

## Departe de lumea dezlănțuită



THOMAS HARDY s-a născut în 1840, în Higher Bockhampton, un cătun din comitatul Dorset, în familia unui zidar și constructor. Părăsește școala la 16 ani pentru a deveni ucenicul unui arhitect local, apoi studiază arhitectura la Dorchester și ulterior la Londra, la King's College, unde este premiat de prestigioasele Royal Institute of British Architecture și The Architectural Association. Câțiva ani mai târziu se întoarce în Dorset și se dedică scrisului. Primul său roman, *Desperate Remedies (Remedii disperate)*, apare în 1871, urmat de *A Pair of Blue Eyes (Doi ochi albaștri)*, 1873 și *Far from the Madding Crowd (Departe de mulțimea dezlănțuită)*, 1874), prima lui scriere importantă. Renunță definitiv la arhitectură și, pe parcursul următorilor douăzeci și cinci de ani, publică zece romane, caracterizate de el însuși ca „romane de caracter și împrejurări”, în care își expune viziunea fatalistă asupra vieții umane, aflată sub influența unui Destin nemilos. Printre acestea se numără: *The Return of the Native (Întoarcerea băștinașului)*, 1878), *The Trumpet Major (Gornistul regimentului)*, 1880), *Two on a Tower (Doi pe un turn)*, 1882), *The Mayor of Casterbridge (Primarul din Casterbridge)*, 1886), *Tess of the d'Urbervilles (Tess d'Urberville)*, 1891), *Jude the Obscure (Jude Neștiutul)*, 1894). În 1897, după ce romanul *The Well-Beloved (Cel preaiubit)* este primit fără entuziasm de critică, renunță să mai scrie romane. În 1898 publică primul său volum de poezii, *Wessex Poems and Other Verses (Poezii din Wessex și alte versuri)*, o colecție de poezii scrise de-a lungul a 30 de ani, urmat de alte câteva volume de versuri, o culegere de nuvele și povestiri (1913) și *The Dynasts (Suveranii)*, o dramă epică în trei părți dedicată războaielor napoleoniene. Moare în 1928; cenușa lui este depusă la Westminster Abbey, în faimosul Colț al Poeților, în vreme ce inima sa este îngropată în cimitirul bisericii Stinsford, alături de soția lui Emma.

CLASICI AI LITERATURII UNIVERSALE

---

THOMAS HARDY



De parte de lumea  
dezlănțuită

Traducere și note de CRISTINA JINGA

Prefață de CORNEL MIHAI IONESCU

Ediția a II-a

**CORINT**

## „Peticul de pământ” și „ciorchinii de stele”

În *Prefața* care deschide ediția în volum a romanului *De parte de lumea dezlănțuită* (1874) (apărut inițial în foileton), Thomas Hardy schițează o sumară poetică a „romanului regional”, pe care urma să-l illustreze un întreg ciclu proiectat. Principiul fundamental al acesteia, propriu realismului în genere, este fidelitatea diegetică („viața și relațiile” oamenilor „sunt descrise amănunțit”<sup>1</sup>) și ekphrastică („casa veche și frumoasă”, în stil jacobin, aparținând eroinei povestirii „este descrisă întocmai cum se înfățișează și astăzi soarelui și lumii”). Această exactitate mimetică este dusă la limita halucinației și a mirajului, de vreme ce heterotopia romanescă, „orizonturile și peisajele unui ținut pe jumătate real, pe jumătate imaginar... s-a materializat, încetul cu încetul, într-o regiune care poate constitui ținta unei călătorii”. Ca probă a filiației „clasiciste” a poeziei „romanului regional”, regăsim un reziduu al legii „celor trei unități” sub forma „unității de spațiu”. Spre deosebire, însă, de *Poetica* lui Aristotel (mai ales în versiunile ei din Renașterea italiană) sau de *Arta poetică* a lui Boileau, în concepția lui Hardy, ceea ce conferă „unitate scenei de desfășurare a acțiunii nu este atât un principiu diegetic, subordonat funcției mimetice, cât unul ontologic (genealogic, existențial), numit „definirea teritorială”. Pe lângă faptul că menține acțiunea înlăuntrul frontierelor „scenei”, acest principiu

