

**ADRIANA TEODORESCU**

"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

***WISHING FOR CHILDREN. A POSTMODERNIST LITERARY PERSPECTIVE  
UPON SYMBOLIC IMMORTALITY THROUGH CHILDREN***

*Abstract: The present research aims at exploring the social and literary meanings of the human desire to have children, as it is represented in "The Snow Child" novel, written by the contemporary author Eowyn Ivey, and at pointing out that there is a subtle yet strong postmodern deconstruction of the symbolic immortality through children. The paper also discusses the possibility of interpreting the novel as an illustration of the contemporary anxiety towards the figure of the adopted child. The approach is interdisciplinary, the study uses concepts and methods pertaining to the field of death studies, to social constructivism or to literary criticism.*

*Keywords: symbolic immortality, deconstruction, children, adopted child, Eowyn Ivey.*

**1. Demersul și obiectivele studiului**

Studiul de față își propune să arate că romanul scriitoarei Eowyn Ivey, „Copila de zăpadă” (Ivey, 2014), apărut în anul 2012 (publicat în România în 2014), finalistă a premiului Pulitzer în 2013, oferă o perspectivă literară inedită asupra imortalității relative prin copii, o perspectivă ce se situează, la o primă vedere, la o dublă intersecție, literară și socio-culturală. Din punct de vedere tehnic, al compoziției literare, perspectiva asupra imortalității relative prin copii este parțial o rescriere a unui basm rusesc (basmul fetei născute din zăpadă) și se plasează, astfel, într-un registru fantastic, parțial un roman realist ale cărui interferențe cu basmul rusesc rămân pur ornamentale, nedistrugând caracterul realist al scrierii. Cea de-a doua intersecție se referă la modul în care scrierea reflectă imortalitatea simbolică prin copii și la valențele socio-culturale ale acestei reflectări. Pe de o parte, opera lui Ivey pune în scenă o deconstrucție radicală, fără rest, a nemuririi prin copii, iar pe de altă parte, o reprezentare particulară (așadar ne-generală, cu rest) a eșecului imortalității, atunci când se încearcă edificarea acesteia prin copii străini biologic în raport cu beneficiarul constructului, psihologic și cultural deopotrivă, de imortalitate. Prin imortalitate simbolică (sau relativă) înțeleg acel tip de construcție psiho-culturală, care încearcă să îmblânzească realitatea inexorabilă a morții prin intermediul unor strategii de proiecție imaginară a identității proprii asupra altor elemente (copii, natură, muncă etc.) și care apare o dată cu modernitatea și cu decăderea marilor narațiunilor culturale ale imortalității absolute, de sorginte religioasă (Baumeister, 1991; Lifton & Olson, 1974).

În vederea atingerii acestui scop, voi realiza o analiză combinată, socio-culturală și literară, a textului scriitoarei din Alaska, încercând să subliniez faptul că punerea în chestiune a imortalității prin copii, ca tendință pregnantă a contemporaneității occidentale de a se raporta la urmașii proprii – o tendință adeseori generatoare de stereotipii discursiv-comportamentale – constituie însuși nucleul conceptual al acestei scrieri.

**2. Un basm postmodern al dorinței de a avea copii**

Cartea autoarei americane născute în Alaska este un basm postmodern al dorinței de a avea copii, după cum este și, într-un mod secundar, derivat, un basm care pune în scenă

relațiile dintre părinți și copii. Utilizând denumirea de basm postmodern urmăresc atât să aduc laolaltă aspectul fantastic și cel realist al scrierii lui Ivey, cât și să sugerez faptul că dorința de a avea copii, respectiv raportul părinți-copii sunt înfățișate în relație cu două sintaxe culturale majore. Una este cea a tradiției (care se confundă cu ancestralul), sau, mai corect spus, a trecutului comasat în ceea ce se numește „tradiție”, filtrat prin ochii teoretici și sentimentali ai contemporaneității, iar cealaltă o sintaxă culturală a actualității. Aceasta din urmă, cu toate că acțiunea cărții începe în 1920. Este destul de clar, după cum vom vedea, că există indici siguri ai unor reprezentări mai degrabă postmoderne decât moderne a dorinței și necesității de a avea copii. În acord cu prima sintaxă culturală, dorința de a avea copii este firească, naturală, iar nesatisfacerea ei are drept consecințe o frustrare la nivelul ambilor potențiali părinți, căci copilul reprezintă o continuare a vieții, dar nu a unei energii vitale, nu a oricărei vieți, ci a celei particulare, a părinților (Bauman, 1992). În acord însă cu cea de-a doua sintaxă, dorința de a avea copii continuă să fie firească, dar este mult mai puternic activată din exterior, provocată social de către comunitatea care tinde să stigmatizeze absența unui copil într-un cuplu, astfel că se poate spune că ea devine hiper-naturală. Aceasta în măsura în care ne gândim că ceea ce se emană dinspre societate este parțial interiorizat de către părinți ca fiind o emanație a naturii. În plus, chiar dacă se observă presiunea socială, natura nu este scutită de cerințe. Tocmai pentru că societatea *cere* perpetuarea prin copii, natura devine cea care trebuie să *ofere*, să satisfacă dorința construită social (Brown, 2004). Apropos de construirea socială, trebuie să precizăm, dintru început, că, în oricare dintre cele două sintaxe ne-am afla, dorința de a avea copii este (inclusiv, în bună parte) edificată social.

