

## Alice Munro sau redefinirea feminității în termeni de „convențional” și „neconvențional”

Florica Bodiștean\*

### Alice Munro or Redefining Femininity in Conventional and Non-Conventional Terms

#### Abstract:

Alice Munro has gained her status as an established writer owing to her short stories, which also brought her the Nobel Prize for Literature in 2013. Her prose is an example of how ordinary life can turn extraordinary, thanks to the writing manner of a resolute writer. The present study analyses the contexts that distinguish her heroines from one another – aspects of feminine maturity, social and family status –, at the same time dealing mostly with their common pattern, namely their reaction to love studied in the most honest form possible. This is, therefore, a study of sociology and phenomenology of love, focused on four of Munro's volumes: *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage* (2001), *Runaway* (2004), *Too Much Happiness* (2009), *Dear Life* (2012).

**Keywords:** feminine prose, femininity, authenticity, difference, identity

#### Paradoxurile prozei scurte și „simple”

Discreditată în fața romanului pe motiv că nu ajunge la aceeași complexitate, povestirea, pentru a se întemeia estetic, are de surmontat nu numai această prejudecată de conținut, ci și dificultățile tehnice inerente unei convertiri a întinderii în profunzime. De aceea, genul scurt a devenit marea probă de măiestrie a unui scriitor, căci aici limitarea pe orizontala textului și a lumii evocate presupune compensații în intensitate, un suplimentar efort de concentrare și de potențare a efectului artistic sau, generic vorbind, tendințe apăsate configurative. Prima regulă a povestirii este cea a necesarului, un fel de *nec plus ultra*, ceea ce presupune nu doar o selecție strictă a episoadelor în ordinea unei teleologii decise de deznodământ și de un obligatoriu „efect de final”, ci și o capacitate de semnificare a fiecăruia dintre acestea în parte, capacitatea de a desfășura fragmente „iradiante” de existență, momente de cotitură cu străfulgerări ce luminează viața de dinainte și de după a personajelor. Arta povestirii e considerată mai pură, mai aproape de esențe, mai aproape de discursul poetic chiar, pentru că e rezultatul asumării ei de către un unic povestitor/focalizator. Începând cu Bahtin (1982: 130–157), romanul, expresie a unei conștiințe social-ideologice,

---

\* Professor PhD, “Aurel Vlaicu” University of Arad, bodisteanf@yahoo.com

și-a asumat teoretic calitatea de gen dialogic (sau polifonic), întretăiere de registre și limbaje, pe când povestirea, originea tuturor formelor epice, – dar, a nu se uita, o origine orală – e monologică, respectiv discurs unitar și, implicit, intens subiectivizat. Diferența dintre cele două genuri poate fi pusă și în termeni politici: „Povestirea e autoritară, în măsura în care adevărul faptelor e garantat de autoritatea povestitorului, și chiar totalitară, dacă ne gândim că nu-i permite să se exprime decât unei unice voci. Romanul este, el, democratic” (Manolescu, 2012).

Laureată a Premiului Nobel pentru literatură în 2013 pentru măiestria probată în acest gen special, proza scurtă, Alice Munro reprezintă, prin întreaga ei operă, o desăvârșită ilustrare a cunoscutului dicton despre esențele tari care se țin în flacoane mici. Aderând la formula povestirii, scriitoarea aderă și la reprezentarea „din interior” a unui mediu cunoscut, mediul tradițional canadian din a doua jumătate a secolului trecut, impunând ideea că literatura sa e un mod de receptare a realității prin tot ceea ce ține de o grilă a subiectivității și a sensibilității feminine. Însă dincolo de această grilă, tradusă artistic într-o manieră de observare a lumii a cărei principală amprentă stilistică e acuitatea detaliului, prozele sale se legitimează printr-o valoare estetică indubitabilă ce nu are nimic de a face cu discriminările de gen, ci cu anvergura semnificațiilor general-umane proprii marilor opere. Recunoașterea internațională a prozei lui Alice Munro este o confirmare a depășirii, în planul receptării critice actuale, a ceea ce Bianca Burța-Cernat numește „feminismul diferenței”, spre o asumare a noțiunii de „subiect cultural neutru din punct de vedere sexual și, în consecință, împotriva unei abordări enclavizate (excesiv de atente la «diferențele de gen») a literaturii scrise de femei” (Burța-Cernat, 2011: 14).

Despre genul de scurtă întindere Munro însăși vorbește autoironic într-una dintre prozele sale, taxând o opinie „din afară”, destul de comună de altfel. O face prin vocea profesoarei de muzică din *Ficțiune* (volumul *Prea multă fericire*), care descoperă că Christine, fiica lui Eddie, femeia care i-a luat locul în căsnicia sa cu Jon și, totodată, fosta sa elevă, a debutat cu un volum de povestiri:

*Cum o să trăim* e o antologie de povestiri, nu un roman. Treaba asta, în sine, e dezamăgitoare. Pare să afecteze seriozitatea cărții, făcând autorul să pară doar un novice care bate la porțile Literaturii, și nu un scriitor instalat în siguranță dincolo de ele.

Lectura unei povestiri intitulate *Kindertotenlieder* îi revelează lui Joyce, profesoara, faptul că pretinsa ficțiune e viață în toată puterea cuvântului, care vine să umple, din paginile unei cărți, golurile dintr-un segment neclasat al propriei existențe. Goluri pe care nu le putea bănuși pentru că nu a și-a pus niciodată problema celeilalte perspective,

perspectiva fostei sale eleve care a văzut în ea modelul, instanța supremă de ale cărei aprecieri sau dezaprobări depindea fericirea sau nefericirea sa. Or la toate acele chinuitoare tribulații sufletești profesoara a asistat cu o teribilă ignoranță, căci n-a tratat-o ca individualitate, ci ca piesă în angrenajul destrămării formulei sale de viață: „nu s-a gândit niciodată la ea ca la Christine, ci ca la copilul lui Eddie”. Mai mult chiar, s-a folosit de adorația fetei pentru a o descoase în legătură cu mersul celei de-a doua căsnicii a fostului ei soț.

Povestirea folosește intriga domestică drept rampă de lansare a unor teme metatextuale: rolul scrisului în înțelegerea de sine sau raportul dintre biografie și ficțiune surprins în oglinzile paralele autor – cititor, asupra căruia glosează indirect în final. Pentru Christine, scrisul se dovedește a fi un mod exorcizare a unui episod traumatic din propria existență a naratoarei, episod inactiv emoțional odată ce a fost așternut pe hârtie, căci detașarea ei de ființa de care s-a simțit trădată, ca și de propria povestire e totală. Când, perplexă și emoționată, Joyce vrea să înnoade firul rupt cerându-i Christinei un autograf, nu pare să fie recunoscută. Nici titlul povestirii a cărei eroină este nu pare să-i spună ceva autoarei: „Ai fi crezut că n-are nimic de-a face cu ea. De parcă ar fi fost un obiect de care se descotorosise lăsându-l pe iarbă”. Pentru Joyce, i. e. pentru public, inserția biograficului poate părea o atitudine de scriitor neprofesionist, trădând un imaginar steril („era prea leneșă ca să inventeze”, crede ea despre Christine), dar, prin întreaga sa operă, Alice Munro demonstrează că există o relație între autenticitatea ficțiunii și emoțiile trăite, relație prin care prozatoarea împinge limitele a ceea ce se înțelege îndeobște prin *autobiografic* dincolo și deasupra factualului. Despre ce înseamnă autobiografic pentru ea, Alice Munro vorbește într-o notă ce precede grupajul ultimelor povestiri din volumul *Dragă viață*, reunite sub genericul *Final*:

Ultimele patru texte din această carte nu sunt tocmai povestiri. Ele formează o unitate separată, care este autobiografică în spirit, deși nu întotdeauna întru totul în fapt. Cred că sunt primele și ultimele – și cele mai adevărate – lucruri pe care le am de spus despre propria mea viață.