---

<sup>1</sup> Dragoș Protopopescu refuză să acorde valoare funcțională „descrierii amănunțite” a „vieții”, anunțată de Hardy în *Prefață* ca un principiu de poetică realistă („prolixul Hardy”), deși pare să nu o amendeze în cazul lui Conrad, „discipolul lui Flaubert” care „se lasă sedus de minuțiozitatea și acuratețea realistă” (Joseph Conrad, *O apreciere care a fost și un necrolog*, 1924), în *Fenomenul englez*, vol. I, *Pagini engleze* (ediția îngrijită de Dan Grigorescu și Horia Florian Popescu), București, Editura Grai și Suflet — Cultura Națională, 1996, pp. 128, 129. În schimb Claudel, după cum relatează Gide, nu extinde asupra lui Hardy și Conrad acuza de prolixitate de care sunt culpabili mai toți scriitorii englezi: „Vorbește cu cea mai mare stimă despre Thomas Hardy și Joseph Conrad; și cu cel mai mare dispreț despre scriitorii englezi în genere, care n-au înțeles niciodată că *nimic de prisos* e prima condiție a artei.” (André Gide, *Jurnal. Pagini alese* (1889–1951), traducere de Savin Bratu, București, Univers, 1970, p. 70 (5.XII.1905)).

impune actanților exigențe pe care poetica clasică nu le prescrie: autohtonă, faptul de a avea obârșia în acel „teritoriu”, de a fi „legat” de el printr-o relație specială de fidelitate, „atașament” și „continuitate”. Hardy constată, cu nostalgie, că procesul de modernizare a vieții sociale și economice din Anglia victoriană este atât de rapid, încât multe dintre aspectele satului Weatherbury, „scena” povestirii lui, păstrau, încă, „o realitate îndeajuns de consistentă” în vremea scrierii romanului, dar că au dispărut aproape cu totul în intervalul celor două decenii care despart data încheierii operei de aceea a publicării ei în volum.

„Schimbarea ce se află la rădăcina acestor stări de lucruri, scrie Hardy, se datorește recentei înlocuiri a clasei țăranilor legați de pământ, continuatori ai vechilor tradiții și obiceiuri locale, printr-o populație de lucrători mai mult sau mai puțin stabili, ceea ce a dus la o întrerupere a continuității istoriei locale, fapt mai dăunător ca orice perpetuării legendei, folclorului, unor relații strânse între oameni și dezvoltării unor individualități aparte. Toate acestea reclamă, ca o condiție indispensabilă de existență, atașamentul generațiilor față de peticul de pământ pe care au văzut lumina zilei.” (Prefață)

Marea istorie desfășurată în timpul „obiectiv”, univoc, ireversibil, este precipitată spre îndeplinirea nebuloaselor ei țeluri de falsul mit pozitiv al „progresului”; sub acest nivel, timpul lent și recursiv al naturii, scandat de marile repere ale vieții organice este dislocat din continuitatea lui firească, multiplicat în forme eterogene de timp discontinuu, intermitent, stratificat sau striat, alveolar sau amniotic, în care nu mai poate gesta, naște și evolua în mod normal „individualitatea aparte”, adică „prototipul” clasic sau „tipul” poeticii realiste. În aceste împrejurări, poetica „romanului regional” îi va conferi acestuia noi funcții care îl definesc ca o specie distinctă a romanului realist: reconstituirea, într-un fel „arheologică”, a unei „realități” dispărute aproape fără urmă într-un răstimp atât de scurt; recuperarea, cu ajutorul memoriei pioase și fidele, ea însăși minate în această fidelitate de intermitența unui „timp” striat și discontinuu, inductor de amnezie și halucinație, a exactității, a instituțiilor și tradițiilor „uite” și conservarea lor într-un memorial cu valoare și competență etnologică: „jocurile”, cărora, cu înduioșătoare ingenuitate, „vechile generații” le confereau „o vitalitate perenă”, practicile mantice „cu Biblia și cheia”, „răvașele de dragoste”, specie lirică a cărei efervescență sporadică în preajma zilei Sf. Valentin combină generos ingeniozitatea, conceptismul și prețiozitatea rurală (ceea ce o înscrie în rubrica barocului „vulgar” sau de bâlci (*forzensis*) din taxonomia lui Eugenio D’Ors), tehnici pastorale precum „tunsul oilor” sau de medicină veterinară,

protocolul „ospetelor” care încheiau „tunsul oilor” sau „sărbătoarea recoltei”, euforia și grotescul acestor ample „scene” de chermeză flamandă<sup>2</sup>. De aceea, până să fie puncte de doctrină ale „romanului regional”, „descrierea minuțioasă” și „aidoma” promisă de Hardy reprezintă un instrument indispensabil al magicianului nostalgic care operează această uluitoare palingeneză: reconstituirea „peticului de pământ pe care au văzut lumina zilei” actanții narațiunii, „scena de desfășurare” a faptelor lor, alveola în care se zămislește, gestează, se naște și crește ființa lor organică, spirituală și morală<sup>3</sup>. Complexitatea acesteia din urmă, căreia Virginia Woolf

