

Călin CIOBOTARI

Charlotte sau „saltul mortal” al memoriei

Printre cele mai stranii personaje ale dramaturgiei lui Cehov se numără Charlotta Ivanovna*, guvernanta din *Livada de vișini*. Aportul ei scenic se rezumă la câteva replici și, de cele mai multe ori, regizorii o folosesc pe Charlotta pentru a da o notă de culoare celebrei atmosfere cehoviene. Este, însă, Ivanovna un personaj demn de o cauză mai bună? Îi putem găsi profunzimi, sau trebuie să o lăsăm să mănânce castraveți și să facă scamatorii spre deliciul lui Pișcic?!

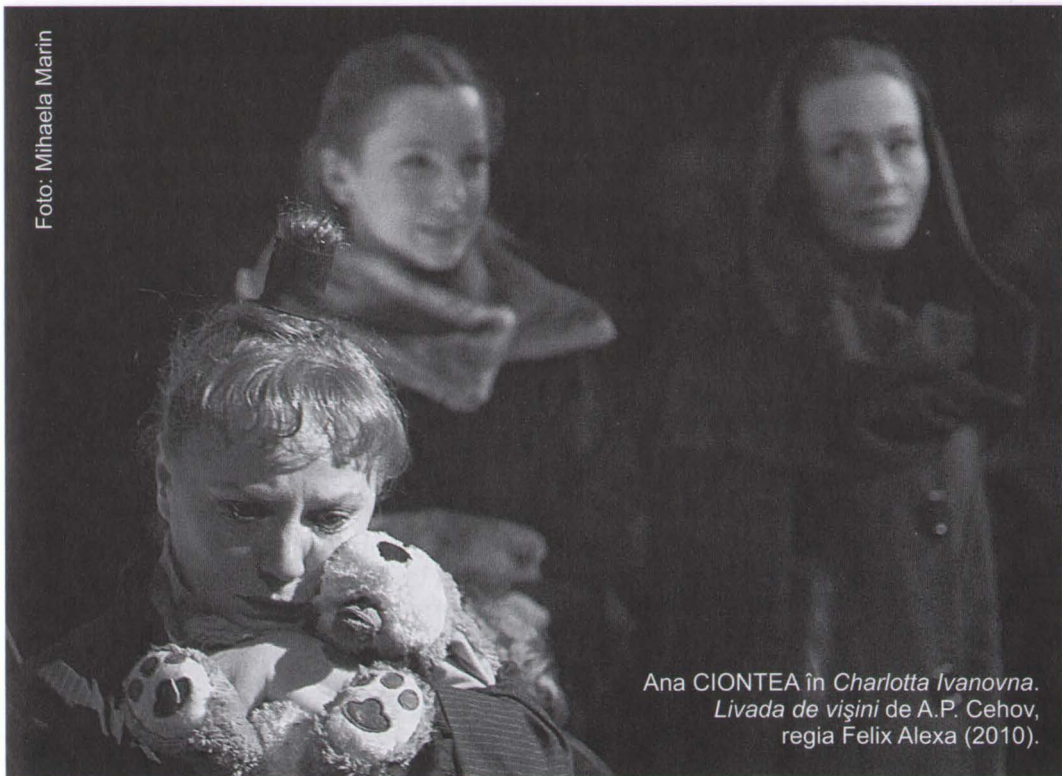
Să recapitulăm mai întâi aparițiile sale lapidare din cele patru acte ale piesei de la 1904. În **Actul I**, intră în scenă secondată de un cățel legat cu un lăntișor, despre care susține că se hrănește cu alune. Ania îi relatează Variei că guvernantei „nu i-a tăcut gura tot drumul” și întrebă cu exasperare: „De ce mi-ai dat-o pe cap pe Charlotta?”. Cehov ne-o descrie, în una dintre didascaliiile primului act, „în rochie albă, strânsă pe corp, cu lornion la brâu”.

Refuză ca Lopahin să-i sărute mâna, dintr-o rațiune care pare de protecție feminină: „*Dacă vi s-ar permite să sărutați mâna, veți dori și cotul, și, apoi, umărul...*”. Trebuie că are o părere proastă despre bărbați, deși este posibil ca remarca să-l vizeze strict pe Lopahin, căruia, de altfel, îi refuză solicitarea de a face scamatorii: „*Mi-e somn. Vreau să dorm*”.

