

caesura

Journal of Philological & Humanistic Studies

Volume 11 | Issue 1 | 2024

Texts made new: the resurrection
of meaning in compelling
literary settings

DOREL-AUREL MUREȘAN

&

ADRIANA FOLTUȚ

Issue Editors

FOUNDING EDITOR-IN-CHIEF
RAMONA SIMUȚ, PhD (Emanuel University of Oradea)

ADVISORY BOARD

Professor ANTONIUS B. M. NAAIJKENS, PhD (University of Utrecht)
Professor TAKAYUKI YOKOTA-MURAKAMI, PhD (University of Osaka)
Professor EVA ANTAL, PhD, Dr. Habil. (Eszterházy Károly College of Eger)
Professor PETER SZAFFK6, PhD, Dr. Habil. (University of Debrecen)
Professor MARIUS CRUCERU, PhD (Emanuel University of Oradea)

MANAGING EDITOR

CIPRIAN SIMUȚ, PhD

Caesura-Journal of Philological & Humanistic Studies is published twice a year in Spring (March-May) and Autumn (September-November) through Emanuel University Press and the «Ethics and Society» Research Center. All articles selected for inclusion in *Caesura* are peer-reviewed by external academics.

For permission to reproduce information from *Caesura-Journal of Philological & Humanistic Studies*, please write to the Board of Editors at Emanuel University Press, Str. Nufărului Nr. 87, 410597 Oradea, Bihor, România, or by email at ramona.simut@emanuel.ro.

The price of an issue is EUR 25, excluding postage and handling charges.

ISSN: 2360-3372
ISSN-L: 2360-3372
ISSN (online): 2360-6681

Copyright © 2024 the Authors and Editors

CONTENTS

O chestiune de centralitate: literatura între structuralism și deconstructivism. A rather central matter: literature between structuralism and deconstructivism.....	5
RAMONA SIMUȚ	
Beyond chronology: unraveling time in Alasdair Gray's <i>Lanark</i>	20
DOREL-AUREL MUREȘAN	
Literatura în spațiul carceral Literature in confinement.....	31
ADRIANA FOLTUȚ	
From literacy as prison to literacy in prison: William Shakespeare's <i>The Tempest</i> and Margaret Atwood's <i>Hag-Seed</i>	41
DOREL-AUREL MUREȘAN	
Old and new authors at sword point: French Classicism and its "quarrel".....	52
RAMONA SIMUȚ	
Legământul avraamic și ideea de regalitate în Vechiul Testament. Abraham's covenant and the idea of kingship in the Old Testament.....	63
EMANUEL CLAUDIUS NICOLESCU	

O CHESTIUNE DE CENTRALITATE: LITERATURA ÎNTRE STRUCTURALISM ȘI DECONSTRUCTIVISM

A RATHER CENTRAL MATTER: LITERATURE BETWEEN STRUCTURALISM AND DECONSTRUCTIVISM

RAMONA SIMUȚ*

ABSTRACT. This study is an overview of the foremost ideas related to 20th-Century formalism and its attempted recomposition read as deconstruction in post-modernism in its search for the meaning of literary texts. We will abide for a short while on the deconstructive presumption that decentering means by necessity a step forward toward grasping the narrative inside out, while formalists only tackled on its constitutive parts recognizable in the units and functions of the text with the purpose of the “resurrection of the word”, as Shklovsky once called it. Derrida’s displacing and indeed, intentional mis-placing of these units in his analysis scheme will be looked upon in view of his search for deprived, disentitled readers in their capacity of both creators of meaning and escapists in relation with the rhetoric of the text. But is Derrida’s reading of the text the only reading in post-modernism just because of his famous divide between parole and language, or his idea of hierarchical authority of the spoken vs. the written text? All these issues are taken into account in this rather brief encounter with deconstruction and its many cutting edges in the dawn of their impact on the literary world, in the hope that their nuances will disclose the main fallacies of the complex project of fragmentation on the road to meaning.

KEY WORDS: structuralism, post-structuralism, Derrida, text, sign

Introducere. Teoria literară formalistă: structuralismul și noul limbaj

Pornind de la filosofia aristoteliană, structuralismul se afirmă la finele secolului XIX-începutul secolului XX ca metodă ce-și impune să descopere unitățile

* RAMONA SIMUȚ (PhD 2010, Utrecht University, the Netherlands) is Reader in Comparative Literature and Literary Theory at Emanuel University of Oradea, Romania. E-mail: ramona.simut@emanuel.ro.

sau elementele primordiale, fundamentale care compun tot ce vedem în jur. Dacă materia este alcătuită din molecule, după principiile chimiei și fizicii, și dacă moleculele sunt formate din atomi, care au în componență diferite particule subatomice, atunci totul în Univers are la bază atomi. Analiza structuralistă studiază în principal felul în care funcționează și se combină atomii (cuvintele, aici) în structuri pentru a forma obiectul studiului lor, îndeobște textul, așadar felul în care apar cuvintele în fraze și în imagini și modul în care înglobează ele noi posibilități de a cunoaște realitatea din interior, mai degrabă decât din informații biografice sau istorice/contextuale. Filosofia structuralistă afectează o serie întreagă de discipline: antropologia, lingvistica, matematica sau critica culturală, iar adepții ei sunt interesați de elementele de bază sau “unitățile” care formează întregul sistem, dar și de regulile sau legile care dictează felul în care se combină aceste unități/structuri/elemente. Analiza structuralistă dovedește și subliniază faptul că nu este interesată de nimic altceva în afară de relațiile care se creează între structuri și reguli (vezi ideea de formă poetică în Habib 2011: 197-202 și de artă abordată tehnic în imagini, în Șklovski/Shklovsky 1917/1965).

Din punct de vedere lingvistic, limbajul se pretează cel mai bine la normele structuralismului, pentru că se compune din unități ce se combină după niște reguli fixe pentru a genera sens/semnificație. Atomul de bază al limbii este cuvântul (fonemele care compun sunetele ce formează cuvinte), iar regulile sunt formele gramaticale care dictează cum punem cuvintele laolaltă pentru a forma o propoziție. Regulile gramaticale se schimbă de la o limbă la alta, și la fel cuvintele și fonemele, dar structura limbii este aceeași în toate limbile: cuvintele vin împreună într-un sistem gramatical pentru a avea sens. Structuralismul a avut influență deoarece a redus, la fel ca științele, sistemele complexe la părțile lor fundamentale, iar analiza structuralistă țintește spre universalitate, spre găsirea acelor structuri/unități/elemente care sunt comune tuturor culturilor și timpurilor și care se regăsesc peste tot în lume. Căutarea adevărului universal sau peren a fost un aspect esențial al perspectivei umaniste, dar devine problematică atunci când construcția universalității ascunde sau estompează diferențe culturale importante, sau diferențe între perioade de timp sau sisteme de credință.

Analiza structuralistă trece peste acest neajuns, ignorând problemele ce țin de conținut: o structură poate fi universală, deci aceeași în toate timpurile și culturile, pur și simplu pentru că este doar un schelet, un tipar pe care se construiește conținutul specific, individual. Din punct de vedere structuralist, toți oamenii sunt fundamentali la fel, fiindcă au în comun aceeași structură scheletică, indiferent că sunt diferiți prin culoarea pielii, capacitatea intelectu-

ală etc. Tot astfel și în cazul limbilor: ele sunt la fel, au aceeași structură, indiferent de cuvintele pe care le conțin. Aplicat la literatură se merge pe ideea că într-un poem/roman/basm etc. rolul important este al actorilor și al funcțiilor lor. De pildă, actorii unui basm se regăsesc cu ușurință de la o cultură la alta, vezi prinții și prințesele, mama vitregă, ajutorul (care poate fi om sau animal, exemplul calul din *Harap Alb* etc.), iar structura respectivă spune în general aceeași poveste. Din punct de vedere structuralist, basme precum *Cenușăreasa* sau *Albă ca Zăpada* reprezintă aceeași poveste: fata/prințesa (actorul principal) este persecutată de mama vitregă, iar apoi salvată prin căsătoria cu un prinț.

Unitățile sau elementele comune ale basmului sunt personajele, iar regula este că mamele vitrege sunt hapsâne, prințesele le cad victime, iar prinții și prințesele sfârșesc prin a se căsători. Orice detalii sau elemente adiacente am aduce acestei structuri, ea rămâne aceeași, iar regulile structuraliste se aplică la fel în cazul literaturii culte, miturilor sau altor narațiuni (vezi opera *Ulise* a lui James Joyce, unde mitul antic este reluat în spațiu modern păstrând aceeași structură a mitului călătorului, comun tuturor generațiilor indiferent de nota personală în care îl îmbracă Joyce și de felul nou în care reușește să surprindă, să creeze paradoxuri).

Structuralismul și metoda formalistă: mitul și basmul la formalistiții târzii

Structuralismul, pentru că reduce toate narațiunile la o structură scheletică, are limitele lui clare, iar de la structuraliști procedeul se transferă la formalistiți. Formaliștii ruși (vezi școala formalistă a lui Viktor Șklovski din Sankt Petersburg, cunoscută ca Școala pentru Studiarea Limbajului Poetic) inițiați în această metodă de structuralistul Vladimir Propp, au încurajat găsirea atomilor care formează miturile literare, identificând componentele esențiale pe care le au miturile în comun mai ales în domeniul folclorului. Astfel, Propp găsea 31 de funcții constante pe care le prezintă structura tuturor basmelor în “secvențialitate identică” (Propp 2003: 22), indiferent de detaliile specifice pe care un anumit basm le-ar prezenta într-o țară sau alta. Imaginația cititorilor nu are rol prea important aici, pentru că în momentul în care am identificat unitățile/elemente și am explicat regulile, am epuizat și analiza literară. Un text, de pildă un basm, poate avea două tipuri de structuri, de la: 1. sintagmatic (propozițional) la 2. paradigmatic (analitic, neordonat de limbajul colportorului). Pentru cei ce citesc literatură pentru a găsi și interpreta sensuri adânci și complexe, analiza structuralistă pare reduționistă și obiecti-

zată, de-a dreptul dezumanizantă. Cele 31 de funcții ale basmului rus (dar și ale folclorului universal), care intervin după nararea situației inițiale, sunt, conform lui Propp (2003: 79-83):

1. absenteizarea (un membru al familiei părăsește căminul, fie că este eroul basmului sau un viitor ajutor al eroului);
2. interdicția (eroul i se interzice să facă un anumit lucru sau să meargă într-un anumit loc);
3. încălcarea interdicției (moment în care în povestire apare antagonistul/răufăcătorul, cu care eroul se va confrunta la o dată ulterioară);
4. recunoașterea (răufăcătorul merge în recunoaștere fie pentru a răpi pe cineva, fie pentru a fura ceva, devenind iscoditor);
5. obținerea (răufăcătorul primește răspunsul/informația dorită despre cineva/ceva);
6. șiretlicul (răufăcătorul încearcă să înșele eroul câștigându-i încrederea, pentru a-l captura mai târziu/a-i fura ceva);
7. complicitatea (eroul este convins de răufăcător să-l ajute, fără a-și da seama că lucrează împotriva binelui);
8. comiterea răului sau absența unui bun (răufăcătorul rănește/răpește un membru al familiei; cineva din familie are nevoie de o poțiune/leac etc.);
9. medierea (fapta rea ajunge la urechile eroului sau își dă seama de ea, uneori după ce își vede familia/satul oropsit);
10. contra-acțiunea (eroul decide să acționeze pentru îndreptarea răului, deseori dând dovadă de eroism);
11. plecarea eroului de acasă;
12. prima funcție a ajutorului/donatorului (eroul este testat, interogat, pentru a fi pregătit să primească obiectul/poțiunea dorită prin intermediul ajutorului sau agentului magic);
13. reacția eroului la funcția ajutorului (fie eliberând pe cineva, fie folosind puterile adversarului împotriva sa);
14. învoirea de a folosi obiectul magic, cu ajutorul altor personaje;
15. direcționarea (eroul este condus spre locul obiectului căutat);
16. lupta dintre erou și răufăcător;
17. pecetluirea (eroul este recunoscut ca atare prin primirea unei eșarfe/răni);
18. biruința (răufăcătorul este înfrânt, omorât sau alungat);
19. rezolvarea (datoria inițială este plătită/obiectul căutat este livrat; un personaj ucis este înviat etc.);
20. întoarcerea eroului acasă;

21. urmărirea eroului de către răufăcător;
22. salvarea eroului de urmăritor (prin obiecte care-l încetinesc pe cel din urmă/prin transformarea înfățișării eroului/prin scăparea eroului de la moarte);
23. sosirea incognito (eroul ajunge acasă deghizat);
24. pretenții nefondate (răufăcătorul/falsul erou pretinde ce nu i se cuvine);
25. încercarea de căpătâi (erou are de înfruntat o încercare/de dezlegat o ghicitoare/de trecut un proces etc.);
26. soluționarea sarcinii;
27. dezvăluirea (eroul este recunoscut de ceilalți după rana/eșarfa primită etc.);
28. expunerea (falsul erou este dat în vileag);
29. transfigurarea (eroului i se dă o nouă înfățișare fizică/vestimentară etc.);
30. pedepsirea răufăcătorului;
31. nunta eroului și primirea coroanei.

Totuși, structuralismul în sine a început ca știință a umanității, iar scopul său este să scoată la iveală tot ce fac, gândesc, percep și simt oamenii nu numai în domeniul științelor (matematică, biologie, lingvistică, psihologie), ci și al literaturii prin “reînvierea cuvântului”/textului/imaginii (Shklovsky 1914/1973: 41 și urm.). Postulatul structuraliștilor este că mecanismul care organizează micile unități și regulile pentru ca un anumit sistem să aibă sens nu sunt la îndemână în natură, ci vin din mintea umană, care ordonează aceste unități potrivit regulilor date. Structuraliștii nu sunt preocupați în primul rând de realitate sau de viața socială, ci în special de faptul că excesul de realitate (prea multe unități de prea multe feluri) nu este inteligibil fără un sistem/gramatică care să organizeze această realitate (vezi ideile lui Ferdinand de Saussure din al său *Curs de lingvistică generală*, 1916).

Structuralismul, la fel ca perspectiva umanistă a lui Aristotel, crede că arta îmbunătățește natura punând în ea ordine, și același rol îl are și mintea umană, care stabilește caracteristici/acțiuni universal-umane, așadar o cultură universal-umană în toate timpurile și locurile (toate culturile au o limbă proprie, o organizare socială de un fel sau altul, un sistem legislativ și economic propriu etc., toate date de anumite structuri universale. În acest punct se opresc, însă, asemănările dintre structuralism și umanism, pentru că, în timp ce primul universalizează/uniformizează, al doilea tinde să diversifice rolul literaturii și să-i studieze complexitatea în toate sferele vieții sociale, nu doar ale celei culturale. Formaliștii, la rândul lor, abordează metoda formală

în analiza textului literar, și prin Viktor Șklovski (1893-1984) se preocupă de forma literaturii (fără a ignora funcțiile ei morale și sociale). Literatura, spune acesta, are capacitatea de a ne face să vedem lumea cu ochi noi, de a face ca lucrurile ce ne sunt deja familiare să ne pară din nou interesante/captivante. În acest fel, lucrurile mult prea cunoscute nouă nu mai sunt trecute prin procesul de recunoaștere subconștient, ci le privim dintr-un nou unghi. Arta, spune Șklovski, există pentru a ne reda sentimentul că trăim, deoarece în ea cuvintele reînvie (1914/1973: 42).

Scopul artei este să ne facă să cunoaștem lucrurile așa cum sunt, nu așa cum le știm noi. Rezultatul acestui proces de defamiliarizare este că puteam vedea din nou lumea în toată splendoarea ei sau în toată hidoșenia ei. Aplicat la poezie sau roman, arta lor nu trebuie să fie transparentă și precisă precum articolele de ziar, ci trebuie să exploateze potențialul de ambiguitate al limbii făcând uz de metafore sau sinonime pentru a scoate la iveală al doilea sau al treilea sens al cuvintelor și expresiilor, cu tot cu imaginile lor asociative. Aici reînnoim vechi afinități cu Ferdinand de Saussure (1916), pentru care un cuvânt/cutumă are sens într-o anumită cultură care i-a asociat un sens anume: prinderea nasului sângerând are sens în culturile care cred că astfel hemoragia va înceta, pe când în alte culturi primește semnificații diferite. Mijloacele stilistice de care uzează poezia au în comun faptul că atrag atenția spre ele însele, că avem a face cu limbajul, nu cu lumea reală, pentru că esența lor semnaleză ceva cu totul diferit de limbajul non-literar. Literalitatea textului mizează pe jocul ingenios cu limba, care atrage atenția și astfel își atinge scopul. Poezia nu își merită locul de cinste pentru că are o tematică profundă ce explorează condiția umană, ci pentru că (vezi Roman Jakobson, 1921) în procesul de defamiliarizare a limbii deja cunoscute atrage atenția spre caracterul său artificial, spre modul în care spune ceea ce spune. Mesajul nu este atât de important cât modalitatea, care aduce prospețime.

Literatura ca interfață între sine și subiect. Structuralismul și modelul poststructuralist

În ce privește relația dintre *parole* și *langue* în structuralism, ea este un pas spre obiectivitate, pentru că, spun structuraliștii, *parole* (vorbirea) se subordonează lui *langue* (limba), ceea ce înseamnă că lăsăm la o parte uzul comun în favoarea studierii structurii unui sistem. Teoreticienii structuraliști nu sunt interesați de specificul unui text dat, de particularitate, de individual, ci cred că textul literar este rezultatul unor forțe impersonale, iar nu al efortului

uman. Astfel, individualitatea textului păleşte în comparație cu stabilirea unor tipare, sisteme și structuri, scopul ei fiind descoperirea structurilor universale aflate la baza tuturor narațiunilor (Derrida 1967/1976: 7-8).

Autorul, la rândul său, este înlăturat din text, fiindcă textul în sine nu este decât funcția unui sistem de semne, iar nu funcția unui individ. Din perspectiva teoriei literare romantice, autorul se afla la originea textului, era creatorul textului, pe când structuralismul (regăsit în modernismul literar) susține că nici un text scris (nici un sistem de semne) nu are un punct din care pornește (o origine), și că autorii nu fac decât să ia în primire structuri preexistente (*limba/ langue*), cu ajutorul cărora realizează un mod particular de a vorbi (*parole*). Concluzia structuraliștilor este că nu noi vorbim limba, ci limba ne vorbește pe noi; ceea ce numim noi originalitate este doar abilitatea noastră de a recombina elementele unui sistem care există dinainte și dincolo de ființa umană. Dând la o parte autorul și, deci (vezi Claude Levi- Strauss), istoria (modurile în care în decursul anilor s-au stabilit noi conexuni între semnificat și semnificat pentru a se realiza noi vorbiri – *paroles*), teoriile structuraliste și apoi cele poststructuraliste arată că se bazează pe alte presupoziii filosofice decât teoriile umaniste.

Teoriile umaniste porneau de la ideea că există în afara noastră un altul/ce-lălalt, o realitate externă, adică străină percepțiilor noastre senzoriale și pe care o putem înțelege prin rațiune. Cuvintele, în acest context, au caracter reprezentativ: ele pot descrie mai mult sau mai puțin fidel lumea reală și experiența noastră în lume, iar mintea și voința omului au ascendent asupra limbajului. Omul fiind măsura tuturor lucrurilor, totul în jurul lui se mișcă în concordanță cu ceea ce face, gândește, simte și produce omul. Conceptul de sine (*eu*) este specific teoriilor umaniste și, implicit, individului uman, dând sens identității noastre ca ființe și ca părți componente ale unor comunități/culturi mai mari. Modelul poststructuralist, pe de altă parte, arată că realitatea este produsă de structura limbajului. Omul gândește doar atât cât poate cuprinde în cuvinte, așadar capacitatea noastră de percepție și înțelegere a realității este determinată de structura limbajului nostru, de cultura aferentă: limba ne vorbește pe noi. Sensul acestei limbi nu este aposterioric, dat de experiența noastră individuală, ci mai degrabă parvine prin opozițiile și combinațiile limbii, prin semnele și regulile gramaticale care guvernează structura limbii. Eul/sinele nu mai este centrul universului individual și cultural, ci, contrar umaniștilor, Eu există doar ca aplicație semantică a *semnificatului* (*sensului*, conținutului noțional al cuvântului) la *semnificant* (complexul fonetic, sonor al cuvântului, *forma* lui). Nu omul este centrul, ci structura. Prin urmare, deși poststructuraliștii ce vor urma critică unele presupoziii ale structuraliștilor,

ei reprezintă de fapt o nouă paradigmă în cadrul acestui flux de gândire postumanist, pentru că îi preocupă aceleași întrebări, legate de: limbaj, sine, construcția realității și conceptul de adevăr. O primă presupuziție de la care pleacă poststructuraliștii ar fi că lucrurile pe care le credeam durabile, constante, precum propria noastră identitate (sexuală, națională, culturală etc.), nu sunt nici pe departe imuabile, ci formează un fluid instabil. Aceste calități nu sunt înăscute, ci construite social. Nu există, arată ei, adevăr sau idee absolută, ci doar provizoriu, realitate temporară și fragmentară, dată de modul în care se construiesc identitățile sociale pentru a da impresia că sunt constante.