---

<sup>2</sup> În 1924, într-un moment de efervescentă a feluritelor avangarde, această pietate metodică a lui Thomas Hardy îi putea apărea lui Dragoș Protopopescu drept un „pășunism” insular depășit de mult de arta continentală, simptom al „tineretii” Angliei în raport cu „bătrâna Europă”. „Întreg neamul e de altfel cu vreo două veacuri mai tânăr decât neamurile Europei. Arta lui cu greu ar putea fi bătrână. E în fiecare scriitor englez un om care face ochii mari la lucruri la care noi i-am închis de mult. Suntem cubiști, și englezii fac încă poeme virgiliene; ... pasaje biblice se parafrazează la fel; poeți descriptivi se opresc la petice de natură pe care Continentul de mult le-a înlocuit cu oglinzi și etajere. O să mai spun, regionalismul aureolează fruntea celor mai mari scriitori englezi și face ca universalul Thomas Hardy să se numească romancierul ideal al Wessexului...”

Ceea ce, în 1924, în plină febră avangardistă a „Continentului”, putea să-i apară anglistului român drept efect al unui decalaj cronologic, va fi perceput peste 70 de ani de unul dintre cei mai importanți gânditori din a doua jumătate a secolului XX drept un simptom de diferență tipologică, metaistorică, între „literatura americană” și literaturile europene (în primul rând, cea franceză) (Gilles Deleuze, *De la supériorité de la littérature anglaise-américaine*, în Gilles Deleuze – Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, Coll. Champs, 1996, pp. 47–91).

<sup>3</sup> Dacă prezența autorului în narațiune „spre a face explicită filosofia sa sau judecata sa asupra personajelor și evenimentelor în care acestea sunt implicate” (Harvey C. Webster, *Introduction to the Mayor of Casterbridge*, New York, 1948, p. VI) a putut părea excesivă, faptul nu se datorează „influenței epocii” (după cum crede Wayne C. Booth), adică voinței lui Hardy de a satura „orizontul de așteptare” al cititorului sau de a satisface exigențele lui „naratologice”; în plus, acest exces de prezență nu reprezintă o „limită” a artei lui. Citându-l pe Paul Goodman (*The Structure of Literature*, Chicago, 1954, p. 117), Booth recunoaște că „nevoia unei judecăți auctoriale crește, destul de firesc, odată cu complexitatea crescândă a virtuților și viciilor care coexistă în același personaj”, în Wayne C. Booth, *Retorica romanului*, București, Univers, 1976, traducere de Alina Clej și Ștefan Stoenescu, pp. 56, 95, 236, 261.

îi află un analogon doar în „drama elizabetană”<sup>4</sup> rămâne, cu adevărat, inextricabilă, de vreme ce rostul „prezenței” autorului *in fabula* nu este cel al unei instanțe transcendente a „judecății de apoi”, ci acela de imanență la nivelul manifestării diegetice a impulsurilor morale, cu scopul de a menține indecidabilitatea lor. Răspunzând criticilor care susțineau că romanul *Tess D'Urberville* ar putea leza conștiința morală a unor cititori, Hardy spune: „Nu este datoria noastră să examinăm îndeaproape efectele unei zugrăviri atât de sincere asupra unor minți slabe, atunci când destinele personajelor nu sunt exemplare, iar răsplata și pedeapsa nu coincid cu meritele. Un roman care prejudiciază fatal o duzină de imbecili și are efecte stimulative asupra unor intelectuali de o vigoare normală, își poate justifica existența, și probabil că nici cel mai pur autor n-a scris încă romanul care să nu se fi dovedit capabil să-i prejudicieze pe cei câțiva debili moral”<sup>5</sup>.

Prin această situație paradoxală, unică în poetica realismului, atât în roman (printr-o „prezență” ce a putut părea, onora, „excesivă” și dăunătoare calității operei), cât și în *afara* criteriilor axiologice de evaluare a valorii morale a acțiunii, Hardy realizează forma cea mai eficace de „obiectivitate” și „impersonalitate” a autorului<sup>6</sup>, cerută de „canonul” realismului.