Prima didascalie din **Actul II**, ne-o înfățișează pe Charlotta „*cu o șapcă veche pe cap; și-a scos pușca de pe umăr și aranjează catarama curelei*”; e confuză, are probleme de identitate („*Eu nu am un act de identitate, nici nu știu câți ani am [...] Dar, de fapt, de unde sunt și ce sunt ...nu știu*”). Discursul continuă să fie confuz: pe de o parte „*Când eram copilă, părinții mei dădeau spectacole pe la diferite iarmaroace*”, unde făcea „*salturi mortale și diverse giumbușlucuri*”, pe de altă parte „*Nici cine au fost părinții mei, poate că nici nu erau căsătoriți... nu știu [...] Nu știu nimic*”. După care, scoate un castravete din buzunar și-l mănâncă. A fost crescută

* Din câte se pare, însuși Cehov nu punea prea mult preț pe acest personaj. Stanislavski ne oferă relatări despre geneza personajului: „În vara anului 1902, pe când Anton Pavlovici se pregătea să scrie piesa *Livada de vișini*, locuia împreună cu soția sa, Olga Leonardovna Knipper-Cehova, actriță la teatrul nostru, în căsuța de la moșia mamei mele, Liubimovka. În apropiere, la niște vecini, trăia o guvernantă englezoaică, o făptură pirpirie, care purta pe spate două cozi lungi ca de fetiță și era îmbrăcată băiețește. Datorită aspectului ei, nu puteai să-ți dai seama dintr-odată dacă era bărbat sau femeie, sau ce vârstă avea. Se purta familiar cu A.P., ceea ce acestuia îi plăcea foarte mult. Se întâlneau în fiecare zi și-și povesteau tot felul de fleacuri. Astfel, de pildă, Cehov o asigura că în tinerețe fusese turc, avusese un harem și că se va întoarce curând în patrie, va ajunge pașă și o va chema la el. Ca semn de recunoștință, englezoaica – o foarte bună gimnastă – se cățara și se așeza pe umerii lui, scoțându-i pălăria în fața tuturor trecătorilor și spunând într-o limbă rusă scâlcită și caraghioasă, demnă de un clown: «Bune zi, mă rog! Bune zi!», aplecând în același timp capul lui Cehov în semn de salut. Cei care au văzut *Livada de vișini* recunosc în această ființă originală prototipul Șarlotei [...] Cehov se străduia să mă convingă că Șarlotta trebuia să fie neapărat nemțoaică și neapărat slabă și deșirată – ca artista Muratova, care nu semăna deloc cu englezoaica după care fusese creată Șarlotta”, cap. „Teatrul de artă de la Moscova”, în *Cehov în amintirea contemporanilor*, Editura Cartea Rusă, București, 1960, pp.231–232.

Foto: Mihaela Marin



Ana CIONTEA în *Charlotta Ivanovna*.
Livada de vișini de A.P. Cehov,
 regia Felix Alexa (2010).

de o doamnă, o nemțoaică, și a devenit guvernantă. Pare o inadapată: „Aș vrea să stau și eu de vorbă cu cineva, dar n-am cu cine”. Mai aflăm că atunci când era copilă, făcea „salturi mortale și diverse giumbușlucuri”. Apoi și-a pierdut părinții. Îl ironizează pe Epihodov, cam la fel ca pe Lopahin, în actul I, pe linia unei deprecieri a masculinității. Conchide: „Acești deștepți sunt atât de proști încât n-am cu cine sta de vorbă. Sunt mereu singură, singură și n-am... pe nimeni... și eu... eu cine sunt eu... nimeni nu știe”.

În **Actul III**, scamatoriile cu cărți pe care le face, apoi cele actricești (dedublare a vocii) îl determină pe șeful gării să o numească „doamnă ventrilocă”, iar pe Pișcic să se declare îndrăgostit de ea; nici Pișcic nu scapă de ironia Charlottei: „Îndrăgostit? Dumneavoastră sunteți în stare să iubiți? Gutter Mensch, aber schlechter Musikant”. Într-o didascalie, Cehov ne-o înfățișează „cu cilindru gri pe cap și pantaloni cadrilați”.

Într-o scenă ciudată din **Actul IV** evoluează din nou Charlotta Ivanovna. „Ia o bocceluță, asemănătoare cu un bebeluș înfășat” pe care o leagănă, până când „se aude plânset de copil”, apoi îl alină. Pe de o parte cântă, pe de altă parte e neliniștită („Vă rog, găsiți-mi și mie un loc. Nu mai suport” și „În oraș n-am la cine să mă duc. Trebuie să plecăm... Fie ce-o fi...”).