Un mare merit al prozelor scurte scrise de Alice Munro este acela că ele păstrează avantajele povestirii fără a renunța la cele ale romanului. Extensia temporală a subiectului e primul lucru care frapează: o viață întregă încapă într-o povestire, în câteva instantanee, în câteva secvențe, poate mai semnificative decât însuși filmul care ar lega imaginile. Replica finală a naratoarei din *Unele femei* „Eu am crescut și am îmbătrânit” poate fi metafora textuală a majorității prozelor sale; între cele două faze se întinde însăși viața și însăși povestirea acestei vieți, căci, raportată la istoria relatată de textul pomenit, fraza poate fi

citită în felul: „Am ajuns să adopt, pe rând, perspectiva fiecăreia dintre femeile pe care, la vârsta evenimentelor din povestire, nu le-am înțeles”. Nu altceva spune și doamna Travers, din *Pasiune*, când mărturisește că a citit de mai multe ori în viață *Anna Karenina*, identificându-se, pe rând, cu Kitty, cu Anna și, în cele din urmă, cu Dolly. Devenirea vârștelor pare să fie obsesia centrală a scriitoarei. Prozele sale sunt studii de caz integrale sau cel puțin crochiuri ale unui destin ce se vrea înțeles până în ultimele lui articulații. Numeroase personaje își revizitează trecutul tocmai în acest scop. Dacă nu duc o viață până la punctul ei terminus, ajungând la inevitabila degradare și moarte, povestirile insinuează progresia temporală prin evocarea rădăcinilor sau prin *flash-uri* retrospective ce vin să justifice, într-un fel sau altul, prezentul.

Alice Munro scrie ficțiuni psihologice despre transformările și avatarurile feminității, astfel încât cea mai la îndemână înseriere a personajelor sale este în funcție de vârstă și de atât de problematica (într-o societate tradițională) stare civilă. Reperetele și evenimentele acestor femei sunt aceleași – relația cu familia (în copilărie), dragostea, căsătoria, maternitatea, avorturile, adulterul, boala, decreștitudinea, moartea –, dar modul de răspuns al fiecăreia e diferit. Căci Alice Munro nu creează tipuri, deși câteva obsesii pot fi întrezărite, ci individualități. Personajele sale rămân femeile chiar și atunci când perspectiva narativă e a unui bărbat, căci femeile, pare să spună scriitoarea, sunt cel mai bun material pentru a cerceta tema devenirii, o devenire ce se scrie ca eternă dispută între două tentații: fixarea într-un spațiu domestic cu confortul, tabieturile și limitările lui și evaziunea spre alte orizonturi, dacă nu spațiale, măcar sufletești. Dând expresie unui acut sentiment al curgerii universale, intenționând să cuprindă întreaga dezvoltare a unui vieți până la fatala sa transformare, prin moarte, în destin, prozele lui Alice Munro transmit un aproape programatic refuz al happy-endului artistic și un pact netrădat cu realitatea, care lasă cel mai adesea un gust amar. Harold Bloom (2009: 1) o fixează în termeni foarte preciși: “She is not a fantasist or a visionary and scarcely a symbolist. Alice Munro’s art is strictly mimetic yet what it imitates is the tangled yarn of that border area where our drives live us. [...] She is, with Katherine Anne Porter and Edna O’Brien, one of the wise women of the Post-Freudian Evening Land in its long decline”<sup>1</sup>.

E drept că prozatoarea construiește și câteva situații aparte, câteva cazuri fericite în care, în cenușa unei vieți, se întrezărește o fărâma de

---

<sup>1</sup> „Ea nu e fantezistă, nici vizionară și nici pe departe simbolistă. Arta lui Alice Munro e strict mimetică, însă ea imită firele încâlcite din zona de graniță unde se regăsesc impulsurile noastre. [...] Ea este, împreună cu Katherine Porter și Edna O’Brien, una dintre femeile înțelepte ale crepuscului postfreudian în lungul său declin.” [trad. mea]

jăratric ce face posibilă recircularea unor comportamente de mult înstrăinate. Aceasta li se întâmplă câtorva personaje care, crezându-se trecute pe linia moartă, au șansa de a descoperi la senectute sau în inerția amnezică, noi motive de a trăi. Cuplul din *Dolly* își regizează moartea considerând că nu i se mai poate întâmpla nimic, dar apariția unei femei care fusese iubita soțului în tinerețe o face pe soția septuagenară să redescopere, cu incredibilă proștețime, sentimentul geloziei. La fel cum Fiona, din *Trece ursul peste munte*, ajunsă într-un azil de boli mintale, reexperimentează emoția iubirii pure, adolescente, față de un tovarăș de suferință aflat acolo temporar. Această nesperată „vară de noiembrie” a personajelor sale, penibilă și caraghioasă în ochii celorlalți, sau doar indecentă sub aspectul vârstei îndrăgostiților, e, în viziunea unei scriitoare prea puțin optimiste, exemplul continuei primeniri a vieții de care se face răspunzătoare natura indiferentă la prejudecăți. De fapt, ceea ce emblematizează scrisul său e o funciară lipsă de prejudecăți. Căci plasându-și personajele într-un areal ficțional deja mitic – de autoritatea unui *Yoknapatawpha* sau Macondo –, întinzându-se de la est către coasta de vest a Canadei, între Toronto și Vancouver, dar particularizat printr-un climat strict domestic și printr-o periculoasă (pentru identitate!) tranziție de la sat la oraș, de la casele cu trotuar la cele la care ajungi prin noroaiile unui câmp, personajele sale se afirmă cu o forță nebănuită și cu un comportament neconvențional pe care numai oamenii începuturilor de ciclu, de clan și de civilizații le dețin. Lumea sa e produsul mediului de periferie și al nostalgiei față de un Centru, identificat cu Marele Oraș, dinspre care vine mirajul unei generoase oferte de perspective – confort, independență, dezinhibare, individualitate – adusă de relaxarea rigorilor vieții tradiționale și religioase ce permanentizase excesiv puritanismul victorian până și în secolul trecut. Toată drama personajelor construite de Alice Munro se va naște din balansul între comun și ne-comun și ea va fi, evident, a spiritelor insurgente. În acest câmp de forțe, lumea sa se mișcă cu o autenticitate scăpărătoare, spectaculosul nu e anunțat prin nimic, ci se instalează natural în chiar banalul vieții cotidiene. Rezultatul e un construct artistic personalizat, ancorat puternic în ordinar, într-un domestic copleșitor în care, cum spune naratoarea din *Mobilă de familie*, „era cumva indecent să dai atenție la ceea ce depășea sfera imediatului”.

### **Spațialitatea și psihologia tranziției**

Produs al mixturii dintre sat și oraș, universul prozelor sale stă sub semnul unei spațialități contradictorii și fecunde în același timp, o spațialitate de tipul „nici..., nici” sau „și..., și”, care se sintetizează în formula *închis-deschis-ului*. Închiderea e dictată de presiunea unei lumi în care sunt încă active reprezentările tradiționale asupra constantelor de

gen, cu sectoarele lor distincte: bărbați și femei, lumea Tatălui și lumea Mamei, universul casnic al unei perfecte *housewife* și cel al slujbei respectabile, prin simplul fapt că e aducătoare de bani, a soțului. Dar închiderea vine și pe căi mai perfide care țin de fatalitățile destinului individual și atunci se cheamă resemnare, teamă de oprobiul public, umilință, neputință morală, degradare fizică. Deschiderea e o permanentă aspirație ce poate deveni realitate prin mâna hazardului, prin gestul insurgent sau... pur și simplu prin oportunitatea unei călătorii. Tema călătoriei, cu variantele sale – evadarea sau mutarea într-un alt loc – e pandantul temei familiei închise și pretins stabile și una privilegiată între temele autoarei. Ea marchează nu atât ruptura de un spațiu, cât mai ales ruptura de un mod de viață prealocat ce tinde să se transforme într-un destin. Această șansă li se dă însă numai unor personaje-outsider din punct de vedere structural, în general adolescentelor sau tinerelor puternice și curajoase, ce par să fie *alter-ego*-urile autoarei.