Cea de-a doua presupuziție a poststructuraliștilor ar fi că tot ce facem este produsul experiențelor noastre trecute, al credințelor și ideologiilor inoculate, care însă nu au nimic a face cu obiectivitatea. Astfel, arată ei, teoreticienii umaniști se amăgeau crezând că pot studia un text fără idei preconcepute, când de fapt se apropiau de text purtând masca propriilor poziții și presupuziții, de unde poststructuraliștii deduc că adevărul este relativ, putând fi ușor subiectivizat. Structuralismul târziu cu trecere spre deconstructivism (și regăsit în modernismul literar) susține, în schimb, că nici un text scris (adică nici un sistem de semne) nu are un punct din care pornește, o origine, și că autorii nu fac decât să ia în primire structuri preexistente (*limba/langue*) cu ajutorul cărora realizează un mod particular de a vorbi (*parole*). Concluzia structuraliștilor este că nu noi vorbim limba, ci limba ne vorbește pe noi. Ceea ce numim originalitate este doar abilitatea noastră de a recombina elementele unui sistem care există dinainte și dincolo de ființa umană. Structuralismul dă la o parte autorul (găsind o bună oportunitate, printre altele, în concepte precum *mana* al lui Marcel Mauss translatat de Claude Lévi-Strauss și sintagma acestuia *signifiant flottant*/engl. *floating signifier*, indicând spre generalitate, spre un semnificat care mai degrabă absoarbe decât emite un sens, 1950: 31/1987: 62-63) și, deci, istoria (modurile în care în cursul anilor s-au stabilit noi conexuni între semnificat și semnificant pentru a se realiza noi vorbiri – *paroles*). Astfel, teoriile structuraliste și apoi cele poststructuraliste arată că se bazează pe alte presupuziții filosofice decât teoriile umaniste în abordarea textului literar.

Teoria deconstructivistă. Jacques Derrida

Nefiind un filosof care trece ușor peste ipotezele structuraliste ale limbajului, Derrida pleacă de la axioma lui Ferdinand de Saussure, care spune că limbajul cuprinde în el ideea de diferență și, astfel, nici un semn supus relației dintre semnificat și semnificant nu poate avea vreodată același sens ca restul semne-

lor. Derrida ar putea fi catalogat, din acest punct de vedere, ca post-structuralist în sens istoric, adică succedând etapa anterioară doar ca durată de timp, o mai corectă încadrare a filosofului prin preocupările sale din anii 1960 fiind de critic ultrastructuralist sau structuralist radical (vezi Dosse 1979: 18-19). În prelegerea susținută la Johns Hopkins University între 18-21 octombrie 1966 în limba franceză, înaintea unui auditoriu semnificativ de structuraliști francezi și intitulată *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines* (*Structură, semn și joc în discursul științelor umane*), Derrida investighează îndeaproape corpusul de texte structuraliste pentru a introduce în spațiul academic american această mișcare, pe care altădată o considera „mai mult decât o metodă sau o nouă formă de gândire“ și mai degrabă „o aventură a observației, o turnură în ce privește modul de a investiga un obiect“ (Dosse 1997: 19).

Prelegerea sa, organizată de René Girard și Richard Macksey, a fost simțită ca un fel de critică adusă structuralismului feral, după patru ani în care Derrida a investigat îndeaproape noile nume de filosofi și opere post-structuraliste din Franța (vezi Lévi-Strauss, Jean Hyppolite, Roland Barthes, Jacques Lacan). Mai mult, prezentarea lui Derrida va deveni după circa un an de zile unul dintre capitolele cărții sale *L'écriture et la Différence*, care, alături de *Grammatologie*, publicată tot în 1967, ia în vizor idei precum limbajul, esența și diferența, demonstrând clare preocupări pentru fenomenologie și chestionând din capul locului ipoteza structuralistă a ordinii la care trebuie aduse iregularitățile textului. Derrida, dimpotrivă, arată că un text trebuie deconstruit sau desfăcut în părți mici, așadar de(s)centrat nu pentru reordonarea logică a imaginilor cuprinse în el, ca astfel să i se confere sens în manieră epistemologică; Derrida caută, mai degrabă, „eșecurile și disfuncțiile textului“ (Dosse 1997: 20), chestionând însăși sursa teoriei structuraliste a limbajului prin insistența sa că, la fel ca teoriile umaniste, și structuralismul presupune un centru al semnificației de un fel sau altul. Acest centru, deși guvernează structura, nu este supus analizei structuraliste, pentru că dacă am afla structura centrului, ar însemna că trebuie să căutăm un alt centru. Omul dorește un centru pentru că acesta garantează prezența ființei. Viața umană mentală și fizică se concentrează pe Eu, care este principiul unității de la baza structurii a tot ce se întâmplă în acest univers.

Sigmund Freud a fost primul care a contrazis siguranța metafizică sau noțiunea de „prezență“, cum îi spune Derrida, prin argumentarea ideii de diviziune a eului între conștient și subconștient. Născut în Algeria, așadar în colonii, și Derrida atacă filosofia occidentală, arătând că aceasta a ajuns să opereze cu o serie nesfârșită de termeni numiți principii centrale, precum:

ființă, esență, substanță, adevăr, formă, început, sfârșit, scop, conștiință, om, Dumnezeu etc. Derrida arată, mai departe, că omul vestic nu poate gândi în afara acestor principii; orice tentativă de a ne debarasa de un concept particular ne face să ne încurcăm în termeni de care depinde respectivul concept. Tot ce putem face este să nu ne lăsăm dominați de doar unul dintre poliile sistemului (trup/suflet, bine/rău etc.), care să devină un fel de centru sau garant al “prezenței”. Dorința de a avea un centru este numită de Derrida *logocentrism* (în lucrarea *Despre Gramatologie* 1967/1976: 4 și urm.), iar grecescul Logos (cuvânt), spune el, prezintă cea mai mare încărcătură de prezență în Noul Testament („La început a fost Cuvântul”). Pentru că se află la originea tuturor lucrurilor, cuvântul încapsulează întreaga prezență a lumii, și totul este efectul acestei cauze unice. Deși Biblia este scrisă, continuă Derrida, cuvântul lui Dumnezeu este în esență vorbit. Poziția privilegiată a *vorbirii* în defavoarea scrisului (numită de Derrida *fonocentrism*) este o caracteristică a logocentrismului. De ce nu este semnul o prezență deplină, însă? La Derrida semnul este supus noțiunii de diferență (*differance*, nu *difference*), deci are natură divizată. În limba franceză, -a- din *differance* nu este simțit, noi auzind doar *difference*, deci ambiguitatea este percepută doar în scris. Atotprezența cuvântului vorbit este clară, în timp ce prezența cuvântului scris este mereu amânată. Scrisul, în acest context, este o formă contaminată a vorbirii. Textul citit sau rostit de orator sau politician este înzestrat cu prezență/putere/suflet, pe când scrisul este supus unor procese repetate de editare, printare, recitare etc., devenind impur. Cititul se evaporează după rostire și nu contaminează gândirea originală precum scrisul, care rămâne.

Odată cu Derrida, care prin filosofia sa mai degrabă poetică s-a impus fără mare greutate în curricula catedrelor de literatură comparată după vizita sa în Statele Unite, iminența de(s)centrării discursului de orice tip, fie el politic, filosofic, literar etc. apare ca necesitate implicită, față de care o bună bucată de vreme nimeni nu a reacționat intransigent sau măcar printr-un rechizitoriu minimal, probabil pentru că filosoful părea a se fi asigurat la vreme împotriva acestora prin cele câteva nume sonore de gânditori (precum Platon, Aristotel, Saussure, Hegel, Rousseau, Lévi-Strauss, Husserl etc.) pe care cu acribie îi expune noului său exercițiu de lectură în contextul crizei intelectuale din spațiul academic al anilor 1960, aceea de tatonare a unor teritorii puțin umblate din sfera psihanalizei, antropologiei moderne și fenomenologiei (vezi și Derrida 2001: 12 și urm.). Din acest punct de vedere, lucrări precum *L'écriture et la Différance*, *Grammatologie*, iar după alți câțiva ani *La Voix et le Phénomène* (*Vorbire și fenomen*) trebuie să-i fi luat prin surprindere la fel cum, în cuvin-

tele lui Levinas, invazia germană i-a luat prin surprindere pe francezi în Al Doilea Război Mondial:

La început totul este la locul lui, iar după câteva pagini sau paragrafe, sub impactul unei întrebări înspăimântătoare, gândirea noastră nu-și mai găsește casa. Iată, pe lângă sensul filosofic al propozițiilor, un efect pur literar, un nou tremur, poezia lui Jacques Derrida. Citindu-l, revăd Exodul din 1940. Soldații în retragere ajung într-un oraș care habar n-are ce se întâmplă, în care cafenelele sunt încă deschise..., frizerii tund, brutarii coc, viconții se întâlnesc cu alți viconți să povestească despre viconți, iar după un ceas totul este gol, părăsit, casele închise ori abandonate cu ușile deschise, vitregite dintr-o dată de locuitori. (Levinas 1976: 82 quoted in Rabaté 2018: 6-7)

Cuplul scris-vorbit este dat de Derrida ca exemplu de violență ierarhică sau de supliment. Vorbirea are prezență de sine, dar scrisul este secundar și poate contamina vorbirea prin materialitatea sa. Filosofia vestică a sprijinit această ierarhie pentru a salvagarda prezența, arată Derrida țintind spre strategia "logocentrică" a lui Platon din *Phaidros* (2011: 45-46) de a descrie vorbirea ca fiind autentică și având prezență de sine, pe când scrisul îl vede ca artificiu, ca substituit ce înlătură prezența, în mod practic chiar prezența dascălului, altădată atât de intimă și reală datorită rostirii (Newman 2001: 4). Totuși, punctează Derrida, Platon nu se poate sustrage acuzațiilor de ipocrizie, întrucât el însuși descrie vorbirea folosind metafora scrisului, în ciuda faptului că situează scrisul în relație de subordonare față de vorbire, așadar în contradicție sau în raport binar, raport în care vorbirea capătă autoritate.

Dacă am inversa, însă, scara ierarhică, am putea spune că vorbirea este o specie a scrisului, pas care la Derrida reprezintă prima etapă a deconstrucției, și toate textele de cum încolo vor fi de-compuse „cu intenția de a le face să se autointerogheze, de a le obliga să ia în seamă propriile contradicții, de a da la iveală antagonismele pe care înainte-vreme le-au ignorat sau reprimat“ (Newman 2001: 5). Citirea deconstructivă insistă asupra faptului că opozițiile binare (precum început-sfârșit, bine-rău, adevăr-minciună, primul/al doilea, viață/moarte, suflet/trup etc.) nu pot fi ierarhizate fără un anumit grad de violență, care vine din faptul că, neînțelegându-și poziția de privilegiați când dezbate probleme reale legate fie de limbaj, fie de sine/ființă, fie de politică/stat, cei ce o fac își arogă acea identitate autoritară istorică, tradițională, dominatoare. Un bun exemplu dat de Derrida aici ar fi relația politică binară dintre anarhiști și marxiști, în care anarhiștii susțin și critică totodată eforturile revoluționare ale marxiștilor: aceștia au dreptate să demonteze practicile capitaliste, dar efortul lor este greșit direcționat înspre latura economică a po-

liticilor occidentale, și nu înspre cea socială. În realitate, însă, anarhiștii sunt o prezență dominatoare, violentă prin însăși identitatea sau natura lor, ca atare un real pericol inclusiv pentru marxiști.

Cele trei legi date de Derrida cu privire la inversarea ierarhiei, caracteristică deconstructivității în teoria literară, sunt: 1. cuvântul/semnul scris poate fi repetat nu doar în absența subiectului care l-a emis într-un context anume, dar și în absența unui destinatar anume; 2. semnul scris poate sparge contextul în care a apărut și poate fi citit într-un context diferit, indiferent de intenția inițială a autorului său; 3. semnul scris este supus separării spațiale: este separat de alte semne din același lanț semantic, și apoi este separat de referentul său prezent, adică se poate referi doar la ceva ce nu este prezent de fapt în el (Derrida 2013: 34, 46 și urm.).

Nu avem, însă, vreo garanție a faptului că odată inversată sau îndepărtată această violență ierarhică despre care vorbește Derrida, contrapartea binariilor, cea asupra căreia s-a manifestat violența, nu se va erija în parte violentă la rândul-i, dat fiind că va fi recunoscută ca valoare și își va intra în drepturi. De fapt, o astfel de situație trăim chiar azi. O astfel de situație de un paroxism incontestabil prin tutelajul său a escaladat tocmai în dreptul lui Derrida în anul 1974, dacă nu prin întreaga sa carieră a invitat la astfel de exerciții exegetice criptice. În acel an, ca un soi de combinare a binariilor, îi apare cartea *Glas* (Derrida 1974), cu o scrutare filosofico-literară secundată de observații personale/marginalia în tonul obișnuit al criticului, însă de data împărțind textul pe două coloane: la stânga Hegel și la dreapta scriitorul Jean Genet, Derrida însuși străpungând cele două coloane cu citate disparate și trimiteri la surse tehnice specializate. Intenționalitatea lui Derrida este un dat prin însăși tehnoredactarea textului și reprezintă tot atât de mult un exercițiu aplicativ de deconstruire a textului, cât o sesiune de psihanaliză a numelor dindărătul surselor primare interpuse. În definitiv, în anul 1972 Genet îi adresase o scrisoare formală lui Derrida, publicată la 29 martie sub titlul "Une lettre de Jean Genet" în *Les Lettres Françaises*. Dacă relativ la Hegel psihanaliza îl vizează pe Derrida și relația sa oarecum filială cu filosoful german, în coloana dreaptă aluzia la filiație este peiorativă și ia în vizor numele scriitorului trimițând la originea dintr-o mamă denaturată. Problema este că, dacă despre Hegel s-a scris în neștire și înainte, și în timpul, și după Derrida, despre Genet și autobiografia lui sordidă prin naștere și parcurs personal de client al închisorilor nu se vorbește până atunci de pe acoperișul caselor („Mi se pare indecent să vorbesc despre mine“, declara Genet în cadrul unei conferințe din 1970). După apariția cărții lui Derrida în pofida oricărei intenționalități, Genet nu va mai ieși la rampă cu vreo altă producție literară în perioada 1975-1987.

Ideea că nu este nevoie să știm care a fost intenția autorului textului, sau chiar autorul însuși, face ca textul să-și piardă autenticitatea și, mai mult, inspirația. De vreme ce cititorul este cel mai în măsură să facă lumină asupra textului sau să-i confere sens, nimic nu îngrădește lectorul să disemineze opinia că textul este insignifiant sau insipid, de pildă. Autorul a dispărut, și odată cu el nevoia de autoritate. Relativitatea și obscurantismul textului este o țintă pe care deconstructivismul a urmărit-o de la bun început și din pricina căreia revenim la situația inițială, a cititorului în jurul căruia gravitează sensul și care poate face orice din text, indiferent de mijloace sau traiectorie. Textul deconstruit onorează scopurile unei culturi anume și, din nou, adevărata diversitate fără violență nu este posibilă.

Ipcrizia acestei metode rezidă în ideea de răspuns la text, fiecare răspuns intercultural și transgenerațional reprezentând noi stadii de opinie care concordă pentru aclimatizarea pleiadei de cititori. După deconstrucție sau fragmentare este, însă, puțin probabil că rezultatul va fi reconstruirea identității în cadrul discursului sau narațiunii poststructuraliste. Textul nu poate aclimatiza cultura de la un moment dat folosind limbajul original, indiferent de numărul opozițiilor binare pe care le-am putea detecta în el. Din acest motiv, centrul atenției în dezbaterile actuale pe acest subiect nu este mesajul textului, ci tipul de limbaj considerat corect din punct de vedere politic, pe care să-l întrebuițăm de pildă pentru afirmarea identității de gen, o breșă în limba culturii (*parole*), pe care Derrida probabil nu a prevăzut-o în timpul lui, dar care este o concluzie directă a percepției sale asupra “violenței” în ziua de azi.

Concluzii

Critica deconstructiviștilor, și implicit a lui Derrida, în domeniul teoriei literare își ratează ținta tocmai pentru că nu are în vedere o anumită țintă, întrucât discută concepte binare și caută deconspirarea contradicțiilor textuale în cadrul aceluiași sistem filosofic referențial. Limbajul pe care-l avem la îndemână, cum îi spunea Derrida, nu este superior celui pe care-l întrebuițau formalistii pentru a critica, la rândul lor, atitudinea opacă a predecesorilor față de text, și nu este nici astăzi mai aproape de soluționarea problemei sine-lui în relația lui de tradițională dominanță asupra celui alt.

Din criza limbajului vine și eșecul post-poststructuralismului de a duce la capăt proiectul descentralizării și de a împlini promisiunea diversității și incluziunii socio-culturale astăzi. Atât structuralismul, cât și poststructuralismul urmează aceeași cale spre limbaj (având în vedere faptul că îi recunosc

poziția de mijloc între vorbire și semnul scris), care este adânc experimentală și interpretativă ca scop, cu toate că o încep de la capete opuse.

Deși avem, într-adevăr, nevoie de o structură de interpretare pentru a acomoda o imagine textuală veche la o situație actuală, limbajul pe care-l întrebuițăm este important și nu este mereu la îndemână, iar lectura lui Lévi-Strauss prin lentilele lui Derrida ca antropologie deconstruită va duce, în cele din urmă, la sensurile intenționate și planificate de efortul deconstructivist.

Chiar dacă structuralismul a fost, cum spunea Derrida, “mai mult decât o metodă”, rămâne totuși o metodă de investigație sistematică situată la antipodul deconstructivismului matur în parcursul său spre eliminarea originalelor și a modelelor de autoritate, pentru a face ideea de sens posibil de exprimat în limbajul uman contemporan.

Bibliografie

- Attridge D (2004) *The Singularity of Literature*. Abingdon: Routledge.
- Berthens H (2004) *Literary Theory: The Basics*. New York, NY: Routledge.
- Derrida J (1967/1976) *De la Grammatologie*. Paris: Les Editions Minuit./Of *Grammatology*. Traducere de Spivak GC. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Derrida J (1974) *Glas*. Paris: Galilee.
- Derrida J (2001) *(Ex)poziții. Convorbiri cu Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*. Prefață de Aurel Codoban. Colecția Panopticon. Cluj-Napoca: Idea Design & Print. În original: Derrida J (1972) *Positions: entretiens avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*. Paris: Minuit.
- Derida J (2013) *Signature Derrida*. Edited by Williams J. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Dosse F (1997) *History of Structuralism: The Rising Sign 1945-1966*. Volume 2, *The Sign Sets, 1967-Present*. Traducere de Glassman D. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Habib MAR (2011) *Literary Criticism: An Introduction. From Plato to the Present*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Levinas E (1976) Jacques Derrida. In *Noms Propres*. Paris: Fata Morgana. Quoted in Rabaté J-M (ed) (2018) *After Derrida. Literature, Theory and Criticism in the 21st Century*, 6-7. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lévi-Strauss C (1950) Introduction a l'oeuvre de Marcel Mauss. În Mauss M (ed) *Sociologie et anthropologie. Précédé d'une Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss par Claude Lévi-Strauss*, 51. Paris: Presses Universitaires de

- France. Traducere în limba engleză de Baker F (1987) *Introduction to the Work of Marcel Mauss*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Newman S (2001) Derrida's Deconstruction of Authority. *Philosophy and Social Criticism* 27(3): 3-19.
- Platon (2011) *Phaidros sau despre Frumos*. Traducere de Liiceanu G. București: Humanitas.
- Propp V (2003) *Morphology of the Folktale*. Translated by Scott L. Second Edition. Austin, TX: University of Texas Press.
- Rabaté J-M (ed) (2018) *After Derrida. Literature, Theory and Criticism in the 21st Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Saussure F (1916) *Cours de linguistique générale*. Editare de Bally C, Sechehaye A, Riedlinger A. Lausanne-Paris: Payot.
- Sturrock J (1979) *Structuralism and since: from Lévi Strauss to Derrida*. Oxford: Oxford University Press.
- Shklovsky V (1914/1973) The Resurrection of the Word. Translated by Richard Sherwood. In Bann S and Bowlt J (eds) *Russian Formalism: A Collection of Articles and Texts in Translation*, 41-45. Edinburgh: Scottish Academic Press.
- Shklovsky V (1917/1965) Art as Technique. *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
- Wolfreys J, Robbins R, Womack K (2006) *Key Concepts in Literary Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Surse Internet:

<https://jhupbooks.press.jhu.edu/content/grammatology> <https://www.youtube.com/watch?v=kOMD0N7k9ZQ>. Accesat la 19 august 2023.