Ceea ce surprinde la guvernanta de la moșia Ranevskaiei este permanenta impresie de dublu pe care o lasă. În fiecare dintre intervențiile sale există o dedublare, tensiunea unor contrarii ce coexistă.

a) Dublu al sexualității

Dacă în **Actul I** ținuta vestimentară ne-o livrează într-o feminitate evidentă (rochia nu doar e albă, dar e și mulată pe trup; mai e și acel „lornion la brâu”, cochetărie specific feminină), în **Actul II** e masculinizată până într-atât, încât poartă o șapcă veche și, pe umăr, o pușcă. Nu o dată, comentatorii lui Cehov și-au pus întrebări privitoare la pușca aceasta care nu va trage în nici una dintre scenele următoare. Ea nu are, deci, alt rol decât de element al masculinizării. La fel, castrețele din care mușcă guvernanta poate fi asumat ca un simbol falusian, însă, la fel de bine, scena aceasta poate sublinia dezinvoltura personajului, capacitatea sa de a se purta firesc, făcând gesturi dintre cele mai uzuale. Plauzibil, mai ales că se află în compania personajelor fără „blazon” (Dunișa, Iașa, Epihodov), nefiind obligată să îndeplinească formalități cerute de etichetă. În **Actul III**, androginitatea e la ea acasă, căci sub deghizajul pantalonilor de cadril și al cilindrului gri se poate ascunde orice, bărbat sau femeie. În fine, în **Actul IV**, lipsa oricărei indicații auctoriale lasă personajul în suspensie, în deplină nedeterminare.

b) Dublu al numelui

Numele personajului e alcătuit dintr-un nume nemțesc (Charlotta) și un altul rusec (patronimul Ivanovna). Apartenență certă la două spații geografice și spirituale, dublă cetățenie existențială, slavism contaminat, straniețate exotică pigmentând lumea lui Firs. Interesant este că, în afară de propoziția rostită în germană în **Actul III** și de pasagera referire la nemțoaica ce a crescut-o, Charlotta rămâne un personaj fără naționalitate. Nu rezultă că ar vorbi cu vreun accent, nu aduce nimic din spiritul preciziei și al rigorii germane, plasându-se într-un topos al lui „nicăieri”. E, într-un fel, un cetățean al neantului. E greu de spus de ce Cehov a ținut ca Ivanovna să fie nemțoaică și nu englezoaică (precum personajul real ce i-a inspirat caracterul cu pricina), sau franțuzoaică, cetățenia cea mai potrivită pentru o guvernantă la început de secol XX. Poate pentru că Franța fusese deja „ocupată” de „stagiul” parizian al Charlottei, iar Anglia era reprezentată de Epihodov, acest „cititor” al lui Bulke... Argument slab, să admitem, de vreme ce un alt mare „iubitor de cărți”, Pișcik, aduce în discuție un scriitor german – Nietzsche. Falsul germanism al Charlottei, la fel precum falsa și hilara filo-germanitate a lui Pișcik sunt relevante pentru stilul acesta cehovian de a-și pune mereu interpretii pe piste false.

În orice caz, aerul multinațional al *Livezii*... există: Franța, Germania, Anglia, Rusia, semn de tranzit, de prefacere, de sosire și plecare. De naționalismul inițial al Ranevskăi („*Îmi iubesc mult țara, cu pasiune*” sau „*Dintr-odată, m-a prins dorul de Rusia*”) se alege praful și pulberea.

c) Dublu al stărilor de spirit

Drama identitară pe care o trăiește la începutul **Actului II** este imediat dublată de o ironie înțepătoare la adresa lui Epihodov („*tu ești foarte inteligent și foarte ciudat; cred că femeile te iubesc la nebunie. Brrr!*”). Mai mult decât atât, ironia ei vizează omul în general. În nu mai puțin de trei situații, Charlotta face observații ironice la adresa Omului.

„*Cântă îngrozitor oamenii ăștia...*”, poate fi un enunț ce vorbește despre cât de fals cântă, la propriu, Epihodov, însă, prin pluralul folosit (în condițiile în care singurul care cântă este cel supranumit „*22 de nenorociri*”), suntem tentați să receptăm formula într-un sens generic, caz în care ne-am permite o traducere de tipul: „*Trăiesc îngrozitor oamenii ăștia*”.