---

<sup>4</sup> „Și apoi, pretindem ca romancierul să respecte posibilul și să păstreze contactul cu realitatea? Pentru a găsi ceva asemănător cu violența și sinuozitatea intrigilor lui Hardy, trebuie să mergem până la drama elizabetană. Totuși acceptăm fără rezerve povestirea, când o citim, mai mult decât atât: devine evident că violența și caracterul ei melodramatic, când nu sunt datorate unei țărănești pasiuni pentru monstruoșitate de dragul monstruoșității, este parte din acel furtunos spirit poetic care constată, cu intensă ironie și groază, că niciuna din interpretările date vieții nu poate să depășească caracterul neînțeleș al vieții înseși, că niciun simbol de capriciu și lipsă de rațiune nu poate fi destul de extrem pentru a ilustra uimitoarele vicisitudini ale existenței noastre”, *Romanele lui Thomas Hardy* (1928), în Virginia Woolf, *Eseuri*, București, Univers, 1972, traducere de Petru Creția, pp. 100-101.

<sup>5</sup> Apud Wayne C. Booth, *op.cit.*, p. 455.

<sup>6</sup> La interval de câteva pagini în cuprinsul aceleiași secțiuni, *Moralitatea narațiunii impersonale*, Booth însuși se vedește indecis și oscilant: ducând la limită rigorismul moral al lui Platon, el consideră că poziția lui Hardy „pare onestă”. „Dacă ar fi să respingem toate operele care ar putea face rău celui care le interpretează greșit, am urma probabil sfatul lui Platon și ar elimina toată literatura, cu excepția imnurilor de slavă și a dialogurilor filosofice.” Puțin după aceea, propriul său puritanism îl readuce în preajma lui Platon atunci când consideră „încă valabilă” poziția lui Hardy, amendând-i însă indecidabilitatea prin afirmația că „un autor are obligația să fie pe cât de explicit cu putință în legătură cu poziția sa morală”, *op. cit.*, pp. 454-455, 458.

Paradigma mitologică a acestei situații antinomice și paradoxale, a acestei transcendențe încapsulate totuși, în imanența faptelor, este Moira din mitologia homerică, anterioară triplicării ei în dialogurile lui Platon. Posibil reziduu de fatalitate orientală, Moira a rezistat tuturor presiunilor dispozitivului de antropomorfizare care opera atât de eficient în imaginarul grec. Absolut transcendentă, pentru că suprem indeterminabilă prin raționalizare, psihologizare și reprezentare figurativă, Moira rămâne superioară zeilor înșiși cărora le-a distribuit domeniile de autoritate și le-a conferit prerogativele. Exegeții cei mai competenți ai operei lui Hardy sunt de acord în legătură cu primatul unei astfel de instanțe atât în „lumea dezlănțuită”, cât și în ceea ce aspiră să se mențină „departe” de ea. „După cum vedem atât de des la Hardy, scrie Virginia Woolf, elementul impersonal — Soarta, Zeii sau cum vrem să-i numim — domină ființele”<sup>7</sup>. Acest aspect, propriu „lumii” lui Hardy, o deosebește, în mod esențial, de cea a lui Defoe sau a lui Jane Austin. Când părăsim „salonul” acesteia și „reflexele” lui pentru a pătrunde în „lumea” lui Hardy, „în jurul nostru (se întinde) landa, iar deasupra capetelor noastre, stelele. Ne apare acum cealaltă latură a spiritului, partea întunecată, care se reveală în singurătate, nu cea luminată, ce se arată în societate: Nu mai suntem în raporturi cu oamenii, ci cu natura și destinul”<sup>8</sup>. Întrucât cunoaștem personajele lui Hardy mai cu seamă „în relațiile lor cu timpul, cu moartea, cu destinul”, întrucât cunoaștem „forța tragică” cu care ele se revoltă împotriva vieții”, într-un conflict comparabil doar cu tragedia greacă și în fața căruia „adevărata emoție tragică este a noastră” (în deplină conformitate cu *catharsis*-ul analizat de *Poetica* lui Aristotel), Hardy este „cel mai mare scriitor tragic dintre romancierii englezi”<sup>9</sup>.