BEYOND CHRONOLOGY: UNRAVELING TIME IN ALASDAIR GRAY'S *LANARK*

DOREL-AUREL MUREȘAN*

ABSTRACT. The present article takes a closer look at the intricate relationship between modernism and postmodernism, specifically exploring the concept of time in the postmodern literary text using Alasdair Gray's novel *Lanark: A Life in Four Books* as a case study. The analysis of the treatment of time in the postmodern novel reveals a departure from linear chronology. Such a departure is achieved through the postmodern characters of the novel, particularly Duncan Thaw and Lanark, who become vessels for the exploration of temporal dimensions. In addition, the narrative structure, characterized by fragmentation and unconventional sequencing, support the non-linearity of time. The article also discusses the intertextuality of time, considering the relationships between past, present, and future within the novel's realistic, fantastical and dystopian settings. Thus, the examination of *Lanark* unfolds as a postmodern exploration of temporal fluidity, challenging conventional notions of time and inviting readers to reconsider their understanding of temporal progression. In doing so, the article contributes to the broader discourse on postmodern literature and its innovative approaches to temporal representation.

KEY WORDS: postmodernism, chronotopes, temporal fluidity, metafiction, identity

Introduction. From Modernism to Postmodernism

Defining postmodernism is not an easy task, as the term describes a very complex movement that influenced all areas of life and art. Trodd observes the complexity of the term, arguing that "in the 1970s and 1980's, postmodernism comes in at least six different versions" (2001: 88). Interestingly enough, Trodd's list of versions contains some opposite terms such as resisting/embracing, escaping/engaging, also mentioning the term "anti-modernist", implying that postmodernism is inextricably linked to modernism. This relation between modernism and postmodernism opens up another compli-

* DOREL-AUREL MUREȘAN (PhD 2016, West University, Timișoara) is Lecturer in English and American Literature at Emanuel University of Oradea.
Email: aurel.muresan@emanuel.ro.

cated conversation based on two fundamental questions: Is postmodernism a continuation of modernism or is it the opposite of and the reaction to all that is known as being modernism? As expected, the opinions are multiple and diverse, as we shall see in the present paper.

A common way to approach and understand postmodernism is by seeing it as emerging from modernism: postmodernism as an extension of modernism. For example, in his conclusions to the book *The Life and Times of Post-modernity*, Tester argues that attempting to understand postmodernity by itself is an impossible task. The author states that “if post-modernity is one expression of a conflict of modernity and if, moreover, post-modernity is therefore a point of critique of modernity which is nevertheless dependent on modernity, then in this case that post-modernity is a condition of transcendence” (1993: 151). Moreover, Tester concludes that without relating it to modernism, postmodernism cannot be defined since “in itself is has little or nothing by way of a set of definite, characteristic features” (1993: 151). Tester’s definition is of importance because of it emphasizes the transcendence of boundaries. Therefore, one can conclude that, unlike modernism, postmodernism breaks barriers, transcends boundaries and gives way to new forms, new identities and new practices. As a result, there are no more fixed limits of space and time, but a limitless manifestation of art, thus, in this emerging postmodern space that is characterized by boundlessness everything is possible.

For David Lodge, the relation between modernism and postmodernism is characterized by opposition and rejection, since for him postmodernism can also be termed antimodernism. Discussing literature and especially writing novels, Lodge argues that just as modernism emerged as a reaction to realism, so too postmodernism was born as a reaction to modernism. Moreover, Lodge considers that while modernist fiction is in fact still realistic fiction in which the writers embarked “on the other side of realism” as they are “pursuing reality of the daylight world of empirical common sense into the individual’s consciousness, or subconscious, and ultimately the collective unconscious, discarding the traditional narrative structures of chronological succession and logical cause-and-effect” (Lodge 1981: 6), the postmodern writers are on a quest for “some alternative principle of composition: Contradiction, Permutation, Discontinuity, Randomness, Excess and the Short Circuit” (Lodge 1981: 13).

Ihab Hassan (1987) reevaluates modernism in terms of postmodernism on seven rubrics meant to transpose some crucial elements from modernism to postmodernism. These are: a. urbanism, b. techologism, c. dehumaniza-

tion, d. primitivism, e. eroticism, f. antinomianism, g. experimentalism. In his book, *The Postmodern Turn*, Hassan attempts to define postmodernism by proposing a provisional scheme meant to help understand the three modes of artistic change that took place in the last hundred years (avant-garde, modernism and postmodernism). Although the differences that Hassan enumerates are numerous, some binary opposed terms concerning modernism and postmodernism are worth being mentioned: form/antiform, creation/deconstruction, centering/dispersal, genre/intertext, selection/combination, narrative/anti-narrative, Grande Histoire/Petite Histoire.

Time in the Postmodern Literary Text

Returning to Tester's attempted definition that is focalized on the need of postmodernism to transcend boundaries, the postmodern literary text demonstrates such a tendency in a plethora of ways. As far as the aspect of time is concerned, the postmodern writers' desire to escape the existing limits becomes obvious in his attempt to escape time itself. Nonetheless, since such a task is practically impossible, the postmodern authors decide to break the patterns, disrupt the linearity of time and form strange combinations of fragments that obviously bring confusion and chaos.

In his article, *The Novelist Today: Still at the Crossroads?*, David Lodge brings into discussion the state of the novelist who is found at crossroads, since he apparently has only three choices/roads on which to go: traditional realism, fabulation and non-fictional narrative. Lodge suggests that the novelist's inability to choose between the three possible ways forces him to write about the problems of writing a novel, thus transforming this personal issue into a subject of the novel that Lodge describes as the "problematic novel" (Lodge 1992: 205). However, it is common knowledge that "the problematic novel" is just another term for metafiction.

Linda Hutcheon (1988: 3) introduces another term, historiographic metafiction, stating that it "describes fiction that is at once metafictional and historical in its echoes of the texts and contexts of the past." It becomes clear that postmodern writers obsess with escaping the past, discovering that such a task is impossible without a representation of it. Moreover, for Steven Connor, the postmodern novel is characterized by a "continuing commitment to the representation of the past" (2001: 131).

Nonetheless, this obsession with the past influences both the present and the future, since writers employ time as a narrative strategy meant to erase itself altogether. Through a mixture of time frames, postmodern novelists

create confusion concerning when the action takes place. Moreover, if it is uncertain whether the action takes place in the past or in the present due to the erasure of clear borders, future is definitely a time of dystopia from which one desires to escape but is unable to. Moreover, some postmodern authors resort to the use of magic realism, which once again creates a space in which time might not flow according to the established standards, might become futile or might stop altogether.

Romanian scholar Lidia Vianu argues that, in fact, for the postmodern author there is no past, present or future, but just “real time” that is a form of the present: “real time, the concrete time of the *Desperado* work, the interval during which the plot begins and ends (stops, rather) and the hero struggles with indecision (too little is clear and certain in such works), is the present” (2006: 36-7). Moreover, Vianu considers that in postmodern fiction, the only certainty is the constancy of uncertainty and confusion since this type of fiction:

is a constant crossing of chronological directions, which are governed as much by now as by then, mostly ago, real time feeds incessantly on imaginary duration, which, in its turn, breaks and reforms under our own eyes. Imaginary duration makes the past roots of the present bloom, while real time, when the reader could try to sum up what he has been reading, is almost suffocated. (Vianu 2006: 36-7)

The scholar’s conclusion is that the postmodern “book becomes a maze of past presents” (Vianu 2006: 39) as the postmodern present is actually some sort of a past present that makes sense only if organized on levels pertaining to the generation to which it belongs.

Time in *Lanark*

Lanark: A Life in Four Books by Alasdair Gray is a novel that blends elements of fantasy, dystopia, and autobiography. The story is divided into four books, each exploring different aspects of the protagonist’s life. Book One introduces the reader to the protagonist, Duncan Thaw, a young artist growing up in Glasgow. Duncan struggles with his artistic ambitions, personal relationships, and his battle with a skin disease. Book Two continues to follow Duncan’s life and the reader witnesses the main character’s artistic development, relationships, and the impact of his skin condition. The narrative explores themes of identity, creativity, and the struggles of an artist. Book Three shifts its focus to a character named Lanark, who navigates the bizarre city of Unthank, facing its challenges and mysteries. The narrative explores philosophical and

existential themes, as well as the consequences of one's actions. Book Four is a very apocalyptic like part in which Lanark finds himself back in Unthank, which is on the verge of complete destruction. Moreover, Lanark, who has met the author and has rapidly aged, calmly awaits his death while Unthank disintegrates.

Lanark's structure does not follow the general pattern and the chronological one. *Lanark's* components are Four Books, a prologue, an interlude, "to remind us that Thaw's story exists within the hull of Lanark's" (Gray 1981: 219) as well as an epilogue. The order of the Books in the novel is Three, One, Two, Four, the prologue inserted between Book One and Three, the interlude between Book One and Two, and an epilogue between chapter 40 and 41 of Book Four. This unusual order receives an explanation from the author through Nastler, the fictional author that Lanark meets during the plot of the novel: "I want Lanark to be read in one order but eventually thought of in another" (Gray 1985: 483).

This strange structure affects the chronology and the plot of the novel, since the reader is faced with a multitude of fragments. Although it comes four chapters before the end of the novel, the Epilogue is intended to act as "an introduction to the work as a whole" (Gray 1985: 499). Thus, the reader is confronted not only with a fragmented, difficult to read novel, but also with the deconstruction and reconstruction of its worlds and of the novel itself.

The analeptic structure of the novel takes the reader backwards in time but instead of helping unfold the story it prevents him/her from a smooth and a linear reading and understanding of the text. This is due to the fact that Gray's treatment of time goes well beyond the simple confrontation of past, present and future. It also goes well beyond the simple use of proleptic anticipations and analeptic returns in order to create disturbing chronologies that are always challenging for readers to comprehend. The non-chronological structuring of the novel and the disturbing way in which Gray handles the question of time are undeniably mirrored in the complexity of the narrative. (Polopoli 2014: 669)

As far as the plot and its themes are concerned, one cannot help but agree with Glyn White's statement, "the themes of *Lanark* are time, history and politics" (2005: 162). Nonetheless, in a very obvious manner, the plot stresses the problem of time, especially through the two protagonists: Duncan Thaw and Lanark. The novel actually follows two major plots, depicting the life of the two characters, and although the two parts are combined, the author insists that: "the fact remains that the plots of the Thaw and Lanark sections are in-

dependent of each other and cemented by typographical contrivances rather than formal necessity. A possible explanation is that the author thinks a heavy book will make a bigger splash than two light ones” (Gray 1985: 493). Polopoli observes that “throughout the novel the connections between the two stories are left unexplained and, as a result, the reader is given two highly interrelated and no less problematic narratives which contaminate each other” (2014: 667). Once again, the reader is challenged to try to make sense of something that is purposefully meant to be confusing, and as Polopoli correctly observes, the distraction of the reader starts from the very title of the novel:

Despite the subtitle, *A Life in Four Books*, suggesting that the novel deals with only one character and narrates its story through four intricately interwoven Books, it is indeed far from clear whether the two heroes are the same person. This seems to leave room for different readings and at least for two questions: is Lanark, the amnesiac inhabitant of Unthank who suffers from a grotesque skin disease, the reincarnation of Thaw, the misunderstood young artist living in Glasgow and who suffers from asthma and eczema? Are Lanark’s adventures the product of Thaw’s mental breakdown and hallucinations? (Polopoli 2014: 667)

These are just a few of the possible questions that arise from the purposefully bewildering postmodern text, to which scholars have added many others. However, for the sake of space, the present paper focuses specifically on the issue of time in the novel.

The problem of time is of great concern to Thaw in Books One and Two. The postmodern character is specifically interested in the past, since, according to him the past is eternal and thus becomes of great significance:

When a thing is perfect it is eternal. It can be destroyed afterward, or slowly decay, but its perfection is safe in the past, which is the only inevitable part of the universe. No government, no force, no God can make what has been not have been. The past is eternal and every day our abortions fall into it: love affairs we bungled, homes we damaged, children we couldn’t be kind to. (Gray 1985: 337)

Thaw stresses that the only truth is the past, since the future is unknown while the present is built on the past. What Thaw intends to underline is that one cannot change the past. Therefore, it becomes an obligation to become aware of it, to remember it, especially past mistakes that must never be forgotten. However, despite the fact that Duncan Thaw is concerned with time and he is the protagonist of the realist part of the novel, the unreliability of time is stressed through the symbolic clocks that cannot be relied upon.

“What o’clock is it?” said Thaw.

“I don’t know,” said Drummond. “None of the clocks in this house can be relied on, least of all the ones that go. It’s a pity ma isn’t here. She could estimate the time by things like passing aeroplanes.” (Gray 1985: 273)

Thaw desires to understand, to know what time it is, to live in the present, but he is constantly reminded that one cannot know such a thing and that the only certainty is the presence of death. The constancy of death explains Thaw’s obsession for the past, since for the character the past equals eternity. As a result, Thaw becomes obsessed with painting the mural perfectly (“[...] the mural must be made perfect. When a thing is perfect it is eternal. [...] Let you and I, Mr. Rennie, make eternity a present of a complete, perfect, harmonious, utterly harmless thing” (Gray 1985: 337), failing at everything else, and eventually grasping that he is also failing is his attempt to reach perfection. As an artist, Thaw yearns for a form of permanence and eternity based on his belief that achieving perfection in his work will grant his art a timeless quality. Therefore, faced with the idea of death and convinced that the past is the only inevitable part of the universe, Thaw longs for a form of artistic immortality; he hopes to contribute to the timeless continuum of the past. Moreover, the mural is not only a symbol of the pursuit of artistic excellence, but a way to transcend the borders of the present. It could be concluded that Thaw’s obsession is in fact a reflection of the theme of time and its complexities in the novel, where the protagonist becomes the vessel for contemplating the interconnectedness of past, present and future.

In Books Three and Four, the fantasy part of the novel, a very different image of time is given. “The organization of time in Books Three and Four is very complex, and in common with postmodern chronotopes in general, a number of conflicting forms of time are used”, and the critic points out that the novel strives to depict a zero-time of planet earth, a time of creation Smethurst (2000: 138).

Nonetheless, the whole life of the protagonist of the novel is reflected in his death, which once again plays an important role. Moreover, as previously mentioned, the books structure influences the temporal order both in Glasgow and in Unthank. In Unthank time passing is different from the realist manner since time is under government control: “The decimal calendar hasn’t been introduced here and what the council calls days can be months – years” (Gray 1985: 425). The reader soon finds out that in this dystopian world people “don’t bother much with time” (Gray 1985:18), which eventually leads them to destruction.

Lanark is introduced as a character who does not know anything about himself; he has no memory whatsoever, and therefore, he has no past and no sense of identity. Lanark constantly attempts to know his past, but he feels he cannot, emphasizing “his postmodern subjectivity” (Popoli 2014: 669). The novel introduces the Oracle, a mysterious and enigmatic figure who plays a significant role in the narrative, since it is a prophetic being with the ability to see the future, and characters seek its guidance and insights. The Oracle is located in the Institute, a surreal and oppressive setting where Lanark initially finds himself. The way the Oracle works is that it imparts cryptic and symbolic messages, often in the form of dreams or visions, which serve as a means of guiding and influencing the characters’ actions. The Oracle’s predictions and advice fail in helping Lanark get a sense of identity by understanding the past, thus contributing to the overall sense of mystery and complexity in the novel.

The Oracle (who occupies the literary space of the Prologue and the hinge between the Lanark and Thaw narratives) is the one who should help Lanark overcome his lack of memory by shedding light on the interrelationship between him and Thaw, yet his words simply cast shadows thus contributing to making it more opaque and unclear. (Popoli 2014: 669)

In Book Four, Lanark and Rima enter the Intercalendrical Zone, a surreal and metaphysical space within the novel that plays a significant role in the narrative’s exploration of time, existence, and the limitations of conventional reality. In this space, all dimensions and orders disappeared; up and down are interchangeable and the duration is unmeasurable in any conventional way. The novel departs from older conventions of time and space towards a more postmodern state in which even its characters want that boundless freedom that is received when escaping natural conventions. It is in the Intercalendrical Zone where Rima discovers her pregnancy and Lanark feels free as if a burden was lifted: “a burden lifted from him, a burden he had carried all his life” (Gray 1985: 386). Lanark’s symbolic freedom can be interpreted as an escape from the material world, thus, aligning with postmodern themes of seeking freedom from societal constraints and embracing boundless possibilities. Nonetheless, this postmodern boundlessness that is characterized by temporal uncertainty also leads to existential hesitancy, as Popoli’s close reading of the text emphasizes. For instance, in the Intercalendrical Time Zone, a highly disquieting space, the ontological hesitancy is underscored by a strong temporal uncertainty so that time there is completely unpredictable and “a month is as meaningless [...] as a minute or a century” (Gray 1981: 374).

Both Lanark and Rima experience a feeling of existential anxiety due to this undermining of the familiar temporal dimension and they are subjected to such a high degree of confusion (Popoli's 2014: 670) that Rima remarks: "You [Lanark] were away for hours – ages it seemed to me. You have no sense of time. None at all" (Gray 1981: 425).

Moreover, the mysterious passing of time is accentuated by the birth of Lanark and Rima's son, who grows quickly under their own eyes, while they do not age at all. Therefore, the symbolic space of the Intercalendrical Zone challenges both the conventions of time, as well as those of reality, granting the postmodern text the ability to explore the complexities of existence, freedom from constraints, and the fluid, subjective nature of time. Nonetheless, the strangeness of this postmodern chronotope is an invitation to engagement as it remains open to interpretation.

The artistic quest of Duncan Thaw is reiterated in the fantasy parts of the book, as Lanark also attempts to make sense of time, his own identity and life itself by writing. According to Polak, Lanark's artistic attempt is Gray's way of playing with the reader:

Lanark starts writing a novel that would depict his first days in Unthank. But here Gray plays with the reader again. How can a man lacking memory start writing a memoir-novel? At the same time, novel within the novel, i.e. Lanark's manuscript in Book Three, Chapter Three, is the only instance where any kind of temporality is mentioned in the fantasy sections. It is here that we learn that Lanark has spent 31 days in Unthank. So, Lanark's novel has a greater amount of "realistic" features than all fantasy sections of Lanark put together. Without this numeric data, one has the feeling that Book Three, as well as other fantastic books in the novel, is happening in some kind of a temporal vacuum. (Polak 2002: 403)

Therefore, Lanark's attempt to write a novel is closely connected to the issue of time. Nonetheless, the character's artistic task is a much more complex endeavor, reflecting multiple themes of the novel. Besides a failed attempt to define his identity, as well as an effort to make sense of the chaos around him, writing could be interpreted as a form of escapism and a way to navigate the uncertainties of the strange reality surrounding him. Moreover, the metafictional aspect of the writing task once again blurs the lines between fiction and reality, supporting the postmodernity of the text.

Furthermore, Gray offers its novel the previously discussed boundless characteristic by interweaving the literary device of time with the use of historical and autobiographical elements, together with a great amount of

self-reflexivity. Angus Calder argues that “*Lanark* is an historical novel in that three different but overlapping constructions of Glasgow are used to illuminate the progress of twentieth century man from barbarism to barbarism via the application of new technologies” (Calder 1994: 204). For Calder, *Lanark* is worthy of being compared with the great classics of world literature, while also being a very “Scottish” book:

Lanark is not only an *ambitious* book which directly, with astonishing courage, challenges comparison with *Paradise Lost*, *Faust* and *Moby Dick*, it is also a very *Scottish* book and a *topical* book about Scotland here and now. It treats with sad respect the Scottish past of medieval Catholicism, eighteenth century enlightenment, inventive industrialisation, aborted socialist revolution, and waste. (204) (original emphasis)

However, Calder concludes that “*Lanark*’s prime concern is with present and future” (1994: 205). Therefore, we could argue that the postmodern obsession with the past is just a camouflaged dissatisfaction with the past and as well as a strong fear of the future, due to the unmistakable uncertainty resulted from the relativisation of everything.

Conclusions

The examination of time in postmodern literature, exemplified by the characters and narrative structures in *Lanark*, displays a departure from traditional notions. The postmodern novel challenges the linear flow of time, employing fragmentation, deconstruction, and reconstruction to create a narrative that defies conventional boundaries. The characters become vessels for exploring the multifaceted nature of time, oscillating between a reverence for the past and a desire for a boundless, timeless present.