Rodica MANDACHE în *Charlotta Ivanovna*.
Livada de vișini de A.P. Cehov, regia Sorin Militaru (2004)



Atât de îngrozitor, încât umanitatea lor se diluează, transformându-se în animalitate: „*Parcă ar fi șacali*”. Aceeași relație dialectală între auto-compasiune („*Sunt mereu singură, singură și n-am... pe nimeni... și eu... eu... cine sunt... nimeni nu știe...*”) și sentința șfichiuitoare la adresa prostiei omenești: „*Acești deștepți sunt atât de proști, încât n-am cu cine sta de vorbă*”.

În fine, o a treia evocare a Omului este în **Actul III**, când ironia răutăcioasă vizându-l pe Pișcic („*Dumneavoastră sunteți în stare să iubiți*”) e dublată de expresia în germană „*Gutter Mensch, aber schlechter Musikant!*” („*Om bun, dar muzicant prost*”).

Nu e suspectă maniera aceasta de a discuta cu Epihodov și cu Pișcic? În ambele cazuri despre dragoste, om și muzică, în ambele cazuri ironic și generic. Tot în registrul dual al stărilor de spirit, e și secvența din actul IV, când plânsul copilului este în deplin contrast cu „fredonarea cântecului”, despre care Cehov nu ne lasă să înțelegem dacă e sau nu un cântec de leagăn.

d) Dublu al identității

Cazul Charlottei e mai complicat decât pare. Personajul nu se confruntă numai cu o problemă de identitate biografică. Întrebarea „*cine sunt!*” „*de unde sunt*” își găsește de bine de rău un răspuns aproximativ: fiica unor cercari. Această întrebare este, însă, dublată de o alta, mult mai gravă, cu resorturi mult mai adânci, atingând interogații de natură ontologică: „*ce sunt?*”. Biografia e doar pretext pentru o investigație mai amplă care aduce la suprafață angoasele personajului. Întrebarea „*ce este*” are, în filosofie, sensuri mult mai profunde decât celelalte întrebări despre „*a fi*” (cum?, de ce?, cine?) pentru că se adresează direct esenței ființei. Sentimentul acut de singurătate al Charlottei Ivanovna (Sunt mereu singură, singură...) este generat tocmai de neputința de a da un răspuns convenabil acestei întrebări.

Mai mult decât de un act de identitate, Ivanovna are nevoie de o confirmare a chiar existenței sale, sau, altfel spus, nu o identitate formală (un pașaport, bunăoară), ci o identitate metafizică sau psihologică. Din această perspectivă, bizara scenă din **Actul IV**, în care guvernanta mimează legănatul unui copil, se pliază unor hermeneutici de factură psihanalitică; avem de-a face cu un regres asumat către o geneză care să certifice starea de fapt din prezent, o încercare simbolică de a accede la un început, la un punct inițial de la care să pornească, din nou, viața personajului. Replica „*Mi-e tare milă de tine*” e de fapt o replică auto-adresată. Ea poate fi citită altfel: „*Mi-e tare milă de mine*”, sau „*Mi-e tare milă de tine, dublu al meu*”.

Între „*cine sunt*” și „*ce sunt*”, între eforturile de a da răspuns la asemenea întrebări străine sau deghizate de celelalte personaje ale *Livezii*, se desfășoară tristul și enigmaticul destin al Charlottei Ivanovna. „*Vă rog, găsiți-mi și mie un loc! Nu mai suport!*”, mai spune Charlotta, iar implorarea nu pare adresată celor din jur, ci unor instanțe supreme. Mai mult decât o banală rugămintă, cererea ambiguei femei este un strigăt tragic, similar sunetelor tragice ale topoarelor ce lovesc vișinii.

Ultima replică a Ivanovnei nu rezolvă dilemele. „*Trebuie să plecăm. Fie ce-o fi...*” seamănă cu o asumare a destinului, sau cu o așezare a lui sub imperativul („*Trebuie*”) unei voințe puternice. E mai degrabă o amânare decât o rezolvare, pentru că nu rezultă unde va pleca Charlotta, și nici „*ce va fi*” din acel „*fie ce-o fi*”. Lopahin o asigură că „*O să-ți găsim [un loc] Charlotta Ivanovna, fiți liniștită*”, după care exclamă: „*Minune a naturii!*”. Tonul lui nu poate fi decât ironic. Om prea simplu ca să

Deși acest „*ce sunt*” există în textul original („*А откуда я и кто я – не знаю...*”), unele traduceri în românește îl folosesc, nepermis, pe „*cine*”, ratând nuanțe semnificative pentru înțelegerea personajului.