În viziunea lui, „tragicul” reprezintă o dimensiune esențială a ființei „primare”, autohtone<sup>10</sup>, metaistorice, aflată în indestructibilă

---

<sup>7</sup> Virginia Woolf, *Les étapes du roman* (1929), în *L'art du roman*, traducere de Rose Celli, Paris, Editions du Seuil, 1963, p. 139.

<sup>8</sup> Idem, *Comment lire un livre?*, ibid., p. 153.

<sup>9</sup> Idem, *Eseuri*, op.cit., p. 100.

<sup>10</sup> În 1878, Thomas Hardy publică romanul *The Return of the Native* (*Întoarcerea băștinașului*).

simbioză cu ceea ce Gilles Deleuze numește „landa imemorială”<sup>11</sup>. Această dimensiune pune în criză instituția limbii, începând cu principiul însuși al efabilității, al posibilităților ei de exprimare: „Cei care au puterea să dojenească în tăcere, scrie Hardy, au la îndemână un mijloc mai bun decât cuvintele. În ochi există accente pe care graiul nu le are și buzele palide spun mai multe decât e în stare urechea să audă. Stările sufletești primare sunt mărețe și tragice totodată, fiindcă se feresc să ia calea sunetelor”. (I, 31)

În „antropologia” lui Hardy, „măreția” este un indiciu al trans-ascendenței pe care numai „moartea”, care încheie și încununează această parabolă existențială, o transformă din elan în stare definitivă: „Singura faptă — moartea — prin care o condiție umilă se poate ridica la măreție” (II, 12). Ca atare, moartea reprezintă instanța supremă în hermeneutica existențială pe care o închipuie ansamblul operei lui Hardy, întrucât numai ea soluționează „indecidabilul” existenței, acea concomitență de prezență și absență a sensului vădită în orice viață trăită: „... Omul, scrie Hardy, chiar pentru el însuși, e asemenea unei pagini pline de criptograme, care pe lângă scrisul vizibil mai ascunde altul printre rânduri” (II, 5). Chiar și această admirabilă metaforă „gramatologică” a existenței, deopotrivă arhaică și foarte modernă, este inspirată de un dualism care constituie, într-un fel, reversul, complementul organic, dar și modul cel mai facil de manifestare, la nivelul existenței omenești, a principiului transcendenței absolute a Moirei. Acest fapt conferă „metafizicii” lui Hardy structura paradoxală a unui monism schizomorf, postulatul unui principiu unic care se scindează în forma dualismului, uneori în mod rigid, maniheist, fără a-și compromite transcendența și uni(c)i-tatea. „Cartea vieții” nu reprezintă un text în întregime hermetic și ininteligibil; obscuritatea lui provine din

<sup>11</sup> Funcția scriiturii: „să fie un flux care se conjugă cu alte fluxuri — toate devenirile — minoritate ale lumii. Un flux este ceva intensiv, instantaneu și mutant, între o creație și o distrugere. Doar atunci când un flux este deteritorializat, reușește să intre în conjuncție cu alte fluxuri care îl deteritorializează la rândul lor și invers. Într-o devenire-animal, se conjugă un om și un animal, dar niciunul nu seamănă celuilalt, niciunul nu-l imită pe celălalt, fiecare îl deteritorializează pe celălalt și împinge mai departe linia. Linia de fugă este creatoarea acestor deveniri. Liniile de fugă nu au teritoriu. Scriitura operează conjuncția, trasmutarea fluxurilor, prin care viața se sustrage resentimentului persoanelor, societăților și regimurilor... Fraza-landă, linia-landă a lui Thomas Hardy: nu în sensul că landa ar fi subiectul sau materia romanului, ci în acela că un flux de scriitură modernă se conjugă cu un flux de landă imemorială. O devenire-landă...”, *De la supériorité de la littérature anglo-américaine, op.cit.*, p. 62.

