

RE-EVALUAREA RELAȚIILOR DE FAMILIE ÎN POVESTIRILE LUI ALICE MUNRO

Re-negotiating the Other: Family Relations in Alice Munro's Short Stories

Assistant PhD. Dragoș ZETU
„Alexandru Ioan Cuza” University of Iași

Abstract

This paper deals with the narrative treatment of an obsessive theme in Alice Munro's fiction: family relations. There are two problematic sets of interrelations: the young daughter's inability to deal with her mother's neurodegenerative disease and the adult daughter's revisiting of her traumatic childhood experiences, including her relationship with her sister/brother. This paper analyses family relations in three short stories: "Boys and Girls" and "The Peace of Utrecht" from *Dance of the Happy Shades* and "Forgiveness in Families" from *Something I've Been Meaning to Tell You*. The daughter can only try to negotiate her past and deal with her mother and her sister/brother by means of language. Thus, telling stories is not only a simple linguistic activity but also a form of psychotherapeutic intervention.

Keywords: family relations, mother-daughter relationship, re-negotiation, conflict, therapy.

Lumea ficțională a lui Munro este marcată de trei repere principale: componenta „regională”, alegerea unor femei drept protagoniste (regulă care are foarte puține excepții) și preferința pentru abordarea unor perspective și teme feminine și, nu în ultimul rând, componenta autobiografică sau, cum o numește Munro, cea interioară (povestirile venite din interior, spre deosebire de povestirile venite din exterior)¹. Toate aceste caracteristici pot fi intuite încă din primul paragraf al povestirii „Boys and Girls”, care are rolul de a trasa hotarele teritoriului ficțional de care se servește Munro: „Tata avea o fermă de vulpi. Adică creștea vulpi argintii în niște țarcuri. Iar toamna și la începutul iernii, când le creștea blana, le omora, le jupuia și le vindea companiilor Hudson's Bay sau Montreal Fur Traders. Aceste companii ne dădeau calendare uriașe pe care le agățam de o parte și de alta a ușii de la bucătărie. Pe un fundal reprezentat de un cer de un albastru rece, de păduri de pin și râuri înșelătoare din nord, aventurieri mândri plantau steagurile Angliei sau Franței. Sălbatici nemaipomeniți stăteau aplecați sub povara încărcăturii.” (Munro 1996, p. 111, trad. mea). Această situație spațială a acțiunii nu este relevantă decât în măsura în care ea stabilește contextul în care se naște și se transmite acea mentalitate tradițională în privința diferențelor de gen pe care o împărtășesc atât familia protagonistei cât și celelalte personaje, cum ar fi angajatul tatălui ei și care reprezintă de fapt atitudini sociale și prejudecăți larg răspândite la începutul anilor 40, perioadă în care este plasată acțiunea.

Boys and Girls este povestea unui tată care are o fermă de vulpi argintii în orașul Jubilee și care este nevoit să sacrifice un cal bătrân pentru a-și hrăni vulpile. Multe din situațiile tipice pentru opera lui Munro apar aici: separarea dintre lumea mamei, lumea tatălui și a copiilor, prezența fratelui mai mic, respingerea mamei de către naratoare și apropierea de lumea tatălui. Spre deosebire de mama ei, care nu agreează această afacere cu vulpi, în special omorârea și jupuirea lor, naratoarea este atrasă de munca tatălui care capătă în mintea ei o

¹ vezi (Nischik 2007, p. 206).

importanță ritualică, aceasta în timp ce treburile casnice ale mamei îi par plictisitoare și chiar deprimante. Respingând-o pe mama sa și revoltându-se împotriva captivității domestice, protagonista respinge în mod simbolic rolul de gen care i-a fost atribuit în mod tradițional.

