

Ritmul contrastelor în „Cum vă place” de William Shakespeare¹

DOI : 10.46522/S.2025.01.9

Lia Codrina CONȚIU PhD

University of Arts Târgu Mureș

liacodrina@gmail.com

Abstract: The Rhythm of Contrasts in "As You Like It" by William Shakespeare

Peter Brook noted that much of the spirit in a successful production of "As You Like It" „comes from the juxtaposing of scenes written in different keys”. This juxtaposition can be interpreted metaphorically as a dance, in which each change in tone, rhythm, and energy contributes to the overall dynamics of the play. The movement of the characters in space and time is fundamental to the unfolding of the action and the exploration of central themes. The change of space and the flow of time provide the characters with the opportunity to reinvent themselves, heal, and achieve a harmonious and celebratory ending characteristic of Shakespearean comedies. In this play, Shakespeare also explores identity, with masks serving as a symbol of transformation, ambiguity, and self-discovery. And the central question is: How does illusion interact with reality? Is identity a fixed point or a fluid chain of ideas? In this paper, we will try to explore the play "As You Like It" from the perspective of a theatrical choreography of emotions, ideas, and relationships, in which the „dance of personalities” creates a vibrant performance, in which each character contributes with their own „rhythm” to the overall harmony.

Key words: *rhythm; contrasts; identity; ideas; personality.*

Introducere

Afirmația lui Peter Brook, potrivit căreia „spiritul unei producții de succes provine din juxtapunerea scenelor scrise în note diferite” (Bevington, 2019), trimite, dincolo de o observație tehnică asupra construcției dramatice, la o înțelegere mai profundă a modului în care piesa *Cum vă place* funcționează pe baza unei logici a alternanței și tensiunii dintre registre stilistice și dispoziții afective diferite. Această juxtapunere nu este doar o trăsătură structurală, ci reflectă un mecanism intern de articulare al personajelor, ale căror voci, poziționări și stări nu sunt constante, ci oscilante. În acest sens, se poate vorbi despre un veritabil „dans al personalităților”, în care fiecare personaj din piesă

¹ Articol realizat în cadrul proiectului CNFIS-FDI-2025-F-0168 - "Cercetarea artistică în secolul XXI: crearea unui ecosistem de excelență academică".



pare să împrumute, să alterneze sau chiar să suprapună registre distincte – ludic, reflexiv, sentimental, satiric – într-un proces de auto-constituire scenică. Această mobilitate identitară nu poate fi separată de arhitectura piesei în ansamblu, care alternează în mod deliberat scene de comedie ușoară cu momente de profunzime filosofică, improvizație cu poezie, travesti cu autenticitate emoțională. *Cum vă place* nu impune o linie clară de evoluție, ci propune un spațiu al posibilităților: un teritoriu în care personalitățile nu se exprimă în mod unitar, ci printr-un joc coregrafic al contradicțiilor interioare. Juxtapunerea tonurilor devine astfel expresia scenică a acestei dinamici interne, unde personajele sunt definite nu prin stabilitate, ci prin capacitatea lor de a oscila între roluri, stări de spirit și voci divergente. În lumina acestei interpretări, *Cum vă place* apare ca un text în esență fluid, nu în sensul unei incoerențe structurale, ci ca o meditație poetică asupra diversității de tonuri și a pluralității experienței umane. Această alternanță devine expresia unei lumi în care identitatea, relațiile și sensul sunt mereu în devenire, negociate în timp real prin limbaj, deghizare și dialog. *Cum vă place* nu propune o rezolvare a contradicțiilor, ci o celebrare a lor – o dramaturgie a polifoniei, în care personalitățile „dansează” în ritmuri disonante, dar fertile.

„Al treilea spațiu” al lui Edward Soja și Pădurea din Ardeni

În lucrarea *Al treilea spațiu* (1996), Edward W. Soja propune o reconceptualizare a spațiului, eliberându-l de opozițiile binare și tratându-l ca un câmp complex, stratificat, în care dimensiunea fizică, materială (Primul spațiu) și dimensiunea imaginată, a ideilor (Al doilea spațiu) se întâlnesc și se contaminatează reciproc. Soja numește acest nivel „Al treilea spațiu” – un spațiu hibrid, interstițial, unde granițele dintre realitate și imaginație devin fluide, iar identitatea, la rândul ei, este negociată în afara normelor rigide ale binarismelor clasice. „Al treilea spațiu” nu este un loc fix, ci o experiență spațială vie, produsă simultan prin locuire, reflecție și proiecție imaginară, în care tensiunea dintre concret și simbolic generează noi forme de subiectivitate, „un spațiu care cuprinde toate locurile, deschis privirii din toate unghiurile, fiecare conturat cu limpezime; și totuși, un tainic obiect visat, plin de iluzii și aluzii – un loc ce ne este tuturor comun, dar niciodată pe deplin văzut ori înțeles [...]” (Soja, 1996, p. 56).