Marele start îl dă educația, liceul, urmat până la capăt (căci majoritatea îl abandonează pentru slujbe temporare devenite definitive sau pentru căsătorie și maternitate), fiind primul privilegiu și primul mijloc de selecție. „Mă simțeam despărțită printr-o viață întreagă de majoritatea celor pe care îi cunoscusem în clasa a noua”, spune prozatoarea în *Dragă viață*, ultima secvență din corpusul celor patru povestiri, „autobiografice în spirit”. Toate sondează straturile succesive ale memoriei naratoarei, din care se recompune reprezentarea copilăriei. În centrul lor, stă amintirea unei mame, de profesie învățătoare, care, fără a fi bovarică, trăiește mereu cu nostalgia unei vieți „de oraș”, o mamă plină de personalitate, voluntară și prețioasă, care își spunea punctul de vedere cu o voce vibrantă și cu o asemenea convingere, încât anihila orice altă părere. O mamă învinuită de familia soțului că arăta a altceva decât era, adică nu arăta ca o femeie crescută și destinată să rămână la o fermă. Aceași mamă își târa fiica de zece ani la dansuri într-o casă particulară, dar era suficient de conservatoare încât să renunțe la această distracție când constată că locul e frecventat și de o cunoscută prostituată. În fundal, un tată mulțumit de propria condiție, interiorizat și echilibrat, dar care, eșuând în comerțul cu blănuri de vulpi argintii, ajunge muncitor într-o turnătorie, aceasta în condițiile în care, la puțin peste patruzeci de ani, soția dă semne evidente de Parkinson și fiica e cea care preia responsabilitățile. Schema familială autobiografică se dovedește a fi patternul multor povestiri în care apare obsesiv mama atipică, dezvoltată în direcția excentricității vestimentare și de limbaj, dar și în aceea a unei pretimpurii boli mintale. Cum tot obsesiv funcționează și imaginea contrastivă a cuplului parental trăind pe măsuri lăuntrice diferite, afișând pretenții diferite de la viață. În general, femeile lui Alice Munro refuză plafonarea și se lasă tentate de alte forme de existență, pe când bărbații păstrează o relație mai tolerantă cu realitatea.

Femininul e întotdeauna elementul prins într-o condiție mobilă, aceea a unei permanente căutări de sine, iar expresiile acestei căutări sunt diverse, de la mimarea sau adoptarea unor forme de viață insolite, de împrumut, până la protestul fățiș ce ia forma evaziunii – e drept, cel mai adesea ezitante (*Fugara, Dimensiuni*) – dintr-o conjugalitate sau dintr-un mediu casnic sufocant. Asociind, în majoritatea situațiilor, femininul cu elementul mutabil al firii și masculinul cu obediința și cu soluțiile comode, aflate la îndemână, Alice Munro practică o răsturnare semnificativă a stereotipurilor de gen. Unul dintre personajele sale masculine, Neal din *Cariere de pietriș*, face și teoria fatalismului și a egocentrismului necesar în formula unei vieți împăcate cu sine: să cauți să fii fericit indiferent de împrejurări, să accepți tot ce vine, căci, dacă te lași purtat de curentul lumii, atunci tragedia dispare. Femeilor lui Alice Munro le lipsește această capacitate de acceptare, ele sunt expresia nemulțumirii, dar tocmai ele sunt reduse la tăcere printr-un crud joc al destinului: patternul vieții de familie, cu soția care se îmbolnăvește prematur – defularea artistică a propriei biografii tarate – va căpăta în alte proze continuări dureroase prin deturnarea vieții domestice și amoroase a bărbatului spre o a treia persoană, de regulă fata din casă, care, angajată să reechilibreze ecuația domestică, împinge de fapt spre dezagregare formula cuplului.

Tabloul vieții de familie zugrăvit de Alice Munro nu beneficiază de reprezentări liniștitoare, ci e marcat de secrete infamante ce ies la un moment dat la suprafață, de aspirații secrete, labilități emoționale, sexualitate pervertită sau porniri obscure care nu pot fi mărturisite la nivelul vieții conștiente. Un tată privat de viața sexuală prin boala soției își descoperă tentații libidinale la adresa fiicei (*Trenul*) și, nesuportând gândul, se sinucide aruncându-se sub un tren; un altul, cu pretenții intelectuale, fost profesor, constrâns de amnezia progresivă a soției, aduce în casă o femeie tânără, rudimentară, dar eficientă și ajunge să vadă în aceasta o ființă providențială care i-a redat credința în femei (*Curând*). Un al treilea, văzând că fiul nou-născut are pe obraz o mare pată sângerie, se dezice de acesta, fapt ce adâncește fisurile existente deja între el și soția sa (*Chipul*). Nici mamele nu sunt idealizate: o fiică, crezând că a fost adoptată, află că imprudența mamei a provocat moartea primului născut al familiei (*Greșeli*); o mamă își pierde fiica în tren pentru o aventură pasageră și, îngrozită, o descoperă refugiată în spațiul dintre tampoane. O altă mamă, cu veleități artistice, după ce constată că este însărcinată cu amantul ei actor, își părăsește soțul și, luându-și cele două fiice, se mută cu acesta într-o rulotă la marginea unei cariere de pietriș. Într-una dintre gropile excavate aici se va îneca fata cea mare, iar sora ei, prezentă acolo, va rămâne marcată de vinovăția de a nu-și fi

alertat la timp mama, aflată probabil în exercițiul intimității cu proaspătul ei iubit (*Cariera de pietriș*).

Rupt între modelul patern și cel matern, copilul trece pe rând, odată cu vârstele, din lumea mamei în cea a tatălui și invers, asumându-și punctul de vedere și complicitatea unuia sau a altuia. Niciodată o comunicare simultană în trei, dimpotrivă, se pare că buna relaționare cu unul dintre părinți se întemeiază pe eșecul comunicării cu celălalt: în adolescență, Juliet discută chestiunile profunde cu tatăl și își privește cu o anume superioritate mama excentrică și răsfățată, pentru ca la maturitate să descopere dramatismul existenței acesteia și dragostea necondiționată pentru fiica sa, a cărei revedere a devenit singura ei rațiune de a mai trăi. În același timp, sunt deconcertante lașitatea și conformismul tatălui, mulțumit că-i reușește mimarea aparențelor (*Curând*). Expresia-limită a ratării vocației materne e înregimentarea copilului într-o sectă religioasă care îl va rupe complet de vechea sa existență (*Râpe-adânci*). O astfel de mamă recuzată va fi și Juliet, care trebuie să accepte că fiica sa Penelope, dispărută din raza ei la douăzeci și unu de ani pentru a-și căuta „dimensiunea spirituală”, a fost crescută greșit, în suficientă detașare de părinți și fără să i se cultive o justă percepție asupra lucrurilor esențiale în viață. Scriitoarea e atentă să sublinieze dialectica opiniilor care se suprapune celei a vârștelor, ajungând până la turnuri radicale: numai ca mamă, Juliet poate realiza implicațiile răzlețirii copilului, a propriei fiice, o fiică de altfel destul de asemănătoare cu ea în tinerețe. Perspectivele diferite ale naratorului – copil sau adolescent, iar apoi adult – creează un joc al identităților pe care se sprijină polifonismul de esență romanescă al prozelor lui Alice Munro.

### **Trăirile ce nu pot fi „trucate”**

Dragostea e o temă recurentă, care capătă însă mai degrabă configurații comportamentale, implicite, decât discursive, directe. Pe acest teritoriu, tehnica elipsei e mai exploatată ca nicăieri altundeva, compensată de un acut simț al observației ce înregistrează, aparent în treacăt, micile gesturi cotidiene, derizoriul sub care se ascunde chiar sensul unei existențe. Scriitoarea are marea capacitate de a vorbi despre lucrurile despre care nu se poate vorbi – *The Art of Alice Munro: Saying the Unsayable* este titlul primului volum de eseuri consacrat prozelor sale de către editorul Judith Miller (1984) – și de a prefera sugestia în dezvoltarea temelor așa-zis elocvente. Unde începe și unde termină o relație, când sucombă competiția, lupta, asasinatul virtual dintre orgolii sub „benigna” indiferență, cât de diverse și de incompreensibile pot fi motivele ce duc la instalarea unei vieți duble sunt teme de meditație cărora scriitoarea evită să le dea un răspuns univoc. Problema dragostei, spun prozele lui Alice Munro, se poate pune la orice vârstă, căci nimic