Pentru a avea o fundație de la care să pornim discuțiile mai nuanțate este necesar să trecem în revistă principalele momente ale cărții. „Copila de zăpadă” se desfășoară în Alaska anilor 1920, un spațiu al frigului, al zăpezii și al unei sălbăticii extreme – inclusiv casele oamenilor se află la mare depărtare una de cealaltă, agricultura se practică cu greutate și sărăcia amenință pe cel care nu știe să îmblânzească aceste condiții. Este riscul pe care și-l asumă Mabel și Jack, un cuplu trecut bine de prima tinerețe, care hotărăște să plece din Estul luminos al Americii datorită incapacității lor de a trece peste pierderea (petrecută la 10 ani de la debutul acțiunii romanului) unicului lor fiu, mort la naștere. O pierdere cu impact extrem de negativ atât asupra lor, în calitate de cuplu, cât și asupra relației lor cu familia extinsă. Iar neputința lor de a concepe un alt copil face situația și mai tensionată. Și femeia, și bărbatul întâmpină dificultăți tot mai mari de relaționare intra-familială și cu cei din jur. Lui Mabel îi este tot mai greu să facă față întâlnirilor de familie în care persoane de gen feminin sunt ori însărcinate, ori însoțite de prunci, și se simte, treptat, amenințată – în însăși identitatea ei care include o dimensiune intelectuală accentuată – de către evaluarea celorlalți: „Intelectualele alea or fi ele capabile să discute despre politică și marea literatură, dar – pentru numele lui Dumnezeu – sunt ele în stare să dea naștere unui copil?” (Ivey, 2014, p. 29). Nici lui Jack nu îi este mai ușor. O dată ajuns în Alaska, acesta va rememora acele vremuri în care nu știa ce să răspundă la întrebările care vizau absența unui copil în viața lor. „Dacă spunei că n-ai făcut copii, suna ca o opțiune, și ce fel de nebunie mai era și asta? Dacă spunei că n-ai putut să faci, discuția devenea stânjenitoare, iar ceilalți judecau fie bărbăția ta, fie sănătatea nevestei” (*ibid.*, p. 22).

Presiunile sociale se atenuază după mutarea în Alaska, dar sunt departe de a se estompa cu totul, deoarece Mabel este măcinată de amintirea copilului mort și, simultan, de dorința ei de a avea un copil. O dorință pe care știe că nu și-o va putea împlini și care tocmai din această cauză se transformă într-o rană. Care nu se închide însă conform așteptărilor: „Fără copii gângurind sau plângând. Fără copii din vecini chiuind a joacă de-a lungul aleii. Fără lipăit de piciorușe pe treptele de lemn tocite de generații sau țăcănit și păcănit de jucării pe podeaua bucătăriei. Toate aceste sunete ale eșecului și regretului său aveau să rămână în urmă, iar în locul lor avea să fie liniște” (*ibid.*, p. 9). Precum se poate subînțelege, eșecul se

referă la copilul ne-născut, iar regretul la copilul mort. Absorbită de drama maternității sale ratate, Mabel se distanțează și mai mult de soțul ei, iar viața grea din Alaska, care-i determină să-și pună probleme de supraviețuire, nu îi este de ajutor. De fapt, romanul se deschide cu tentativa eșuată a lui Mabel de a se sinucide în natură, doar că râul înghețat refuză să se spargă și nu o primește. Își fac prieteni, pe George și pe Esther, însă ceea ce le va schimba viața este o noapte de iarnă în care își redescoperă subit copilăria, dar și intimitatea maritală, și încep să se joace în zăpadă, alcătuind o fetiță de zăpadă, cu papuci, fular și mănuși, cu părul galben compus dintr-o iarbă sălbatică și buzele înroșite cu fructe. A doua zi, produsele vestimentare umane lipsesc cu desăvârșire. O fetiță ireală, părând a avea în jur de 8-9 ani, cu părul lung și pielea palidă, de gheață, le va purta și se va arăta pe rând celor doi. Încet, narațiunea evoluează în direcția acceptării fetiței de către Mabel și Jack drept un soi de fată adoptivă, care vine numai iarna și dispare complet în lunile mai calde. Nu este considerată un simplu copil, ci o ființă care suscită permanent în cei doi întrebări referitoare la statutul lor social și la valența lor afectivă de părinți, oricât de atipici.