În acest sens, „Al treilea spațiu” este mai mult decât o dimensiune abstractă sau teoretică – devine un spațiu al posibilului, al reconfigurării sociale și culturale, un cadru în care regulile dominante sunt suspendate și înlocuite de practici ale diferenței, contestării și reinventării. Soja construiește această teorie pornind de la urbanism, dar implicațiile sale depășesc geografia și arhitectura – atingând literatura, artel spectacolului și teoriile identității. În „Al treilea spațiu”, subiectul este chemat nu să locuiască, ci să navigheze, să își asume simultaneitatea pozițiilor contradictorii și să se definească prin mișcare, intersecție și devenire.

Shruti Sharma (2024) aplică teoria lui Soja la analiza piesei *Cum vă place*, evidențiind modul în care Pădurea din Ardeni funcționează ca un „Al treilea spațiu” în care normele sociale rigide sunt suspendate, iar personajele pot experimenta identități



fluide și relații sociale alternative. Sharma subliniază că „Pădurea din Ardeni devine un spațiu hibrid, unde granițele dintre statutul social, gen și identitate se estompează, permițând personajelor să își reconfigureze rolurile și relațiile” (Sharma, 2024, 369). Astfel, Pădurea nu este doar un decor natural, ci un teritoriu al posibilităților, al reconfigurării sociale și culturale, în care regulile dominante sunt suspendate și înlocuite de o reinventare continuă din punct de vedere social. În acest „Al treilea spațiu”, personajele nu experimentează pur și simplu o perioadă de refugiu, ci o oportunitate de a explora forme alternative de viață, în care identitățile sunt negociate și performate într-un joc mobil, al contradicțiilor fertile și al posibilităților multiple.

Soja subliniază că „Al Treilea Spațiu” face parte din categoria „«spațiilor dominate» – cele ale periferiilor, ale marginilor și ale celor marginalizați, acele «lumi periferice» care pot fi întâlnite la toate scările existenței: în realitatea trupului și a minții, în sexualitate și subiectivitate, în identitățile individuale și colective, de la cele mai locale până la cele mai globale. Ele sunt spațiile alese pentru luptă, pentru eliberare, pentru emancipare.” (Soja, 1996, p. 68). Shruti Sharma subliniază capcitatea Pădurii din Ardeni de a funcționa ca un „Al treilea spațiu”, aici este posibilă suspendarea normelor rigide ale curții și reconfigurarea relațiilor, fiind un teritoriu al eliberării și al auto-reinventării (Sharma, 2024, 371).

În această zonă interstițială, „pe măsură ce marginile sunt restructurate și recentrate, se deschid noi spații ale oportunității și acțiunii – spațiile emergente pe care diferența le face posibile” (Soja, 1996, 98). În Pădurea din Ardeni, personajele experimentează o nouă ordine, cea a relațiilor care ignoră ierarhiile sociale impuse anterior, cum ar fi Orlando și Rosalinda, Tocilă și Audrey sau Ducele Senior cu ceilalți exilați.

Astfel, „prin îmbinarea realului cu imaginarul, a lucrurilor și a gândirii pe picior de egalitate – sau cel puțin fără a privilegia aprioric unul în detrimentul celuilalt – aceste spații trăite ale reprezentării devin terenul din care se nasc «contra-spațiile»: locuri ale rezistenței față de ordinea dominantă, care își trag forța tocmai din poziționarea lor subordonată, periferică ori marginalizată. Punând în prim-plan relațiile de dominație, subordonare și rezistență; misterul lor subliminal și limitele cunoașterii; deschiderea radicală și bogăția imagistică, acest al treilea spațiu al lui Lefebvre se apropie îndeaproape de ceea ce definesc eu drept «al Treilea Spațiu»” (Soja, 1996, 68).

Dacă viața la curte este guvernată de reguli stricte, suspiciune, uzurpare și control – reflectate în exilul forțat al Duceului Senior și în tensiunile familiale dintre frații Orlando și Oliver –, pădurea apare ca un spațiu liminal, în care constrângerile sociale se dizolvă și subiectivitățile pot fi regândite. Exilul nu este aici o formă de marginalizare, ci devine o experiență de eliberare, o oportunitate de a explora forme alternative de viață.

În Pădurea din Ardeni, ierarhiile tradiționale sunt suspendate sau subminate cu ironie și spirit ludic. Relațiile interpersonale se desfășoară pe terenuri noi, neconstrânse de rang sau gen. Povestea de dragoste dintre Orlando și Rosalinda nu se dezvoltă în parametrii clasici ai unei povești de dragoste de la curte, ci prin travesti, joc, dialog și autoironie, într-un proces de negociere afectivă care reconfigurează ambele personaje.