împletirea sensului limpede și a non-sensului. „Misterul” rezultă din proximitatea și complicația inextricabilă dintre „literalele cu sens practic” și „slovele de aur”, fascinante și obscure deopotrivă prin ele însele și prin conturul de limpezime care induce taină. Omul „criptogramatic” al lui Hardy amintește gnoseologia paradoxală a lui Pascal, formulată printr-un oximoron la fel de memorabil: „*Chiffre à double sens: un clair et où il est dit que le sens est caché*”<sup>12</sup>. (Cifrul are sens dublu: unul limpede care spune că sensul este ascuns). Dar faptul straniu între toate că tocmai sensul limpede potențează taina „slovei de aur”, ca și cum splendoarea și somptuoșitatea ar fi transcendentalul obscurității și enigmei, se vădește doar unei conștiințe antrenate în „exercițiul spiritual”, al introspecției; doar în clipele unei astfel de întoarceri asupra-și interogative, lipsite de complezență narcisică, se revelă „sufletului” faptul că viața nu reproduce, în țesătura ei precară, enigme arhetipale, ci că trecerea însăși se opacizează și devine enigmă în momentul în care conștiința se răsfrânge asupra ei: „Dar un om ca Oak, aplecat spre sine însuși ca nimeni altul dintre vecinii lui, nu putea să se scuture cu totul de melancolia ce-i bântuia sufletul, în timp ce-și repeta mereu acea pagină plină de nenoroc, pe care povestea vieții lui o înscrisa în momentul de față. Și astfel, cu gândul la nefericirile lui, în dragoste și-n viața de păstor ațipi, căci păstorii, ca și mateloșii se bucură de privilegiul că-l pot chema pe zeul somnului în loc să-l aștepte” (I, 6). Prerogativa acestei puteri de introspecție care permite personajului să surprindă „scrierea” povestirii al cărei actant este atenuază „sentimentul tragic al vieții” și-l „îndulcește” până la tonalitatea blândă și consolatoare a elegiei pastorale:

„Gabriel, care-și ținuse un timp mâna în buzunarul bluzei, fiindcă n-avea altă treabă, își pipăi fluierul pe care-l știa acolo. Se ivise prilejul să-și pună în practică înțelepciunea atât de scump plătită. Îl scoase și începu să cânte *Jockey la bâlci*, așa cum ar cânta un om care nu știe ce-i necazul. Oak se pricepea să cânte din fluier cu o dulceață arcadiană, iar sunetul notelor binecunoscute îl înveseleau în adâncul inimii și pe el odată cu cei ce tândăleau în jur.” (I, 6).

Oscilația calmă între un Narcis introspectiv fără narcisism și Hypnos, „zeul somnului”, atenuază tragicul într-o melancolie modulată bucolic și transferă „scena” epifaniei regelui Oedip în „destinul” unui păstor, din Teba cumplită a tragediei lui Sofocle (dar nu și a *Kabarett*-ului

---

<sup>12</sup> *L' Oeuvre de Pascal*, ediția Jacques Chevalier, Paris, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1936, *Pensées*, nr. 565, p. 1009.

freudian din Viena) într-o Arcadie victoriană<sup>13</sup>. Asemenea lui Oedip care trebuia să traverseze lumea vieții animale (să devină soțul mamei sale și fratele fiilor săi, cum va spune Tiresias) pentru a fi demn de teoza hărăzită lui de Moira prin mijlocirea zeilor, Gabriel Oak va îndura cu pietate sentimentul derelicțiunii și al „prăbușirii” pentru a afla că „destinul” indecidabil înseamnă, în același timp și în egală măsură, catastrofă și mântuire: „Gabriel era mai palid decât înainte. Ochii îi erau mai gânditori și părea mai trist. Nenorocirea fusese pentru el o probă de foc, dar încercarea îi dăduse mai mult decât îi răpise. De la modesta stare de rege al turmelor, la care se ridicase, se scufundase în adâncurile mocirloase ale câmpiei; de pe urma acestei prăbușiri se alesese însă cu o liniște plină de demnitate<sup>14</sup>, nicicând cunoscută de el până atunci; și mai dobândise acea nepăsare față de loviturile soartei, care adesea îl ticăloșește pe om, dar când nu izbuteste, e temeiul unei stări sufletești sublime. Astfel înjosirea fusese înălțare, iar pierderea câștig.”<sup>15</sup> (I, 6).