Elsa LANKASTER în *Charlotta Ivanovna*.
Livada de vișini de A.P. Cehov, regia Tyrone Guthrie (1933)



aibă asemenea crize identitare, Lopahin nu are, implicit, cum să le înțeleagă. Cel mult, Charlotta îl interesează din perspectiva divertismentului. Nu este exclus să o păstreze tocmai pentru a-și distra viitorii invitați, căci acum, ca proaspăt moșier, trebuie să ia în calcul și „datoria” de a asigura o viață mondenă comunității.

e) Dublu al profesiei

Tot despre dublu vorbim și în cazul profesiei Charlottei. E, să admitem, spectaculoasă combinația aceasta între rigiditatea meseriei de guvernantă și ludicitatea extremă a scamatorilor pe care le face cu atâta succes cea de care se declară îndrăgostit Pișcik. Nu trebuie să uităm ce presupunea statutul de guvernantă la sfârșit de secol XIX, început de secol XX. În mâna unei astfel de persoane își încredințau moșierii și, în genere, cei din societatea aleasă, spre educare, odraslele. Se căuta, deci, sobrietate, seriozitate, spirit pedagogic. E greu de crezut că cineva cu CV-ul Charlottei, cu aptitudinile ei („*Ein, zwei, drei!*”) rezumabile în spusa șefului de gară („*Doamnă ventrilocă!*”), ar fi avut șansa de a-și exercita meseria de educator.

Și, până la urmă, cum a ajuns Charlotta la moșia Ranevskăi? Clar, nu a fost guvernanta lui Grișa, căci Trofimov s-a ocupat de băiețelul Liubovei. Dacă Charlotta ar fi locuit deja la moșie, îngrijindu-se de educația Aniei, nu s-ar mai fi impus aducerea unui nou dascăl. Logica ne cere să acceptăm că Charlotta a fost adusă la moșie după plecarea Ranevskăi. Și cine ar fi putut să o aducă dacă nu Varia, cea care s-a ocupat de bunul mers al treburilor de la moșie. Dar Varia este fundamental diferită de Charlotta, având ea însăși alura unei guvernante, fie numai și prin seriozitatea cu care face tot ceea ce face. Cum a putut introvertita Varia să încredințeze educația Aniei, pe care o iubește atât de mult, unui personaj dubios, fără origini clare, cu un comportament excentric și zgomotos? Ce să învețe Ania de la această guvernantă căreia, iată, până la Paris, „nu i-a tăcut gura tot drumul, a făcut tot felul de scamatorii”? În plus, relația Ania-Charlotta nu pare deloc una apropiată („*De ce mi-ai dat-o pe cap pe Charlotta?*”). Liubov a făcut deci cunoștință cu Charlotta la Paris, de aceea lipsa de familiaritate și tonul formal cu care îi vorbește în singurul lor moment de interacțiune din toată piesa: „Hai, prezentați-ne o scamatorie!” (**Actul I**). Și acela ratat, căci: „*Mi-e somn. Vreau să dorm*”.

Așa cum la palierul anterior al discuției ne permiteam o interpretare de pe poziții psihanalitice, tot așa acum, în lumina acestor noi dualități ale Charlottei, am fi tentați să citim scena din **Actul IV** în cheie ...pedagogică. Ivanovna leagă copilul imaginar ca într-o încercare de a-și proba sieși capacitatea de a mai avea grijă de copii. Se comportă mai degrabă ca o doică, însă în gestul ei se întrezărește și sensul mai larg al activității unei guvernante: lucrul cu copilul. Precipitarea plecării, faptul că Ania va merge la liceu, nemaiaivând nevoie de serviciile ei, îi cere o decizie la nivel profesional: va continua sau nu să-și exercite meseria de guvernantă? Se simte sau nu capabilă de asta? „*Mi-e atât de milă de tine*” poate însemna mila pentru niște ipotetici elevi pe care, în afară unor scamatorii, nu va mai reuși să-i învețe vreodată ceva. „*Mi-e milă de tine*” ar putea fi deci semnalul că guvernanta a murit! Trăiască scamatoria!

f) Dublu al capacității de comunicare

Charlotta este o interiorizată, o introvertită. În **Actul I** intră în scenă însoțită de un animal de companie, indiciu prim al unei anume nevoi de a compensa lipsa de comunicare interumană. Aproape de fiecare dată când ia cuvântul, Ivanovna nu lasă impresia că s-ar adresa cuiva anume, frazele ei având o destul de mare



Carolyn PICKLES în *Charlotta Ivanovna*.
Livada de vișini de A.P. Cehov, regia Jonathan Miller (2007)

doză de generalitate. Nu comunică deloc, pe durata a patru acte, cu cele mai multe dintre personajele piesei, rămânându-ne străine relațiile în care se află cu Ania, cu Varia, cu Firs și așa mai departe.