Extrem de interesantă este abilitatea cu care Ivey se menține pe linia subțire dintre realism și realism magic (Cheuse, 2012). Până la sfârșit, cartea nu elucidează nici pentru Mabel și Jack, nici pentru cititor, dacă Faina, fata care se întreține singură prin pădurile sălbatice și înghețate din Alaska, vânând și ascunzându-se în peșteri, este o creație a celor doi neîmpliniți spiritual și nevalidați social părinți sau doar o fată atinsă de o soartă tristă, care s-a adaptat perfect acelor condiții vitrege, ajungând să-și poarte singură de grijă fără probleme. Mabel își reamintește de cartea pe care o adora în copilărie, o carte cuprinzând basmul rusesc al Snegurocikăi, al fetiței de zăpadă (basm din ale cărui versiuni fac parte moto-urile capitolelor), fetița creată de doi bătrâni care nu au putut avea copii și care sfârșește prost, prin moarte, în toate variantele acestei povești, după cum îi va scrie lui Mabel sora sa. Este convinsă sau aproape convinsă, pe parcursul întregii cărți, că Faina este o creație a lor, dar nu una din carne, ci din zăpadă și iarnă. Va reuși să obțină cartea de la sora sa și va face schițe care o surprind pe Faina în diverse ipostaze – un soi de fotografii ale părinților de astăzi –, în dorința ascunsă de a o păstra, de a o avea chiar și după ce copila va dispărea într-un fel sau altul, lucru de care Mabel se teme. Pare să dorească să-și valideze mereu, în orice interacțiune cu Faina sau în orice gând către ea și în orice discuție despre ea, perspectiva fantastică a unei creații speciale, pe jumătate demiurgice (căci copilul o face să se simtă superioară), pe jumătate demonice (deoarece această însuflețire din zăpadă o înspăimântă, după cum și Faina și pielea ei cea rece par o înspăimânta mereu într-o certă proporție). Prietena ei, Esther, o suspectează de „febra cabanei”, un complex halucinatoriu datorat izolării îndelungate în casă, dar, într-un final, concede că Mabel ar putea avea dreptate. Oricum, Mabel este prin natura ei înclinată să crediteze mai degrabă latura fantastică și întunecată (Levy, 2012) a apariției Fainei: „Toată viața crezuse în ceva mai mult, în misterul ce prindea contur la limita simțurilor ei” (Ivey, 2014, p. 11)

De cealaltă parte, soțul lui Mabel, Jack, este un reprezentat al polului realist al cărții. La trei săptămâni de la presupusa creare a Fainei, acesta este dus de către fetiță în munți, în ascunzătoarea stâncoasă în care îl găsește pe tatăl biologic al acesteia, mort și înghețat. Fata îi cere lui Jack să-i promită că nu va dezvălui nimănui adevărul despre tatăl ei (mort de prea multă băutură și probabil din pricina tuberculozei) și, totodată, să-l îngroape pentru a nu fi mâncat de șoareci. Jack va respecta multă vreme, ani, promisiunea făcută. Uneori este și el tentat de ipoteza unei creații din zăpadă, dar niciodată într-atât încât să facă din aceasta o realitate de căpătâi. Își motivează în fața lui însuși opțiunea de a nu o reține pe Faina cu forța, peste vară, la ei în casă, prin prisma acestei realități ne-fantastice: fetița este obișnuită cu pădurea, a fost nevoită să găsească metode de supraviețuire, dar și prin observația conform căreia Faina rămânând la ei în casă ar avea de-a face mai curând cu dorința și necesitățile afective ale soției sale, decât ale Fainei sau ale unui copil în general (*ibid.*, p. 98).

După 6 ani de zile în care întâlnirile la scară mare (de la un anotimp rece la altul) și la scară mică (de la o zi la alta) sunt dictate exclusiv de voința Fainei, iar (pseudo)părinții săi sunt tot mai împăcați cu un asemenea stil de viață, lucrurile încep să se schimbe. Fata, peste care timpul își lasă amprenta, metamorfozând-o treptat într-o adolescentă, se îndrăgostește de Garrett, băiatul prietenilor de familie ai lui Jack și Mabel. Este momentul în care se vor convinge și ei că Faina nu este un simplu produs al „febrei de cabană”. Este și momentul când ambii părinți vor fi încercați de chinurile și frica despărțirii de copil, vor experimenta ceea ce se numește sindromul „cuibului gol”<sup>1</sup>. Mabel cunoaște spaima că o va pierde pe Faina prin topire, vede cum pe tâmplele fetei curge sudoare atunci când stă prea mult în preajma casei, iar Jack se simte trădat de Garrett, băiatul care i-a ajutat ani de zile cu gospodăria. Realismul și fantasticul se îmbină din nou strâns și își accentuează cu forță suprapunerea mai cu seamă după căsătoria, consimțită, în final, de toți cei patru părinți, a celor doi tineri. La puțin timp după ce naște, chinuită de căldură – naște numai după ce i se aduce o ulcică de zăpadă – dar mai ales, chinuită, pe tot parcursul gravidității, de îndoiala că ar putea să nu fie o mamă bună și hăituită de ideea că, de fapt, nu *dorește* să devină mamă, Faina își abandonează soțul, fiul proaspăt născut și familia dobândită pentru a se pierde în munți.