Povestirea are la bază o serie de opoziții între tatăl și mama naratoarei, fiind evident că ea preferă lumea dominată de bărbați a tatălui, dovadă că în momentul când tatăl său o prezintă unui comis voiajor drept „noul meu angajat” ea roșește de plăcere. Faptul că fata este măgulită de comparația cu un muncitor subliniază ideea că ea încă nu realizează implicațiile pe care această comparație le are asupra identității ei de gen. Munca fizică din exteriorul casei este o parte importantă a universului masculin. Încurajând-o pe fiica sa să participe activ la această muncă, tatăl ei o privează, fără să își dea seama, de procesul formării identității ei sexuale, în timp ce comisul voiajor îi reduce întreaga personalitate la componenta ei biologică (Nischik 2007, p. 212). Mai mult decât atât, remarcile bunicii ei subliniază că în societatea lor rolul atribuit femeii este restrictiv: „Fetele nu izbesc ușile așa.”, „Fetele își țin genunchii lipiți când stau jos”. Replica cea mai dureroasă vine tot din partea bunicii, atunci când îi adresează unele întrebări pe care bătrâna le consideră nepotrivite: „Asta nu-i treaba unei fete”. Goldmann vede în aceste fraze tot atâtea exemple de control: al mișcării în spațiu, al corpului și al conștiinței (1990, p. 72).

Efectul acestei atitudini legate de rolurile tradiționale de gen ale bărbatului și ale femeii este vizibil și la nivelul subconștientului, lucru sugerat de descrierea viselor protagonistei și a poveștilor pe care le inventează înainte de a adormi: „Eu rămâneam trează după ce adormea Laird și inventam povești, însă în acele povești se întâmpla mereu ceva diferit, aveau loc transformări misterioase. O poveste putea începe ca mai toate poveștile, cu un pericol spectaculos, un foc sau animale sălbatice și eu îi salvam pe oameni, pentru o vreme. Apoi lucrurile se schimbau, astfel încât cineva mă salva pe mine. Putea fi un băiat din clasa noastră sau chiar domnul Campbell, învățătorul nostru, care gădila fetele sub braț. În acest moment povestea se concentra pe felul cum arătam eu – cât de lung era părul meu, ce rochie purtam. Până îmi imaginam eu toate aceste detalii, îmi pierdeam interesul în poveste.” (Munro 1996, p. 126, trad. mea). Ea primește astfel, fără să vrea, niște tipare tradiționale după care este nevoită să se ghideze. Muro subliniază aici aspectul cultural constructivist al identității de gen: felul cum se dezvoltă copiii de gen masculin și cei de gen feminin depinde în special de aceste tipare impuse prin educație și tradiție, dând astfel naștere la două „specii” diferite: băieții și fetele („boys and girls”).

O altă opoziție care atestă și ea distanța dintre lumea tatălui și lumea mamei este cea creată de predilecția tatălui pentru tăcere și a mamei pentru actul vorbirii: „Tatăl meu nu vorbea cu mine decât despre munca pe care o făceam. Din acest punct de vedere era mult diferit de mama care, dacă era veselă, îmi spunea tot felul de lucruri (numele câinelui pe care l-a avut când era mică, numele băieților cu care ieșise mai târziu, când era mare și cum erau rochiile ei), nu mai știa ce s-a întâmplat cu ei. Gândurile și poveștile tatălui meu erau mereu intime, și mie îmi era rușine de el și nu îl întrebam niciodată nimic.” (Munro 1996, p. 115, trad. mea). Și în această privință naratoarea pare să prefere lumea tăcută și misterioasă a tatălui. Ea însăși păstrează secretul asupra unor lucruri și îi cere același lucru fratelui ei mai mic Laird, atunci când îl ia cu ea în hambar, unde se ascund, pentru a vedea cum este sacrificat un cal.

În finalul povestirii ea va realiza că această complicitate dintre frate și soră nu mai este posibilă. Episodul definitiv este cel în care Flora, o iapă, este adusă în țarc pentru a fi sacrificată. Protagonista trebuie să închidă poarta pentru a împiedica fuga animalului. Fără să își dea seama ce face, ea întârzie închiderea porții, astfel că animalul scapă. Fratele ei, martor al întregului incident, o părăște întregii familii, demascând componenta feminină a personalității ei, pe care ea încerca să o reprime.