Tocilă, bufonul curții, poate aspira – cu o seriozitate parodică – la o relație cu Audrey, o păstoriță de condiție modestă, sfidând atât codurile romantice, cât și granițele de clasă. Iar Ducele Senior, înconjurat de exilați, nu mai apare ca un monarh autoritar, ci ca un filosof al naturii, deschis schimbării și contemplării, conducând nu prin putere, ci prin prezență și reflecție.

Astfel, Pădurea din Ardeni funcționează ca o scenă teatrală în sine, un „al treilea spațiu” în care normele nu sunt abolite, ci suspendate pentru a fi puse sub semnul întrebării, testate și reformulate. Personajele care intră în acest spațiu nu sunt fixe, ci devin actori ai propriilor transformări, angajați într-un proces fluid de (re)construcție a identității. În acest cadru, travestiul, improvizatia, jocul de rol și dinamica discursivă capătă o funcție esențială: permit manifestarea unei lumi în care identitățile nu sunt date, ci întruchipate prin mișcare – într-un joc mobil, scenic, al contradicțiilor fertile și al posibilităților multiple.

Identitatea ca performativitate

Judith Butler, în lucrarea *Gender Trouble* (1990), contestă ideea unei identități de gen stabile, propunând în schimb o înțelegere radical performativă a subiectului. În viziunea sa, identitatea nu este ceva ce „avem”, ci ceva ce „facem” în mod repetat, printr-o serie de acte, gesturi, comportamente și discursuri codificate cultural.

Butler își întemeiază teoria performativității genului pe ideile lui Michel Foucault despre raportul dintre discurs, putere și identitate. În *Istoria sexualității* (1978), Foucault arată că subiectul nu este o esență naturală, ci un efect al discursurilor și al normelor sociale care modelează corpurile și comportamentele.

„Oriunde există putere, există și rezistență; și, tocmai de aceea, rezistența nu se află niciodată în afara puterii. Suntem mereu „înăuntrul” ei: nu există o scăpare absolută, un exterior pur. Dar asta nu înseamnă că puterea câștigă mereu, ca și cum ar fi un șiretlic al istoriei. A gândi așa ar însemna să ignorăm faptul că relațiile de putere există doar prin raporturi și opoziții”.

Foucault, 1978, 95

Puterea nu doar reprimă, ci produce identități printr-o rețea de reguli, clasificări și interdicții.

Trebuie să ne desprindem de ideea de «sex» dacă vrem – printr-o inversare tactică a mecanismelor sexualității – să opunem puterii corpurile, plăcerile și formele de cunoaștere, în diversitatea și în potențialul lor de rezistență. Contraatacul împotriva modului în care sexualitatea este pusă în joc nu ar trebui să se adune în jurul dorinței sexuale, ci în jurul corpurilor și plăcerilor”.

Foucault, 1978, 157



Butler preia această perspectivă și susține că genul însuși este un astfel de efect discursiv, constituit prin acte performative repetate până când par naturale. Această teorie dezvăluie caracterul construit, instabil și negociabil al identității, subminând concepțiile tradiționale ale subiectului coerent și unitar.

Unul dintre cele mai puternice mecanisme prin care această instabilitate devine vizibilă este travestiul – nu doar ca un artificiu teatral, ci ca un act politic și estetic care perturbă ordinea simbolică a genului. Într-un astfel de context, masca nu ascunde, ci dezvăluie: nu camuflează o „esență” autentică, ci dezvăluie faptul că orice gen sau rol social este deja o mască, o punere în scenă repetată. Personajele care își pun în joc propriile coduri identitare și oscilează între genuri sau registre afective devin nu doar figuri dramatice, ci și agenți ai unei critici implicite la adresa normelor. Prin faptul că interpretează ceva ce nu sunt «în mod natural», ele dezvăluie că, de fapt, nimeni nu este cu adevărat astfel.

Dacă în *Gender Trouble* Butler insistă asupra caracterului performativ al genului, în *Bodies That Matter* (1993) ea nuanțează această teorie, arătând că actele performative nu se desfășoară în vid, ci în interiorul unor norme culturale și discursive care stabilesc ce corpuri „contează” și care rămân invizibile sau marginalizate. Butler afirmă: „Corpurile există, rezistă și prind viață doar în limitele impuse de anumite norme sociale puternic marcate de gen” (Butler, 1993, xi). În acest sens, performativitatea nu este o libertate absolută, ci un proces tensionat între repetarea normelor și posibilitatea de a le submina. Judith Butler propune o viziune revoluționară asupra identității, concepută nu ca o esență fixă, ci ca un proces continuu de manifestare. Conform teoriei sale despre performativitatea de gen, „nu există o identitate de gen dincolo de expresiile de gen; identitatea este constituită performativ chiar prin acele «expresii» despre care se spune că ar fi rezultatul ei” (Butler, 1990, 25).