### 3. Două modalități de interpretare

Chiar și din cele discutate în capitalul anterior este evident că dorința de a avea copii – în înțelesul ei complex, socio-cultural, care depășește imediatul instinctului – este vectorul principal de structurare a logicii narative a romanului. Dar a ne limita la a observa acest lucru înseamnă să ratăm tocmai sensul acestui tip de vectorizare. Care este unul dual. Conform primului sens, romanul se poate citi drept un roman care are în centru tematica adopției sau a parentalității secundare – în raport cu ceea ce este comun – , ca dimensiune umană profundă, care trebuie să se confrunte cu o discrepanță majoră, biologică (nu știm sigur gradul de *umanitate* al Fainei) și socială (educația de care Faina se lasă impregnantă este minoră), între orizontul de așteptare al părinților față de copil și, respectiv, realitatea comportamentală și ontologică propriu-zisă a acestui copil. Conform celui de-al doilea sens însă, romanul este o ilustrare literară a unei neîncrederi fundamentale în capacitatea copiilor, fie ei proprii, biologici, sau adoptați, de a asigura un substitut de imortalitate sau un construct coerent și funcțional (la nivel psihologic și social) de imortalitate simbolică. În fond, cele două sensuri nu sunt complet separate, ci trebuie înțelese ca aflându-se într-un raport de incluziune. Cu alte cuvinte, primul sens, prima modalitate de interpretare a cărții este înglobată de către cea de-a doua, fără însă ca cititorul să fie nevoit să o parcurgă și pe aceasta. Lectorul se poate opri la a vedea în roman un basm postmodern al căutării copilului menit să satisfacă o necesitate ardentă de a beneficia de o alteritate specială (o „pueri”-alteritate), și la ce se întâmplă atunci când el este găsit, dar fără puțința de a fi vreodată total integrat în familie.

#### 3.1. Copilul adoptat. Perpetuarea unor apprehensiuni socio-culturale

Într-adevăr, Faina stă pe locul copilului adoptat – prin acesta înțelegând o serie de reprezentări socio-culturale – așa cum a fost el definit de către/în cadrul postmodernismul culturii de masă. Așa cum o demonstrează numeroasele producții cinematografice de tip horror și thriller<sup>2</sup> ale ultimilor ani (*The Orphan*, 2009; *Case 39*, 2009, etc.), precum și numeroasele opere ale literaturii horror și de suspans (John Saul, ca să numim un singur autor), copilul adoptat este întotdeauna un copil incert, rău, un copil pe care nu se poate paria, care vine de nicăieri sau cel puțin din afara unei biologi sigure și ordonate către perpetuarea

<sup>1</sup> [http://www.sfatulmedicului.ro/Psihologie-si-psihoterapie/sindromul-cuibului-parasit-gol\\_12745](http://www.sfatulmedicului.ro/Psihologie-si-psihoterapie/sindromul-cuibului-parasit-gol_12745), consultat ultima dată în 08.07.2014.

<sup>2</sup> Producțiile cinematografice horror excelează în deconstrucția unor stereotipii sociale luminoase, agreate la scară mare – frumusețea și puritatea copiilor, ca și capacitatea lor de a aduce fericire părinților și celor din jur este doar una dintre ele, dar foarte bine reprezentată.

speciei. În imaginarul postmodern, copilul adoptat, străin biologic celor care o să-i devină părinți, se infiltrează adesea în copilul de sânge al cuplului (*Rosemary's Baby*, 1968; *The Omen*, 1976; etc.). Astfel, copilul rezultat este un hibrid, mixtură între produsul unei reproduceri standard ce joacă rol de formă și produsul unei reproduceri deviate, frecvent de natură demonică, care nu îi implică pe cei doi părinți și care joacă rolul conținutului sau al unei bune părți din acesta. Contribuitor de seamă la această negativizare a imaginarii copilului adoptat în contemporaneitate ar putea fi nu numai poziția nefastă pe care se află copilul adoptat, copilul străin care este dorit în postura de copil propriu – o poziție care este eminentamente cea a „celuilalt”, a „departe”-lui – cât și prestigiul unor teorii biologice (Dawkins, 1976) care fetișizează ADN-ul, ideea de transmitere a genei proprii ca mod de a revalida coerența semantică a lumii în care trăim (De Souza, 2004).

Copila de zăpadă, Faina, apare în viața celor doi părinți neîmpliniți atunci când ei au cam depășit vârsta, oricât de relativ, propice de a deveni părinți (ambii sunt în jur de 50 de ani), ea însăși având 8 sau 9 ani. Este drept că mularea cadrelor temporale pe un interval de timp ceva mai specific maternității și paternității, pe de o parte, iar, pe de alta, a nașterii sau copilăriei timpurii, nu ar fi făcut decât să sporească caracterul surogat al relației dintre cei doi și Faina, nicidecât să-l elimine. Și la douăzeci de ani, Mabel și Jack ar fi rămas să îndeplinească funcția de părinți adoptivi, la fel cum și cu cinci ani mai mică, Faina nu s-ar fi convertit în fiica biologică a acestora. Cartea duce până dincolo de final originea de două ori necunoscută a fetei. Fie că dăm crezare filonului fantastic, fie celui realist, misterul nu este nicidecât elucidat. Dificultatea nu vine, așadar, din a alege între cele două variante, ci din ceea ce variantele propun. În cheie fantastică, Faina este o creație a cuplului alcătuit din Mabel și Jack. Dar natura acestei creații nu este deloc elucidată. Pare a avea de-a face cu partea spirituală, prin puterea dorinței de copil (Mabel tânjește continuu după un copil), prin intensitatea regretului după copilul propriu mort la naștere (regret care amplifică, și de fapt, măcar parțial, cauzează dorința de copil), cu partea trupească (cei doi au relații intime, după multă vreme, în chiar seara creării fetei), dar și cu partea fantastică, căci conceperea Fainei numai naturală nu este, cu toate că se realizează în natură și poate cu aportul unor forțe necunoscute ale acesteia. Practic, alcătuirea Fainei se datorează unei medii ponderate altfel greu de calculat exact, dintre spiritual, trupesc și supranatural. Un supranatural ușor demonic, întors către partea întunecată a existenței, cum aminteam și mai sus, care este vizibil în descrierile trupului și aparițiilor fetei – impregnate de frig și de rigiditate, a zâmbetului ei metalic.