The postmodern novel not only disrupts the conventional understanding of time but also delves into the interconnectedness of past, present, and future. The narrative strategies employed by postmodern writers reflect an obsession with escaping the constraints of time, leading to a constant interplay between reality and imagination.

Alasdair Gray’s novel invites readers into a narrative space where time is elusive, boundaries are porous, and the conventional understanding of temporal progression is disrupted. Through the characters’ experiences, the novel challenges readers to reconsider their perceptions of time, embracing the postmodern notion that time is not a linear, fixed entity but a complex and ever-shifting phenomenon.

References

- Alasdair G (1985) *Lanark: A Life in Four Books*. London: Pan Books.
- Calder A (1994) Alasdair Gray's *Lanark*. *Revolving Culture: Notes from the Scottish Republic*. London: Taurus.
- Connor S (2001) *The English Novel in History 1950-1995*. London and New York: Routledge.
- Hassan I (1987) *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus, OH: Ohio State University Press.
- Hutcheon L (1988) *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London: Routledge.
- Lodge D (1992) *The Novelist Today: Still at Crossroads? New Writing*. London: Minerva & British Council.
- Lodge D (1981) *Working with Structuralism: Essays and Reviews in 19th and 20th Century Literature*. London: Routledge.
- Polak I (2002) Treatment of Realist and Fantasy Sections in Alasdair Gray's *Lanark* and Salman Rushdie's *Midnight's Children*. *Studia Romanica et Anglica Zagrabienia* 47-48: 401-411.
- Polopoli V (2014) Alasdair Gray's *Lanark* and (Post-?)Postmodernism. *Kwartalnik Neofilologiczny* LXI(4): 663-675.
- Smethurst P (2000) *The Postmodern Chronotope*. Amsterdam & Atlanta: Rodopi.
- Tester K (1993) *The Life and Times of Post-modernity*. London and New York: Routledge.
- Trodd C (2001) Postmodernism and Art. In Sim S (ed) *The Routledge Companion to Postmodernism*. London and New York: Routledge.
- Vianu L (2006) *The Desperado Age*. E-book: LiterNet.
- White G (2005) *Reading the Graphic Surface. The Presence of the Book in Prose Fiction*. Manchester: Manchester University Press.

LITERATURA IN SPAȚIUL CARCERAL LITERATURE IN CONFINEMENT

ADRIANA FOLTUȚ*

ABSTRACT. In the 20th century, the socio-political and cultural context in Romania was subjected to a period of terror, in the context of a totalitarian state and a concentrationary politics. An apparatus of repression and persecution was operating, acutely felt both by a fragile society forced to endorse a violent and brutal change, and by *man*, the individual who was but an easy target on the road to dehumanization, depersonalization and decay under the empire of a destructive political regime, that placed people in the elemental realm of darkness, intimidation, abuse, mistreatment and confinement, dominated by unimaginable evil forces. In the concentrationary space, this person could be anyone, from anywhere: intellectual, scientist, scholar, priest, peasant, mother, father, daughter, son, grandfather or grandmother, any human being who showed opposition to the doctrines and dark policies of the system. In this terrible concentrationary space, *the man* became not only the “survivor” of his own experience, but also its witness, and later on that man became the confessor. The expression of physical and mental suffering encountered concrete manifestations in poetic creations of inestimable artistic, spiritual and historical value, illustrating transfiguring experiences that would considerably mark the memory of the individual condemned to inhuman prison treatments. Poetic creations born in these edge situations from the deepest experiences – of revolt, revenge, anguish, defeat, hope, peace, and tolerance – whether verbalized or silent, have different functions identifiable in verses first memorized and then written: the cathartic function, the descriptive function, the hortative function, the documentary function.

KEY WORDS: man, persecution, abuse, prison, creation

Introducere

Literatura persecuției este sinonimă, deseori, cu literatura detenției sau cu literatura carcerală. Considerăm că o bună înțelegere și, în același timp, o

* ADRIANA FOLTUȚ (PhD 2008, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca) is Lecturer in Romanian Classic and Contemporary Literature at Emanuel University of Oradea, Romania. E-mail: adriana.foltut@emanuel.ro.

abordare aprofundată a liricii detenției este important să surprindă semantica prin conectare la contextul istoric, politic și social. De asemenea, este importantă înțelegerea proceselor psihologice implicate în procesul de creație manifestat în maleficul univers concentraționar.

Din punct de vedere istoric, în România comunismul s-a instaurat în câteva etape, dar cu sorți de izbândă în toate domeniile vieții: politic, social, educativ, industrial etc. Recurgând la informații cu caracter istoric, constatăm că după cel de-Al Doilea Război Mondial cele trei puteri învingătoare – America, Marea Britanie și Uniunea Sovietică – vor semna, în anul 1945, înțelegerea de la Yalta, care „în mod teoretic garanta organizarea de alegeri libere în țările căzute în aria dominației sovietice, dar în mod practic delimita sferile de influență“ (Vitan-Matei 2011: 16). Astfel s-a constituit Cortina de Fier sub puterea lui Stalin, care și-a atins scopul cu privire la interesele pe care le afișa, prin formarea Partidului Comunist și a Armatei Roșii. Imediat după 23 august 1945, moment când România a întors armele împotriva Germaniei, Uniunea Sovietică s-a impus și mai mult în conducerea politicii românești, în etape bine stabilite, cucerind simpatia multora prin promisiuni care au rămas la stadiul de himere, idealuri, dorințe și, totodată, printr-o iluzie a ideii de normalitate. Speculând o oarecare instabilitate a politicii postbelice, comuniștii, reprezentând un partid nesemnificativ pe scena politică de la noi, ajung la putere, odată cu instaurarea guvernului Petru Groza, ulterior, regele Mihai fiind forțat să abdice (Roman 2006: 66). În consolidarea regimului, s-a recurs la teroare și forță împotriva celor care se opuneau, împotriva dușmanilor regimului. Instrumentul terorii politice urma să se manifeste în urma înființării Direcției Generale a Securității Statului, care urmărea un singur obiectiv „apărarea cuceririlor democratice și asigurarea securității R.P.R. împotriva uneltirilor dușmanului din interior și din exterior“ (Roman 2006: 66). Dușmanul era orice oponent al noii ideologii, indiferent de mediul de proveniență, indiferent de poziție socială, profesie, vârstă sau stare civilă.

Detenția politică s-a concretizat într-un regim de exterminare, bine planificat și riguros supravegheat, care slujea unor ideologii de-a dreptul aberante. Pentru a ajunge la standardele impuse, acest regim a fost încredințat unor indivizi lipsiți de umanitate, ignoranți și insensibili în fața suferinței, care, sub presiunea puterii de care dispuneau, au ajuns să producă acte de cruzime, fiind investiți „cu dreptul de viață și de moarte asupra deținuților politici“ (Ioniță 2008: 12). Acești indivizi erau responsabilizați să aplice metode distructive, să anihileze, în fiecare persoană încarcerată, și cea mai mica urmă de umanitate, să-l distrugă până la reformarea impusă de un regim odios. Așadar, deținuții erau supuși unor condiții inumane și aproape incredibil de

violente, fiind forțați să muncească în lagăre și să îndure ani de temniță grea, să sufere nejustificat și să urce calvarul unui drum conceput cu trepte construite și măsurate în cel mai absurd mod cu putință.

Din punct de vedere psihologic, scopul detenției era manipularea celor închiși, pentru a-i determina să accepte regimul politic al comunismului, prin anihilarea personalității, prin reeducare și dezindividualizare. În aceste condiții, poezia devine un exercițiu intelectual, dar și un mod de supraviețuire prin transpunerea conținutului psihologic al eului în creație. Astfel, este de la sine înțeles faptul că acest tip de literatură, creată în condiții mult mai mult decât vitrege, se constituie într-un document autentic care consemnează experiențele persoanei încarcerate și, totodată, reprezintă cea mai sinceră exprimare a suspinului, a plânsului, a revoltei și a surâsului, generate de credința că răul trăit poate fi o cale de a experimenta binele. În interiorul celulei și sub imperiul teroarei, cel întemnițat își va asuma un dublu rol în regim de simultaneitate: el este, deopotrivă, "spectator și pacient tragic" (Cesereanu 1998: 123), fără a fi înțeles motivele, motivațiile, sensul și sistemul de valori din spatele tragediei sale și a celor mulți, colegi de celulă și de suferință. În urma tratamentelor diabolice aplicate, atitudinile celui persecutat sunt reduse, uneori, la simple impulsuri primare, claustrarea devine sinonimă cu limitarea oricărui raport de normalitate, iar tot ceea ce e firesc și omenesc este supus degradării și umilinței: „Rațiunea e obnubilată, înlocuită cu domnia anarhică a instincțelor și absurdului. Starea celui închis e de prostrație și de anxietate, rând pe rând. Lehamitea alternează cu agitația nervoasă, paroxistică" (Ioniță 2008: 12). Deseori, planul real se confundă cu halucinația și somnia, în timpul acesteia înregistrând-se lupte imaginare cu ființe monstruoase.

Prin urmare, acest loc al infernului, grotescul carceral se definește ca topos al forțelor stihiale ale întunericului și întunecimii, un topos al intimidării, abuzului, maltratării și claustrării, dominat de o forță malefică. Această forță acționează cu un profund dispreț față de ființa umană și față de viață, precum și cu o dorință maladivă de a înfăptui răul, o concretizare cât se poate de reală a ceea ce reprezintă *homo homini lupus*. În acest context, tratamentul aplicat deținutului urmărește transformarea lui într-un „mort viu, un nenăscut, un neconceput [...] căruia i se interzice de a fi existat vreodată" (Ioniță 2008: 12). Claustrarea, abuzul și intimidarea vor acționa puternic asupra deținutului, ducând, aproape la anihilarea eului și, implicit, a personalității, dar într-un mod aproape supranatural, acesta surprinde, în propriul resort sufletesc, energii nebănuite care-i vor servi la proiectarea și salvarea memoriei unei experiențe prea greu, aproape imposibil de înțeles și de tolerat.

Privind situația din punct de vedere social, detenția va contribui la dezvoltarea unei sincope în cursul normal al vieții, la un blocaj al continuității acesteia, funcționând ca o îngrădire a libertăților individului, o anihilare a drepturilor la viață, prin integrarea victimelor într-un mediu dominat de constrângere, aflat sub supraveghere strictă și control riguros. Înfrumetarea programată, lipsa de mișcare care alterna cu eforturi istovitoare, izolarea, lipsa igienei personale, constrângerile, monotonia programului zilnic, interzicerea relațiilor interumane, amenințarea continuă a vieții și sustragerea din mediul social, au dus la scăderea, sau chiar anihilarea rezistenței fizice și psihice a deținuților. Exterminarea nu era accidentală, ci programată. Printr-un cumul de suferințe, percepția subiectivă a întemnițărilor era alterată și modificată, accentuând dramatismul situației. De asemenea, sunt semnalate cazuri în care stresul emoțional extrem de puternic, provocat de teroarea psihică continuă, a concentrat toate preocupările eului spre supraviețuire, situație care l-a dezarmat și a dus la renunțarea la vechile principii sănătoase, la aspirații personale și acceptarea unei noi ideologii: „Stresul provocat de alterarea contextului social a cultivat panica și nesiguranța în aprecierea corectă a realității traumatice și implicit în adoptarea deciziilor adecvate“ (Liiceanu 1994: 18), astfel încât adaptarea și integrarea au fost anulate, iar deținutul a rămas la discreția celor care l-au manipulat, fiind apt pentru reeducare.

Regimul comunist impune limite, concretizate atât în „retragerea dreptului la a hotărî“, cât și în impunerea supunerii sufletești a celor întemnițați prin constrângere, prin interzicerea oricărei libertăți, rămânându-le șansa de „a se lăsa hotărâți“ (Liiceanu 1994: 18), manipulați. Prin impunerea limitelor exterioare, comuniștii încercau să impună limite interioare prin frică și teroare, în așa fel încât întemnițatul se afla în permanență în confruntare cu limitele sale. Detenția, sub toate aspectele ei, a însemnat o încălcare flagrantă a firescului vieții, „o discontinuitate în fluxul normal al existenței umane, un spațiu insalubru biologic și moral, un colț de infern“ (Ioniță 2008: 11) din care deținutul nu întrezărea vreo șansă de scăpare.

Reeducarea însemna denigrarea vechii identități, proiectarea unei identități noi impuse de regim și acceptarea ei. În lupta dintre cele două identități, cea reală și cea impusă, unii dintre deținuți au ajuns în situația de disociere a sinelui. Prin reiterarea principiilor și prin încurajare, sinele inițial și cel real sunt revigorate, întărite. În lupta cu această realitate incontrollabilă, eul creator experimentează o anumită formă de libertate, libertatea de creație, și își oferă satisfacția de control asupra artei și a propriilor sentimente. Această libertate îi va conferi o anumită rezistență în fața terorii și împotrivire în fața degradării ființei și a noului eu impus de regim. Prin urmare, poezia de detenție

a fost „hrană pentru cei întemnițați, dar și răzbunare împotriva regimului“ (Codrescu 1995: 8). Creația lirică devine un strigăt de durere și de disperare, o expresie a unei suferințe nesfârșite, dar și un instrument de luptă împotriva unui regim care urmărea „atomizarea” individului, în ciuda faptului că acesta ajunsese în custodia călăilor fără să aibă vreo vină. Pentru opresor nu conta dacă individul respectiv avea sau nu avea vreo vină, negreșit și imediat se fabrica o vină, în cele mai multe cazuri. Ceea ce conta cu adevărat nu era gravitatea vinei, ci faptul că se crea pretextul și contextul unei pedepse la înfăptuirea căreia erau folosite metode diabolice, studiate cu mare atenție, de minți bolnave și cu adevărat malefice. Aceste minți malefice inventau cele mai cumplite pedepse, ținând cont de toate detaliile în materie de tortură, minți capabile de o inventivitate incredibilă să creeze metode de tortură la care nimeni nu s-ar fi putut gândi vreodată.

Valori ale scrisului carceral

În contextul scrisului carceral, cuvântul își lărgeste semnificația și sensul pentru a putea cuprinde, cât mai mult și mai profund, stările indescriptibile pe care le încearcă deținutul creator de literatură. Din această perspectivă, libertatea creatorului va evidenția forța creatoare și, totodată, validează valori atestate în spațiul literar românesc: valoarea cathartică, valoarea hortativă, descriptivă și documentară a artei cu rol esențial în lirica detenției, văzută: „Ca necesitate contrazisă, tragicul pune în joc suprema ipostază a libertății, aceea a aspirației infinite și a fanteziei fără hotar“ (Liiceanu 1994: 83). Așadar, vorbim despre libertate în spațiul claustrat și încâtușat al represiunii comuniste, o libertate dificilă, o libertate a aspirației spre împlinirea prin artă, o libertate a fanteziei creatoare, prilej de parțială delimitare de suferință și cruzime.

Valoarea cathartică a artei funcționează ca un proces de descătușare, de eliberare a unei stări refulate prin intermediul scrisului, o funcție a limbajului necesară în descărcarea afectivă, în diminuarea unei stări de tensiune, o scădere a tensiunii nervoase (Cosmovici 1996: 176). În ceea ce privește creația și receptarea ei, constatăm că sunt implicate mai multe procese psihice: în psihologia „deținutului scriitor”, a procesului de creație, a tipurilor și legilor care se întâlnesc în creație, dar și în efectul literaturii asupra cititorului (psihologia publicului, vezi Wellek și Warren 1967: 116). În cazul poeziei de detenție, nevoia de descărcare psihică prin creație este mai mult decât necesară, ceea ce determină implicare afectivă mult mai puternică nu numai din partea autorului, ci și din partea celui care este martor, prin cuvânt, al experiențelor trăite de întemnițat.

Prin exercitarea libertății de creație, eul liric trece printr-un proces de reconstrucție a universului (Biberi 1968: 160), a universului său interior și exterior, creându-și propriul limbaj după un tipar construit în funcție de nevoile sale sufletești. În aceste condiții de creație și de viață, poezia va rămâne „posibilitatea unei viziuni personale, căpătând formă prin puterea expresivă a cuvântului. În realizarea unor imagini prin cuvânt, eul creator are parte de bucuria creației și de o disciplină mentală, întreținută prin inventivitate, gândire analogică și metaforică, prin dezvoltarea sensibilității, intuiției și expresivității poetice“ (Biberi 1968: 303).

Poezia carcerală este caracterizată de autenticitate, de o incontestabilă sinceritate și de spontaneitate, marcată de trăiri intense. Devine, așadar, o expresie a unei vieți care își suferă cu demnitate durerea și care își plânge, cu aceeași demnitate, plânsul, o expresie a unei conformații sufletești în care amărăciunea este convertită în dulceața versului: „opera lor nu e numai artă, ci și adevăr trăit, nu e numai o modalitate de exprimare, ci și de existență“ (Vitan-Matei 2011: 16), rămânând, în ultimă instanță, o mărturie despre experiențe inumane, despre un spațiu fizic și spiritual asemeni unui hău, a unei guri flămânde gata să înghită viața și speranța. Și totuși, uneori versul, născut în vitregia existenței carcerale, funcționează ca balsam încurajator, creatorul autoîncurajează, prin încurajarea altora care suferă la fel ca el, creațiile înregistrând astfel o valoare hortativă, prin intermediul căreia se inițiază un stadiu de inițiere în eliberarea de chingile suferinței, revelându-se un nou sens, metamorfozat, al acesteia. Sunt reiterate principii și valori, menite să asigure reconsolidarea identității și a scopului pentru care luptă. „Asumarea orgoliului de luptător“ și datoria de a fi exemplu pentru generațiile următoare, sunt motivații care îl ajută pe întemnițat în continuarea luptei (Marușca 2009: 55). Poetul experimentează o cunoaștere a eului în profunzime, într-o consolidare a sinelui, a propriilor principii și valori pe care le reiterează în poezie. Această manifestare izvorăște din teama ștergerii memoriei, a sinelui și a identității, a principiilor și a valorilor, toate acestea fiind rezultate clare ale reeducării. Împotriva acestui regim, poetul folosește arma rememorării sinelui prin poezie. Revolta exterioară era inhibată, așa că, revolta interioară este exteriorizată prin creație, poezia devenind o expresie a revoltei înăbușite, atitudinea scriitorului fiind „de opoziție, de înverșunare pătimașă, care-și depășește uneori obiectul“ (Boldea 2005: 12).

Prin creația sa, deținutul-creator se confesează, își varsă amarul, durerea și calvarul, își descrie dorul, fricile și speranțele, evidențiind, așadar, o altă misiune a poeziei concretizată în valoarea descriptivă, având un rol important în eliberarea și descătușarea, atât de necesare în scopul parcurgerii drumu-

lui osânditului care trebuie umblat cu resemnare și cu o minus sensibilitate. Prin descriptivism eul reușește să transfigureze realitatea obiectivă, prin poezie, conferindu-i acestuia revelarea actului creator, miraculosul încapsulat în imaginația creatoare și, totodată, posibilitatea evadării din realitatea obiectivă prin detașarea de atmosfera traumei. Asistăm, așadar, la o metamorfozare a sensurilor suferinței și la o metamorfozare a libertății într-un spațiu claustrat și încâtușat, într-un iad care nu semnifică moartea, ci este sinonim cu tortura. Ca modalitate de transgresare, uneori, creatorul evadează în trecut și pătrunde într-un spațiu al amintirii, retrăind binele, frumosul și adevărul existenței prin rememorare, cu scopul recuperării, sau cu scopul de a se înălța peste suferința prezentului carceral. Poezia devine, astfel, un mijloc de supraviețuire prin transfigurarea durerii, pentru că astfel, eul liric își însușește realitatea trăită și o transformă într-o realitate suportabilă, prin puterea binefăcătoare și dătătoare de forță a cuvântului. Realitatea obiectivă este cuprinsă în sufletul eului liric și acceptată prin subiectivizarea ei, libertatea dobândită prin scris, avându-și sorginea în detașare și în contemplare, în crearea unui spațiu mult mai confortabil realizat la nivelul profunzimilor sufletești.

Având în vedere caracterul de autenticitate al creațiilor lirice născute în celula terorii, surprindem și valoarea documentară a acestora, configurând o epocă, o experiență, precum și infernalul construit de un regim diabolic între zidurile unei închisori menite să traumatizeze, să dezumanizeze, să anihileze, să "dizarmonizeze" ființa umană. Acum, misiunea întemnițatului este să devină un scrib al unui univers particular, al unui univers propriu pe care îl generalizează. Așadar, deținutul-poet își încadrează experiența propriului univers fizic și sufletesc în universal general, dintr-o o dublă perspectivă: „de individ și de reprezentant al unei mulțimi cu patimi similare“ (Sava 2011:141). Transpunerea experienței personale în istorie și cuprinderea acesteia în poezie nu este supusă uitării, mai ales că, aceasta este consemnată chiar în momentul în care aceasta fusese experimentată. Prin generalizarea unui sentiment particular, creatorul descrie suferința celor care au trecut prin experiența detenției, iar cei care trec prin experiențe similare, pot fi încurajați și întăriți și se pot înțelege mai bine pe sine, pentru că „fiecare poem era receptat și considerat ca o expresie a propriilor trăiri de cel care îl învăța pe dinafară, așa cum înveți o rugăciune sau o parolă a sufletului ce trece vămile unui destin prizonier, captiv“ (Popescu 2000: 5). Deținutul observă și experimentează anumite realități sociale, politice sau istorice și le transpune în artă, prin cuvânt, le dă glas, transformându-le într-o informație cu valoare documentară.