nu le desparte în planul fenomenologiei amorului pe adolescentele rebele și sigure pe sine, capabile de gesturi șocant de îndrăznețe, de bătrânele aparent asexuate, ieșite din cercul vieții erotice. Între atâtea entități necunoscute și volatile care dau seamă de meandrele vieții sentimentale, asocierea constantă dragoste – curaj construiește câteva situații-tip în care voluntarismul feminin are rol decisiv: Juliet, eroina din *Ocazie*, o tânără profesoară suplinitoare de limbi clasice, invocă o „ocazie” (altfel creată de ea) ca să-l vadă pe bărbatul pe care l-a cunoscut în urmă cu șase luni, în timpul drumului spre școala care o angajase. Face pentru aceasta o călătorie lungă și incomodă, îndemnată doar de o scrisoare a bărbatului care îi mărturisise că s-a gândit adesea la ea. Dar, fatalitate, sosește în Golful Balenei în chiar seara zilei în care acesta își înmormântase soția devenită, de ani lungi, o legumă în urma unui accident. El însuși se află în locuința ultimei amante, pentru că un bărbat cu o soție infirmă – și infirmitățile ocupă o largă paletă, de la accidente, la Parkinson, Alzheimer și la bolile de inimă – are nevoie de două tipuri de femei care să-l ajute: o menajeră, ca Ailo, și o amantă, precum Christa. Dar fata rămâne peste noapte în locuința goală și e cuprinsă de groază și rușine dimineața, când cel așteptat, după ce i-a verificat prezența, sosește. Modul în care e întâmpinată îi dă senzația de ușurare și fericirea o copleșește. Fericirea, spune Juliet, care e atât de asemănătoare cu spaima! Între una și cealaltă se află gestul unui bărbat care își deschide primitor și bucuros brațele.

Altă tânără, ajunsă profesoară într-un sanatoriu pentru copii bolnavi de tuberculoză (*Amundsen*) își trăiește prima și unica dragoste cu doctorul de acolo, ajunge în pragul căsătoriei, pentru ca acesta să renunțe în ultimul moment, speriat de un asemenea angajament. Căsătorită, îl va reîntâlni în Toronto, peste mulți ani, în timp ce traversa o stradă aglomerată, iar faptul că el trece fără să se oprească, fără să se agațe de această oportunitate, îi actualizează brusc emoțiile din momentul când fusese atât de brutal, de inexplicabil, părăsită: „Nimic nu se schimbă cu adevărat în dragoste” constată ea în final. Dintre toate actele asumate de personajele lui Alice Munro, modul de raportare la dragoste e, sugerează prozatoarea, unul dintre cei mai preciși revelatori ai sinelui, tocmai pentru că e insensibil și la schimbarea de perspectivă pe care în general o aduce orice evoluție în timp, și la aspectul apăsător contrafactual al realității.

În *Ură, prietenie, dragoste, căsătorie*, tânăra menajeră a domnului McCauley, Johanna, o englezoaică crescută într-o casă de copii, e victima fericită a scrisorilor ticluite de nepoata acestuia, Sabitha, și de inventiva și inteligenta ei prietenă. Încântată de câteva vorbe de apreciere strecurate în scrisoarea pe care Ken Boudreau, ginerele stăpânului, o adresează propriei fiice aflate în grija Johannei, menajera

inițiază o corespondență cu acesta și primește răspunsuri încurajatoare, redactate inteligent... de către cele două fete care folosesc prilejul pentru a se distra copios pe seama naivității sale. Convinsă de cristalizarea unor serioase sentimente între ei, Johanna „dezertează” din slujbă și își anunță sosirea în localitatea bărbatului, situată undeva în vest, în îndepărtata provincie Saskatchewan, împreună cu mobila fostei lui soții, moarte de ceva vreme, mobilă pe acesta o revendicase. Nici la fața locului confuzia nu e spulberată, căci starea de sănătate a acestui vântură-lume, de fapt o ființă leneșă și interesată, e critică, iar femeia, așa cum era de presupus, preia senină sarcina de organizare a unei vieți viitoare în doi. Peste doi ani, după înmormântarea bătrânului domn McCauley, prietena Sabitheii, Edith cea năzdrăvană, realizează că ea e de fapt responsabilă de venirea pe lume a lui Omar, copilul cuplului pe care, din joacă, îl crease și că versurile lui Horațiu, din tema ei de la latină, se potrivesc ca o mânășă întorsăturii pe care o luaseră lucrurile: „Nu trebuie să întrebi, ne este oprit să știm ce ne rezervă soarta mie sau ție...”. Incredibil, dacă ne gândim că totul se întâmplase după regulile neștiute ale unui joc de adolescente numit „Ură, prietenie, curte, dragoste, căsătorie”, în care hazardul decide ce tip de relație vei avea cu băiatul la care te gândești. Concepută, ca și alte proze ale scriitoarei, pe ruptura cuplului între ficțiunea dragostei romantice și pragmatismul real – eleganta mobilă de arțar nu e altceva decât simbolul legăturii dintre cele două planuri –, povestirea anulează în final opozițiile și introduce un nou tip de ethos în fabulă. Așa cum subliniază Coral Ann Howells (2009: 177), “Munro has deftly turned romance on its head, translating the dynamics of fantasy into real life while subverting the traditional gendered power relationship into celebration of a woman’s managerial capacities and a man’s gratitude for being rescued”<sup>2</sup>.

*Trucuri*, replica în negativ a acestei povestiri, confirmă atotputernicia și capriciul hazardului care îți surâde când nu te aștepți, dar e tot acela care îți zădărnicește cele mai meticuloase planuri: Robin, soră de sânge și soră de caritate pentru Joanne cea bolnavă de un astm sever, descoperă într-una din ieșirile ei „de lux”, o dată pe an, la un spectacol de teatru din orașul apropiat, un bărbat providențial, emigrat din Muntenegru, cu care comunică de la început în cel mai firesc mod cu putință. Amândoi realizează că întâlnirea e o întâmplare semnificativă, dar, pentru că el urmează să se repatrieze pentru o vreme, decide să lase întâlnirea viitoare la latitudinea ei, în același loc, la el acasă, peste un an,

---

<sup>2</sup> „Munro a răsturnat cu abilitate maniera în care este privit *romance*-ul, transformând dinamica fanteziei în viață reală, subminând în același timp relația tradițională a puterii genului în celebrarea capacităților decizionale ale femeii și în recunoștința bărbatului pentru faptul că e salvat.” [trad. mea.]

când ea va trebui să fie îmbrăcată în aceeași rochie verde. Omul care o întâmpină însă la termenul stabilit nu pare s-o recunoască și e chiar înfuriat de apariția ei. Rușinea și umilița o marchează pe Robin, rămâne singură chiar și după moartea surorii sale, dar peste multă vreme, lucrând ca asistentă la secția de psihiatrie a spitalului, descoperă într-un pacient pe fratele geamăn, surdo-mut, al bărbatului care i-a răvășit viața și realizează că de fapt acesta e cel care o respinsese, că substituția gemenilor a funcționat scandalos, altfel decât în piesele lui Shakespeare pe care le urmărea cu aviditate. Revelația n-o împacă defel cu trecutul care i-a zădărnicit, printr-o festă, marea șansă, dar e recunoscătoare pentru că a ajuns să cunoască adevărul chiar și târziu, când bărbatul dorit murise deja. Cât e controlabil și cât e hazard în destinul nostru? Ce vină poartă această Robin care și-a imaginat un an de zile întoarcerea? Că a ajuns mai devreme sau mai târziu cu câteva minute? Că a purtat o altă rochie, tot verde, fiindcă rochia inițială nu fusese curățată..., fiindcă femeii de la curățătorie i se îmbolnăvise copilul...? Că a crezut, nesăbuit, că un aranjament fragil avea să meargă ca uns pentru că și credința din spatele lui se păstrase întreagă? În piesele de teatru, astfel de situații sunt „trucuri” care se dezvăluie la timp, după ce și-au împlinit rolul, acela de a face acțiunea mai spectaculoasă, în viață însă ele fac parte din mecanica oarbă destinului. La fel de oarbă precum Oedip, cel care făcuse totul ca profeția nefastă să nu se îplinească.

Se poate observa în general la Alice Munro predilecția pentru relevarea simetriei inverse dintre viață și cărți, dintre realitatea obiectivă și transfigurarea ei artistică. Literatura e întotdeauna mincinoasă: nici Johannei lucrurile nu i-au mers ca în scrisori, nici lui Robin nu-i folosește la nimic experiența pieselor lui Shakespeare. Tema ultimă a prozelor sale despre dragoste este demascarea convenției instituite de constructele imaginare, convenție care sucombă la prima confruntare cu *real life*. A fost observată, de altfel, ca o marcă a scriiturii autoarei – presimțită încă din primul volum, *Dance of the Happy Shades*, dar confirmată începând cu *Life of Girls and Women* –, existența unor „sugestii ale unor relații potențiale care contravin supozițiilor și așteptărilor pe care le avem despre lumea reală” (Zetu, 2013: 21).