Dar tot neelucidată rămâne originea fetei și dacă acceptăm mai degrabă varianta realistă a poveștii, susținută, la nivel textual, de către Jack. Cum a ajuns fata în munți, cum a ajuns tatăl fetei în Alaska, nevăzut și neștiut de nimeni, cum a reușit, apoi, fata de maxim nouă ani să se descurce atât de bine singură, să vâneze animale, să se apare de sălbăticie și, mai ales, să se protejeze de frigul extrem, tipic acelor ținuturi. În ochii lui Jack și ai lui Mabel, dar și în ochii cititorului, normalitatea, oricât de redusă, a Fainei nu se poate menține mai mult de un sezon, căci este subminată la fiecare dispariție a fetei, în cursul lunilor în care zăpada se topește. Fantasticul plutește și deasupra perspectivei realiste a originii lui Mabel, iar dacă nu o cucerește în totalitate (din punct de vedere al logicii textuale) este pentru că există o variantă de compromis între fantastic și real, anume extraordinarul, văzut ca o extensie, ca un efort al realului către ceea ce îl anulează, fără să depășească însă pragul respectiv. Teoretic, se pot imagina sisteme în care Faina, un copil de opt-nouă ani, se poate susține singură într-o lume ostilă, ba chiar se poate adapta perfect, fericit, acesteia, însă răspunsul la originea ei nu se poate scutura de contagiunea cu aprehensiunile culturale, prezente în cultura de masă actuală, referitoare la proveniența, scăpată de sub control, a copilului adoptat.

### 4.3. Copilul pur și simplu. Deconstrucția imortalității simbolice prin copii

Cititorul s-ar putea opri, cum spuneam, la a decoda această insuficiență relațională părinte-copil adoptat, aptă, într-o anumită măsură, să astâmpere foamea de parentalitate a celor doi. Dar cititorul ar putea – cartea o permite cu prisosință – să meargă și mai departe și să observe că avem de-a face cu o deconstrucție pe cât de subtilă, pe atât de hotărâtă a imortalității simbolice prin copil. Prin orice copil. Universalitatea copilului vizat de către carte, a relației lui cu un părinte la fel de general este sesizată și de către Carrie O’Grady: „Ivey abordează problematica a ceea ce înseamnă să fii părinte – imposibila dorința de a captura și de a îmblânzi exact ceea ce trebuie să lași să fie liber” (O’Grady, 2012, trad.n.). Lui O’Grady această universalitate i se pare supărătoare, în sensul că inclusiv datorită ei cartea se menține la un nivel superficial de analiză a problematicii parentalității, un nivel care funcționează exclusiv în calitate de declanșator al narațiunii. Sunt mai mari șansele însă ca cea pândită de superficialitate să fie opinia lui O’Grady decât cartea lui Ivey. Deoarece însăși universalitatea aceasta, deloc fortuită, constituie nucleul imagistico-conceptual al romanului. Replicându-se de la nivelul metatextual (adică textul care vorbește despre problematica universală a ceea ce înseamnă *a avea copii*), la cel textual (personajele care vorbesc în text despre aceeași chestiune), universalitatea este fundamentul deconstrucției imortalității simbolice prin copii, ceea ce practic o face posibilă. Cu toate acestea nu aș vrea să las impresia în cele spuse aici și în cele ce vor urma mai jos, cum că universalitatea ar conține un sens superior particularității, localului. După cum se va vedea, la nivel textual este posibil să fie chiar invers, universalitatea să aibă de-a face cu o inabilitate a personajelor de a-și asuma maturitatea.

La nivel strict textual, pentru Mabel mai cu seamă, chestiunea copilului se pune tot în termenii universalității. În sensul că ceea ce ea regretă nu este numai, la modul particular, un anumit copil, copilul ei pierdut, cât imposibilitatea de a se valida ca mamă. Copilul, ca alteritate, nu este dorit atât pentru el însuși cât pentru ceea ce ar putea el furniza mamei: adică un statut – de femeie care a dat naștere, fericirea de a fi mamă. Copilul este, în această optică, un obiect al plăcerii, în sens extins, o sursă de bucurie mai curând ideatică decât una bine conturată, generată de către un copil anume: „Privise alte femei cu bebeluși și în cel din urmă înțelesese după ce tânjea: permisiunea nelimitată – nu, necesitatea absolută – de a ține în brațe, de a săruta și a mângâia această ființă mititică. Legănând un copil înfășat în brațe, mamele își lipeau, absente, buzele de frunțile bebelușilor lor. Trecând pe lângă țâncii lor pe vreun hol, mamele le ciufuleau părul sau chiar îi ridicau în brațe din mers și îi sărutau apăsător pe bărbie și pe gât, până când copiii chiuiu de veselie. În ce altă împrejurare a vieții, se întreba Mabel, mai putea o femeie să iubească atât de deschis și abandonându-se astfel?” (Ivey, 2014, p. 274). Felul în care Mabel își reprezintă copilul și fericirea inerentă prin copil, sentiment amplu, cu persistență (cea imaginară, de dinaintea apariția Fainei și cea reală, de după venirea ei) orientează interpretarea în direcția identificării unui hedonism legat de „a avea un copil” specific contemporaneității (Lipovetsky, 2006; “Pourquoi fait-on des enfants?” 2009). Se vede acest lucru și atunci când Mabel se gândește la copilul ei mort, pe care, mărturisește, l-ar fi putut iubi până și așa, incomplet, livrat vieții numai în aparență, fără claritate, fără *normalitate*: „Un lucrușor mititel, născut țeapăn și tăcut (...) Era un copil până la urmă, deși arăta mai degrabă a prunc schimbat de spiriduși. Cu fața trasă, fălci mititele, urechi ascuțite; atât apucase să vadă și pentru atâta plânsese, fiindcă știa că și așa l-ar fi putut iubi” (*ibid.*, pp. 9-10). Acest copil mort care ar fi putut fi iubit poate fi înțeles în mai multe feluri. Mai întâi, drept o expresie teribilă a dragostei de mamă – dacă admitem că dragostea de mamă este imediată și total necondiționată, apoi, ca o rescriere nostalgică a întâlnirii cu copilul mort, rescriere provocată tocmai de dorința de a avea copii și, în al treilea rând, ca o asumare până în pânzele albe (în acest caz până în cele negre, ale morții), a imperativului socio-cultural al maternității.