Pentru că experiențele din temnițele comuniste nu trebuie supuse uitării și se impune o ordonare a trăirilor, se înregistrează o relație de cauzalitate-efect,

subiectul își organizează și ordonează în cuvinte experiențele din spațiul temniței, pentru a le putea cunoaște impactul și în viitor. Astfel subliniem o altă valoare a poeziei, și anume valoarea anamnestică, funcționând probabil ca scuză pentru un anumit comportament și amintind de experiența marcantă pe care a trăit-o autorul. Prin intermediul acestei funcții, eul liric își rememorează principiile, trăirile, portretele celor dragi și amintirile din trecut. De altfel, poetul încarcerat scrie dintr-o nevoie psihologică „de exhibare a eului adânc, de mărturisire și de confruntare cu un nevăzut alter-ego“ (Marușca 2009: 14-15). În singurătate, dorința de perfecțiune se dezvoltă și „sufletul comunică în izolare cu el însuși, până la a produce uneori o energie de neîblânzit“ (Rădulescu 1998: 8). Catharsisul se realizează prin empatia unui public imaginar, care pentru autor poate fi cititorul, sau chiar el însuși, poezia fiind o mărturisire a propriilor sentimente și o reiterare a propriilor valori, un dialog cu propria inimă prin creație, pentru a se exterioriza și pentru a se elibera astfel de tensiunea emoțională care îl apasă.

Referitor la modalitatea de circulație sau transmitere a scrierilor carcerale, acestea erau transmise prin intermediul codului Morse, „zidurile au început să vorbească o limbă ciudată în puncte și liniute în sistemul «Morse». Țevile reci ale caloriferelor au devenit culoare de cuvinte fierbinți, versurile și cadențele lor au devenit bătaii de inimi înfrățite“ (Petrescu 2016: 11), sau pe cale orală, ulterior, fiind învățate, repetate și înmagazinate în memorie. Mai exista o metodă care constituia canalul de transmitere, o metodă materială. Versurile erau scrise pe diferite materiale care erau disponibile în spațiul închisorii: săpun, hârtie igienică etc. Spre deosebire de proză, versurile se puteau memora și transmite mai ușor, „erau mai ușor receptate în condițiile vitrege ale captivității și, nu în ultimul rând, necesitau mai puțină memorie sau material-suport pentru a fi păstrate“ (Crupa 2014: 19).

Concluzii

Lirica detenției este, până la urmă, o exteriorizare a eului din sine, o exteriorizare prin artă, pentru o libertate a spiritului în imaginație prin cuvânt, o exprimare a strigătului în formă estetică. Conștiința de martor al suferinței îl motivează pe încarcerat și îl determină pe creator să transpună experiența în creație, mânat de o nevoie acută de a mărturisi calvarul la care fusese supus, de a mărturisi experiența trăită, de a exprima sentimentele refulate. Poezia este rezultatul îmbinării, în artă, a nevoii de mărturisire a autorilor cu nevoia de modele a cititorilor și, totodată, o împlinire în ea însăși, atât pentru cititor, cât și pentru autor.

Din punct de vedere spiritual, temnița le-a adus încarcerărilor trăiri interioare profunde, o pasiune mai fierbinte pentru adevăr, o maturitate a gândirii și înălțare duhovnicească prin dăruire, sacrificiu, meditație și milostenie, prin gesturi mici ce aveau menirea să exprime dragostea: „Ceea ce ne impresiona și ne entuziasma cel mai mult era o viață plină de credință, de speranță și de caritate a fraților noștri persecutați, rezistența lor la asalturile zilnice ale ateismului și lupta lor neclintită pentru triumful Evangheliei lui Hristos“ (Rădulescu 1998: 53-54).

Suferința scoate din mediocritate, determinând oamenii să abandoneze „măștile convențiilor” (Popescu 2013: 107), într-o înălțare sau într-o prăbușire a caracterelor și a valorilor: „Acolo valoarea supremă era omul sfânt, viața sfântă, duhul sfințit. Valorile se ierarhizau singure, ca de altfel și oamenii care, în temniță fiind, nu mai aveau mijloace de a-și ascunde defectele“ (Danion 2008: 27).

Emanuela Ilie propune o abordare dublă a liricii de detenție, evidențiind un spațiu al formării sau al de-formării, în funcție de raportarea celui întemnițat la realitatea suferinței sale fizice și morale. Astfel, pe de o parte regăsim o identitate umană – biologică, fiziologică, psihologică, socială – surprinsă în captivitate în spațiul carceral, iar pe de altă parte identitatea umană aflată în acest teritoriu al groazei realizează apropierea de divinitate, reprezentând o soluție salvatoare „Spațiul carceral, fără îndoială, este cel al formării și al de-formării“ (Ilie 2014: 19).

Cuprinzând în sine minunea credinței, poezia este hrana sufletească a întemnițatului, reușind să redirectioneze gândul spre cer, într-o înălțare a sufletului. Poezia a fost acceptată și răspândită, cu atât mai mult cu cât se știa că autorul ei avusese parte de aceleași suferințe, de aceleași constrângeri și aceleași lupte spirituale (Danion 2008: 185). Armele pe care le foloseau cei din închisori împotriva regimului comunist, dar care erau și un scut pentru apărarea sănătății minții și a sufletelor lor, erau rugăciunea, credința, creația, memorarea Scripturii, memorarea altor poezii sau învățarea de limbi străine (Danion 2008: 17).

În perioada de detenție au existat numeroase metode de aplicare a torturii în scopul reeducării, deținuții fiind obligați să se delimiteze de credință, sentimente și idei naționale, în felul acesta urmărindu-se anularea completă a individualității, precum și dezintegrarea ființei. Unii deținuți au rezistat regim cu demnitate și abnegație, dar alții au pierdut lupta prin renunțare sau neputință.

Bibliografie

- Biberi I (1968) *Poezia, mod de existență*. București: Editura pentru Literatură Universală.
- Boldea I (2005) *Istoria didactică a poeziei românești*. Brașov: Aula.
- Cesereanu R (1998) *O călătorie spre centrul infernului. Gulagul în conștiința românească*. București: Fundația Culturală Română.
- Codrescu R (1995) *Peisaj lăuntric*. Sibiu: Puncte Cardinale.
- Cosmovici A (1996) *Psihologia generală*. Iași: Polirom.
- Danion V (2008) *Din temnițe spre sinaxare*. Galați: Egumenița.
- Ioniță N (2008) *Psihotrauma de detenție și urmările ei*. București: Fundația Academiei Civile.
- Ioniță N (2008) *Psihotrauma de detenție și urmările ei*. București: Fundația Academia Civică.
- Liiceanu G (1994) *Despre limită*. București: Humanitas.
- Marușca C (2009) *Asumarea memoriei în jurnalele postcarcerale*. Oradea: Didactica Militans, Casa Corpului Didactic.
- Oțel Petrescu A (2016) *Adusu-mi-am aminte*. București: Evdokimos.
- Popescu A (2013) *Lancea frântă. Lirica lui Radu Gyr*. București: Tracus Arte.
- Popescu A I (2000) *Poezia în cătușe*. Craiova: Omniscop.
- Rădulescu M (1998) *Istoria literaturii române de detenție*. București: Ramida.
- Roman C (2006) Bazele legislative ale represiunii comuniste în România. *De ce trebuie condamnat comunismul. Anuarul Institutului de Investigare a Crimelor Comunismului în România*, 65-82. Iași: Polirom.
- Sava C (2011) Sinele sacru la Rugul aprins. *Literature between Convenience and Challenge*, 131-150. Oradea: Emanuel University Press.
- Sergiu Grossu S (2005) *În slujba Bisericii tăcerii*. București: Duh și Adevăr.
- Vitan-Matei KE (2011) *Expresivitatea limbajului în lirica detenției*. Teză de doctorat. Sibiu: Universitatea "Lucian Blaga".
- Wellek R, Warren A (1967) *Teoria literaturii*. București: Editura pentru Literatură Universală.

Surse Internet:

- <https://www.memorialsighet.ro/multiade-ionescu-detentie-totala-4/>
- https://www.literaturacomparata.ro/prof/a_crupa.html
- <http://www.radugyr.ro/index.php?menu=evocari&evo=9>.
- <http://www.cntdr.ro/sites/default/files/c2009/c2009a42.pdf>.
- <https://www.memorialsighet.ro/multiade-ionescu-detentie-totala-4/>

FROM LITERACY AS PRISON TO LITERACY IN PRISON:
WILLIAM SHAKESPEARE'S *THE TEMPEST* AND MARGARET
ATWOOD'S *HAG-SEED*

DOREL-AUREL MUREȘAN*

ABSTRACT. Some authors associate literacy with power, describing the ability to read and write as an enslavement tool. Moreover, literacy has been described as a means of strengthening political discourses, of manipulating or of proliferating ideas. One interpretation of William Shakespeare's *The Tempest* illustrates the theory of language as prison for the enslaved inhabitant of the island. Margaret Atwood's rewriting of the play shifts the setting from an island to a prison where the inmates participate in a literacy programs. The present paper examines the depiction of literacy in the two texts, focusing on the connection between language and power.

KEY WORDS: Shakespeare, Atwood, *The Tempest*, prison, political power

Introduction. Literacy, a Two-Faced Coin

From the beginning of time and throughout the vastness of human history, each discovery, development, or enhancement has brought with it the promise of progress and the allure of enlightenment. From fire and the wheel to the written word, the printing press to the internet, these milestones in humanity's intellectual evolution have opened doors for periods of unparalleled potential. Nonetheless, things are never as simple as they look, since beneath the surface of each advancement lies an intricate web of power dynamics, most of the times closely related to political intrigue that often remain hidden from view. The topic of literacy is nothing different, as any honest researcher can discover that even the most noble of endeavors can be misused or abused by those in positions of authority, transforming every good thing, including literacy itself, into a tool of oppression. Therefore, it would not be wrong to state that literacy has a dual nature, demonstrated by the fact that it can serve

* DOREL-AUREL MUREȘAN (PhD 2016, West University, Timișoara) is Lecturer in English and American Literature at Emanuel University of Oradea.
Email: aurel.muresan@emanuel.ro.

as both a key to emancipation and a prison of control, offering a stark reminder that knowledge is a two-faced coin in the hands of politicians and those in power.

Multiple sources attest that there is a clear connection between literacy and power, especially when one thinks of literacy as the written word. One of these sources is Rosalind Thomas' seminal work, *Literacy and Orality in Ancient Greece*, in which the author connects literacy with power analysing the connection from multiple perspectives. For example, Thomas points out that magic and writing were connected, stating that "writing is often used for magical purposes" (1992: 19-20), supporting her statement with the use three major examples: firstly, the example of Buddhist monks in Tibet, who used literacy "to print prayers on water"; secondly, referring to the Old Testament and the practice of drinking the water of jealousy; and thirdly, describing how people in Somali use diluted writing to cure different illnesses using important passages from the Koran. Moreover, he points out the connection between literacy and the oppressive power of the state:

The modern state is inconceivable without its extensive recordkeeping, its administration and bureaucracy. Information for and about the population is amassed in large quantities. The collection of taxes involves enormous paperwork. Economic, social, and political decisions may be based on elaborate data collected and stored with the aid of writing. Not surprisingly, indeed, it has been said that writing is essential to the definition of the state and its power. [...] In ancient Mesopotamia, writing was indeed used from early on for bureaucracy and exploitation: in fact it was used exclusively for administrative records and lists for its first 600 years, and its role as an instrument of power and control in China and Egypt also may suggest that the development of complex state structures is at least related to, if not closely bound up with, the development of literacy. (Thomas 1992:128)

Lévi-Strauss agrees with the idea that there is a clear relationship between literacy and the state by linking the written word with the ability to build not only cities, but also empires. One supporting argument for this thesis is that literacy helps to organize society into classes based on the political systems that are functioning at a certain moment. Therefore, according to Lévi-Strauss, literacy actually creates the possibility of slavery: "The use of writing for disinterested purposes, and as a source of intellectual and aesthetic pleasure, is a secondary result, and more often than not it may even be turned into a means of strengthening, justifying or concealing the other" (Lévi-Strauss 1976: 392).

According to Jack Goody (1997: 10), writing empowered the state's influence and control over greater areas since it offered an easier way of communication over longer distances. Thomas develops Goody's statement, pointing out the following: "Effectively this is singling out the potential of writing (a) to facilitate communication over long distances and therefore control over larger areas, (b) to make commands more authoritative and unchangeable, and (c) keep records of large numbers of people and taxes" (1992: 129). In addition, Thomas states that besides these administrative functions of writing, one must not forget that literacy serves an extra function, "the use of writing for display or propaganda" (1992: 129), bringing to mind totalitarian regimes that used both censorship as well as writing to control and manipulate. Moreover, Goody argues that both women and well as people who were not in positions of power suffered under the dominance of the ruling classes who managed to acquire the power of the written word. Moreover, Goody adds that "the powerful used literacy to support their position, elaborating a bureaucracy, promulgating laws, and giving expression to hegemonic ideologies" (2000: 163).

However, Thomas also states that "the relation of writing to 'power' or to the state is often left extremely vague" (1992: 128). Furthermore, the author argues that "writing turns out to be a many-edged tool, with diverse implications" (1992: 129), having the ability not only to oppress, but also to empower, to educate and to ensure order. Moreover, history demonstrates these diverse views since "for Herodotus in the middle of the fifth century, writing tends to be associated with barbarians, especially the Egyptians and Persians, or with tyrants who have a propensity to send messages which are secret and sinister" (1992: 130). Nonetheless, for the sake of space, the rest of the article focuses on literacy more as a two-edged sword, capable of life and death, empowerment and oppression, freedom and imprisonment.

Literacy and Power in *The Tempest*

There is a plethora of literary texts that deal with the connection between power and literacy and William Shakespeare's *The Tempest* is one such text. The Shakespearean play narrates the chronicle of Prospero, a banished Duke, and his daughter, Miranda's arrival on a mystical isle, wherein he assumes dominion by subjugating the ethereal being, Ariel, and the enigmatic entity, Caliban. Prospero experiences the help of "Providence divine", and after twelve years of exile, during which he orchestrates a tempestuous scenario with the help of magic, he brings his adversaries to the island, teaching them

important lessons of redemption and forgiveness, and eventually reasserting his legitimate rule as the Duke of Milan.

The theme of power is evident from the beginning of the play, which opens with a tempest that Poulard interprets as a power related metaphor: “the very first scene of *The Tempest* sets the tone and uncovers the most pervasive theme of the play: power relations” (2010: 1). In the same vein, for Redmond “the tempest is [...] a metaphor of political crisis” (2009: 122), while McGrail considers that “Shakespeare’s first scene lays out the central concerns of the play: legitimate and illegitimate rule and the relation of self-interest to the common interest” (2002: 118).

The connection between power and literacy surfaces in the power relations developed between Prospero and Caliban, having Prospero’s books as a central symbol. On the enchanted island, the banished Duke exercises his power from the positions of ruler, colonizer, magus, and educator. Thus, Prospero ‘offers’ the savage Caliban language, the gift of education, which the creature does not appreciate: “You taught me language, and my profit on’t/Is, I know how to curse: the red plague rid you,/For learning me your language” (2.1: 44).

If, from Prospero’s perspective, education is a means of confirming and maintaining his authority (Zolfagharkhani and Heshmatifar 2012: 10), Caliban has a totally different perspective, since it robbed him of his “his innocent unselfconsciousness” and gave him the ability of articulating his misery (see Colin McGinn 2006:140). Moreover, McGinn continues, “by learning language he has become susceptible to language, with all its magic and power; and this is a blessing he regards as – at best – mixed. After all, by mastering language (or it mastering him) he can now be commanded to do things, which was not possible before” (2006: 140). The dominance is recognized by Prospero, who has no problem in stating: “We cannot miss him: he does make our fire,/Fetch in our wood, and serves in offices/That profit us” (2.1: 43).

The prison metaphor can be found in George Lamming’s book, *The Pleasures of Exile*, in which the author argues that “language [...] is the very prison in which Caliban’s achievements will be realized and restricted” (Lamming 1992: 110). Sunayani Bhattacharya takes a closer look at George Lamming’s statement and explains that “Caliban is empowered because he can - and does - subvert language initially when he curses both Prospero and Miranda for misleading him with false promises and usurping his island, and then later while plotting with Stephano and Trinculo” (2009: 24). Therefore, language becomes the two-edged sword that both oppresses and empowers the former

savage. This metaphorical role of literacy is revealed in the passages that depict Caliban's plotting against Prospero with the help of Stephano and Trinculo.

Empowered to communicate with the two foreigners on the island, Caliban becomes an educator himself, teaching Stephano and Trinculo political and military tactics, and demonstrating creativity and imagination when describing multiple ways of killing Prospero: "Why, as I told thee, 'tis a custom with him/I'th'afternoon to sleep: there thou mayst brain him,/Having first seized his books; or with a log/Batter his skull, or paunch him with a stake,/Or cut his weazand with thy knife. Remember/First to possess his books; for without them/He's but a sot, as I am; nor hath not/One spirit to command: they all do hate him/As rootedly as I. Burn but his books" (3.2:70).

Caliban's repetition of the word "books" has a double function: on the one hand, it emphasizes the reality that literacy has the power to oppress; Prospero's books facilitated the ruler's gain of authority on the island, while also helping the magus to maintain his rule on it. On the other hand, just as the books have empowered Prospero, so have they empowered Caliban, who, from a mere creature has evolved more than the two drunkards, eventually having the quality of a great conspirator and strongly resembling Prospero's evil brother, Antonio.

From Shakespeare's Enchanted Island to Atwood's Canadian Prison

The themes of literacy, politics, imprisonment and empowerment are reiterated, obviously, in revised ways, in Margaret Atwood's rewriting, *Hag-Seed*. Part of the Hogarth project, which consisted of modern adaptations of Shakespeare's plays by famous writers for the contemporary audience, *Hag-Seed* is Atwood's re-imagining of *The Tempest*. Interestingly enough, in an interview, the Canadian author explains that William Shakespeare is her all-time favourite author and that adapting *The Tempest* was her personal choice:

People have been redoing Shakespeare for a long time, often with odd results. And I too have redone Shakespeare, also with odd results. In honour of his 400th anniversary the Hogarth Shakespeare project has invited a number of authors to choose a play and revisit it in the form of a prose novel. I chose *The Tempest*. It was my first choice, by miles. It contains a great many unanswered questions as well as several very complex characters, and the challenge of trying to answer the questions and tease out the complexities was part of the attraction. (*A Perfect Storm*)

Nonetheless, in the same interview, Atwood explains that the task of rewriting the Shakespearean play was not an easy one, especially since the rewriting needed to be as close to the original as possible, and *The Tempest* is a very complex play. After struggling to find the best possible idea by reading the play multiple times as well as reading literary critic, yet still failing at finding one, Atwood remembers doing some self-talk and trying an unusual approach, that of reading the play backwards:

Calm, calm, I told myself. I read the play again, this time backwards. The last three words Prospero says are “Set me free.” But free from what? In what has he been imprisoned?

[...]

I started counting up the prisons and imprisonments in the book. There are a lot of them. In fact, every one of the characters is constrained at some point in the play. This was suggestive. The play is about illusions: magic is the only weapon Prospero has. And it is about vengeance versus mercy, as in so many of Shakespeare’s plays. But it’s also about prisons. So I decided to set my novel in a prison. (*A Perfect Storm*)

Therefore, Atwood places most of the action of her novel in Fletcher County Correctional Institute, which Gadpaille (2016: 149) considers a bright idea, not only because it reiterates the themes of the Shakespearean play, but also because the change of setting is only one of the unexpected plot twists that Atwood surprises the readers with.