Dragostea, mărturisesc îndrăgostirile eroinelor lui Alice Munro, se presimte rapid, ca stare aparte instalată în doar câteva ceasuri petrecute împreună cu cineva, într-o conversație inițiată de circumstanță și în micile gesturi de atenție. Dintr-o asemenea situație-tip se ivește, timidă și neîncrezătoare la început, revelația unei ființe similare. Dacă incomunicabilitatea reprezintă marea problemă a relațiilor de familie, comunicarea firească, incredibil de firească, instalată în cele mai comune situații, e, fără greș, simptomul găsirii celui alt și toate

dezvoltările ulterioare ale acestor istorii, erotice doar ca promisiune, confirmă adevărul primei intuiții. Iar adevărul stă întotdeauna în detaliile aparent ne semnificative, în impresiile pasagere ce marchează după aceea existența secretă a eroinelor sale. Greta, o poeză din Vancouver (*Țărutul Japoniei*), salvată de penibilul de a fi băut prea mult la o petrecere organizată de redactorul revistei care a publicat-o, rămâne cu gândul la bărbatul care a dus-o acasă cu mașina și pe care l-a cunoscut doar în timpul acestui drum. Obsesia e persistentă, pare una de femeie bovarică – pe deasupra și poetă (și mamă abia în restul timpului) –, dar când are ocazia să vină pentru o perioadă în Toronto, unde bărbatul locuia, îi scrie. O face cu sentimentul că aruncă o sticlă în apă sperând prostește ca mesajul să ajungă la țărutul Japoniei, dar are marea surpriză să fie așteptată de el la tren. La fel, Grace, adolescenta neconvențională din *Pasiune*, logodită din inerție cu Maury, rănită fiind la picior, se abandonează brusc fratelui vitreg al acestuia, doctorul Neil, pe care ajunge să-l cunoască profund în doar intervalul drumului spre spital. Și în toate aceste momente este conștientă că trăneste brusc o poartă în urma ei și că pasiunea pe care și-o imagina într-o anumite expresie fizică poate avea fețe mult mai intense, dar și mult mai sublimite.

Astfel de iluminări fulgurante au atâta forță, încât amintirea lor persistă o viață întreagă, cum va constata și Meriel din *Ce rămâne în amintire*, femeia căreia după-amiaza de dragoste petrecută cu proaspăta sa cunoștință – Asher, doctorul ce o însoțește în vizitarea unei mătuși – îi dă o senzație de plenitudine ce înseamnă și fericire, și sentimentul mândriei de sine. Alice Munro reactualizează modelul dragostei romantice ca ecran negativ pentru deciziile protagonistei: pe puntea feribotului ce o duce către casă și familie, rememorând, cum o va face ani buni după aceea, detaliile recentei întâlniri, lui Meriel îi trece prin cap gândul că, dacă ar fi personajul unei anumite povestiri – cum nimeni nu mai scrie astăzi –, ceea ce i-ar rămâne de făcut ar fi să se arunce în apă și că, dintr-un punct de vedere interzis, aceasta ar fi dovada supremă a raționalității. Răsturnarea raportului obișnuit idealism – realism, ascunsă bine în această amintire, e materia unei a doua vieți, secrete, visate cu ochii deschiși. O viață care, paradoxal, nu e revizuită de Meriel nici măcar după ce află că doctorul, pe care nu îl mai întâlnise niciodată de atunci, a murit într-un accident, semn că episodul consumat cu mulți ani în urmă era definitiv asimilat de intimitatea sa adâncă și îi susținea, dintr-un punct-cheie, întreaga viață afectivă. Momentul o face însă să descopere capacitatea selectivă a amintirii care măsoară de fapt voința noastră de iluzionare. Căci între toate amintirile păstrate ca o comoară de preț, una singură fusese alungată în colțurile memoriei, cea în care Asher, refuzând îmbrățișarea de despărțire, îi spune „Nu fac asta niciodată”, dându-i clar de înțeles că a decis s-o ferească de umilința adulterului și de falsele speranțe. Fără să o spună explicit, prozatoarea

acordă memoriei o pondere decisivă în definirea identității personajelor sale, iar faptul acesta se poate măsura mai ales prin transformările pe care le produc ravagiile numeroaselor boli mintale de care sunt afectate femeile sale.

Problematizarea identității feminine nu se impune numai „din afară”, în cadrele inerțialului mecanism al vieții tradiționale de familie care, cum s-a văzut, avansează către un „divorț mental” determinat de asumarea progresivă și tacită a rolurilor de gen prealocate: pe de o parte, mama cu copiii și casa, de cealaltă, tatăl cu profesia și banii. Nu neapărat copiii sunt cei care împart în două lumea domestică. Asumarea responsabilităților de gen poate atinge zona intimă a unei conștiințe de sine definite din perspectiva valorizării sau nonvalorizării ca individ autonom. În contextul mentalitar circumscris libertinismului anilor ‘70, povestirea *Refugiul* opune două variante de cuplu corespunzând celor două mentalități concurente: “the narrator reflects with or through her eclectic memories on the advantages and disadvantages of both lifestyles – patriarchy and/vs. female liberation”<sup>3</sup> observă Sigrid Müller (2014: 25). E vorba, pe de o parte, de părinții nonconformiști care își „depozitează” fiica la rude pentru ca ei să poată pleca să lucreze în Africa, de cealaltă, unchiul și mătușa Down, imagine perfectă a raportului de supunere și dominație. În casa acestora din urmă, naratoarea puberă află că e de preferat o mamă a cărei personalitate debordantă se exercită chiar și în dauna simțului matern, unei soții-copil care, din comoditate și lașitate, își amână la nesfârșit maturizarea, complăcându-se în a fi administratorul de nădejde al casei-refugiu pentru un bărbat important social.

Onestitatea scrisului lui Alice Munro lasă deschis întreg acest teritoriu al opțiunilor individuale fără să permită insinuarea vreunei judecăți sau a vreunui partizanat sexist. Diatribele feministe sunt repartizate unor personaje „de răscruce de epoci”, genul răzvrătit și independent precum Grace din *Pasiune*, cuceritoare prin opoziția obstinată față de tot ce însemna modelul feminin al anilor ‘50, întruchipat atât de bine de Liz Taylor în filmul, la modă pe atunci, *Tatăl miresei*:

Frumoase,enerate, răsfățate, egoiste, cu mintea de găină. Așa trebuia să fie o fată ca să se îndrăgostească și de ea cineva. Pe urmă devenea mamă și nu mai era niciodată altfel decât devotată lacrimogen copiilor. Nu mai era egoistă, doar că mintea o avea tot ca de găină. Pentru vecie.

Traseul întortocheat al descoperii sinelui și al afirmării identității se decantează și în limitele descrise de mimetism vs. comportament

---

<sup>3</sup> „naratorul reflectează, cu sau prin amintirile sale eclecticice, la avantajele și dezavantajele ambelor stiluri de viață – patriarhalitatea și/vs. eliberarea femeii” [trad. mea.]

autentic, sugerează prozatoarea. Mediatizarea voioasă a femininului „de interior”, decorativ și îndatoritor, este resimțită ca o formă perfidă de gheoizare intelectuală, acționând pe nesimțite asupra conștiințelor. Alfrida din *Mobilă de familie*, tânăra promițătoare și neconvențională, care scrie sub pseudonim într-un ziar popular în câteva orașele din Ontario la rubrica „Pagina pentru gospodine a Florei Simpson”, aduce zvonul unei alte lumi într-un mediu sufocant, dominat de supremația mătușilor și a unchilor bătrâni, dar ajunge să se identifice în viață chiar cu cititoarele rubricii sale, cele pe care le disprețuise profund, și cu habitudinile, întotdeauna ironizate, ale conservatoarei sale familii. Ce model a mimat Alfrida și ce era ea de fapt? Tânăra emancipată sau casnica pentru care furniza în articolele sale noutățile de ultimă oră în materie de decorațiuni și rețete culinare? Până unde poate fi făcut răspunzător mediul de ceea ce devenim? Și cât preț merită să fie pus pe prejudecățile unei societăți în care – cum spune Greta din *Țărutul Japoniei* – simplul fapt că ai o idee serioasă sau că citești o carte adevărată e taxat ca gest suspect care avea legătură cu îmbolnăvirea copilului de pneumonie?