În spatele acestui copil universal care se corelează, la nivelul lui Mabel, cu dorința de a fi mamă, dorință neprovocată de un obiect/copil anume, se găsește, așa cum am menționat anterior, presiunea socială descrisă nu foarte ostentativ, dar suficient de limpede în nuanțe postmoderne (reuniunile mămicilor, întrebările stăruitoare ale străinilor și sentimentul de a fi tras la răspundere, ușoara antiteză intelectualitate-fertilitate). Dacă nu ar fi fost această presiune socială de racordare la normele maternității – mult mai mare față de presiunea exercitată asupra bărbaților, în speță asupra lui Jack – nu s-ar fi justificat plecarea cuplului tocmai în Alaska. Întrucât este indeniabil că exilul auto-impus nu îi eliberează de neputința lor de a avea copii, ci doar le ușurează justificarea în fața celorlalți, a familiei extinse. Pornind de la aceste deziderate sociale pe care Mabel și, ceva mai puțin, Jack, le dau putere coercitivă asupra lor înșiși, este clar că hedonismul pe care a avea copii îl implică este inflammat și pentru că el reciclează, sublimează frustrările încercate în fața societății opresive. Apropos de această presiune, trebuie menționat și că aceasta se exercită mai tare asupra lui Mabel decât asupra lui Jack, ori, cel puțin, că romanul ilustrează mai pregnant pe cea dintâi, acordând, tacit, o mai mare valoare maternității în fața paternității.

Nu degeaba Mabel este cea care crede în crearea miraculoasă a Fainei. Căci, oricât fantastic ar conține, în pofida materialului prim ne-uman din care fata este alcătuită – zăpada, mai precis – , crearea Fainei îi satisface, într-o certă proporție, necesitatea de a fi *co-autorul* unui copil, un procent din motivul pentru care acesta vine pe lume. Iraționalitatea femeii este coerentă cu interiorizarea și, ulterior, cu dezvoltarea în cheie personală a necesității decretate social de a fi, oricum, mamă. Simultan, preferința pentru varianta fantastică a nașterii Fainei rezolvă o parte din problemele implicate de toposul copilul adoptat – nu îi clarifică întru totul originea, dar domesticește eventualele neliniști iscate de necunoscutul care-i vertebreează existența și proveniența.

Dar, dincolo de originea ei incertă, Faina este o simplă epifanie a copilului generic, ca alteritate pe care Mabel, mai mult decât Jack, o dorește. Ea nu are consistență în timp – disparițiile periodice, și nici în spațiu – deficitul, fluctuant temporal, de *omenesc* de pe chipul și trupul fetei o fac să fie în permanență o înfățișare a fragilității relației părinte-copil și o anticipare a morții. La o privire mai atentă, care trece de gratificarea vremelnică a maternalității lui Mabel și a paternalității lui Jack, devine manifest faptul că Faina este un copil al cărui rol este să prăbușească certitudinea, stereotipică în zilele noastre, a continuității, a nemuririi prin copii. Indubitabil, Faina se constituie, în calitate de imagine ontologică textuală și în raport cu cei doi părinți, ca o formă de transcendență, mai curând externă decât imanentă (Van Tongeren, 1995), numai că este o transcendență precară. Mai întâi, din punctul de vedere al cititorului, Faina este suspectată de nimic altceva decât de non-existență. Apoi, din punctul de vedere al lui Mabel, fata de zăpadă este permanent amenințată de non-existență, este în pericol, conform temerilor mamei sale adoptive, să se topească (sunt nenumărate imaginile în care Faina pare literalmente a se topi, a se scurge), să moară, în fond, și, mai mult, mergând pe aceeași linie a creditării variantei fantastice, poate că ea nu a existat niciodată, fiind deja, de la bun început, moartă. Nu în ultimul rând, din punctul de vedere al lui Jack, Faina este copilul pierdut înainte ca el să realizeze că ea a ținut locul unui copil personal, că a fost un copil adoptat care i-a oferit aproximativ aceeași satisfacție paternală ca și unul biologic: „Și acum, tocmai când pricepea în sfârșit că o fiică se vânturase prin viața lui, acum i se cerea să o lase să plece!” (*ibid.*, p. 278). În cazul lui Jack, mai relaxat afectiv în relația cu Faina, non-coincidența dintre simțire și gândire, mai precis, observarea acesteia, funcționează ca un declanșator al angoasei pierderii. O pierdere ce se întinde în viitor (Faina va deveni soția lui Garrett) și în trecut (el nu s-a gândit la Faina ca la un copil al lui, a pierdut această trăire).