Înainte de episodul cu Flora există două pasaje care pun deja în discuție loialitatea naratoarei față de tatăl ei. Primul pasaj sugerează mila ei față de vulpile pe care le crește pentru blană iar această atracție a ei pentru animale anticipează oarecum încercarea ei de a o elibera pe Flora. Celălalt incident care ne face să reevaluăm loialitatea ei față de lumea tatălui este omorârea lui Mack, un alt cal care, la fel ca și Flora, este crescut la fermă pentru a fi sacrificat. Atunci când află că Mack va fi sacrificat ea mărturisește că acesta nu este un lucru la care ar vrea să asiste însă „dacă un lucru se petrece cu adevărat, e mai bine să îl vezi, să îl cunoști”. Această atitudine în fața morții, adică frica amestecată cu fascinația, arată legătura dintre naratoare și lumea mamei. La început sacrificarea calului nu pare să o afecteze, însă deodată își închipuie cum, atunci când va fi mare, își va aminti de acest animal și de moartea sa. Această juxtapunere dintre proiecția în viitor și un aspect al muncii tatălui ei arată în mod direct nesiguranța naratoarei în privința loialității ei față de lumea tatălui.

Dorința ei de eliberare culminează în momentul crucial al povestirii, adică atunci când ia hotărârea inconștientă de a deschide poarta care o separa pe Flora de libertate, deși știa că până la urmă iapa tot avea să fie prinsă și sacrificată. Făcând acest lucru ea nesocotește în mod voit un ordin al tatălui și se separă net de lumea acestuia. Deși nu poate înțelege de ce acționează astfel, impulsul ei spre libertate clarifică motivul său. Ea nu mărturisește nimănui ce a făcut - singurul martor al episodului este fratele ei - în speranța că legătura cu lumea tatălui va rămâne intactă.

În final Flora este prinsă și Laird își părăște sora în fața întregii familii, demascându-i slăbiciunea față de animale și lipsa de loialitate. Munro semnaleză nu numai diferența dintre băieți și fete ci și cea dintre lumea tatălui și lumea mamei. Când naratoarea începe să plângă ca urmare a demascării sale, tatăl ei se mulțumește să o absolve de orice vină spunând: „e doar o fată” (Munro 1996, p. 127, trad. mea). Ea nu are puterea să protesteze și își acceptă în sfârșit condiția și apartenența la o altă lume decât cea a tatălui: „poate că era adevărat”. Implicațiile pentru naratoare sunt dezastruoase. Pentru lumea patriarhală „fetele au un comportament irațional și, la fel ca cei care suferă de afecțiuni psihice, nu pot fi condamnate pentru acțiunile; în orice caz, în sfera domestică repartizată lor, nu va conta *ce anume* fac pentru că puterea nu este de partea lor [...]. Naratoarea și-a aflat coordonatele rolului de gen în ierarhia socială pe calea cea grea. (Nischik 2007, p. 213). Totuși, finalul conține și o urmă de speranță, datorată folosirii adverbului „poate”. Trebuie avut în vedere că povestirea implică o privire retrospectivă a unui narator matur, care posedă un nivel de cunoștințe superior celui avut la vârsta când s-a petrecut acțiunea. Astfel că naratoarea matură privește totul cu detașare, de pe margine și nu din mijlocul acțiunii, o poziție care sugerează tensiunea dintre personalitatea ei și pretențiile sistemului patriarhal.

„The Peace of Utrecht” este centrată în jurul aceleiași teme obsedante: relațiile de familie și mai ales relațiile dintre mamă și fiică. Povestirea reprezintă pentru Munro ceea ce a reprezentat *Mansfield Park* pentru Jane Austen: nu atât cea mai înaltă realizare literară cât „mai ales momentul de maturizare artistică, începutul explorării unor teme noi, cu o mai mare atenție și pricepere.” (Martin 1987, p. 45).