Atwood takes Shakespeare’s anonymous Mediterranean island and transforms it into southwestern Ontario, Festival country, home to theatrical festivals in communities such as Stratford, Niagara-on-the-Lake and Blyth. But just when you think you envision the cozy, community-theatre setting, it vanishes like the spirit banquet, and in its stead appears Fletcher County Correctional Institute, with its educational program for inmates. And why not? *The Tempest*, after all, is a play about skullduggery, kidnapping, drunkenness and revenge – all fine associations for a penal institution. And there are, as Felix’s prison class discovers, no fewer than nine distinct acts of imprisonment within the play itself. (Gadpaille 2016: 149)

Nonetheless, there is another important setting, the main character’s dwelling place, which is both connected to the theme of imprisonment as well as to the Canadian specificity of Atwood’s novel. In her paper, *The Canadian Tempest. Margaret Atwood and Shakespeare Retold as Hag-Seed*, Romanian scholar Dana Percec discusses the theme of imprisonment as being closely related to Atwood’s literary themes and her theoretical views on Canadian

literature. For Percec, the retreat of Felix to the Canadian wilderness brings to mind Atwood's earlier novel *Surfacing*, where the protagonist rejects modern society for a more primal existence. Moreover, Percec discusses Atwood's conceptualization of victim positions in Canadian literature and notes the trajectory of victimization in *Hag-Seed*, as Felix moves from anger to resignation, experimentation, and finally creativity. According to Percec, Felix's evolution perfectly mirrors Atwood's ideas, as the art director isolates himself in a wooden refuge, evocative of the garrison mentality in Canadian literature, which is characterized by a desire to "build walls" against the external world. In addition, the specifically Canadian garrison mentality contrasts with the American frontier myth and the British island motif. As a conclusion, Percec states that "a rewriting of Prospero's tempest on an island as a scholar's retreat in the middle of the Canadian wilderness is only a natural evolution of literary themes attached to the specificity of the two English-speaking cultures" (Percec 2016: 303).

The Canadian specificity of the novel is also observed by Gadpaille, who notices that the novel is "also full of Ontario, or the details that make the locale unmistakable: the handsome Victorian yellowbrick houses with their bed-and-breakfast signs, the carpet outlet warehouses and the grey wooden barns" (Gadpaille 2016: 152). As far as the characters are concerned, Gadpaille points out that "Atwood gives the inmate ensemble an appropriately Canadian ethnic profile." Moreover, Gadpaille mentions "the mosaic of races, classes and crimes" supporting her claim by listing a few of them: "There's a boy genius hacker, a renegade doctor and a Ponzi-scheme scammer to liven up the assortment of burglars, drug dealers and gang members. There's even a token Mennonite" (2016: 150-151).

It becomes evident that Atwood intentionally interweaves elements of Canadian identity, literary themes, and cultural details, in order to transform William Shakespeare's *The Tempest* not only into a very engaging narrative, but also into a distinctly Canadian novel.

Literacy and Power in *Hag-Seed*

For Muñoz-Valdivieso (2017: 110), the interpretation of the Shakespearean play that Margaret Atwood has chosen to create her novel around is that of "a metatheatrical text about an aged director who seems to believe in the nobleness of his enterprise as a means to an end, but also as an engrossing project in and of itself." Therefore, in her novel, the Canadian writer reimagines Prospero as Felix, the artistic director of the fictional Makeshiweg Shake-

speare Festival. This festival is a creative reconstruction of the real-life Stratford Festival in Ontario, a place Atwood has frequented throughout her life (Muñoz-Valdivieso 2017: 112). The narrative unfolds as Felix, having been ousted from his directorial position by the cunning Tony Price, withdraws into solitude for twelve years. During this time, he meticulously devises a plan for revenge against those who betrayed him. Ironically enough, the former art director's pawns in his revenge scheme are the inmates of a correctional facility, transformed into actors in a prison production of Shakespeare's *The Tempest*. Moreover, the name of the prison is also very intentional:

Atwood has significantly named the prison, in a humorous nod to Renaissance theater lovers, the Fletcher Correctional Center (and Felix's troupe of actors The Fletcher Players)—its reference to Shakespeare's collaborator John Fletcher witty shorthand for the collaborative nature of the novel at hand: Atwood and Shakespeare, Shakespeare and Atwood. (Muñoz-Valdivieso 2017: 112)

In addition, according to Gadpaille, "Atwood places the emphasis here on the 'correctional' in the prison's name. For much will be corrected in the life of Felix Phillips the protagonist as well as in the lives of inmates" (2016: 149).

The main tool that opens the gate for change, correction and redemption is the "Literacy through Literature" program that Felix coordinates in prison. Therefore, literacy as well as literature become central to the plot of novel for a number of reasons. Firstly, as previously mentioned before, one facet of literacy is that of an empowerment tool. In the context of the novel, literacy becomes a means for the prisoners to gain knowledge and skills, since teaching the inmates Shakespeare and engaging them in the process of staging a play provides them with an opportunity for intellectual growth and self-improvement. Furthermore, literacy in the novel is closely connected to issues of transformation and rehabilitation, as the act of learning and participating in the production of the Shakespearean play becomes a transformative experience for the inmates. It becomes obvious that literacy serves as a catalyst for personal development and rehabilitation, allowing the characters to explore their creativity, empathy, and understanding of the human condition:

The performances were a little rough, maybe, but they were heartfelt. Felix wished he could have squeezed half that much emotion out of his professionals, back in the day. The limelight shone briefly and in an obscure corner, but it shone.

[...]

After the screening there would be a cast party, as in the real theatre —Felix insisted on that—with potato chips and ginger ale, and Felix would distribute the cigarettes, and there would be high-fives and fist bumps, and they might watch the last part of the video again, where the credits rolled. Everyone in the class—even the bit parts, even the understudies—got to see his stage name in lights. And, without prompting, they did what real actors did: they propped up one another's egos. "Hey Brutus—brutal!" "You aced it, Ritchie boy!" "Give us an eye of newt!" Grins, nods of thanks, shy smiles.

Watching the many faces watching their own faces as they pretended to be someone else—Felix found that strangely moving. For once in their lives, they loved themselves. (Atwood 2016: 59-60)

Moreover, through *Hag-Seed*, Atwood emphasizes that literacy is not only about reading and writing but also about the ability to express oneself, since through the process of staging the play, the characters use literacy as a medium for artistic expression, allowing them to convey their emotions, thoughts, and experiences. The connection to the timeless themes present in Shakespearean works functions as a catalyst for change; while the characters read, interpret and reinterpret the original text, they are faced with their own struggles and desires as well as with their own darkness, the acknowledgment of which can finally lead towards a new beginning.

However, what literacy does not stand for in the novel is the idea of escapism. Although the inmates are invited to imagine, they are not given false hopes. Faced with their interior "hag-seed", the characters are invited to change, which is not possible outside reality: there is no possibility for someone to change without realizing his need for it. The inmates are constantly aware of their limited freedom, but learn to make the most out of what they have because of their contact with literature.

What shakes the prisoners' newfound freedom and demonstrates Atwood's creativity is the connection between literacy and political power that is depicted through the rise of Felix's adversaries to influential positions in the community. Moreover, the art director's enemies supervise the prison educational program and decide to close it due to budget cuts:

The threatened budget cut is an Atwoodian masterstroke: many readers can identify with the feeling of impotent rage that follows budget cuts in our own particular domain. Those of us in Canadian Studies in Europe certainly identify; we are avid for vengeance on Felix's nemesis— the kind of politician who gets his start in the periphery of arts administration, rises to a position of political power, then turns and

skewers the arts in turn. We are ready for any dark deed, positively drooling for Felix to work his cathartic black magic on Tony and company. (Gadpaille 2016: 150)

Just as Felix was ousted for his previous position due to political machinations, so does the educational program risk to end due to the larger games of power and influence, leading to the loss of a valuable opportunity for education and personal transformation. Despite the playfulness of the Shakespearean adaptation, Atwood continues her life-long task of writing novels that are “social realism” or “social reporting” (Atwood in Tolan 2007: 2), as the Canadian writer’s interest has to do with “a larger issue: human dignity” (Atwood as quoted in Tolan 2007: 7) Therefore, Atwood openly criticizes the socio-political issues of the contemporary western culture in which collateral damages resulting from the larger political interests and machinations are generally invisible.

Nonetheless, as a retelling of *The Tempest*, Atwood’s novel ends on a positive note. Using the opportunity of the visit of his enemies to the prison to check on the educational program one last time before its termination, Felix finally stages *The Tempest* and works his magic on the politicians, getting his job back, saving the educational program and banning Tony and Sebert from their positions of political power. Moreover, Felix “sets” Miranda’s ghost “free” and ponders on the idea of a possible relationship with Estelle, while cruising with her to the Caribbean.

Conclusions

This paper explores the theme of literacy, which can be seen as a complex and dualistic force both in William Shakespeare’s *The Tempest* as well as in Margaret Atwood’s *Hag-Seed*. It becomes clear that there is an intricate relationship between language, power, and imprisonment. From the historical contexts of literacy as a tool for political control to the examination of Shakespearean characters like Caliban and Prospero, the analysis extends into Atwood’s modern adaptation.

Hag-Seed portrays literacy within a prison setting, where the protagonist, Felix, attempts to reclaim power through a literacy program for inmates. The juxtaposition of literature as both a means of oppression and a tool for personal growth is evident, emphasizing the two-sided nature of knowledge.

Atwood’s creative reimagining confronts contemporary socio-political issues, demonstrating the potential for literacy to empower individuals while being subject to political manipulation. Nonetheless, literacy remains the

power that not only brings redemption from the personal, interior “hag-seed”, but also fights against the injustices resulted from any form of power abuse.

References

- Atwood M (2016) *Hag-Seed: The Tempest Retold*. London: Hogarth.
- Atwood M (2016) A Perfect Storm: Margaret Atwood on Rewriting The Tempest. *The Guardian*, September 24, 2016.
- Bhattacharya S (2009) *(Re)appropriation: A reading of The tempest, Kapalkundala and disgrace*. Theses and Dissertations. Paper 1859. <http://scholarcommons.usf.edu/etd/1859>. Accessed on November 9, 2023.
- Gadpaille M (2016) Hag-seed: The Tempest Retold. *The Central European Journal of Canadian Studies* 10/11:149-153.
- Goody J (1977) *The Domestication of the Savage Mind*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goody J (2000) *The Power of the Written Tradition*. Washington and London: Smithsonian Institute Press.
- Lévi-Strauss C (1976) *Triste Tropiques*. Harmondsworth: Penguin.
- McGinn C (2006) *Shakespeare's Philosophy. Discovering the Meaning behind the Plays*. New York, NY: HarperCollins.
- McGrail MA (2002) *Tyranny in Shakespeare*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Muñoz-Valdivieso S (2017) Shakespeare our contemporary in 2016: Margaret Atwood's rewriting of The Tempest in Hag-Seed. *SEDERI Yearbook* 27:105-128.
- Percec D (2018) The Canadian Tempest. Margaret Atwood and Shakespeare Retold as Hag-Seed. *Caietele Echinox* 34:295-307.
- Poulard E (2010) Shakespeare's Politics of Invisibility: Power and Ideology in *The Tempest*. *International Journal of Zizek Studies*. 4(1):1-21.
- Redmond MJ (2009) *Shakespeare, Politics and Italy: Intertextuality on the Jacobean Stage*. Farnham: Ashgate.
- Shakespeare W (2004) *The Tempest*. Edited by Watts C. Hertfordshire: Wordsworth Editions.
- Thomas R (1992) *Literacy and Orality in Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tolan F (2007) *Margret Atwood: Feminism and fiction*. New York, NY: Costerus New Series Press.
- Zolfagharkhani M, Heshmatifar Z (2012) Pedagoical and Colonial Power Discourses in William Shakespeare's *The Tempest*. *Cross-Cultural Communication* 8(2):7-14.

OLD AND NEW AUTHORS AT SWORD POINT: FRENCH CLASSICISM AND ITS “QUARREL”

RAMONA SIMUȚ*

ABSTRACT. What we suggest in this study on French Classicism is not a look into this particular literary and cultural movement via its chronological unfolding, and not even in parallel with neighboring currents such as the Renaissance or the ensuing Enlightenment in view of the commonalities of their artistic perceptions of art, nature, and society. On the contrary: all references to such concepts and divergent views on literature, monarchy and their respective purpose will be inspected from the inside, *i.e.* comparing the very literary elites that formed the King’s state apparatus and reflected his take on the “Grand Siècle” Image that he erected in 17th-century France. We will investigate the contradictions of this seemingly homogenous era through the lenses of the infamous essay “Quarrel of the Ancients and the Moderns” comprising the raw “debate” between Nicolas Boileau and Charles Perrault on auctorial legitimacy in light of the then Court aesthetics. Our intention is to point towards the dichotomy that they deepened at the Court and show that Renaissance both as inspiration and representation was not on everyone’s lips within French Classicism, which is why a viable future for French literature was even possible after Louis XIV.

KEY WORDS: French Classicism, Racine, *les précieuses*, Perrault, modernism

Introduction

The classical movement in art and literature is claimed primarily from the aesthetics of the Renaissance, which consists in the interest for the philosophy and art of Antiquity, but also for man as the center of artistic creation. With an ideology of artistic perfection and greatness behind it, classicism first appeared in France, being supported by the class that, in the opinion of the artists of the time, embodied the ideal of perfection and morality, namely the absolutist monarchy of Louis XIV (the Sun-King), in spite of the social con-

* Ramona Simuț (PhD 2010, Utrecht University, the Netherlands) is Reader in Comparative Literature and Literary Theory at Emanuel University of Oradea, Romania.
E-mail: ramona.simut@emanuel.ro.

traditions brought by it. The golden age of French politics also meant the birth of classicism in France, because the King's control over culture and the newly created academies on the artistic and scientific level meant the glorification of the general achievements of this era. Henceforth, the portrait of the King is deeply heroic, as he is the initiator of culture, but also a patron of luxury goods, industry, technology and territorial expansion (see Bénichou 1973). This being said, the state's patronage of the arts and literature also implied a certain censorship in both a moral and political sense: texts with scandalous Renaissance or libertine derivation (*i.e.* with seemingly pornographic overtones) were prohibited (for instance, Molière's play *Don Juan*, a work that was initially intended for the stage, remained unpublished during the author's life, while in 1682, when the complete works of Molière appeared, it looked considerably shorter especially in the sensitive scenes; the play was published as in the original only in the 19th century). The main reason for such measure was that they failed to represent the King's Catholic religion. On the other hand, no work of political nature which had been found incompatible with the views of the monarchy was ever circulated in the Empire, which begs the question as to the probity of Court chronicles written by men of letters during the long reign of Louis XIV.

Therefore, the imperial censorship as prerogative of French Classicism, was primarily the result of the meaning prescribed to morality, which in the era had to reflect the King's political act. Bénichou, for instance (1973: 3 ffw), acknowledges the three great moral directions of the then culture: the first was deemed to be the aristocratic heroism promoted by Pierre Corneille, seconded by the anti-heroic pessimism of the Jansenist Blaise Pascal, and concluded with the moral positivism opposed to all vicissitudes, as represented by Molière (see also Stierle 2004: 231). Consequently, from the Renaissance, French imperial Classicism preserves more the King's aspirations to supreme power in the state and to the accumulation of cultural treasures of the ancient and modern world, which are both an expression of the King's aggrandizement. From the second half of the 17th century until the first half of the 18th century, Louis XIV (1643-1715) and Jean-Baptiste Colbert, his minister between 1662-1683, created in France the so-called "Grand Siècle", which was not to be countered until later in the second half of the 18th century, when the Enlightenment put an end to the sham stability and social routine, as well as the theatrical and courtly air that the state had received under this king and previously, during the time of Cardinal de Richelieu. (Born Armand-Jean du Plessis, the name of Cardinal de Richelieu is linked to the consolidation of the French monarchy during the Franco-Habsburg conflict

in the Thirty Years' War, 1618-1648, which included the German, Italian, Bohemian and Dutch states.)

Taking grandeur as watchword, and personal merit as individual motto in culture and sciences, Louis XIV was not only the promoter of the time's cultural and political mannerism, since he also initiated several achievements specific to classicism, with consequences on literature and philosophy as well. With the emergence of the academies, the King began to support the use of medallions to popularize the new scientific and cultural discoveries, so that the technique of portraiture and engraving developed along the way, the King's image especially being the object of the so-called royal series of historical medallions. The bust technique on these medals or sculpted works represents the King's head always accompanied by the solar symbol, the reverse depicting the commemorated event. The solar symbol of the King is also present in engravings depicting the his royal birth, alongside the royal motto "Nec pluribus impar" ("None inferior"). The engraving represents the standards of monarchy, including the abolition of the duel, the glorification of justice (displaying the scales and the sword), the expansion and beautification of Paris as royal residence, the generosity to hospitals, monasteries and places of culture, alongside eloquence, poetry, astronomy and history. Later engravings depict the King during the Dutch War (1672-1678) showing his skills as a strategist, an image also captured in the literature of Boileau and Racine, renown classical writers with dispositions towards historiography.

Boileau, the Literary Superintendent

From a literary angle, classicism borrowed its principles from Aristotle's *Poetics*, wherein the Greek philosopher established some general norms for both poetry and tragedy, the fact of having imposed the rule of the three units on the dramatic species falling considerably on his shoulders. The emphasis on reason before everything was also linked back to Aristotle by the French classics of the 17th century, namely Pierre Corneille, Jean Racine, Jean-Baptiste Poquelin (Molière), Nicolas Boileau Despreaux, Jean de La Fontaine and Jean de La Bruyère. The imitation of the ancients and the moral purpose of art were not exclusively desired by the literati, but also by the King and the Academy as Cardinal Mazarin took over from Richelieu. Thus, only writers who adhere to a few common laws, with general features, would be accepted in the Academy: clarity in expression and exposition, scenic and logical order, and measure in temperament and character were the words of the day, all synthesized in *L'Art Poétique* issued by Boileau in 1674). As the first stanza in

his four cantos, Boileau's *Art Poétique* emphasizes the primacy of reason in all literary works, the authors being summoned that from reality they retain the truth firsthand. Truth is the haven of order and rigor, thus their efforts should envisage generality and essentiality, the moral meaning of art and a most necessary critical, penetrating spirit:

La rime est une esclave et ne doit qu'obéir./Lorsqu'à la bien chercher d'abord on sévertue,/ L'esprit à la trouver aisément s'habitue;/ Au joug de la raison sans peine elle fléchit/ Et, loin de la gêner, la sert et l'enrichit./ Mais, lorsqu'on la néglige, elle devient rebelle,/ Et, pour la rattraper, le sens court après elle./ Aimez donc la raison: que toujours vos écrits/ Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix." ("Rhyme is a slave and must only obey./ When we first try to look for it carefully,/ The mind gets used to finding it easily;/ To the yoke of reason she easily bends/ And, far from hindering it, serves it and enriches it./ But, when neglected, it becomes rebellious,/ And, to catch up with her, meaning runs after./ So love reason: that your writings always/ Borrow from her alone its luster and its beauty. (Boileau 1872: I.204)

The same could be compared with the poetic art of the ancient Horace:

In a word, be your subject what it will, let it be merely simple and uniform. The great majority of us poets, father, and youths worthy such a father, are misled by the appearance of right. I labour to be concise, I become obscure: nerves and spirit fail him, that aims at the easy: one, that pretends to be sublime, proves bombastical: he who is too cautious and fearful of the storm, crawls along the ground: he who wants to vary his subject in a marvelous manner, paints the dolphin in the woods, the boar in the sea... Ye who write, make choice of a subject suitable to your abilities; and revolve in your thoughts a considerable time what your strength declines, and what it is able to support. Neither elegance of style, nor a perspicuous disposition, shall desert the man, by whom the subject matter is chosen judiciously. (Horace 1928: I.25-33, 38-42)

Also from Horace, and on the Aristotelian line, Boileau borrows his binaries or the idea of combining the useful with the pleasant and the good with the beautiful, which Horace called *utile dulci* (more precisely, "Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci", see *Ars Poetica* v. 343). Regarding the rule of unity as a consequence of rationalism, Boileau shows that the unity of action refers to the grand genres, *i.e.* the epic, tragedy and comedy, and the unity of place and time refers exclusively to the theater: "Mais nous, que la raison à ses règles engage,/ Nous voulons qu'avec art l'action se ménage;/ Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli/Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli". ("But we who obey the law of reason/ We want art to also direct the course of action./ A

place, a specific day and a single complete fact/ They will eventually hold the entire amphitheater” (Boileau 1872: III, 222).

Boileau’s and, to be sure, the French Academy’s insistence on not blending the literary genres, or their purism resides in the desire to gain more depth both at the ideological level and at the level of psychological or character analysis, a fact later certified by La Bruyère’s *Caractères/Characters* and La Fontaine’s *Fables*. The classical authors considered this non-mixing of genres a sort of guarantee that the path to the other features of a true work of art now lay open: poetry, they thought, needed balance, harmony, order, clarity, measure, precision and the ensuing sobriety of style and language.