Travestiul ca multiplicare a identității

În contextul piesei *Cum vă place*, această perspectivă devine esențială pentru înțelegerea travestitului Rosalindei. Masca lui Ganymed nu este o simplă ascundere, ci un act performativ prin care ea „subminează” și „deconstruiește” normele rigide de gen și rolurile sociale impuse. Rosalinda devine astfel un „subiect fluid”, a cărei identitate se constituie prin jocul dintre genuri, iubire și autoritate. Butler explică astfel această dinamică: „pentru că unele identități de gen nu se încadrează în aceste reguli culturale, ele sunt tratate ca fiind anormale, ca niște greșeli sau ceva ce nu poate exista, din perspectiva acelei culturi” (Butler, 1993, 17). Rosalinda evită aceste sancțiuni tocmai prin ficțiune și improvizatie, transformând travestiul într-un instrument de negociere a puterii și dorinței.

Butler afirmă că „genul este stilizarea repetată a corpului – o serie de acte repetate într-un cadru strict reglementat, care, în timp, dau impresia de consistență, de ceva natural” (Butler, 1990, p. 33), iar Rosalinda, în acest sens, folosește travestiul pentru a explora și negocia identități alternative, devenind atât „actorul”, cât și „regizorul” propriului destin afectiv și social. Ea joacă nu doar rolul unui băiat, ci și al unui mentor



emoțional pentru Orlando, conducându-l într-un dans al iubirii performative care testează sinceritatea și vulnerabilitatea.

Acest joc al identității, situat între sinceritate și simulare, reflectă ideea butleriană conform căreia identitatea nu poate fi redusă la o „față interioară” autentică, ci se constituie prin „măștile” pe care le purtăm și le repetăm, construind astfel ceea ce credem a fi „sinele” nostru stabil.

Prin asumarea rolului lui Ganymed, Rosalinda nu numai că își ascunde genul, dar creează un spațiu intermediar, o zonă de experimentare în care granițele dintre masculin și feminin, real și fictiv, se estompează. În acest rol, ea dobândește o libertate de exprimare imposibilă în cadrul normativ al curții – poate iubi fără a fi vulnerabilă, poate educa fără a fi autoritară, poate ironiza fără a-și compromite feminitatea. Așa cum Butler arată că genul este mereu în continuă schimbare, Rosalinda ilustrează această devenire pe scenă, devenind un personaj fluid care oscilează între convenție și dorință, între ceea ce pare a fi și ceea ce performează ca fiind.

În lucrarea *Shakespeare's As You Like It: A Postmodern Study of Gender*, Most. Farhana Jannat și Prokity Ahmed subliniază faptul că Shakespeare abordează genul ca pe o construcție socială, nu ca pe o esență imuabilă. Identitatea de gen este modelată de discursuri, norme și convenții culturale, iar în piesă acest lucru devine vizibil prin transformarea Rosalindei. Ea adoptă identitatea masculină a lui Ganymed și, printr-o simplă schimbare de haine și de atitudine, dobândește libertăți interzise femeilor. Această metamorfoză demonstrează ceea ce postmodernismul, în acord cu teoriile lui Michel Foucault, susține: că identitatea nu este fixă, ci fluidă și instabilă, dependentă de context și de relațiile de putere.

Astfel, deghizarea nu doar îi oferă Rosalindei siguranță, ci îi permite să performeze roluri multiple — de iubită, de prieten, de învățător — dezvăluind că identitatea poate fi negociată și reconfigurată.

Sub înfățișarea lui Ganymed, Rosalinda nu numai că își schimbă aspectul, dar dobândește o nouă voce, una care îi permite să devină autoarea propriei narațiuni. Căci știe puterea pe care i-o poate da travestiul, mai ales că îi permite și statura:

Dar n-ar fi bine,
Pentru că sunt ceva mai răsărită,
Să trec în ochii lumii drept bărbat?
Să-mi prind la șold, colea, un scurt jungher,
O sulică în mâini să iau și-atunci,
Oricâte spaime femeiești ar fi
În inimă ascunse, voi avea
O-nfățișare mândră de războinic,
Cum se întâmplă cu atâția fricoși
A căror viteză stă în straie.”

