării în plan muzical a unei atmosfere specifice.

Al doilea aspect al tulburătoarei întilniri amintite la început îl constituie abordarea unei teme shakespeareiene



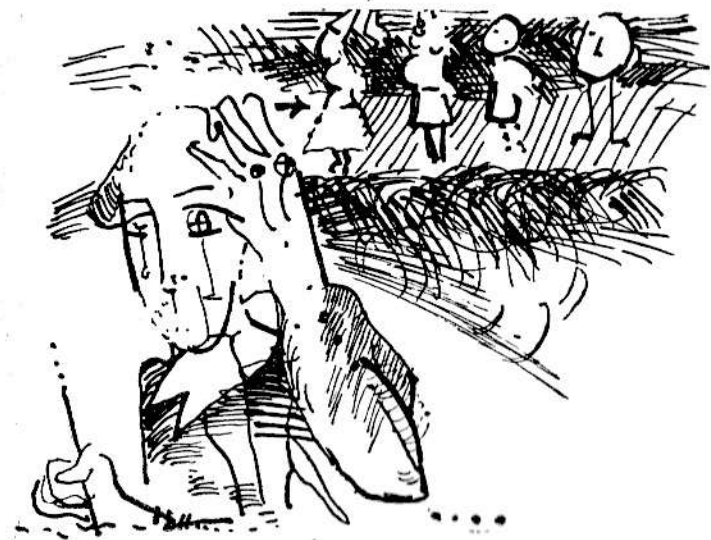
de către compozitorii cărora Beethoven le furnizase deja mijloacele de expresie adecvate.

Hector Berlioz, pe care lectura lui Shakespeare îl introduce într-o lume nouă, se plasează dincolo de rigoarea formală și de simetrie, transformind și chiar deformând materia muzicală. Stilul său este în mod esențial dramatic și îi permite să creeze în 1831 uvertura REGELE

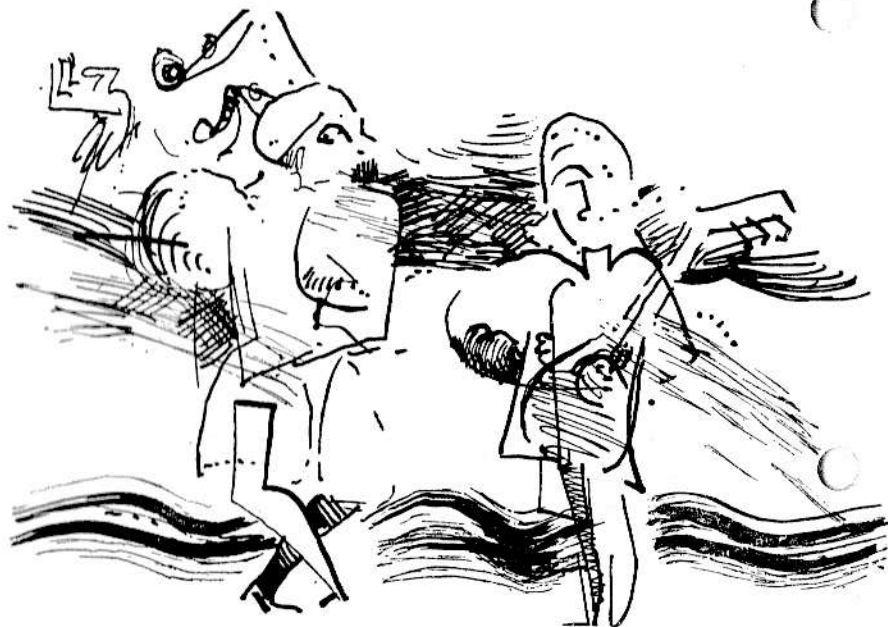


LEAR, — iar în 1839 simfonia dramatică ROMEO ȘI JULIETA. Opera BEATRICE ȘI BENEDICT, compusă în 1862 pe un libret propriu după MULT ZGOMOT PENTRU NICI, este subtilă și rafinată, „cea mai frumoasă operă comică ce s-a scris de la Mozart încoace” (R. Fr. Goldman).