Racine, the Ancient

These traits are then majestically exemplified in the work of Jean Racine (1639-1699), who was by far one of the most entrusted pillars of French literature in its Golden Age. Racine knew from an early age the meaning of the rigor of the classical period, first in the family, being used to the roughness of life from the tender age of 4, when he was orphaned and raised by his grandparents, and then, in the pre-adolescent and adolescent period, when he joined the by his grandmother at the Catholic convent in Port-Royal. Here he will also meet the philosopher and mathematician Blaise Pascal, together sharing at the Petites Écoles de Port-Royal the faith of a special branch of Catholicism, namely Jansenism of Augustinian origin, under the Abbé de Saint-Cyran (Lewis in Hollier and Bloch 2001: 320). Although tolerated during the reigns of Louis XIII and XIV for the attachment to the qualitative study of the Greek classics, their mythology and the Greek, Latin and Hebrew languages, later, at the beginning of the 18th century, various papal bulls (see that of the pope Clement XI from 1708) cataloged Jansenism as heresy, and the Jesuits, subsidiaries of the pope, forced the monks and nuns to evacuate the monastery, excommunicating them from the Catholic Church under the accusation of pro-Calvinist views.

Upon leaving Port-Royal, Racine heads towards artistic life under the tutelage of Nicolas Boileau, whose friend he soon becomes, and he writes his first opera on June 20, 1664, under his advice. The play *Amasie* did not have the expected success, and it was immediately followed by Racine’s tragedy in 5 acts *La Thébaïde ou les frères ennemis/The Thebans*, which failed to be performed before the Court of Louis XIV at the Palais-Royal theater in Paris. Only when Racine’s plays began to be staged by Molière, instant fame came with *Alexander the Great*, performed at the Hôtel de Bourgogne, which was the first head-

quarters of the French Academy. Moreover, in 1667 Racine wrote his tragedy in 5 acts *Andromaque/Andromache*, a play that would propel him as leading author among the classics, while in 1668 he staged the comedy *Les Plaideurs* (1668) only to compete with those of his rival Molière.

Racine's plays essentially use a legal language, according to the writer's own formation as a legislator from Port-Royal. His only comedy is followed by other plays like *Britannicus* (1669), *Bérénice/Berenice* (1670), *Bajazet/Bayezit* (1672), *Mithridate/Mithridates* (1673), *Iphigénie* (1674) and *Phèdre/Phaedra* (1677), and finally his "sacred tragedies" *Esther* (1689) and *Athalie/Athaliah* (1691). In order to please the King and the Academy, however, Racine decided to tackle subjects with a secular, mythological or contemporary historical background (see his *Bajazet*), and only towards the end of his life he returned to subjects with a religious background expressed in his Jansenist views; however, that period was already marked by Racine's conversion into Louis XIV court historian, just like Boileau before him, in which capacity he wrote the History of Port-Royal Monastery (see Weinberg 1963).

Racine's tragedies emphasize verisimilitude, just like Pierre Corneille's before him (see Flowers 1979: 26), and in so doing they show a simple, almost Spartan action, seconded by a grave and toned-down dialogue in line with the author's own language, however not void of elegance and harmony. To please the Court even more, Racine proved that his language could wield power over the plot as well, which is why his characters display a wide array of passions and violence. Historical truth is backed up, just like Corneille's, by the idea that contemporary society must have its say regarding the sense of morality and exceptionality: as in Euripides' plays, wherein female characters prevail, the inner life of his heroines is profuse, therefore the action itself is void of twists and turns and useless fascinating events. Love seen as tragical, but otherwise full of pathos is the key element that makes Racine's plays stand out, which is to say that will and reason are powerless compared to his characters' passion. Nevertheless, Racine does not resort to melodramatism in the tormented love-hate, pride-capitulation trials that form the nexus of his plays. If it were to translate his plays into any other language than French and then compare his style to Renaissance playwrights such as Shakespeare, for instance, the first obvious detail is that the recurrence of dramatic expressions in Racine's plays is minimal, while to a greater extent his characters vocabulary comprise usual words which would have been familiar to a larger audience.

Besides its restrictive lexicon, Racine's theater does not abound in colorful, rich images, and even the inherent artistic metaphors either, as his plays' message is generally conventional. Love is, as the public itself knows, a "fire", a

“fruit” or “fight/hunting”, etc. This is why the particular description of Orestes’ madness, likened to the beasts raging on the promenade or to a menagerie of horrors – strong metaphors used to seize the moment – might not be Racine’s own, but rather added in the act of translation. This urgency to diversify Racine’s otherwise stubbornly sober vocabulary, his economy of expressions and imagery, metaphors and symbols is unspecific to depict his characters’ moral nature in the way intended by Racine, since it causes ambiguity. And ambiguous Racine was not: his characters were meant to be blunt and their passions easily acknowledged by the others, who understand from their unaffected language (words are “daggers”) or looks (eyes “burn” with either hate or love) their place in the relationship. In Racine, language is fully experienced through the most voracious of images: blood, honor, revenge, blackmail, death, etc., which in turn are deeply rooted in the internal mechanism of human life (Barthes 1992). Despite all attempts to confine Racine to one or another frame of interpretation, his heroes are ultimately defined by their actions and origins, and no structuralist anthropologies or psychoanalytic criticism can hinder the “personal and social genesis” of Racine’s theater (see Alter in Hollier and Bloch 2001: 390).

Perrault, the Modern

However, Louis XIV and his Court in Paris and subsequently at Versailles was far from absconded, ballanced, and reserved in terms of its expectations and luxury even at the level of literary expression. Racine retained merely the role model of the French monarchy in his plays dealing with tragic characters and their teetotalism in relation with their family, their country, and their destiny. All these are antinomies of the era that caught the eye of younger aspirants to the graces and generosity of Louis XIV not only culturally, but also financially. Charles Perrault (1628-1703), for instance, whose name today is mainly known for his dynamic, intricate, and charming fairy tales (such as *Le Petit Chaperon Rouge*/ Little Red Riding Hood; *Cendrillon*/ Cinderella; *La Belle au bois dormant*/The Sleeping Beauty, etc., and his late children stories subtitled *Les Contes de ma Mère l’Oye*/Tales of Mother Goose from 1697) depicted this state of affairs in both *Le Siècle de Louis le Grand* and in his essay “Querelle des Anciens et des Moderns” (“Quarrel of the Ancients and the Moderns”). Especially the latter work grabs our attention here, given that it was released in around 1677, that is, fourteen years into his appointment as first clerck of Colbert, the famous finance minister of Louis XIV, and twelve years after being bestowed the ministerial honors as lead general to the royal build-

ings, while at the same time conducting his own private affairs with poetry, which granted him a place in the reputed French Academy in 1671 (see [www. Breteuil.fr](http://www.Breteuil.fr)). We here find that Perrault was also appointed by Colbert as his right hand in charge with instilling the royal cultural propaganda within the newly established academies, and in this capacity he revisited his essay on the ancients and the moderns ten years after his first attempt at a comparison between them, situating himself once again on the moderns' side, that is, praising the accomplishments of Louis XIV's visionary men of letters like himself in opposition with names such as La Fontaine, Boileau, and Racine, considered examples of classical writers with no sympathy for the state-of-the-art productions of the young writers (see Perrault 1688). And when one says "praising", Perrault's essay was something of a shock upon its publication, because in the readers' hearts it triggered mixed feelings of awe and revulsion. It certainly spoke highly about the new academies' attempts at modernizing cultural life in France, matching the King's magnificent reign, superior to previous known monarchies. This was not a new form of appraisal at Louis XIV's Court: in fact, it was expected of the literary and scientific elites to assent to and advert His Majesty's jurisdiction in everything secular and religious.

For instance, one aspect that united these personal whims of the King was, beside Perrault's modernizing efforts, the Court's upscale interest in selenography, which along auxiliary discoveries in the field, such as lenses and telescopes used for observing celestial bodies, was a new science, directly linked with the person of the King and his symbolism. In this context, the Polish astronomer Johannes Hevelius (1611-1687), the first to discuss about the different phases of the moon in a modern scientific treatise, benefited all his life from royal pension and access to various facilities offered by Louis XIV. Perrault himself, precisely like the other pensioners of the King, Boileau and Racine included, was an ardent defender of France's expansionist whims in both culture and politics on this earth and beyond. At least in his literary capacity, that was verified up to release of his "Quarrel". Perrault's main intention in this essay, subtitled *Dialogue/Debate*, was however not to flatter but to bolster dichotomy between the followers of the classics, *i.e* those who only wrote in the metre of Greek and Roman Antiquity, and the innovative style of the present literati at the Court, who were indeed suffocated by the former, though advertised as superior to them in every way, just like modernism was deemed superior to Antiquity. This must have been a reminder on Perrault's part that culture needed to be synchronic with developments in the then philosophy and science known as the Scientific Revolution, and not with the old way and its disconcerting imitations and simulations of the Antiquity model. Need-

less to say, the antics were represented by Boileau, who at that time was also known as a promoter of the Ancient style, and also a supporter of his literary friends Corneille, Racine, and Molière. As for the moderns, it is said about Perrault's tale style that it foremost embellished the old fairy tales, which, to be sure, were never folk ribald impromptus, but rather personal inventions and indeed more than adaptations of old Mediaeval tales.

Moreover, although fairy tales, they were written and read at the Court's salons (see Zipes's introduction to Perrault's tales in Carter 2008). As Zipes argues, "critics and scholars have failed to study the [fairy tale's] historical development as a genre" (Zipes 2006: 1), which is to say that when they first made entry individually in verse at the French Court, in revues such as "Mer-cure galant", the literary fairy tales (a term coined in 1697, see *conte de fée*) and afterwards in prose in 1697, they were not intended for children, but they rather cosmeticized the literary salons' taste for glamour in conversations, in fashion, and in "gallant" or courtly love in the modern sense, that is. For the first time, Perrault touched an old wound by still associating the "old" French coterie with the blurry days of intellectual life residing somewhere between late Middle Ages and early Renaissance. What he suggests instead is that his and other contemporaries' style (one famous supporter of the modern style being Antoine Houdar de La Motte with his modernized translation of the *Iliad*) reach above Renaissance ideas of art and literature. Their new style would delineate a manner advanced by the many academies that Colbert and Perrault supervised (including L'Académie royale d'architecture), *i.e.* the unique style of Louis XIV, situated obliquely from the Baroque and the Rococo. This was the style of the "précieuses", refined and *à la mode* in every way (Jean 2007: 276-283), to which all previous fashion succumb. Perrault's deadly fault, however, was to have diminished the essence of classical Antiquity to the degree that in 1674 he dared compare Philippe Quinault's libretto to *Alceste*, an opera authored by Lully, the royal composer of Louis XIV, to Euripides' *Alcestes*, and in so doing he decided that the present-day libretto eclipsed the original classic as it modernized it or adapted it to present exigency. What followed was to be expected, starting with Perrault banishment from the Académie and the next ten very difficult years of censorship by Nicolas Boileau, to the final royal decree that the antics (Boileau and his suite) won the debate (see the biographically accessorized debate conducted by Boileau and Perrault in Deschanel 2023).

Conclusions

The main feature of art with a Renaissance allure during the reign of Louis XIV was its infinitude, “l’art éternelle” that is, and the reason why writers like Racine did not have to prove himself as per the language he used in his otherwise sombre plays was tantamount to him writing in the spirit of the ancients, whereas Perrault, his contemporary, had to prove himself precisely against this artificiality: his art was of the moment, the King’s moment in time, and this temporality needed fame in order to be noticed.

“Les précieuses”, or the pomp of the modern-like, Courtly aesthetics was based on glamour, rather than the antique calm; it was political, fashionable, and fascinating, just like Perrault’s tales, and it spoke the language of the King. The “battle” of the antics and the moderns spanned over 30 years of Racine and Perrault’s respective careers, and it finally amounted to the new image of literature as a staple of “Le grand siècle”.

The feeling that the quarell did not end with the passing of their generation is nourished by the wake-up call that Perrault’s “dialogue” represented, which, though faulty in many ways, was still right in arguing that art is not self-sufficient and cannot pretend to have the same effect on stage and in reality that it had centuries ago. If it meant anything at all, the “quarell” was a new attitude toward the status of literature and culture tested at a particular moment in time, and an attack directed to old pretenses that art is as inamovable as nature only because it reflected the grand model of the Renaissance.

References

- Alter J (2001) Racine and the French New Criticism. In Hollier D and Bloch HR (eds) *A New History of French Literature*, 386-390. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Barthes R (1992) *On Racine*. Translated by Howard R. Oakland, CA: University of California Press.
- Bénichou P (1973) *Morales du Grand Siècle*. Paris: Gallimard.
- Boileau N (1872) *L’Art Poétique. Œuvres poétiques*. Paris: Imprimerie générale. Volume 1: 221-235.
- Deschanel E (2023) *Boileau, Charles Perrault*. Paris: Legare Street Press.
- Flowers ML (1979) *Sentence Structure and Characterization in the Tragedies of Jean Racine*. Cranbury, NJ: Associated University Presses.
- Godenne R (1970). *Histoire de la nouvelle française aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Genève: Droz.

- Horace (1928) *On the Art of Poetry. Epistle to the Pisos* (1928) Translated by Smart C and Blakeney EH. London: Scholartis Press.
- Jean L (2007) Charles Perrault's Parradox: How Aristocratic Fairy Tales became Synonymous with Folklore Conservation. *Trames* 11(61): 276-283.
- Knight RC (ed) (1969) *Racine: Modern Judgements*. London: Macmillan.
- Le Roy Ladurie E (1996) *The Ancien Régime. A History of France, 1610-1774*. Oxford: Blackwell.
- Lewis PE (2001) Jansenist Tragedy. In Hollier D and Bloch HR (eds) *A New History of French Literature*, 320-327. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Perrault C (1688) *Parallèle des Anciens et des Modernes, en ce que regarde Les Arts et Les Sciences. Dialogues*. Tome I. Paris: Jean Baptiste Coignard.
- Stierle MK (2004) Une Morale du Grand Siècle? Morale et Esthétique dans les Fables de La Fontaine. *Cahiers de L'Association Internationale des Études Françaises* 56: 231-243.
- Viala A (1985) *Naissance de l'écrivain*. Paris: Minuit.
- Weinberg B (1963) *The Art of Jean Racine*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Zipes JD (2006) *Fairy Tales and the Art of Subversion: The classical Genre for Children and the Process of Civilization*. Second Edition. New York, NY: Taylor & Francis.
- Zipes JD (2008) Introduction. In Carter A (ed) *The Fairy Tales of Charles Perrault*. London: Penguin.

Internet Sources:

- Château de Breteuil. Charles Perrault's Fairytale Château*, <https://www.breteuil.fr/en/>. Accessed on March 13, 2024.
- Racine, http://www.tclt.org.uk/racine/Racine_2011.pdf. Accessed on October 2023.

LEGĂMÂNTUL AVRAAMIC ȘI IDEEA DE REGALITATE ÎN VECHIUL TESTAMENT

ABRAHAM'S COVENANT AND THE IDEA OF KINGSHIP IN THE OLD TESTAMENT

EMANUEL CLAUDIUS NICOLESCU*

ABSTRACT. The relationship that Abraham developed with God led to the appearance of special blessings that he enjoyed both during his life and afterwards in eternity, as their validity carried on to his descendants. Starting from the covenant and the promises that God had made, the descendants of patriarch Abraham enjoyed the privilege of becoming the people of God who, from a small family, metamorphosed into a kingdom which begat many kings, and culminated with the arrival of the eternal king.

KEY WORDS: covenant, kingship, Abraham, Israel, Judah

Introducere

Legământul lui Dumnezeu cu umanitatea este inițiat și confirmat de El prin faptul că se revelează pe sine lui Avraam ca Dumnezeu Suveran. Dumnezeu îi promite prin legământ că va face din el un om cu o viață spirituală aparte, că-l va face faimos și că din el se va naște o națiune mare, singurul mod prin care va revărsa râuri de binecuvântări peste omenire. În același timp, Dumnezeu aduce în discuție paralelismul blestem-binecuvântare, condiționate de ascuțirea sau neascuțirea omului de poruncile și rânduiețile trasate de El.

Ca parte a binecuvântării apare și conceptul de popor ales al lui Dumnezeu, pentru care El are cea mai mare grijă și prețuire. Deși îndurerat că poporul iubit a căutat să fie precum celelalte popoare, totuși, ca plan al binecuvântării, evreii devin un regat, Domnul conducându-l pe Samuel spre alegerea unui rege.

* EMANUEL CLAUDIUS NICOLESCU este doctorand în teologie la Universitatea „Aurel Vlaicu” din Arad, România. E-mail: emmanuel.nicolescu2022@yahoo.com.

Din pricina faptului că primul rege al evreilor nu a ales să-l urmeze pe Dumnezeu cu toată inima, este ales în mod providențial un alt împărat, în persoana lui David, om după inima Sa. Dezbătând ideologia regalității lui David, vom discuta în primul rând despre un element constitutiv, denumit și “teologia Sionului”, David bucurându-se de promisiunea că Dumnezeu îi va stabili dinastia pe pământ până la un timp și că, în cele din urmă, aceasta va culmina cu un rege veșnic: Mesia, Regele Regilor.

Legământul avraamic

Conceptul de legământ

Termenul “legământ” este întrebuințat destul de des în vorbirea curentă în diferite contexte, precum în cel legal, social (cu precădere la căsătorie), religios și teologic. Legământul presupune cel puțin două sau trei părți ce vin împreună cu scopul de a încheia un contract (Busenitz 1999: 175) și cad de acord asupra unor promisiuni, stipulații, privilegii și responsabilități. Cuvântul biblic cel mai adesea tradus prin legământ este *berit* în Vechiul Testament, unde îl întâlnim de 280 de ori, iar în Noul Testament este *diatheke*, întâlnit de 33 de ori (vezi Etwell 1996: 124).

Legământul încheiat între două părți egale este un acord bilateral, motiv pentru care unii cercetători aplică principiul și în cazul legământului pe care Iehova l-a stabilit cu ființa umană, spunând că este tot bilateral. Totuși, la o analiză mai amănunțită se observă faptul că situația nu este similară, întrucât Dumnezeu este cel inițiază legământul, îi determină elementele și confirmă acest legământ al Său cu umanitatea. Am putea chiar afirma despre legământul lui Dumnezeu cu omul că este unilateral, în virtutea faptului că oamenii sunt recipienți ai legământului, nu contribuitori. Nu se așteaptă din partea lor să ofere ceva care să pecetluiască legământul, ci sunt chemați să-l accepte așa cum este, să-l păzească și să primească rezultatele de care Dumnezeu, prin promisiune, l-a asigurat că nu vor duce lipsă.

Relația dintre Dumnezeu și Avraam

Dumnezeu se revelează pe sine lui Avraam ca Suveran și îi promite prin legământ că-l va face un om o națiune mare, că va ajunge faimos și că prin el Dumnezeu va revărsa binecuvântări peste oameni. Dumnezeu adaugă, însă, la siguranța binecuvântărilor și existența blestemului pentru cei batjocoritori, care-l vor respinge pe Avraam și pe Dumnezeul lui (vezi Gentry și Wellum 2018: 259-338).

Apropierea lui Avraam de Dumnezeu a fost un proces continuu în întreg cursul vieții lui. Când a fost plin de teamă după separarea de Lot (Geneza 13-14), Dumnezeu l-a asigurat de prezența Lui divină, de protecția Sa și de viitorul binecuvântat din punct de vedere spiritual pe care îl are Dumnezeu pentru el (Geneza 15:1). Avraam a înțeles că viitorul înseamnă și copii și s-a interesat despre acest lucru, iar Dumnezeu îl asigură că va avea mulți (Geneza 15:5). În această direcție, continuitatea legământului era asigurată. Prin contrast cu cerința de a-și părăsi locul de naștere (Essex 1999: 197), lui Avraam i s-a adăugat o altă promisiune, anume că va moșteni țara ce i-a fost arătată (Geneza 15:7). Avraam ajunge un exemplu prin dăruirea față de Dumnezeu, dar și prin ceea ce face Dumnezeu pentru el. Sidlow Baxter spune despre Avraam că este „un exemplu de viață trăită în credință. În el vedem omul care înaintează prin credință, având călăuzirea divină, crezând promisiunea divină, primind siguranța divină, moștenind binecuvântarea divină și, tot prin credință, ajungând să fie numit prietenul lui Dumnezeu“ (Baxter 1966: 68).