Shakespeare, *Cum vă place*, I.3



Deghizată în bărbat, ea nu mai poate să se manifeste ca o femeie, iar în momentul în care Celia (alias Aliena) se plânge de oboseală, Rosalinda își ia în serios rolul și o încurajează:

Dacă ar fi după mine, mai c-aș da de rușine straiele astea bărbătești și-aș începe să plâng ca o femeie. Sunt nevoită însă să îmbărbătez femeia: scurteica și nădragii vor fi deci o pildă de curaj și bărbăție. Hai, dragă Aliena, hai, curaj!

Ibidem, II.4

Atunci când, îndrăgostită, Rosalinda vrea să se lase pradă sentimentelor, Celia intervine și îi aduce aminte care este statutul unui bărbat: „Plângi, dacă așa ți-e vrerea! Dar, mai-nainte de-a-ncepe să jalești, ține seama, rogu-te, că lacrimile nu-s pentru bărbați” (Ibidem, III.4).

La fel i se adresează și Oliver atunci când Rosalinda (alias Ganymed) leșină la vederea eșarfei îmbibate de sângele lui Orlando: „Nu-ți pierde firea, tinere! Asta-i purtare de bărbat? Zău, parcă n-ai avea inimă de bărbat!” (Ibidem, IV.3).

Rosalinda, în ipostaza de femeie deghizată în bărbat, preia inițiativa, conduce jocul emoțional, îl educă pe Orlando în arta iubirii și, mai subtil, îl învață cum să o recunoască dincolo de aparențe. Controlul ei emoțional și retoric contrastează cu vulnerabilitatea masculinității romantice, oferind o oglindă inversată a relațiilor de putere dintre sexe. Prin urmare, identitatea ei nu este o esență care așteaptă să fie revelată, ci o reprezentație conștientă, o coregrafie a vocilor și a stărilor sufletești, negociată în timp real pe scenă.

În acest sens, identitatea devine un spectacol al posibilului, o scenă mobilă unde sinceritatea și simularea nu se exclud reciproc, ci coexistă, se împletesc și se interoghează reciproc. Prin Ganymed, Rosalinda nu devine „altcineva”, ci își împlinește potențialul scenic de a fi multiplă. Traveștiul nu este o evadare din adevăr, ci o formă superioară de adevăr teatralizat, în care masca nu se ascunde, ci se construiește.

În travesti, Rosalinda devine un personaj care interpretează genul cu luciditate și ironie, subminându-l simultan. Când îi propune lui Orlando să-l iubească pe „Ganymed” ca înlocuitor pentru Rosalinda, ea spune „De-acum încolo obișnuiește-te să nu-mi spui altfel decât Rosalinda” (Ibidem, III.2).

Rosalinda nu doar joacă un rol, știe că joacă și își dirijează cu atenție fiecare gest și emoție. Iubirea devine un teren de antrenament, o repetiție scenică a relației reale, în care Rosalinda, în rolul lui Ganymed, îl educă pe Orlando în logica afectivă a dorinței. Ea spune „Hai vino, vino de mă pețește. Azi sunt în toane bune și s-ar putea să măndupleci” (Ibidem, IV.1).

Prin acest joc de seducție inversată, Rosalinda dobândește o poziție activă în discursul iubirii – joacă genul masculin nu numai prin costum, ci și prin comportament și poziționare în relație.

Această ambivalență performativă deschide o întrebare esențială: este adevărata Rosalinda femeia care se ascunde sub costumul bărbatului sau figura masculină care i-a



permis să se exprime fără restricții? Piesa nu oferă un răspuns clar, iar această ezitare nu este o slăbiciune, ci însăși miza dramaturgică a textului. Ambiguitatea este esențială în versul „Ți-nchipui poate că având Țoale de bărbat, îmi umblă și simțirea îmbrăcată tot în surtoc și-n pantaloni?” (Ibidem, III.2).

În momentul în care Rosalinda afirmă „Nu sunt eu Rosalinda dumitale?” (Ibidem, V.4).

Această revelație nu anulează jocul anterior, ci îl încununează – identitatea nu se întoarce la un punct de origine, ci se recompune într-o nouă sinteză, care include atât masca, cât și adevărul de sub ea. *Cum vă place* sugerează că adevărata identitate nu este nici „fața” stabilă, nici „masca” înșelătoare, ci dansul dintre ele – un spectacol viu, fluid, negociat în timp real.

În plus, alegerea de către Rosalinda a numelui „Ganymed” nu este deloc întâmplătoare: în mitologia greacă, Ganymed este tânărul de o frumusețe excepțională răpit de Zeus pentru a-i fi paharnic și iubit. (Britannica, Ganymede, Greek mythology) Astfel, numele ales introduce încă de la început o dimensiune homoerotică și o ambiguitate a dorinței, care problematizează raporturile dintre masculin și feminin, dintre iubire și putere. „Însuși cuvântul Ganymed a fost folosit, din Evul Mediu și până târziu în secolul al XVII-lea, pentru a desemna un obiect al dorinței homosexuale.” (Saslow, 1986, 2) Iar „alegerea acestui nume pentru o persoană care este, la exterior, bărbat și, în interior, femeie, indică încă o dimensiune a ambiguității sexuale și psihologice care se regăsește și în tânărului amant al lui Jupiter” (Saslow, 1986, 83)².