Spre deosebire de aceste epifanii în chiasm ale Moirei, paradoxale și, ca atare, impredictibile, în „metafizica” lui Hardy, Dumnezeu creștin ocupă zona mediană între transcendența absolută a Destinului (fără a-i fi subordonat acestuia, precum zeii greci) și lumea naturii, nivelul simulacrelor și scena predilectă a tragediei umane. Divinitatea este, mai curând, „spirituală”, în sens neoplatonician (*geistig*), decât propriu-zis „creștină” (*geistlich*) și, ca atare, se manifestă în epifanii ale luminii care instalează un mediu optim al intelcției și admirației formei frumoase, receptacolul în care diafania se condensează, asemenea unei nestemate fără preț: „Și astfel, o imagine scăldată în dulcea lumină a dumnezeirii puse stăpânire pe închipuirea lui, deși în tot acest timp Bathsheba răsufla același aer ca și el, căci era o ființă la fel ca el însuși.” (I, 19). Cu această funcție de trans-figurare, transcendența divină operează ca

<sup>13</sup> Neoclasicismul este stilul artistic cel mai adecvat patriarhalismului nostalgic al lui Hardy. De pe pozițiile lui se raportează el la goticul englez, la stilul jacobin, la baroc, la romantismul „gotic” și chiar la impresionismul incipient la acea dată.

<sup>14</sup> „Liniște”, „demnitate” și „sublim” trimit, deopotrivă, tot la climatul neoclasic în care au apărut *Critica facultății de judecare* (1970) a lui Kant, care conține secțiunea intitulată *Analitica sublimului* (partea I, cartea a II-a, par. 23-29), precum și importanta disertație de inspirație kantiană, *Despre grație și demnitate* a lui Friederich Schiller.

<sup>15</sup> Pe „scena” vieții umane, indecidabilitatea Moirei se manifestă prin efecte conjugate în spectaculoase chiasmuri ontologice. Ultima frază a citatului este, ea însăși, un chiasm retoric exemplar pentru această „figură” predilectă a lui Hardy.

trans-descendență; ea nu deține însă ubicuitatea, pentru că, în virtutea dualismului gnostic pe care pare să-l împărtășească Hardy, Dumnezeu și diavolul își dispută și își împart lumea prin pactul tacit, de sugestie folclorică, al „pășunismului” victorian ilustrat de „romanul regional”: „Era întâi iunie; la această vreme din an, tunsul oilor se desfășura din plin, iar peisajul, până la cea mai săracă pășune colcăia de sevă, vigoare și culori, pretutindeni se răs fățau, tinere, frunzișul și iarba; toți porii erau deschiși, șuvoaie de vlagă goneau prin toate tulpinele învoalte. Prezența lui Dumnezeu se făcea simțită la țară, iar diavolul își făcea de lucru prin oraș. Mățișorii dintr-o specie târzie, ușori ca borangicul, mugurii de ferigă, încovoiați ca o cârjă episcopală... imaculata floare a cucului..., umbra vrăjitorului în noapte și clopoței negri cu petale negre se numărau printre cele mai nostime creații ale lumii vegetale întâlnite la Weatherbury și în împrejurimi...” (I, 22).

Acest eclecticism încântător în care regăsim ecouri ale neoplatonismului cu veche tradiție în filosofia engleză, refrene ale unui maniheism folcloric și o meditație patetică, dar lipsită de orice „urmă de pesimism”<sup>16</sup> asupra Destinului, este posibil datorită plasmei generoase, blânde și primitoare, pătrunsă de „common sense” și de umor învâluitor, a empirismului, ale cărui virtuți Gilles Deleuze le conferă romanului englez în general: „De ce să scrii, de ce să fi scris despre empirism și, în special, despre Hume? Pentru că empirismul este asemenea romanului englez. Nu este vorba să scrii un roman filosofic, nici să introduci filosofie într-un roman. Totul este să faci filosofie ca romancier, să fii romancier în filosofie”<sup>17</sup>.

Hardy ne permite să identificăm virtuțile acestui „empirism” cu „poezia” intensă din romanele sale, pe care Virginia Woolf o suspecta ca pe un „dar primejdios pentru romancier”<sup>18</sup>, punând pe seama ei în primul rând „simplificarea psihologiei” personajelor și, în genere, o carență a „ordinii simbolicului”, cum ar fi spus Lacan, prin care individuației îi corespunde un „subiect” precar și inconsistent. Ei nu i se părea deloc firesc, ci, cu atât mai puțin, inevitabil ca tragicul conflict al ființei cu Destinul să atenueze subiectul și să potențeze individuația generică și

---

<sup>16</sup> Virginia Woolf, *Eseuri*, *op.cit.*, p. 99.

<sup>17</sup> Gilles Deleuze, *op.cit.*, p. 68. Prima carte a lui Deleuze, el însuși un admirabil „romancier în filosofie”, este *Empirisme et Subjectivité*, Paris, PUF, 1953.