Ceremonia de întărire a legământului i-a apărut lui Avraam într-o viziune, în care i-a fost făgăduită binecuvântarea păcii; ca pedeapsă, blestemul a fost pronunțat pentru toți cei ce îi vor înrobi pe fiii (sămânța) legământului (Geneza 15:12-21). Legământul a continuat și după ce Avraam a cedat sugestiei Sarei de a și-o lua pe Agar concubină. Dumnezeu a venit la el mai târziu cu explicații referitoare la răscumpărarea/restaurarea legământului. Iehova se prezintă pe sine ca fiind cel de nestrămutat, Atotputernicul și Înălțatul Dumnezeu, repetând condițiile legământului: “mergi înaintea mea” și “fii fără vină”. Avraam a păcătuit și spiritual și relațional cu Agar, dar Iehova este plin de bunătate și confirmă valabilitatea legămintelor sale cu Avraam (Geneza 16). Continuarea legământului cu Avraam este un dar al harului lui Dumnezeu, la care el răspunde cu umilință și închinare (Geneza 17:3). Elementele legământului se repetă, lui Avram fiindu-i promisă din nou o sămânță numeroasă, care va forma o națiune din care se vor ridica regi (Lee 2009: 197). Accentul pus pe sămânța lui Avram este evident și din faptul că Dumnezeu îi schimbă numele în Avraam, fiind o confirmare că legământul cu urmașii lui va fi pentru totdeauna. Dragostea lui Iehova față de Avraam și urmașii săi este puternic afirmată prin promisiunea de a fi “Dumnezeul tău și Dumnezeul urmașilor tăi” (Geneza 17:8).

Prin aceste cuvinte, Iehova îl asigură pe Avraam de prezența Sa deplină, de ajutorul Său și de dragostea Sa de nestrămutat, cât și de sprijinul și mângâierea pe care i le va acorda în diferitele circumstanțe ale vieții. Avraam este asigurat că va avea pământul în stăpânire (Geneza 17:7-8). La stipulațiile pe care Dumnezeu le pune în legământul făcut cu Avraam adăugă una, anume aceea

că Avraam trebuie să facă circumcizia tuturor urmașilor săi. În termenii asigurării date lui Avraam că va avea mulți fii, circumcizia apare ca semn al legământului. Samuel Schultz arată, cu referire la circumcizie, că „a devenit, odată cu primisiunea unui fiu, semnul legământului. Această promisiune cuprinsă în legământ a fost definitiv pecetluită prin actul de ascultare al lui Avraam, care s-a arătat gata să-și sacrifice singurul fiu, pe Isaac“ (Schultz 1960: 45).

După ce Dumnezeu a testat ascultarea lui Avraam, prin promisiune repetă și confirmă elementele legământului, insistând pe afirmația fundamentală: „Pentru că m-ai ascultat...“ Această din urmă subliniere arată că ascultarea este puternic legată de acest legământ, și la fel credința (McIntyre 1936: 65), mai târziu Avraam fiind menționat printre eroii credinței (Evrei 11). La fel de importante precum credința sunt îndrumările lui Dumnezeu: pleacă, părăsește, nu te teme, mergi înaintea Mea, fii fără vină, fă circumcizia urmașilor tăi. Lui Avraam nu i s-a lăsat niciodată opțiunea de a alege să asculte sau nu. Ca unui vasal, i se dau comenzi, ordine, legi, decrete pe care trebuie să le împlinească. Legământul cu Avraam este caracterizat de promisiuni și legi (Greengus 2015: 1-35). Așa cum acestea nu puteau fi separate, la fel nu putea fi separată ascultarea de credință. Dumnezeu urma să-și țină promisiunea că legământul Său va continua cu urmașii lui Avraam, și, pentru că acesta l-a fost credincios și a ținut legile Sale, Dumnezeu și-a confirmat legământul cu Isaac. Din acest moment și din neam în neam, Dumnezeu își duce planul la îndeplinire, treptat toate promisiunile făcute lui Avraam fiind împlinite.

Prin Iosua, dar mai ales prin David, poporul ajunge să cucerească țara promisă. La conducerea poporului se ridică regi, așa cum Dumnezeu i-a promis: „Te voi înmulți nespuse de mult, voi face din tine neamuri întregi și din tine vor ieși împărați“ (Geneza 17:6). Referitor la legământ, putem spune că „nu numai restul Vechiului Testament, ci și întreg Noul Testament sunt împlinirea acestor promisiuni ale lui Dumnezeu. În Vechiul Testament, Israel a fost sămânța promisă, iar Canaanul țara promisă. Dar legământul se referea la toate familiile pământului și la binecuvântarea lor. În Cristos au început să se împlinească aceste promisiuni, deoarece Isus și poporul Său sunt adevărata sămânță a lui Avraam“ (Stott 1993: 45). Este clar că promisiunea lui Dumnezeu își găsește împlinirea atât pe parcursul istoriei poporului evreu, cât și dincolo de istorie, când sămânța lui Avraam va fi o mulțime mare, pe care nimeni n-o poate număra, iar moștenirea sa va fi Noul Ierusalim, al cărui Ziditor și Meșter este Domnul.

Regalitatea în Vechiul Testament. Semnificații

Termenul de rege, regalitate, este întâlnit deseori în scrierile Vechiului Testament sub forma cuvântului *melek* și se referă la conducerea exercitată de un conducător asupra enoriașilor săi (Peels 2001: 175-176). Ideea principală din *melek* este formulată în Judecători 9:2, unde este vorba despre un om care conduce peste un grup oarecare și peste teritorii. Rolul și poziția regelui în Israel sunt zugrăvite de Samuel la întronarea lui Saul (1 Samuel 8:11-17). Astfel, „cuvântul rege (*melek*), folosit metaforic, este întrebuițat și în legătură cu Dumnezeuul israeliților“ (VanGemeren 1984: 956).

Conceptul de *melek* în Israel își are originile în sistemul politic al cetăților cananite din perioada de mijloc și cea de sfârșit a epocii bronzului. Mai este pusă în discuție și posibilitatea de existență a influențelor Egiptului. Poate fi luată în calcul și perioada de tranziție de la conducerea militară la o regalitate a dinastiei ce este caracterizată de o administrație centrală.

Anunțarea regalității

Promisiunea era o parte a planului măreț al lui Dumnezeu pentru omenire; ea a început chiar din Grădina Edenului și va continua până în veșnicie. Era un legământ care conținea prima promisiune despre un Răscumpărător, Christos, cel care va zdrobi capul șarpelui, iar el îi va străpunge călcâiul (Geneza 3:15). Mai târziu, printr-un înger, Maria a fost anunțată: „vei naște un fiu, căruia îi vei pune numele Isus. El va fi mare... și Domnul Dumnezeu îi va da scaunul de domnie al tatălui său David. El va împărăți peste casa lui Israel în veci, și împărăția Lui nu va avea sfârșit“ (Luca 1:31-33). După ce Avraam a părăsit orașul Ur din Haldeea, i s-a făcut promisiunea că în el toate popoarele vor fi bunecuvântate, iar Dumnezeu îl va alege pe Iacov, cu care Își va continua legământul. Totuși, doar după câteva sute de ani apare regalitatea care să fi putut fi văzută literal de oameni. Formula întâlnită în Judecători 17:6, „în zilele acelea, în Israel nu era nici un rege“, arată clar că poziționarea perioadei monarhice în istoria lui Israel este la sfârșitul perioadei de anarhie (Cornill 1914: 27).

Regalitatea nu era în afara planului lui Dumnezeu, trebuia doar să aștepte momentul potrivit și motivația potrivită, lucruri alese de Dumnezeu (Merrill 2019: 215-221). Chiar și evreii au cântat la ieșirea din Egipt: „Dumnezeu va domni pentru totdeauna“ (Exod 15:18), iar mai târziu, în timpul pelegrinării lor prin pustie, Dumnezeu le promite că le va da un rege după inima Lui. Cartea Deuteronom spune despre aceasta următoarele: „După ce vei intra în țara pe care ți-o dă Domnul Dumnezeuul tău și o vei stăpâni, după ce-ți vei așeza locuința și vei zice: ,Vreau să pun peste mine un împărat, ca toate neamurile

care mă înconjoară, să pui peste tine ca împărat pe acela pe care-l va alege Domnul Dumnezeuul tău...“ (Deuteronom 17:14-15).

În timpul lui Samuel a venit acest moment în care ei și-au dorit să se asemele mai mult cu celelalte popoare: „Nu a fost generația lui Samuel mai înțeleaptă când, prematur, a cerut un împărat (1 Samuel 8:4.6), cu falsa bănuială că Dumnezeu este lipsit de putere ca să-i mai ajute, Samuel fiind bătrân, iar fii săi imorali. Cererea lor era de fapt o respingere a domniei/regalității lui Dumnezeu asupra lor“ (Kaiser 1978).

Regalitatea în poporul lui Dumnezeu

Conform tradițiilor din cărțile Deuteronom și Cronici, stabilirea regalității în Israel a fost un eveniment sacru. Samuel l-a uns pe Saul, iar mai târziu pe David, aceste evenimente subliniind alegerea făcută de Iehova (1 Samuel 9, 16): El a stabilit împărăția în Israel, El i-a făcut regi pe Saul, David și Solomon. După ce Samuel îl alege pe Saul ca împărat peste Israel, trec anii și Dumnezeu îl respinge pe acest împărat care nu-l caută fața. După ce Saul este respins, Dumnezeu Își caută „un om după inima Lui“ (1 Samuel 13:14). David, fiul lui Iese, este omul ales de Dumnezeu. El a fost mai întâi uns de Samuel (1 Samuel 16:13), apoi este uns ca rege al lui Iuda (2 Samuel 2:4), iar în cele din urmă este uns rege peste tot Israelul (2 Samuel 5:3).

David este cel preaiubit și devine simbolul regalității israelite (2 Samuel 5:12). Întronarea sa la Hebron s-a făcut în conformitate cu voia lui Iehova (Zimran 2014: 305-325). Regalitatea davidică are cele mai legitime explicații religioase, și ele se găsesc în 2 Samuel 7:23 și în psalmii regali. Ideologia regalității lui David este un element constitutiv a ceea ce se numește „teologia Sionului“.

La urechile lui David a ajuns promisiunea că Dumnezeu va fundamenta dinastia sa, care va continua cu un rege veșnic. În următoarele secole, profeții evrei au afirmat același lucru. Și totuși, poporul își trăiește viața mai departe făptuind lucruri ale căror consecințe va trebui să le suporte peste ani. Faptele de care se face vinovat poporul intră în categoria îndepărtării de Dumnezeu și de căile Lui, certificat de neîmplinirea obligațiilor față de templu. Faptul că monarhia nu a fost un efect intrinsec al religiei din Israel ridică dificultăți în calea înțelegerii ei. Atitudinea negativă a poporului față de religie era probabil nutrită de experiențele nefaste ale națiunii în ce privește administrația monarhică din timpul regelui Solomon și a împărățiilor divizate. Uzurparea tronului în împărăția lui Israel a contribuit la percepția negativă asupra regelui și a legitimității sale ca ales de și credincios lui Dumnezeu. Profetul Osea este cu precădere explicit în critica sa la adresa monarhiei, subliniind că împărăția

va fi luată de la Israel (Osea 3:4, 7:7, 10:15), și că cei pe care evreii și i-au făcut regi au fost puși la conducere fără consultarea și aprobarea lui Dumnezeu.

În Iuda, succesorul la tron și-a primit legitimarea divină din partea lui Iehova, a dinastiei davidice și a legământului davidic. De altfel, autorii cărților Deuteronom și Cronici au criticat eforturile depuse de oameni de a transforma regalitatea lui Iuda într-o conducere umană instituționalizată și rebelă la adresa lui Dumnezeu, ei evaluând încă regalitatea oarecum pozitiv, ca instituție a legii lui Dumnezeu. În vremea exilului, Ezechiel accentuează conducerea divină a lui Dumnezeu și întărește idealul teocratic. În perioada postexilică, așteptarea reinstalării statului davidic intră în declin din pricina împrejurărilor. Așteptările pe care poporul le mai are în timpul lui Zorobabel sunt înșelate, după care dispar cu totul. Totuși, legământul pe care Dumnezeu l-a făcut cu David este veșnic, el și monarhia lui fiind certe (vezi 2 Samuel 7). Cu șase sute de ani înainte de întruparea lui Cristos, profetul Mica scria: „Dar tu, Betleeme Efrata, măcar că ești prea mic..., din tine Îmi va ieși cel ce va stăpâni peste Israel și a cărui obârșie se suie până în vremuri străvechi, până în zilele veșniciei“ (Mica 5:2).

Ieremia declară și el: „Vin zile, zice Domnul, când îi voi ridica lui David o odraslă neprihănită. El va împărăți, va lucra cu înțelepciune și va face dreptate și judecată în țară“ (Ieremia 23:5). În legământul davidic confirmat în mod strălucit în Psalmul 89, neascultarea urmează să aibă ca rezultat pedeapsa, care nu va consta în abrogarea promisiunii: „Pedeapsa a venit prin divizarea împărăției și, în cele din urmă, prin exilul în Babilon. Numai un rege din linia davidică (a celor aleși) va mai fi încoronat la Ierusalim, și acesta cu o coroană de spini“ (Gulston 1980: 130). Tronul promis îl aștepta pe cel ce va fi atât fiul lui David, cât și Domn al lui, „rădăcina și sămânța lui David, Luceafărul strălucitor de dimineață“ (Apocalipsa 22:16).

Concepția lui Israel despre conducerea lui Iehova prin regele davidic își are originea în perioada monarhiei și este în legătură strânsă cu cultul Sionului (Halverson 2011: 75-89). Cea mai remarcabilă descriere care i se face este prin folosirea metaforică a cuvântului „soare“. De pe sfântii munți ai Sionului, Iehova îi întinde acestui rege toiagul de cârmuire, spune în Psalmul 110:3. Dumnezeu l-a adus în ființă pe regele davidic, care strălucește, apariția Lui fiind descrisă în metafore legate de mitologia soarelui: „Apariția (nașterea) soarelui și dominarea sa dreaptă asupra întunericului este comparată cu începutul (nașterea) regatului davidic și noua dispensație a Sionului“ (VanGemeren 1984: 960). Nu putem vorbi aici despre deificarea regelui în Israel, precum în cazul faraonilor Egiptului sau în ritualurile mesopotamiene. Atributul de „fiu“ al regelui este adesea explicat în termenii legământului, ca referire legală la

adoapție, prin care cuiva i se atribuie titlul de “fiu al lui Dumnezeu”. Este, deci, evident că regalitatea lui Iuda avea caracter sacru, împărtășind totuși formule comune cu țările vecine, deși destinatarul este diferit. Analizând caracteristicile regalității davidice este evident că la baza tradiției stau ideologii specifice.

Natura idealistă a verbalizării regalității i-a ajutat pe membrii comunităților noutestamentale să-l vadă pe Cristos ca rege ideal al moștenirii davidice. Vorbind despre ideologia “Dumnezeu-rege” a lui Israel și prezentarea Lui în mod idealist, regele are locul său special la dreapta lui Dumnezeu, proclamând și întruchipând suveranitatea lui Dumnezeu, mediind salvarea pentru omenire (Psalmi 2, 21, 110). O astfel de prezentare a regelui davidic transcende situațiile istorice particulare și este aplicată la câteva așteptări mesianice. Pentru că asocierea lui Mesia cu guvernarea lui Dumnezeu este atât de strânsă, credincioșii din Noul Testament văd în Isus împlinirea a ceea ce este Mesia, El fiind, de altfel, Cristosul. Isus este Mesia, fiul lui David și regele etern (Matei 21:9, Luca 19:38, Ioan 18:33-38, Romani 1:3). Mulți au fost unși, dar numai unul este Unsul (Botner 2017: 430), și acesta este Mesia, cel așteptat de poporul Israel pentru a mântui poporul, dar și cel pe care ei l-au omorât: Isus Cristos din Nazaret, Regele veșnic.

Concluzii

Pentru că Avraam și-a găsit plăcerea în relația cu Dumnezeu, viața sa a cunoscut mari transformări. Apropierea lui Avraam de Dumnezeu a fost un proces continuu în întreg curs al vieții sale, iar după ce i s-a testat ascultarea, prin promisiune Dumnezeu i-a repetat și i-a confirmat elementele legământului pe care-l face cu el, adăugând la siguranța binecuvântărilor și venirea blestemului peste batjocoritori.

Putem spune că stabilirea regalității în Israel a însemnat o ocazie sacră de a vedea providența divină. Samuel îl alesese pe Saul ca împărat peste Israel, dar, nu după mult timp, Dumnezeu respinge acest împărat care nu-I caută fața. Regalitatea davidică are cele mai legitime explicații religioase, ideologia regalității lui David fiind un element constitutiv a ceea ce reprezintă Regatul lui Iuda.

Având inima alipită de Dumnezeu, viteazul rege David află despre promisiunea că Dumnezeu îi va stabili dinastia, care va continua cu un rege veșnic, pe care l-a așteptat prin credință. Monarhia nu a avut un motiv intrinsec legat de religia din Israel, uzurparea tronului împărăției lui Israel contribuind la percepția negativă asupra regelui și legitimității sale ca ales și supus al lui Dumnezeu.

Experiențele negative trăite de națiune relativ la administrația monarhică în timpul lui Solomon și al împărățiilor divizate a dus la apariția atitudinii negative a poporului față de religie. Legitimarea divină dată de Iehova a primit-o doar succesorul tronului din Iuda, care beneficiază astfel de continuarea dinastiei și legământului davidic. Astfel, în comunitățile noutestamentale, conceptul de regalitate i-a ajutat pe credincioși să-L vadă pe Cristos ca rege ideal, continuatorul moștenirii davidice.

Bibliografie

- Baxter JS (1966) *Explore the Book*. Grand Rapids, MI: Zondervan.
- Botner M (2017) The Messiah is “the Holy One”: ὁ ἅγιος τοῦ θεοῦ as a Messianic Title in Mark 1.24. *Journal of Biblical Literature* 136(2): 430.
- Busenitz A I (1999) Introduction to the Biblical Covenants: The Noahic Covenant and the Priestly Covenant. *The Master's Seminary Journal* 10(2): 175.
- Cornill CH (1914) *The Culture of Ancient Israel*. Chicago, IL: Open Court Publishing.
- Essex HK (1999) The Abrahamic Coventant. *The Master's Seminary Journal* 10(2): 197.
- Etwell AW (1996) *Evangelical Dictionary of Biblical Theology*. Grand Rapids, MI: Baker Book House.
- Gentry JP, Wellum JS (2018) *Kingdom through Covenant: A Biblical-Theological Understanding of the Covenants*. Second Edition. Chicago, IL: Wheaton Crossway.
- Greengus S (2015) The Anachronism in Abraham's Observance of the Laws. *Hebrew Union College Annual* 86(1): 1-35.
- Gulston C (1980) *David, sheperd and king*. Grand Rapids, MI: Zondevan.
- Halverson T (2011) Ancient Israelite Sion Theology, Judeo-Christian Apocalypticism, And Biblical (Mis)Interpretation: Potential Implications for the Stability of the Modern Middle East. *Comparative Civilizations Review* 64: 75-89.
- Kauser CW (1978) *Toward on Old Testament Theology*. Grand Rapids, MI: Zondervan.
- Lee CC (2009) μyg in Genesis 35:11 and the Abrahamic Promise of Blessing for the Nations. *The Master's Seminary Journal* 52(3): 197.
- McIntyre DM (1936) The Faith of Abraham. *The Evangelical Quarterly* 8(1): 65.
- Merrill HE (2019) A Biblical Theology of the Israelite Monarchy. *Journal of Biblical and Theological Studies* 4(1): 215-221.

- Peels E (2001) The kingdom of God in the Old Testament. *In die Skriflig/In Luce Verbi* 35(2): 175-76.
- Schultz JS (1998) *Privire de ansamblu asupra Vechiului Testament*. Second Edition. New York, NY: Harper&Row.
- Stott J (1993) *Să înțelegem Biblia*. Surrey: Romanian Aid Foundation.
- VanGemeren WA (1984) *New International Dictionary of Old Testament Theology and exegesis*. Volume II. Grand Rapids, MI: Zondervan.
- Zimran Y (2014) “The Covenant Made with David”: The King and the Kingdom in 2 Chronicles 21. *Vetus Testamentum* 64: 304-325.



Caesura—Journal of Philological & Humanistic Studies is a biannual international journal of philology and humanistic studies currently published by Emanuel University Press. The journal investigates thematic subjects in literature and language, cultural studies and morals, hermeneutics and history with reference to their literary and religious contexts, but it is also intended to cover fields such as theories of the novel, poetry, and political speech, post-modern literary discourses and argumentation, disruptive languages, symbols and images in literature and culture. *Caesura* is dedicated to scholars preoccupied with the manner in which momentous debates in philology can benefit from an extension into the broader and convivial space of humanities in order to acquire new insights and meanings.

caesura

Journal of Philological & Humanistic Studies

Emanuel University Press

The «Ethics and Society» Research Centre
Str. Nufărului Nr. 87, 410597 Oradea, Bihor, Romania
Email: ramona.simut@emanuel.ro
www.emanuel.ro



ISSN: 2360-3372
ISSN-L: 2360-3372
ISSN (online): 2360-6681

CAESURA 11.1 (2024)