Povestirea este scrisă la persoana I, în mare parte la timpul prezent, semănând din punct de vedere formal cu o scrisoare sau cu un fragment de jurnal. Situația prezentată în povestire nu are, la prima vedere, nimic extraordinar. Este vorba de două surori care au crescut împreună, primind aceeași educație și afecțiune din partea mamei lor, și care se întâlnesc după o perioadă mai mare de timp. Helen, care joacă un rol dublu, de narator și de protagonist, se întoarce în orașelul natal după moartea mamei sale (nu participase la înmormântare din cauza unei furtuni care paralizase traficul aerian) unde se întâlnește cu Maddy, sora ei, care avusese toată viața ei grijă de mama lor bolnavă - deducem că este vorba de maladia lui Parkinson. Munro stabilește de la început tonul pe care îl va folosi pe întreg parcursul povestirii: „Sunt acasă de trei săptămâni deja și nu e totul pe roze. Maddy și cu mine, deși vorbim cu veselie despre cât ne bucurăm de lunga și intima noastră vizită, vom respira ușurate când se va termina.” (Munro 1996, p. 190, trad. mea). Urmând ideile lui Poe în ceea ce privește „unitatea de efect”, Munro imprimă astfel de la început un ton care să conducă la efectul final, anticipând atmosfera încărcată, plină de secrete nemărturisite, ipocrizie și vinovăție refulată.

Povestirea are o structură bipartită, cele două părți fiind delimitate grafic prin folosirea numeralelor 1 și 2, lucru extrem de rar în opera lui Munro. În plus, fiecare dintre cele două părți debutează cu o vizită. Avem de-a face cu un traseu sinuos, un proces elaborat de descoperire proiectat în structura narativă, pe care cititorul este nevoit să îl urmeze pentru a avea acces la sensurile care reies din povestire. Altfel spus, el „trebuie să urmărească naratorul, predându-se dezvăluirilor narative, înțelegând că descoperirea este un proces relativ, fiecare introspecție fiind modificată de una nouă. Acest fapt este în ton cu implicațiile titlului: nici o pace nu durează prea mult.” (Blodgett 1988, p. 23).

Relația dintre cele două surori este problematică, ascunzând nu numai o dramă latentă ci și imposibilitatea unei reconcilieri totale. Titlul amintește de tratatul care a încheiat războiul pentru succesiunea la tronul Spaniei în care Anglia și aliații săi au luptat împotriva Franței și Spaniei (pentru Canada această pace a însemnat slăbirea dominației franceze)². Acest tratat este de fapt subiectul unei lucrări scrise de Helen în perioada liceului, lucrare pe care o regăsește în timpul vizitei și care facilitează nu doar o întoarcere în trecut ci și o re-evaluare a relației cu sora ei. Ea este nevoită să găsească o cale prin care să accepte și să se împace cu sentimentul de vinovăție născut din faptul că a lăsat pe umerii lui Maddy întreaga responsabilitate a îngrijirii mamei lor bolnave. Maddy apare astfel ca victimă, sora care se

² Tratatul a avut consecințe dramatice în America de Nord. Franța a fost nevoită să facă un număr de concesii și au ales să le facă tocmai în această parte a lumii. În primul rând au renunțat la pretențiile teritoriale asupra provinciei Newfoundland și asupra regiunii strategice din jurul golfului Hudson. În al doilea rând, au fost nevoiți să recunoască suzeranitatea britanică asupra Confederației Irocheze și au cedat controlul regiunilor Nova Scotia și Acadia. Deși atât Anglia cât și Franța au părut inițial să accepte pacea, anumite prevederi ale tratatului au dus la reînnoirea ostilităților, fapt vizibil prin izbucnirea războiului pentru succesiunea Austriei și ducând în final la Războiul de Șapte Ani.

sacrifică, însă nu dintr-un altruism sincer, ci mai curând dintr-o incapacitate de a se desprinde de lumea orașului natal, așa cum vom vedea în finalul povestirii.