Giuseppe Verdi, geniul eminent romantic, este compozitorul contrastelor violente, care distrug orice urmă de rafinament clasic. Dar la contactul cu Shakespeare, artist universal și model ideal al romanticilor,



Verdi a fost cuprins de un fel de respect: a compus, pentru publicul atît de cultivat al Florenței, un MACBETH cu orchestrația deosebit de îngrijită, mai plină — sub aspect psihologic — decît dramele precedente, fondată în special pe recitativ. În OTELLO, culmea dramei muzicale verdiane, se realizează în maniera cea mai înaltă întîlnirea cu Shakespeare. Măiestria simfonică a compozitorului îi permite să creeze cu maximă naturalitate

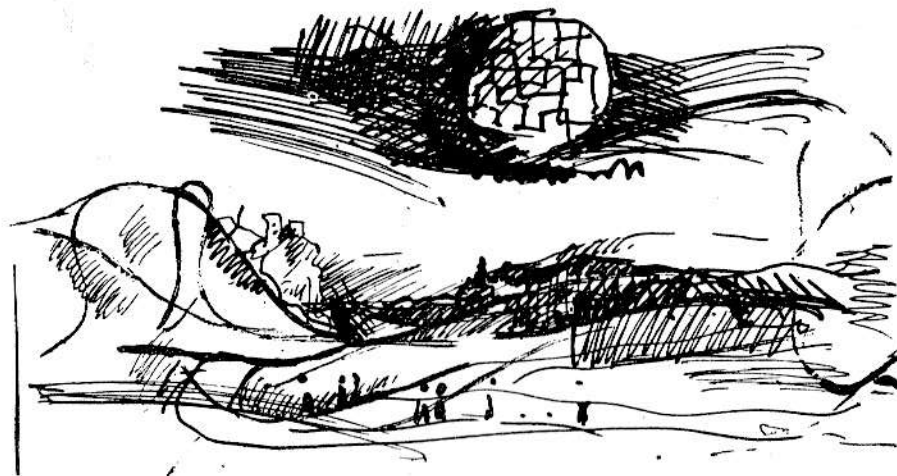


un climat dramatic și psihologic, fără a sacrifica forța expresivă a cîntului. Acesta se dezvoltă într-o declamație melodică care abolește în mod definitiv frontiera între recitativ și arie. Finalul operei FALSTAFF — scrisă după 70 de ani — este o fugă pe textul „Tutto nel mondo è burla”. Această viziune detașată asupra umanității depășește orice efect teatral și instaurează un limbaj plin de promisiuni pentru muzica viitorului.



Piotr Ilici Ceaikovski, remarcabil psiholog al sensibilității și pasiunii al cărui talent culminează acolo unde se descoperă sentimentele tragice și pasiunile umane cele mai profunde, compune uvertura-fantezie ROMEO ȘI JULIETA, în trei versiuni: 1869, 1870, 1880. Uvertura fantezie HAMLET este creată în 1888, anul 1891 înseamnă realizarea muzicii de scenă pentru HAMLET, iar tema zguduitoare din ROMEO ȘI JULIETA este reluată în 1883, într-un duo pentru sopran, tenor și orchestră.

Muzica lui Richard Strauss se distinge prin bogăție melodică, sonorității senzuale și colorate, o tehnică nouă și rafinată a modulației. Puternica sa vitalitate, cu accente eroice, alături de tandrețea suavă și naivă, se



remarcă și în lucrările MACBETH (prima versiune 1886—1888, a doua versiune 1889—1890) și ROMEO ȘI JULETA (muzică de scenă).

Lucrarea THREE SONGS FROM WILLIAM SHAKESPEARE — 1953, pentru mezo, flaut, clarinet și violă, a lui Igor Stravinski, se situează în perioada în care maestrul septuagenar reia contactul cu noile aspecte ale muzicii contemporane din Europa, efectuând o deturnare spectaculoasă în ceea ce privește propriile tehnici de compoziție.

Spiritul și tematica shakespeariană cunosc o nouă viziune interpretativă odată cu lucrările lui Pascal Benitoiu, compozitor român de prestigiu. Astfel, în numai 10 ani acesta dă la iveală muzica de teatru pentru FEMEIA ÎNDARATNICĂ (1956), HAMLET (1958) CE DOI TINERI DIN VERONA (1960), POVESTE DE IARNĂ (1964), ROMEO ȘI JULIETA (1967).

Departate de a epuiza numele și numărul tuturor compozitorilor care s-au adresat operei lui Shakespeare de-a lungul timpului, credeam că afirmațiile făcute pînă aici au fost suficiente pentru a atesta înclinarea constantă a muzicii romantice, postromantice și moderne, pentru acest fenomen fundamental al literaturii universale.

LUMINIȚA ALUAȘ