Situația devine și mai complexă dacă ținem cont de convențiile teatrului elisabetan: pe scenă, Rosalinda era interpretată de un tânăr actor de sex masculin, care juca rolul unei femei travestite în bărbat ce poartă, la rândul său, un nume masculin încărcat de rezonanțe erotice. Astfel, spectatorii asistau la un joc identitar stratificat – un bărbat interpretând o femeie care se dă drept bărbat și care evocă, prin numele său, povestea de iubire dintre un zeu și un tânăr. Această dublă și chiar triplă performativitate subliniază și mai puternic observația lui Butler că identitatea nu este ceva interior, stabil, care stă la baza comportamentelor de gen; dimpotrivă, ea se formează chiar prin aceste comportamente – prin gesturile, acțiunile și expresiile care par să o exprime. Mai mult, ambiguitatea relațiilor de dragoste, cum ar fi atracția lui Orlando pentru Ganymed sau pasiunea Phebei pentru același „tânăr”, evidențiază faptul că genul și dorința sunt fenomene instabile și schimbătoare. Valerie Traub subliniază faptul că „[...] ceea ce o atrage pe Phebe la Ganymed sunt tocmai acele calități ce ar putea fi numite «feminine».” (Traub, 1992, 125) În postura lui Ganymed era de așteptat ca „Rosalinda să joace rolul unui partener mai tânăr și mai receptiv într-un schimb erotic. Cu toate acestea, ea/el nu doar că răstoarnă rolurile de gen, ci subminează și normele presupuse ale relațiilor homoerotice.” (Traub, 1992, 127), luând în considerare și relația foarte apropiată și într-o măsură

² Jupiter (zeul suprem din mitologia romană, simbol al autorității, puterii și ordinii) este numele folosit cu predilecție în literatura renescentistă, având legături directe cu tradiția romană a epicului și a elegiei.



ambiguă dintre ea și Celia (alias Aliena). În această logică, Rosalinda devine un personaj complex, o întruchipare a fluidității identitare, capabilă să transgreseze limitele impuse de societate.

Contrastul tonurilor ca strategie de dramaturgie coregrafică

Cum vă place se desfășoară ca un dans teatral al tonurilor, o coregrafie complexă în care diferitele registre dramatice se succed și se suprapun, generând un mozaic viu și dinamic de expresii umane. Ritmurile variate – de la comedia rustică, la dragostea romantică, la reflecții filosofice – nu sunt simple contraste, ci elemente esențiale ale unei coregrafii dramatice în care fiecare personaj își aduce propria mișcare, propriul „pas de dans”.

Tocilă, bufonul curții, aduce pe scenă comedia rustică, plină de ironie și umor popular, care oferă un contrapunct ludic și satiric celorlalte registre. Adresându-se lui Corin, păstorul, Tocilă spune cu o doză de sarcasm:

De, păstorule! Dacă o iei așa cum e, se poate spune că-i o viață bună; când însă te gândești că e doar o viață de cioban, și-atâta tot, îți zici că nu-i nimic de capul ei”
Shakespeare, *Cum vă place*, III.2

Tocilă contracarează idealizarea iubirii pe care o exprimă poetic Orlando prin sarcasm, oferind un realism comic: „Nu știu zău, căci adevărata poezie e-aproape pe de-a ntregul-nchipuită și, cum îndrăgostiților le place poezia, s-ar putea spune, ținând seama de jurămintele lor poetice, că sunt doar în închipuirea lor îndrăgostiți” (Ibidem, III.3).

Când vorbește despre viața sa ca burlac, o face cu ironie și umor: „Am dansat și eu la curte ridicând în slăvi pe câte-o cucoană, am fost viclean cu prietenii și curtenitor cu dușmanii, am adus la sapă de lemn trei croitori și era cât pe-aici să mă bat în duel” (Ibidem, V.4). Această notă de ușurare comică nu numai că destinde atmosfera, dar invită la reflecție asupra condiției umane, printr-un umor simplu, dar pătrunzător.

În paralel, povestea romantică dintre Orlando și Rosalinda curge într-un registru sensibil, emoțional, plin de tandrețe și idealism, care pulsează cu energia pasiunii și a speranței. Orlando, în discursul său despre dragoste, exprimă un ton care oscilează între reverie și determinare:

O, Rosalinda! Pe copaci însemn,
Ca-ntr-un ceaslov cu filele de lemn.