Pentru a se reconcilia cu propriile sentimente, Helen trebuie să se raporteze la Maddy, cu toate că în prima parte a povestirii reacția ei pare a fi una de respingere: „În sinea noastră ne respingem una pe cealaltă. Cât despre trecut, trebuie spus că nu îl împărtășim în întregime, fiecare dintre noi păstrându-și gelozia pentru sine, gândind în sinea ei că cealaltă s-a înstrăinat, și că și-a pierdut dreptul de a mai cere ceva.” (Munro 1996, p. 190, trad. mea). Cuvântul cheie din acest pasaj este „înstrăinat”, ideea fiind că în procesul de descoperire și de raportare la Maddy Helen avea nevoie de detașarea oferită de părăsirea orașului natal, departe de influența mamei, această înstrăinare fiind, în mod paradoxal, un catalizator pentru împăcarea dintre cele două surori.

Atmosfera din acest orașel, Jubilee (nume de oraș pe care Munro îl va folosi de multe ori în volumele următoare) este evocată cu mare finețe, scriitoarea arătând astfel, indirect, că această atmosferă provincială a contribuit în mod decisiv la luarea celor două decizii care au marcat viața surorilor: decizia lui Maddy de a rămâne cu mama ei, renunțând la dreptul ei de a avea o viață proprie și decizia lui Helen de a pleca, de a-și continua studiile și de a-și întemeia o familie, lăsând în urmă atmosfera închisă și sufocantă a orașelului natal. Abilitatea scriitoarei de a reda întreaga atmosferă a unui loc prin doar câteva fraze, de a crea o lume ficțională pe care cititorul o poate vizualiza cu mare ușurință și la care se poate raporta oricând începe să se facă simțită: „Ritmul vieții în Jubilee este în mod natural sezonier. Oamenii mor iarna și căsătoriile se sărbătoresc vara.” (Munro 1996, p. 194, trad. mea) Însă „adevăratul cadru în care se desfășoară acțiunea este unul psihologic” (Hooper 2008, p. 10, trad. mea), creat de mintea lui Hellen și de încercarea ei de a se plasa în raport cu unele detalii fizice: casa mamei în care locuiește acum Hellen, un caiet din liceu pe care îl găsește întâmplător, hainele mamei, pe care cele două mătuși vor să i le dea.

Este important de reținut că ambelor surori le era jenă cu mama lor, bolnavă de maladia lui Parkinson: „Mama noastră gotică, cu urmele reci și înfricoșătoare ale maladiei lui Parkinson vizibile pe chipul ei, cu mersul șovăitor, mereu plângându-se, abuzând de atenția celor care i-o dădeau, cu ochii ficși, licărind, întorși spre propria sa persoană.” (Munro 1996, p. 200, trad. mea). Mai mult decât atât, mama depersonalizată începe să fie tratată de fiicele ei ca o simplă piesă de mobilier care trebuie uneori spălată și îngrijită sau ca un copil lipsit de autonomia fizică și de capacitatea de a se exprima: „Un strigăt repetat atât de des, și lucrurile fiind așa cum erau, atât de inutil, încât Maddy și cu mine l-am identificat ca pe unul dintre acele sunete familiare de care trebuie să te ocupi ca să nu mai urmeze și alte strigăte, mai rele. *Du-te și ai grijă de Mama*, ne spuneam una alteia sau *Vin într-un minut, trebuie să văd ce e cu Mama*.” (Munro 1996, p. 198, trad. mea). Cele două surori își reprimă atât emoțiile față de mama lor cât și cele față de ele însele, devenind treptat dependente de îngrijirea mamei lor, mai precis de ei, la fel cum și mama lor era dependentă de ele, îngrijind-o într-un mod eficient, pragmatic, dar fără afecțiune. În termeni simbolici, ele joacă un rol dublu: de asistente medicale și de gardieni la închisoare.

Helen își rezolvă, cel puțin aparent, problema dependenței de mamă în clipa în care părăsește orașul natal pentru a-și continua studiile și după ce se căsătorește. Maddy, însă, continuă să acumuleze frustrări, ceea ce conduce în mod inevitabil la un moment de defulare,

reprezentat de refuzul de a o mai aduce acasă pe mama ei, internată între timp în spital. Maddy este, într-o anumită măsură, conștientă de acest proces psihic, dovadă că își mărturisește vina în fața lui Helen: „Nu puteam să mai continui, spunea ea, voiam să am viața mea” (Munro 1996, p. 210, trad. mea).