Faina este continuarea copilului mort al cuplului protagonist, sau, în alți termeni un substitut al acestuia. Deoarece copilul generic, universal este cel urmărit, rezultă că întrupările

lui sunt permutabile. Într-un fel sau altul, demonstrația discretă pe care cartea o realizează este că, dacă Faina este orice copil, iar Faina este atinsă de moarte (pe linie fantastică și pe linie realistă), atunci orice copil este (deja, prea devreme) atins de moarte. Sau, cum ar spune Sartre, copiii sunt oglinzi ale morții (Sartre, 1964). De altfel, Mabel pare a deveni rapid conștientă de ceea ce sora sa îi spune, cum că, în orice variantă, Snegurocika sfârșește prost, revelație care, în această grilă de interpretare, pare a funcționa, prin extensie, ca o constatare vizând copilul în genere: copilul, cu toată cantitatea de viață pe care o are în față, în ciuda simbolismului său vitalist, ca orice ființă, nu are cum să se detașeze de esența sa de ființă-în-fața-morții (Heidegger, 2006).

Aceasta ar fi partea tare a deconstrucției imortalității prin copii. Dar deconstrucția cuprinde și o parte mai lejeră, mai puțin înverșunată existențial. Această parte „soft” nu se leagă atât de moartea copilului dorit, cât de incapacitatea lui de a fi o sporire a chipului – în sens extins – părintesc. Adoptată sau nu, reală sau mai puțin, Faina ridică probleme părinților ei similare cu cele ridicate de oricare copil. Atât că Mabel și Jack sunt suficient de lucizi să sesizeze discontinuitatea dintre așteptările lor față de copil și ceea ce copilul este: „Faina era ieșită din comun (...) Nu puteai să o înțelegi niciodată perfect sau să îi pătrunzi mintea. Poate așa era cu toți copiii. Cu siguranță că nici el și Mabel nu luaseră forma șabloanelor pe care le pregătiseră părinții lor pentru ei” (Ivey, 2014, p. 201). Discontinuitatea este și mai vizibilă și, forțând, mai „ontologică”, atunci când Faina devine mamă, pentru că, dacă Mabel a avut dorința de a deveni mamă și imposibilitatea biologică de a fi, maternitatea este întâmplătoare și nedorită pentru copila de zăpadă. Chinuită de întrebări și regrete, Faina ajunge până la a-i propune lui Mabel să îi crească ea copilul: „Ce știu eu despre copii, despre mame? (...) Tu trebuie să știi câte ceva despre copii. Te rog. Trebuie. Ia-l tu și fi mama lui” (*ibid.*, p. 274). Iar Mabel, cu toată afecțiunea ei pentru copilul generic, realizează că acesta ar putea să nu fie un paliativ feminin universal: „uneori mă întreb... (...) Dacă ăsta e cel mai bun lucru pentru ea. Un copil. Eu. Dacă ăsta e genul de viață potrivit pentru ea” (*ibid.*, p. 284). Nu doar că maternitatea nu i se *potrivește* Fainei, dar ea îi va distruge relațiile de familie – cu soțul, Garrett, cu părinții – o va topi, simbolic vorbind, din țesătura familială în care a fost prinsă. Ceea ce este similar cu a spune că maternitatea o precipită spre moarte. Spre cea socială în mod sigur.

Sintetizând, lecția pe care Mabel o învață este amarnică. Personajul feminin se află în imposibilitatea de a transmite ceea ce consideră a fi una dintre principalele valori ale vieții – a avea copii, a transmite viață. Faina dezertează de la îndatoririle materne și maritale și fuge în munți, redobândindu-și sălbăticia. De fapt, se va dovedi că maternitatea lui Mabel este extrem de fragilă din momentul când este pusă în fața celorlalți. Cu un copil ascuns, cu o Faina niciodată apărută lui Garrett și părinților lui, Mabel ar fi avut șanse să-și trăiască mai departe maternitatea. Copilul dezvăluit lumii se echivalează, pentru Mabel, dar și pentru Jack, cu o slăbire a relației părinte-copil. Dar, apropo de universalitate, slăbirea părintească este, dacă nu legea fundamentală a vieții, măcar un model foarte probabil al realității. Copilul pleacă întotdeauna altundeva, se îndepărtează de casa părintească și își lărgeste necesitățile de a interacționa cu alții, găsindu-și, eventual, alteritatea privilegiată în reprezentanți ai sexului opus. Copilul nu aparține părintelui – nu este obiectual, carnal, al celui care-l produce și, în consecință, nici părintele nu aparține copilului, astfel că nu-și pot asigura unul altuia prea multă apărare în fața morții: „s-au îmbrățișat strâns, împărțându-și tristețea de bărbat și de femeie în vârstă care și-au pierdut unicul copil” (*ibid.*, p. 314).