*The room of one's own* a Virginiei Woolf, pe care Alice Munro o ilustrase în *The Office* (din volumul *Dance of the Happy Shades*), este camera goală, din care „mobila de familie” a fost aruncată, pentru ca acolo să vorbească, netrucată, nefiltrată, doar vocea interioară. Sau drogheria în care naratoarea – tot un *alter-ego* al prozatoarei –, evadată din casa Alfridei, descoperă în fața unei cafele ordinare fericirea de a fi singură și de a-și fi întrezări drumul, condiția de scriitor asumată structural, dincolo de diletantism, mimetism, excentricitate sau frondă: „Asta era ceea ce-mi doream, acestea erau lucrurile cărora credeam că trebuie să le dau atenție, așa voiam să-mi trăiesc viața”. Or profesionalizarea femeii-scriitor, prin recunoașterea socială a acestei pasiuni „ciudate”, dacă nu chiar „periculoase”, este și cel mai apropiat mod de recomandare identitară pentru o scriitoare care s-a confruntat din plin cu obtuzitățile mentalitare ale propriului mediu și pe care le-a biruit, în viața, ca și în literatura sa, prin autenticitate.

#### **A trăi pe mai multe dimensiuni: Sofia Kovalevki – studiu de caz**

*Prea multă fericire* este o proză cu un statut singular în opera lui Alice Munro, nu doar excentrică, ci și contrapunctică în multe privințe lumii consacrate de autoare. Față de existențele feminine contemporane, comune, anonime, răspândite pe vastul teritoriu al Canadei, femeivictime, învinse în aspirația de a-și schimba viața, *Prea multă fericire* e ficționalizarea biografiei celebrei matematiciene de origine rusească cu contribuții în domeniul ecuațiilor cu derivate parțiale, Sofia Kovalevski, un pionier în privința emancipării intelectualității feminine din Europa sfârșitului de secol al XIX-lea.

Într-o notă atașată povestirii, Alice Munro mărturisește că a descoperit acest destin de excepție în *Enciclopedia Britannica* și că, fascinată de asocierea dintre scriitor și matematician, a citit tot ce a găsit despre ea, fiind recunoscătoare în primul rând volumului semnat de Don H. Kennedy, *Little Sparrow: A Portrait of Sophia Kovalevsky* (1983). Făcând-o, împotriva tuturor obiceiurilor scrisului său de esență autobiografică, chiar eroina celei mai substanțiale proze din volum, aceea care îi furnizează și titlul, ne putem întreba dacă nu a ridicat-o la rang de mit personal.

Motoul povestirii e o altă mărturisire aparținând chiar Sofiei Kovalevki:

Mulți dintre cei care nu au studiat matematica o confundă cu aritmetica și au impresia că e o știință anostă și aridă. De fapt, această știință cere o imaginație debordantă.

În siajul celor două paratexte, care atrag atenția asupra omului complex care a fost Sofia Kovalevki și asupra imaginarului său, personajul a fost identificat cu ipostaza creatorului atemporal care, ca matematician, explorează spațiile fanteziste ale posibilului, la fel cum scriitorul o face cu alte mijloace: „In my reading, the story is about the enigma of mental space and its representations. As such, it is a story about a woman mathematician and novelist but simultaneously a reflection about how both mathematics and literature are works of the imagination and discover the unexplored possibilities of the creative mind”<sup>4</sup> (Boucherie, 2010: 146).

Povestirea recompune biografia Sofiei Kovalevski într-o ordine subiectivă decisă de fluxul memoriei eroinei, printr-un amestec de flash-uri trecut – prezent – viitor. Dintr-o familie aristocrată rusească, ea reușește să-și urmeze visul utopic pe atunci, de a studia matematica la universitate – într-o vreme în care în Rusia acest lucru nu era îngăduit femeilor –, contractând o căsătorie formală cu paleontologul Vladimir Kovalevski numai ca să fie scutită de aprobarea părinților pentru a emigra. Viața ei împărțită între Palibino, moșia de la țară a familiei din Rusia, Petersburg, Moscova, Heidelberg, Berlin, Paris și Stockholm e și o pendulare între condiția de femeie, care acceptă la un moment dat conveniența vieții domestice și mondene (dând naștere și unei fete) și statutul inexistent încă, presimțit, dar greu de recunoscut, acela de om de știință-femeie, matematician-femeie, profesor universitar-femeie, o premieră absolută în lumea europeană, pentru care francezii cei

---

<sup>4</sup> „În lectura mea, povestea este despre enigma spațiului mental și a reprezentărilor sale. Așadar, este o poveste despre o femeie matematician și romancier, dar în același timp o reflecție despre modul în care atât matematica, cât și literatura sunt opere ale imaginației și descoperă posibilitățile neexplorate ale minții creative.” [trad. mea]

afectuoși nu sunt pregătiți (în ciuda prestigiosului Premiu Bordin pe care i-l acordă Academia Franceză de Științe, „mai degrabă s-ar fi gândit să angajeze un cimpanzeu dresat”), dar suedezi cei reci și „cu capul pe umeri”, da. Sofia Kovalevski e întru totul o contradicție pentru societatea încă patriarhală a celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea: „o noutate absolută, o ciudățenie adorabilă, femeia cu talent la matematică și timiditate feminină, cu totul încântătoare, dar cu un cap neobișnuit de înzestrat, ascuns sub bucle”.

Dar nu pe istoricul impunerii matematicienei în lumea științifică, care poate fi citită în orice biografie a sa, mizează proza lui Alice Munro, ci pe zona subtilă, alunecoasă și mai incontrollabilă decât cea a mentalului colectiv, zona relațiilor și a emoțiilor, specialitatea scriitoarei canadiene. Constructul narativ dezvoltă ultimii trei ani din viața Sofiei, anii semnificativi în acest sens, cei de după întâlnirea sa cu rusul expatriat și el Maksim Kovalevski, profesor universitar de drept și sociologie. Sunt anii care o țin într-o teribilă confuzie sentimentală, cum îi scrie prietenei sale („nu știa dacă se îndrepta către fericire sau către suferință”), până ce bărbatul masiv și la trup și la minte se decide să se căsătorească cu ea în chiar primăvara aceluși an, 1891. Întoarsă în Suedia din vacanța petrecută la Nisa, unde și-a petrecut Crăciunul alături de Maksim, Sofia, bolnavă de pneumonie, cade la pat și moare după câteva zile.

Finalul, abrupt ca și în viața reală a protagonistei, ne poate antrena pe direcția unei interpretări simbolice, fataliste, care să depășească realismul crud al manifestării hazardului în chiar momentul de apoteoză, cel în care Sofia își conștientizează „prea multa fericire” pe care a ajuns să o trăiască; o fericire care vine din sentimentul de împlinire pe toate planurile existenței sale: a fost cerută în căsătorie de Maksim și va trăi în sudul Franței (unde își poate continua munca la proiectele sale eliberată de presiunea de a preda la universitatea suedeză pentru a-și câștiga existența), și-a susținut la timp și strălucit conferința programată la Stockholm și are o idee profundă despre viitoarea sa carte. Ceva neclar încă, dar care promite să-i ofere o înțelegere superioară ce îi va dezvălui enigma propriului destin – „o mișcare de pendulare, spuse ea, un puls al vieții” –, ceva totalizator și esențial, în stare să armonizeze toate aspectele ființei sale: matematica, dragostea, literatura.