Shakespeare, *Cum vă place*, III.2

Această metaforă poetică oferă un contrabalans liric sarcasmului lui Tocilă, creând o atmosferă romantică ce animă relațiile și emoțiile personajelor.

Nu în ultimul rând, vocea meditativă și melancolică a lui Jacques aduce un registru filosofic, aproape existențialist, care răstoarnă efervescența celorlalte tonuri cu umor și



ironie. Celebrul său discurs despre „cele șapte vârste ale omului” rezumă această perspectivă detașată și reflexivă:

Lumea-ntreagă
E-o scenă, și toți oamenii-s actori
Răsar și pier, cu rândul, fiecare:
Mai multe roluri joacă omu-n viață,
Iar actele sunt cele șapte vârste.

Shakespeare, *Cum vă place*, II.7

Prin aceste cuvinte, Jacques evidențiază natura fluidă a identității umane și efemeritatea rolurilor sociale, invitând la o înțelegere a vieții ca un dans continuu al devenirii.

Relația dintre Jacques și Rosalinda este un dialog filosofic între două atitudini fundamentale: Jacques, ca simbol al melancoliei contemplative, și Rosalinda, portavoce a optimismului activ. Într-o metaforă coregrafiată, Jacques dansează lent — cu mișcări marcate de greutate — pe când Rosalinda răspunde cu pași rapizi și inteligenți, însuflând energie. Rosalinda îi reproșează că „Cei care-ntrec măsura într-un fel sau altul te scot din sărite și se fac de râsul lumii mai rău decât bețivii. [...] Mai bine un nebun vesel decât un înțelept ursuz” (Ibidem, IV.1). Jacques și Rosalinda întruchipează două extreme ale experienței umane, ambele necesare pentru a construi echilibrul piesei. Ei transformă dialogul într-o scenă de teatru în teatru, unde publicul este invitat să aleagă între pesimism și bucurie — sau, mai degrabă, să înțeleagă că ambele co-există în viața reală. Împreună, nu fuzionează într-un dans armonios, ci creează o tensiune ritmică care alimentează dinamica piesei.

Deși Tocilă și Orlando nu interacționează direct foarte des, dialogul lor indirect — atunci când Tocilă își bate joc de poeziile lui Orlando — este revelator. Bucăți precum ironia „păi stihuri de-astea pot să îți torn eu opt ani în șir fără să mă opresc decât la prânz, la cină și noaptea când dorm. Și, după cum sună, ar fi tocmai lesne să țină pasul după ele lăptăresele când vin la târg” (Ibidem, III.2) pun în lumină opoziția fundamentală dintre cei doi: unul vede iubirea ca fiind ridicolă, celălalt ca transcendentă. Această tensiune nu îi face rivali, ci îi transformă în două fețe ale aceleiași teme. Orlando personifică idealul romantic, Tocilă deconstruiește iluzia. Prin Orlando și Tocilă, Shakespeare oferă un spectru complet al iubirii: visul nobil și inocent pe de o parte, ironia sceptică și pragmatică pe de altă parte. Publicul râde de excesul unuia și de vulgaritatea celuilalt, dar înțelege, în același timp, că iubirea reală se află undeva între aceste extreme.

Dacă Orlando și Rosalinda reprezintă pasiunea romantică, iar Tocilă și Audrey satirizează iubirea pământescă, Celia și Rosalinda ilustrează o altă dimensiune a afecțiunii — cea a devotamentului prietenesc. Rosalinda are nevoie de un confident, iar Celia devine oglinda în care își reflectă curajul și spiritul ludic. Uneori, Celia pare umbrită de energia strălucitoare a Rosalindei, însă discreția ei scoate în evidență contrastul dintre exuberanță și fidelitatea tăcută. Ea este vocea rațiunii care echilibrează spiritul ludic al verișoarei sale. Dialogurile dintre Celia și Rosalinda sunt pline de farmec, ironie și complicitate. Ele își creează un univers propriu, unde iubirea este discutată, testată și



reinterpretată prin umor și joc de roluri. Când Rosalinda, deghizată în Ganymede, se joacă cu Orlando, Celia asistă cu ironie și uneori cu ușoară exasperare, comentând spectacolul ca o voce a publicului din interiorul piesei. Astfel, relația lor funcționează ca un teatru în teatru: două femei care interpretează, se joacă și reflectează, oferind spectatorilor o perspectivă metateatrală asupra iubirii și prieteniei.