Pe de altă parte, în **Actul III** asistăm la un exces de comunicare. În plin „exercițiu funcționii”, Charlotta se metamorfozează subit, captează atenția, devine centru al atenției, generează zgomot, colorează atmosfera în cromatica artificiei, a scamatoriei. Mai mult decât atât, cea căreia „nu i-a tăcut gura tot drumul” lasă uneori la vedere existența în sine a unei ființe interjective („*Brrr!*”, „*Ptiu!*”, „*Ein, zwei, drei!*”, „*Ua!... Ua!...*”), ce denotă disponibilități comunicaționale.

Uimitor mi se pare, însă, că un astfel de personaj se simte „la el acasă” în lumea cehoviană. Între Charlotta și ceilalți nu apar distanțe ireconciliabile; ea nu e în contrast nici cu histrionica Liubov, nici cu infantilul Gaev, nici cu Iașa, cel ce își uită voit originile, nici cu Firs, cel care cară cu sine trecutul, nici cu Duniașa care dorește să devină altcineva, și așa mai departe. Ca și cum ar fi un personaj-concept, sau un personaj-categorie, reținând în structura sa date comune ale celorlalte personaje-satelit.

Chiar dacă exotică, spectaculoasă, atipică, Charlotta și dedublările ei rezonază firesc cu atmosfera, faptele și personajele ce se perindă la moșia Ranevskăi. Dublul ei manifest indicat de Cehov subliniază, de fapt, un altul: omniprezentul și subtilul dublu sub care se așază tema *Livezii*: dezbaterea privind vânzarea livezii nu e tocmai un fel de *eseu despre dublu*, în care două lumi se confruntă, în care două temporalități se înfruntă, în care două viziuni asupra vieții se zbat pentru a supraviețui, pentru a se impune?!

În plus, Charlotta poate fi, la fel de bine, un simbol pentru memorie. Memoria care, adeseori, este risipitoare (Ania relatează că, pe drumul dinspre Paris, nu doar Ranevskăia lăsa chelnerilor bacșișuri consistente, ci și Charlotta), iar alteori, din contra, e zgârcită, refuzând să răspundă celor ce o strigă („Mi-e somn. Mă duc să mă culc”). Memoria care joacă feste, face scamatorii, se dă în spectacol, își râde de oameni, de iubire, de tot și de toate... Memoria care ne poartă în lanț, tot așa cum Charlotta își poartă cățelul în **Actul I**...

Dublul al lui Firs, Charlotta Ivanovna anunță indirect asfințitul unui timp al memoriei. Identitatea pe care și-a pierdut-o este, de fapt, boala generică de care suferă toți locatarii *Livezii*, tot mai depersonalizați, tot mai indiferenți la trecut, blocați, aproape autist, într-un prezent din care memoria este exorcizată.

Față de un singur personaj este ostilă Charlotta. Nu față de Epihodov, pe care nu poate să îl ia în serios, ci față de Lopahin. Să ne amintim replica din **Actul I**: „Dacă vi s-ar permite să sărutați mâna, veți dori și cotul, și, apoi, umărul...”. Ca și cum memoria s-ar apăra prin aceasta tocmai de cel ce neantizează trecutul, și care, iată, acum, caută să-i intre în grații. Memoria refuză să se lase cotropită (întâi „mâna”, apoi „cotul”, „umărul” – enumerarea indică un crescendo al cotropirii), însă finalul o va aduce tocmai la bunul plac al cotropitorului ce a învins. În **Actul IV**, Charlotta-Memoria se predă („*Găsiți-mi și mie un loc. Nu mai suport!*”), inspiră milă, bocește; memoria și-a pierdut carnația, vârsta, devenind un nou-născut al prezentului guvernat de Lopahin. Refuză să moară („*Trebuie să plecăm!*”), dar o ia de la zero... „Saltul mortal” al memoriei...

* Aproximativ pe aceeași linie a argumentației se înscrie și observația pe care o face George Banu: „Guvernanta e de la bun început o ființă rătăcitoare, așa cum vor deveni și stăpânii la sfârșit: ei nu i-a fost dat să fie legată de nimeni și de nimic. Trupa părinților, ca și livada, a dispărut”, în *Livada de vișini, teatrul nostru. Jurnal de spectator*, Editura Alfa, București, 2000, p.70.