Arta lui Alice Munro e departe de a fi tezistă la modul feminist<sup>5</sup>. Sugestia pe care o induce este că se detașează de presiunea dicotomiilor,

---

<sup>5</sup> Într-un subiect ce ar putea furniza teme tari feminismului, autoarea o propune ca eroină în primul rând pe femeia Sofia Kovaleski, ceea ce nu a trecut neobservat. Marijke Boucherie constată în acest sens că variantele denominative prin care Sofia e menționată în narațiune (întotdeauna fără precizarea numelui de familie) sunt semnificative pentru focalizarea povestirii pe *love-story*-ul ei, dar, implicit, și pe diferența socială și culturală dintre femei și bărbați ca realitate evidentă a timpului său (2010: 149). De asemenea,



atingând un plan general al filosofiei de viață în care problema esențială este aceea a echilibrului dintre plus și minus sau a compensațiilor necesare. „Prea mult”... atrage după sine pe „prea puțin” sau excelența calitativă se vede cenzurată cantitativ. Ficțiunea validează ideea că moartea e sancțiunea impusă unei femei care și-a transgresat prin înzestrare nativă și tenacitate limitele speciei, dar n-a renunțat nici la împlinirea ca femeie. Ultimele ei cuvinte, „Prea multă fericire”, asumă intensitatea cu care și-a trăit viața, ardoarea cu care a râvnit, și a fost pe punctul de a obține, Totul. În această idee, discuția ultimă dintre Sofia și mentorul ei, profesorul Weierstrass, se poartă pe subiectul diferenței dintre ei, dintre o viață dedicată exclusiv matematicii și un proiect integral de existență pe care bătrânul savant îl privește cu rezervă:

- *Mein Liebe*, spuse ea. Îți poruncesc, îți poruncesc să te bucuri pentru mine.
- Trebuie să îți se pară că sunt foarte bătrân. Am dus o viață liniștită. Natura mea nu are atâtea fațete ca a ta. Am aflat cu atâta uimire că scrii romane.

*Prea multă fericire* stă de la început până la sfârșit sub semnul *excesului*, al lui „prea mult”, contrapondere pentru „prea puținul” din celelalte proze ale volumului, despre crimă, infanticid, boli incurabile, deviații sexuale, malformații, alcoolism, ființe elementare etc. Nu poate trece neobservat ecoul de tragedie antică prin conturarea unui *hybris* destinal ce singularizează social ființa excepțională la fel de mult precum o fac și tarele diverșilor psihopați din celelalte povestiri. La acest nivel, nota comună a volumului, al cărui titlu poate părea ironic și neadekvat, este singurătatea celui care e altfel.

„Prea mult” e figura narativă a povestirii și la nivelul discursiv, ca leitmotiv, și la cel al subliminal: inteligența sclipitoare a Sofiei, puterea ei de neînfrânt care, în cele din urmă, îi aduce acceptarea profesională și umană și uriașul Maksim, cu nume predestinat, în care totul e hiperbolizare: „mare atât ca fizic, cât și ca intelect”, ocupând „prea mult loc pe divan și în mintea celui ce se gândește la el”. Sofia, de o feminitate adorabilă, dar cu minte „de bărbat”, scriitoare și om de știință, evocă o perfecțiune de androgin la care zeii nu pot rămâne indiferenți. Cu atât mai mult cu cât e alăturată unei alte ființe totale, lui Maksim, a cărui complexitate nu se poate descrie, spune ea într-o scrisoare adresată unui prieten, decât ca sumă de contrarii.

În logica narativă, inclusiv evenimentialitatea devine consecința aceleași augmentări care provoacă limitele umanului. Călătoria Sofiei pe

---

Éva Zsizsmann consideră că, deși apare ca o predecesoare a femeii independente, care acumulează pentru sine și încearcă să trăiască din ceea ce acumulează, Sofia nu adoptă un discurs feminist strident, ci vede mai degrabă relațiile dintre femei și bărbați ca o veche paradigmă a cărei desființare e dificilă (2011: 205).

vreme de iarnă din sudul Franței spre Stockholm, cu opririle la Paris – unde își vizitează rudele rămase în viață (pe cumnatul său Victor Jaclard, fost comunard, și pe nepotul Urey), ca și pe matematicianul Jules Poincaré – sau la Berlin, unde îl revede pe celebrul Weierstrass a cărui studentă fusese, pare, retrospectiv, un semnificativ turneu de rămas-bun. Apoi, epuizantul ocol al Copenhagăi unde se declanșase epidemia de variolă și, în cele din urmă, beția fericirii pe care o trăiește îndată după sosirea în Stockholm; beție care o determină să se întoarcă acasă pe jos, prin zăpadă, de la recepția unde fusese invitată, îmbrăcată doar în ținută de seară, dar sub puterea de neoprit a unei revelații izvorâte din explozia inteligenței ei:

Apoi părăsi încăperea fără să se scuze și ieși afară. Capul îi era prea plin de idei strălucitoare și excepționale ca să mai stea de vorbă cu oamenii. [...] Avea picioarele ude, dar nu îi era frig. Se gândi că asta se datora lipsei de vânt și senzației extraordinare din mintea și din trupul ei, de care nu fusese conștientă înainte, dar pe care, cu siguranță, se va baza de acum înainte. Poate că era lipsit de originalitate să se gândească la asta, dar orașul părea desprins din basme.

Alice Munro sugerează că până și mentalul etnic pare să aibă un rol în problema opțiunilor categorice ale eroilor săi. O explicație, între altele, e predispoziția pentru extreme a rușilor, care trăiesc la temperatura pasiunii periculoase – „Rușii urăsc. Rușii iubesc” –, preferă ninsoarea în locul ploii și nu se sinchisesc de conveniențe când sunt prost dispuși. Implicit, suedezilor, lipsindu-le paroxismul, le lipsește vocația sacrificiului.

Povestea Sofiei Kovalski pune problema generală a specificului vieții femeii-artist, căreia îi este inerentă o dinamică particulară a raportărilor sale la public și privat. Jocul prezenței și absenței, al fluxului și refluxului e decis de mecanismul unui „sistem de vase comunicante”, în care ce se câștigă într-o parte se pierde în cealaltă. Este vorba, în linii generale, despre conflictul dintre sine și ceilalți, dintre solicitările muncii de creație și cele ale comunităților de apartenență, dar, în cazul particular al Sofiei, și despre sacrificii precum emigrare, inadaptare, rezervă și excludere socială, necesitatea de se autoîntreține sau o relație mamă – fiică marcată de sincope. Pentru Sofia însă, sistemul, aproape matematic, de compensații cu care operează viața se resimte în primul rând în relațiile de cuplu, zona cea mai problematică, pentru că aici savantul, „bărbat” în mentalul sfârșitului de secol al XIX-lea, se descoperă acut concurat de natura sa proprie de femeie. Cei doi bărbați din viața Sofiei, Vladimir și Maksim, dezvoltă problematica cuplului concomitent în termeni arhetipali și de gen, puncte de vedere nu lipsite de tensiune.

Maksim Kovalesky e iubitul perfect până ce aceasta primește prestigiosul Premiu Bordin, fapt care îl face să se simtă plasat într-un con de umbră în societate și, probabil, și în mintea Sofiei:

Premiul Bordin le stricase relația. Așa credea Sofia. [...] În timp ce se răsfața cu triumful ei, Maksim spălă puțin. Sigur că nu spusese nimic despre adevăratul motiv – îndrugase ceva despre lucrările pe care le avea de scris, că avea nevoie de liniștea și de pacea de la Beaulieu.

Se simțise ignorat. Un bărbat obișnuit să i se dea atenție, care probabil nu călcase vreodată într-un salon, la vreo recepție, de când ajunsese la maturitate, și atunci doar când fusese cazul.

Vladimir în schimb, expresia unui *animus* hipotrofic, e șansa ei de reușită profesională, relația confortabilă, netensionată de resentimente și puseuri de orgoliu masculin. Când Sofia reușește să se căsătorească cu el, învingând împotrivirea tatălui său, e „nebună de fericire” nu pentru căsătoria în sine, ci pentru că a confirmat așteptările surorii sale cu convingeri feministe, Aniuta, făcând un gest semnificativ în vederea emancipării rusoaicelor. Interesantă este și opțiunea lui Vladimir care, dintre cele trei surori candidate la această căsătorie formală, o alege pe cea mai puțin vizibilă ca femeie. Explicația, spune Sofia, e aceea că Vladimir

nu avea convingerile pe care le au bărbații de obicei. De asta îi putuse oferi un statut egal, ceea ce alții nu fuseseră în stare să facă, de asta nu-i putuse oferi acea căldură și siguranță învăluitoare.