Dacă relația dintre Jacques și Rosalinda era o confruntare de stiluri, iar cea dintre Orlando și Tocilă era o parodie de ritmuri, Celia și Rosalinda seamănă cu un dans în oglindă. Pașii lor se completează și se sincronizează: una avansează, cealaltă urmează; una ridică vocea, cealaltă o temperează. Din această armonie se naște frumusețea prieteniei lor.

Astfel, fiecare personaj nu numai că se mișcă în spațiul fizic al pădurii din Ardeni, ci este transformat în timp, aducând reprezentației piesei propriul „pas de dans”, o mișcare distinctă ce contribuie la dinamica ansamblului. Juxtapunerea acestor tonalități nu produce haos, ci o armonie tensionată, o coregrafie dramatică ce reflectă complexitatea existenței umane. În acest dans al contrastelor, *Cum vă place* devine o meditație scenică asupra multiplicării experiențelor și a diverselor moduri în care ființa umană își poate construi identitatea și sensul.

Concluzii

Privită prin prisma teoriei celui de-al treilea spațiu și a performativității identitare, piesa *Cum vă place* se dezvăluie ca un text fundamental despre mobilitatea identității și potențialul spațial al devenirii. Pădurea din Ardeni, ca al treilea spațiu, nu este doar un loc fizic, ci un cadru pentru experimentarea existențială, în care personajele pot interoga și reinventa normele sociale care le definesc în lumea de dinainte de exil. Aici, travestiul nu este doar un dispozitiv comic, ci un mecanism de distanțare și reformulare a sinelui, iar relațiile nu sunt dictate de ierarhii fixe, ci de capacitatea fiecărui personaj de a intra în jocul fluid al afectului, limbajului și rolurilor multiple.

Astfel, piesa nu vizează o simplă restaurare a ordinii sociale, ci mai degrabă valorifică instabilitatea ca formă de cunoaștere și exprimare. În loc de o identitate esențială, imuabilă, *Cum vă place* propune un model teatral al identității ca un dans continuu, în care fiecare pas, fiecare mască, fiecare replică participă la o coregrafie a devenirii. Rosalinda, Tocilă, Orlando și ceilalți nu „sunt”, ci „devin” – în și prin intermediul unui spațiu care le permite să performeze, să ironizeze, să simuleze și, în cele din urmă, să aleagă cum vor fi percepuți.

În lumina acestei interpretări, *Cum vă place* nu este doar o comedie pastorală, ci o meditație scenică asupra pluralității umane, asupra posibilității de a gândi identitatea nu ca fixitate, ci ca proces: un dans al personalităților care se desfășoară într-un spațiu al libertății temporare, al improvizăției și al explorării. Pădurea din Ardeni, ca „al treilea spațiu”, devine locul unde contradicțiile nu sunt rezolvate, ci puse în mișcare, generând o dramaturgie a devenirii, a fluidității și a potențialului nelimitat de a fi altfel.



REFERINȚE

- BEVINGTON, David, 2019 , As You Like IT, Critical Reception, *Internet Shakespeare Editions*, disponibil la https://internetshakespeare.uvic.ca/doc/AYL_CriticalSurvey/index.html, accesat 2 noiembrie 2024.
- Britannica, Ganymede, Greek mythology [accesat 23 noiembrie 2024] preluat de pe <https://www.britannica.com/topic/Ganymede-Greek-mythology>.
- BUTLER, Judith, 1990, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London, UK.
- BUTLER, Judith, 1993, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of „Sex”*, Routledge, London, UK.
- FOUCAULT, Michel, 1978, *The History of Sexuality*, translated by Robert Hurley, Pantheon Books.
- JANNAT, Most.Farhana, AHMED, Prokity, 2020, “Shakespeare’s As You Like It: A Postmodern Study of Gender”, *International Journal of Advanced Research* 8(12), 352-357, ISSN: 2320-5407.
- SHAKESPEARE, William, 1986, *Opere complete, Volumul 5, Cum vă place*, traducere de Virgil Teodorescu, Ediție îngrijită și comentarii de Leon D. Levițchi, Note de Virgiliu Ștefănescu-Drăgănești, Editura Univers, București.
- SHARMA, Shruti, 2024, „Edward Soja’s Third Space Theory in William Shakespeare’s As You Like It”, *ShodhKosh: Journal of Visual and Performing Arts*, May 2024 5(5), 369–374, ISSN (Online): 2582-7472.
- SOYA, Edward W., 1996, *Thirdspace, Journey to Los Angeles and Other Real and Imagined Places*, Blackwell Publishers Inc, Oxford, UK.
- SASLOW, James M., 1986, *Ganymede in the Renaissance. Homosexuality in Art and Society*, Yale University Press, New Haven and London.
- TRAUB, Valerie, 1992, *Desire and Anxiety. Circulations of sexuality in Shakespearean drama*, Routledge, London.