##### **5. Concluzii. Narațiunea indecisă și absența tezei sociale**

Magistral în romanul lui Eowyn Ivey e nu doar indecizia programatică între fantastic (realism magic) și realism propriu-zis, ci faptul că aceasta se corelează, la nivel de conținut, cu evitarea unei teze antropo-sociale, culturale, asupra relației dintre părinți și copii. Nu cunoaștem, până la sfârșitul cărții, dacă Faina a fost o adevărată copilă de zăpadă, desprinsă,

intertextual și funcțional narativ, din basmul rusesc al fetei pe care doi bătrâni doritori de copii o alcătuiesc din zăpadă, sau fiica unui pădurar mort din cauza băuturii și a tuberculozei, care-și făurește strategii iscusite de supraviețuire în sălbăticia Alaskăi ce îi intră în sânge. La fel, nu cunoaștem dacă Mabel și Jack își găsesc o nouă împlinire părintească în nepotul lor, copilul Fainei, sau dacă nevoia lor generică de copii se convertește într-una particulară, prin individualizarea, prin reducerea copilului universal în/la Faina, ceea ce ar implica faptul că gradul de fericire se diminuează (întrucât copilul dorit nu mai este o sursă continuă de satisfacții, Faina fiind pierdută sau moartă). Ce știm însă este că, fără să cadă în capcana răspunsului univoc la problematica relației părinte-copil, textul deconstruiește imortalitatea simbolică prin copii, insistând asupra lipsei de continuitate ontologică (moartea din ființă este perpetuată mai urgent și mai sigur decât ființa, ca specificitate a individualității), socială (de principii de viață, de educație), biologică (reduplicarea perfectă este imposibilă într-o reproducere normală ca și într-una fantastică) între părinți și copii. În cadrul acestor discontinuități ceea ce rupe unitățile este moartea, în vreme ce transcenderea, ca proces de integrare a morții într-o logică existențială, deci de simbolizare a ei, nu este altceva decât un mod optimist de a privi aceeași realitate.

Postmodernitatea acestei deconstrucții este dată, printre altele, de punerea în chestiune a hedonismului parentalității (a maternității în special) și de identificarea, e drept, nezugomotoasă, a presiunii sociale exercitate asupra celor care nu au copii. În plus, ilustrarea unor aprehensiuni în fața copilului de origine necunoscută, a copilului adoptat, reprezintă o strategie postmodernă indirectă de a interoga valabilitatea unor certitudini actuale devenite stereotipe cum este cea a idealizării copilului, a lui a fi copil ca valoare *per se*.

## 6. Bibliografie

Bauman, Z. (1992). *Mortality, Immortality, and Other Life Strategies*. Cambridge: Polity Press.

Baumeister, R. F. (1991). *Meanings of Life*. New York: Guilford Press.

Brown, P. (2004). *Eve. Sex, Childbirth and Motherhood through the Ages*. West Sussex: Summersdale Publishers.

Cheuse, A. (2012). Revisiting A Sad Yet Hopeful Winter's Tale In "The Snow Child." <http://www.npr.org/2012/12/26/167557065/revisiting-a-sad-yet-hopeful-winters-tale-in-the-snow-child>, (26 decembrie).

Dawkins, R. (1976). *The Selfish Gene*. Oxford: Oxford University Press.

De Souza, R. (2004). Enfanter et mourir. Réflexions sur une approche biologique du rapport entre la sexualité et la mort. In F. Lenoir & J.-P. De Tonnac (Eds.), *La mort et l'immortalité. Encyclopédie des savoirs et des croyances* (Bayard., pp. 1451–1467). Paris.

Heidegger, M. (2006). *Ființă și timp*. (G. Liiceanu, Trans.). București: Humanitas.

Ivey, E. (2014). *Copila de zăpadă*. (V. D. Niculescu, Trans.). Iași: Polirom.

Levy, K. (2012). Darkness in literature: The Snow Child by Eowyn Ivey. *The Guardian*. Retrieved from <http://www.theguardian.com/books/booksblog/2012/dec/27/darkness-the-snow-child-eowyn-ivey>

Lifton, R. J., & Olson, E. (1974). *Living and Dying*. London: Wildwood House.

Lipovetsky, G. (2006). *Le bonheur paradoxal. Essai sur la société d'hyperconsommation*. Paris: Gallimard.

O'Grady, C. (2012). The Snow Child by Eowyn Ivey – review. This magical tale of the Alaskan frontier is refreshingly ungilded. *The Guardian*, (24 February). Retrieved from <http://www.theguardian.com/books/2012/feb/24/snow-child-eowyn-ivey-review>

Pourquoi fait-on des enfants ?. (2009). *Philosophie Magazine*, (27th of March).

Sartre, J.-P. (1964). *Les mots*. Paris: Gallimard.

Van Tongeren, P. (1995). The Paradox of Our Desire for Children. *Ethical Perspectives*, 2, 55–62.

**Acest articol a fost finanțat de către Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane prin proiectul „Sistem integrat de îmbunătățire a calității cercetării doctorale și postdoctorale din România și de promovare a rolului științei în societate”: POSDRU/159/1.5/S/133652.**