În cazul lui Helen, procesul de refulare pare să continue chiar și după moartea mamei sale, dovadă fiind vizita pe care o face celor două mătuși ale ei, la invitația uneia din acestea. Cele două mătuși au păstrat hainele mamei ei și una dintre ele, spre nemulțumirea celeilalte, vrea să i le arate lui Helen pentru a sublinia, printre altele, efortul făcut de ele în a le păstra și eventual a le înmâna ceremonios. Helen refuză să primească o haină de-a mamei ei, moment în care își dă seama că acest act nu este de cât o negare a importanței valorilor familiale: „Lucrurile trebuie folosite; totul trebuie folosit, economisit și reparat, transformat în altceva și folosit din nou; hainele erau făcute să fie purtate.” (Munro 1996, p. 206, trad. mea). Însă adevăratul motiv pentru care mătușile au invitat-o pe Helen este de a-i împărtăși o temere de-a lor potrivit căreia Maddy a obligat-o pe mama ei să se interneze în spital pentru că nu mai voia să o îngrijească acasă, săturându-se de această sarcină incomodă. Ceea ce uimește aici este reacția lui Helen. Deloc surprinsă de această dezvăluire neașteptată ea nu vrea să afle mai multe detalii despre ceea ce s-a întâmplat de fapt:

„- Știai că mama ta a fugit din spital?”

- Nu, am spus. Însă, oricât de straniu ar părea, nu am fost surprinsă ci doar am simțit o senzație fizică de frică, o dorință de a mi se spune – și dincolo de orice, sentimentul că orice mi s-ar fi spus eu știam deja, știusem dintotdeauna.” (Munro 1996, p. 208, trad. mea)

În altă ordine de idei, vizita aceasta, în care mătușile sunt descrise caricatural, are și rolul de a prezenta o posibilă proiecție a relației dintre Helen și Maddy în cazul în care Helen nu ar fi părăsit orașelul, tăind practic cordonul ombilical care o lega de mama sa.

Scena finală în care Maddy își mărturisește incapacitatea ei de a se rupe de „lumea mamei”, de a rupe definitiv cordonul ombilical arată că, de fapt, nu s-a înfăptuit nici o pace, că legăturile dependenței emoționale nu s-au desfăcut nici măcar după dispariția obiectul dependenței:

“- Pleacă, nu mai sta aici.

- Așa voi face...Dar de ce nu pot, Helen? De ce nu pot? (Munro 1996, p. 210, trad. mea)

Avem de-a face aici cu o încercare eșuată de exorcizare a unei relații problematice, temă care a preocupat-o îndeaproape pe Munro (mama ei a suferit de maladia lui Parkinson, de unde intuim că ea însăși a avut o relație specială cu mama) și care va fi reluată în volumele următoare.

Povestirea „Forgiveness in Families” este narată, într-o manieră destul de convențională, de o femeie matură care comentează sarcastic întâmplări din viața fratelui ei pe care îl consideră un adevărat șarlatan, capabil de orice tertip pentru a ieși bine din încurcăturile în care intră. El își găsește un sprijin solid în mama lui, care îi tolerează eșecurile și, mai mult decât atât, îl încurajează în demersurile lui, deși acestea sunt sortite, în mod inevitabil, eșecului. Tensiunea povestirii vine din imposibilitatea naratoarei de a

înțelege, pe de o parte, atitudinea împăciuitoare a mamei și, pe de altă parte, lipsa de scrupule a fratelui care are un comportament inconsecvent (împrumută bani fără să-i returneze, devine membru al unor grupări new-age, ca apoi să se dezică de ele, considerându-le apoi nimic mai mult decât un stadiu trecător în dezvoltarea sa spirituală).

Naratoarea trasează întreg istoricul acestor relații în ordine cronologică, insistând pe momentele în care fratelui său, Cam, îi sunt trecute cu vederea excentricitățile sau chiar dovezile de rea-voință și indiferență, toate acestea pentru a-și justifica sentimentul imposibil de descris pe care îl simte față de acesta (invidia?) dar și imposibilitatea de a-l ierta cu adevărat.