Bărbatul dezirabil chiar și pentru o femeie-matematician e Maksim, deși relația cu el e departe de a fi calmă și uniformă, confirmare a teoriei că atracția erotică ține de sexul intern, că acest nivel ilustrează fondul ultim al individului, cel răspunzător de polaritatea elementară a sexelor care are prea puțin de-a face cu compatibilitățile exterioare (cf. Evola, 2006: 60–81). Maksim este dorit, cu o disperare controlată în afară, nu pentru că e „bărbatul bogat, inteligent și realizat”, ci pentru senzația de protecție și siguranță la care calitățile lui evidente concură; senzație care emană din „umărul lui lat” și din „haina lui de stofă fină, scumpă, mirosul ei de bani și de bunăstare”, toate acestea evocând – semnificativ pentru psihanaliza personajului Sofia – imaginea tatălui ei din copilărie. Bărbatul ca Tată și Iubit vs. femeia ca natură proprie relevă un dialog la nivel de arhetipuri dezvăluind sinele adânc al Sofiei:

Minunata lui siguranță de sine, aceeași siguranță pe care o avea și tatăl ei, pe care o poți simți de fetiță, când te cuibărești în brațele lor și ai vrea să rămâi acolo pentru tot restul vieții. E și mai bine dacă bărbatul acela te iubește, te alină, chiar dacă nu e decât un fel de pact arhaic și nobil pe care l-au făcut acești bărbați, o legătură pe care au semnat-o fără entuziasm, ci doar din necesitatea de a te ocroti.

S-ar supăra dacă le-ar spune cineva că sunt docili, dar, într-un fel, chiar așa sunt. Se poartă bărbătește, își asumă riscuri și sunt cruzi, au responsabilități și înșală cu bună știință. Comportamentul ăsta are niște reguli de care, ca femeie, uneori te bucuri, dar alteori nu.

*Love-story*-ul Sofiei sugerează că diferența dintre Vladimir și Maksim e aceea dintre factorii care condiționează și cei care determină. Cuplul social legat prin coerciția instituțională (a familiei, a patriarhatului, a ideilor nihiliste comune) e imaginea în negativ a celui elementar, magnetic, configurat de complementaritatea și integrarea, în stare pură, a calităților masculine și a celor feminine.

Paradoxal pentru statutul ei public, povestea Sofiei este despre fericire și fericirea este cuvântul-temă al narațiunii. Dar fericirea unei ființe ce aspiră spre integralitate are mai multe fețe și mai multe intensități. Există un prim moment când Sofia fusese „extrem de fericită”: o fericire-bucurie-încredere încercată la treisprezece ani, când face cunoștință cu trigonometria constatând, în fața unei lucrări de optică, că mintea ei e capabilă de conexiuni pe care nu le-a învățat niciodată. Există o fericire „nebună” când realizează că-și poate urma vocația ieșind din fortăreața Rusiei patriarhale. Există chiar și varianta *soft*, o fericire domestică și facilă care îi demonstrează că „viața poate fi foarte satisfăcătoare și fără realizări mărețe”. E fericirea pe care Sofia o cunoaște când încercă mulțumirile vieții de familie și ale vieții mondene după ce se repatriază în Rusia cu diploma de doctor frumos împăturită în cutie. Există însă o fericire complexă căreia nu-i poate rezista, alcătuită din toate acestea și chiar depășindu-le. Fericirea care pune în acord exteriorul cu interiorul, socialul cu elementarul – acea dimensiune de maximă profunzime de care ține talentul ei în matematică („un dar natural, asemenea aurorii boreale”), vocația artistică și, evident, erosul. O fericire care-i va fi fatală, căci are valoarea unei rupturi de nivel. Dar mai există și un tip cu totul aparte de fericire, asupra căreia Alice Munro glosează insistent, aparent factice, dar, se va vedea în final, deloc astfel. E fericirea indusă artificial de medicamentul pe care i-l oferise doctorul din Bornholm în timpul călătoriei spre Stockholm, o fericire-beție care se naște din senzația că toate obstacolele din viața ei au fost înlăturate și că „evenimentele și ideile căpătau o formă nouă, văzute prin panouri de inteligență limpede, printr-o lentilă care preschimba totul”. Această fericire-clarviziune provocată, extrem de asemănătoare însă cu cea naturală, născută din revelațiile minții ei, cu fericirea prin ecranul căreia Sofia își prognozează o viață plenară, implică ideea că manifestarea inteligenței este la fel de stenică ca un drog.

*Prea multă fericire* are o importanță aparte în receptarea adecvată a operei lui Alice Munro, scriitoare considerată, fără nuanțele necesare, drept feministă. Acesta este și motivul pentru care proza a făcut obiectul

unei analize distincte în studiul de față, analiză ce vine să întregască configurarea patternurilor de gen ale scrisului său – aspect care a avut parte de o tratare anterioară (cf. Bodiștean, 2007) –, dar mai ales să-i puncteze nota specifică. Povestirea în sine este un *exemplum* pentru poziția ideologică echilibrată a scriitoarei canadiene care face din personajul său expresia unui feminism condiționat istoric – în particular, o ofensivă a înzestrării naturale față de un mental instituțional patriarhal –, dar nu și a de-feminizării. Personalitatea complexă a Sofiei Kovalevski, disecată din perspectiva naturii ei de femeie, îi permite lui Alice Munro să dea glas acestui feminism afirmativ, în variantă exclusiv benignă.

#### REFERENCES:

- Bahtin, Mihail, *Probleme de literatură și estetică*, traducere de Nicolae Iliescu, Prefață de Marian Vasile, București, Editura Univers, 1982.
- Bloom, Harold, *Introduction*, in Harold Bloom (ed.), *Bloom's Modern Critical Views: Alice Munro*, New-York, Infobase Publishing, 2009, p. 1–3.
- Bodiștean, Florica, *Alice Munro's Short Stories: Representations of Femininity and the Bet with Authenticity*, in Ajit Kumar, Baliram Galiram Gaikwad (Eds.), *Representations of Femininity. Society, Identity and Literature*, Foreword by Robert Materson, Atlantic Publishers & Distributors (P) LTD, New Delhi, 2017, p. 1–17.
- Boucherie, Marijke, “Disturbing to Others”: *The Too Great Happiness of Alice Munro and Sophia Kovalevsky*, in “Revisiões”, no. 6/2010, p. 143–155.
- Burța-Cernat, Bianca, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, București, Cartea Românească, 2011.
- Evola, Julius, *Metafizica sexului*, ediția a III-a, traducere de Sorin Mărculescu, eseu introductiv de Fausto Antonini, București, Humanitas, 2006.
- Howells, Coral Ann, *Intimate Dislocations: Alice Munro, Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*, in Harold Bloom (ed.), *Bloom's Modern Critical Views: Alice Munro*, New-York, Infobase Publishing, 2009, p. 167–192.
- Manolescu, Nicolae, *Povestirea și romanul*, în „România literară”, nr. 14/2012, [http://www.romlit.ro/povestirea\\_i\\_romanul](http://www.romlit.ro/povestirea_i_romanul).
- Miller, Judith (ed.), *The Art of Alice Munro: Saying the Unsayable*, Waterloo, University of Waterloo Press, 1984.
- Müller, Sigrid, *My Home is My “Haven”: Patriarchy and/vs. Female Lib*, in Eva-Sabine Zehelein (ed.), *For (Dear) Life. Close Readings of Alice Munro's Ultimate Fiction*, Lit Verlag, p. 21–32.
- Munro, Alice, *Prea multă fericire*, ediția a II-a, traducere din limba engleză de Ioana Opaif, București, Editura Litera, 2013.
- Munro, Alice, *Dragă viață*, traducere din limba engleză de Justina Bandol, București, Editura Litera, 2014.

Munro, Alice, *Fugara*, traducere din limba engleză și note de Mihnea Gafița, București, Editura Litera, 2014.

Munro, Alice, *Ură, prietenie, dragoste, căsătorie*, traducere din limba engleză de Justina Bandol, București, Editura Litera, 2014.

Zetu, Dragoș, *Povestirile lui Alice Munro. De la **Dance of the Happy Shades** la **Open Secrets***, Iași, Institutul European, 2013.

Zsizsmann, Éva, *Escaping Flimsy Formal Cages: Alice Munro's **Too Much Happiness** as Fictionalised Biography*, in "Brno Studies in English", vol. 37, no. 2/2011, p. 201–210.