<sup>18</sup> Virginia Woolf, *Les étapes du roman*, *op.cit.*, p. 140. În acest eseu comentariile operei lui Hardy aparțin capitolului *Poezii*.

anonimă<sup>19</sup>. Or, tocmai paradoxul, doar aparent, al „individuației fără subiect”, conferă operei lui Hardy modernitatea ei excepțională: „Cazul exemplar al lui Thomas Hardy: la el, personajele nu sunt persoane sau subiecte, ci colecții de senzații intensive; fiecare este o astfel de colecție, un pachet, un bloc de senzații variabile. Există aici un curios respect al individului, un respect extraordinar: nu pentru că s-ar percepe el însuși ca pe o persoană și ar fi recunoscut ca o persoană, în sens francezesc, ci, dimpotrivă, tocmai pentru că el se vede pe sine și îi vede pe ceilalți ca tot atâtea „șanse unice”, *șansa unică pentru ca o combinație sau alta să fie extrasă*. Individuație fără subiect. Iar aceste pachete de senzații pe viu, aceste colecții sau aceste combinații se desfășoară pe linii de șansă sau de eșec, acolo unde au loc întâlnirile lor, eventual întâlnirile lor nefericite care merg până la moarte și la crimă. Hardy invocă un fel de destin grec pentru această lume experimentală empiristă. Pachete de senzații, indivizii, se desfac pe bandă asemenea unei linii de fugă sau unei linii de deteritorializare a pământului (*de déterritorialisation de la terre*).”<sup>20</sup>

Și pentru că „să fugi nu înseamnă chiar să călătorești și nici măcar să te clinești din loc”<sup>21</sup>, cea mai uluitoare „linie de fugă” din romanul lui Hardy, cea care „deteritorializează” în modul cel mai halucinant „peticul de pământ pe care au văzut lumina zilei” numărul indefinit al „generațiilor” autohtone, este reveria cosmică a lui Gabriel Oak (I, 2), „grandioasă călătorie printre stele” și „acțiune de recunoaștere nocturnă în lumea ciorchinilor de aștri” ale căror geme nu încetează să crească pe bolta cerească.

Cornel Mihai Ionescu

---

<sup>19</sup> Știm din *Nașterea tragediei* a lui Nietzsche că tragedia greacă „va muri” în momentul în care conflictul metafizic dintre voința umană și Moira (la Eschil și Sofocle) va fi înlocuit de conflictul psihologic, de pretinsă inducție socratică în teatrul lui Euripide, care suferă de inflația „subiectului și de carență de „individuație” a acestuia — *Subiect fără individuație*.

<sup>20</sup> Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 51.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 48.

## TABEL CRONOLOGIC

- 1840 La 2 iunie se naște Thomas Hardy, în comitatul Dorset, în familia unui arhitect. După terminarea școlii, la Dorchester, își continuă studiile la Londra și devine arhitect.  
În această perioadă începe să se materializeze pasiunea sa pentru literatură, dar prima încercare de a publica eșuează; primește însă încurajări din partea editorului de a continua munca.
- 1865 Apare primul său articol, *How I Built Myself a House — Cum mi-am construit o casă*.
- 1871 Publică primul său roman, *Desperate remedies — Remedii disperate*, scris în maniera scriitorului Wilkie Collins, care se bucura de mare popularitate în epocă.
- 1873 Apare romanul *A Pair of Blue Eyes — Doi ochi albaștri*.
- 1874 Publică romanul *Far from the Madding Crowd — Departe de lumea dezlănțuită*.  
O cunoaște pe Emma Gifford, cu care se căsătorește în septembrie.  
Începe să publice romane și nuvele, în care se încheagă tot mai mult viziunea sa fatalistă, care supune viețile umane la condiția de personaje aflate în mâinile unui Destin nemilos.
- 1876 Publică romanul *The Hand of Ethelberta — Mâna Ethelbertei*.
- 1878 Apare romanul *The Return of the Native — Întoarcerea băștinășului*.
- 1880 Publică romanul *The Trumpet Major — Gornistul regimentului*.
- 1881 Deși țintuit la pat, scrie și apoi publică romanul *A Laodicean — Indiferenta*.
- 1882 Apare romanul *Two on a Tower — Doi pe un turn*.
- 1886 Apare romanul *The Mayor of Casterbridge — Primarul din Casterbridge*.
- 1891 Apare, în foileton, *Tess of the d'Urbervilles — Tess d'Urberville*.