Cam se naște în prima zi de școală a naratoarei, aceasta fiind nevoită să se ducă singură la școală, în loc să fie însoțită de mama ei. Această întâmplare constituie de fapt începutul resentimentelor pe care naratoarea le nutrește față de fratele ei, dovedind în plus și faptul că motivația acestor resentimente este irațională (nici Cam nici mama sa nu puteau amâna momentul nașterii pentru a-i face pe plac fetei!). Al doilea episod care evidențiază tensiunile dintre frați este cel care are loc la nunta naratoarei când lui Cam i se face rău într-un mod cu totul neașteptat și vomită exact pe tortul miresei. Apoi ni se prezintă în treacăt alte fapte care îi sunt trecute cu vederea lui Cam de către mama lor a cărei scuză preferată este „Dar nu uita: Domnul îl iubește pe lunatic” (Munro 2004, p. 93, trad. mea). Astfel, Cam vinde cărți cu valoare sentimentală fără să ceară permisiunea mamei sau a surorii lui, este exmatriculat în clasa a zecea, renunța la toate slujbele care i se oferă, invocând motive dintre cele mai bizare.

Toate aceste episoade aparțin trecutului narativ. Naratoarea aduce povestirea în prezent, când Cam are 34 de ani și s-a întors acasă de un an și jumătate, după ce fusese plecat o bună bucată de timp în căutarea unei slujbe care să îl mulțumească și pe care bineînțeles că nu o găsește. Cam este acum preotul unui cult obscur, devine vegetarian, își dezvoltă un fel artificial de a vorbi, un ton dulceag și intonație monotună. Momentul care provoacă experiența epifanică a naratoarei este cel în care mama lor se îmbolnăvește și Cam, deși era cu ea în casă, nu cheamă salvarea ci o sună pe sora sa, Val, pierzând astfel clipe care s-ar fi putut dovedi prețioase pentru salvarea mamei lor. Tulburătoare este însă reacția naratoarei în clipa în care află de la doctorul care se ocupa de mama ei că aceasta este în afara oricărui pericol:

„Dezamăgire. Acesta e cuvântul care m-a urmărit. Eram cu adevărat bucuroasă și recunoscătoare însă în inima mea mă gândeam: deci Cam nu a omorât-o până la urmă, toată neglijența, nebunia și nepăsarea lui nu au omorât-o și, da, o parte din mine regreta că era adevărat.” (Munro 2004, p. 104, trad. mea).

Acest adevărat șoc, al recunoașterii și asumării acestui sentiment de dezamăgire constituie începutul unui proces de introspecție din partea naratoarei: „Mă gândeam să devin o altă persoană. Încă mă mai gândesc la asta. Am citit o carte cu titlul Arta Iubirii. O serie de lucruri mi-au fost clare cât timp am citit-o, însă după aceea am redevenit persoana care eram înainte.” (Munro 2004, p. 105, trad. mea). W. R. Martin observă aici o legătură între Val și Mr. Loughheed din „Walking on Water” (povestire din același volum, *Something I've Been Meaning to Tell You*), în aceea că amândoi ajung într-un punct în care au revelația unui adevăr, moral în cazul lui Val și spiritual în cazul lui Mr. Loughheed, cu care nu pot relaționa

și care îi pun în fața imposibilității de a accepta viața așa cum este. Astfel, pentru Val, iertarea, deși a citit despre ea și și-a dorit-o, rămâne un mister, resentimentele față de fratele ei învingând pornirile ei pozitive.

Pe parcursul povestirii cititorul are însă revelația faptului că acest narator nu este obiectiv, fiind unul dintre exemplele de *narator necreditabil* din opera lui Munro. Astfel, rămâne mereu posibilitatea ca ceva să fi rămas nespus, un adevăr care nu este accesibil naratorului matur și care trebuie căutat în subconștientul său. O posibilă explicație a faptului că Val are resentimente puternice față de fratele ei mai mic ar fi sentimentul de gelozie pe care îl simte orice copil mai mare la nașterea unui frate sau o soră. Astfel, reacția ei de auto-apărare are consecințe pe termen lung și, încurajată de dragostea necondiționată și chiar irațională pe care o are mama lor față de Cam, ajunge să constituie în final o adevărată traumă pe care nu o poate depăși nici măcar la vârsta adultă. Ca și în cazul lui Mr. Loughheed, experiența epifanică, departe de a oferi o soluție pentru rezolvarea unei probleme emoționale, subliniază de fapt un eșec profund în acceptarea alterității.

În povestirile discutate punctul de vedere a fost mereu cel al fiicei adulte care încearcă să reevalueze relația cu mama, dar și cu sora/fratele. Naratoarea se străduiește, aparent fără succes, să scape de povara imaginii mamei, să obțină o distanțare psihologică față de ea. Ea realizează faptul că, pentru a-și exprima propria individualitate ca adult și a-și construi propria personalitate ea trebuie să treacă printr-un proces terapeutic dureros care presupune o retrăire a trecutului prin scrierea unor povestiri despre el. Singurul fel în care fiica poate încerca să renegocieze relațiile de familie cu mama și sora/fratele este prin limbaj. Spunerea unor povești nu este pentru ea o simplă activitate lingvistică, ci constituie de fapt o formă de terapie.

Deși Roland Barthes a proclamat “moartea autorului” (vezi Barthes 1978) și post-structuraliștii și-au manifestat scepticismul în privința autorității autorului, nu trebuie totuși ignorată constatarea lui Paul de Man, făcută în studiul său „Autobiography as De-facement”, că autobiografia nu este “un gen sau un mod literar, ci o un fel de lectură și înțelegere care apare, în măsuri diferite, în toate textele” (1979, 921). Mai mult decât atât, psihanalista britanică de origine austriacă Melanie Klein a dezvoltat teoria conform căreia arta este un act reparator, fapt care explică de ce un număr important de opera literare au o component autoreflexivă. Revenind la ficțiunea lui Alice Munro, trebuie remarcat că unele dintre povestirile sale incorporează “forme de discurs confesionale și autobiografice” (Cox 2005, 21). Din moment ce ea însăși s-a referit la aceste texte ca fiind “dureros de autobiografice”, trebuie să fiu de acord cu Ailsa Cox care este de părere că este foarte tentant să trasezi o echivalență între fiica care scrie despre trecutul său și despre relațiile de familie și scriitoarea Alice Munro. Este însă și mai tentant să presupunem că procesul terapeutic prin care trebuie să treacă naratoarea adultă nu este decât efortul conștient al lui Munro de a exorciza propriile fantome ale trecutului trecut, în principal în ceea ce privește relația cu mama.

Bibliografie:

- Barthes, Roland, *Image-Music-Text*, Fontana, London, 1978.
- Blodgett, E. D., *Alice Munro*, Twayne Publ., Boston, 1988.
- Cox, Alisa, *Alice Munro*, Northcote House, Tavistock, 2004.
- De Man, Paul, "Autobiography as De-facement", *Comparative Literature*, MLN, vol. 94, no. 5, p. 919-930, 1979
- Goldman, Marlene, „Penning in the Bodies: The Construction of Gendered Subjects in Alice Munro’s ‘Boys and Girls’“, *Studies in Canadian Literature-Etudes en Litterature Canadienne* 15, nr. 1, 1990.
- Hooper, Brad, *The Fiction of Alice Munro: An Appreciation*, Praeger, Westport, 2008.
- Martin, W. R., *Alice Munro. Paradox and Parallel*, University of Alberta Press, Edmonton, 1987.
- Munro, Alice, *Dance of the Happy Shades*, Vintage Books, New York, (1996 [1968]).
- Munro, Alice, *Something I've Been Meaning to Tell You*, Vintage Books, New York, (2004 [1974]).
- Nischik, Reingard M., ed., *The Canadian Short Story – Interpretations*, Camden House, Rochester, 2007.

Acknowledgments: The financial support from the Grant POSDRU/89/1.5/S/63663 is highly acknowledged.