

tică, e totuși izolat și condamnat la însingurare nu numai pentru că e altfel decât oamenii obișnuiți, dar și pentru că el *știe* ceea ce alții nu sînt în stare să priceapă. Așadar, în mod paradoxal, însingurarea lui se datorește nu atât îndepărtării de realitate, ci dimpotrivă, unei apropieri mai substanțiale de adevărul vieții, de care alții, toți cei din jur, nu sînt capabili¹. « Împăratul cunoașterii și al libertății », se retrăgea deci (în urma înfrîngerii din 1825), ca să-și adune forțele în vederea unor noi bătălii. Această deviere « realistă » a romantismului e și mai pregnantă în romanul *Un erou al timpului nostru*.

Despre acest roman s-a spus în repetate rînduri că aparține integral realismului critic. Nouă aprecierea ni se pare nefondată pentru că reflectă, așa credem cel puțin, confuzia ce se face uneori între realismul critic (ca un anumit curent în literatura mondială, pe baza căruia s-a format treptat și o anumită metodă artistică), pe de o parte, și realism în general, cantitatea și substanța adevărului de viață pe care le transmite o anumită operă de artă, pe de altă parte. După cum am mai arătat-o, nouă ne pare că confundarea realismului cu veridicitatea (în sens larg) presupune întotdeauna tacit că, în afara realismului, veridicitatea e imposibilă, ceea ce e un nonsens pentru că — asta, azi, o recunoaștem cu toții — orice operă de artă valabilă din punct de vedere estetic conține, indiferent de metoda artistică pe care o reprezintă, și adevăruri de viață însemnate. Mai mult, opera de artă e mare tocmai pentru că ne conduce spre cunoașterea estetică a unor realități umane, care pînă atunci fie că erau ignorate, fie că nu atrăgeau atenția. În consecință, faptul că romanul *Un erou al timpului nostru* conține adevăruri pregnante despre o anumită epocă și despre oamenii ei încă nu-l atestă nici ca operă romantică și nici ca operă realistă. De asemenea, nu putem considera ca hotărîtor, din punctul de vedere care ne interesează, nici faptul că *Un erou al timpului nostru* se întemeiază pe o observație minuțioasă a vieții înconjurătoare. A socoti că între metoda romantică și spiritul de observație e o contradicție ireductibilă înseamnă din nou a cădea pradă unei prejudecăți. Nu denotă oare romanele lui Victor Hugo o cunoaștere amănunțită de către autor a realităților franceze? Se poate oare contesta că, în ciuda caracterului lor fantastic, nuvelele lui Hoffmann reproduc uneori cu uimitoare precizie atmosfera timpului, locul și a modului în care se petrece acțiunea? E oare o simplă întîmplare că, scriind *Prizonierul din Chillon*, Byron se simțea obligat să adauge textului poetic (într-o notă din subsol) descrierea exactă a temniței în care fusese închis Bonivard? Și exemplele ar putea fi înmulțite. Mi s-a întîmplat chiar să citesc aprecieri care contestau caracterul exclusiv romantic al poemului *Țigani* de Pușkin sub pretext că descrierea șatrei țigănești e foarte... realistă². Nu se ține seama de faptul că observația, spiritul de observație e un component indispensabil al oricărei creații artistice. Realismul critic se deosebește de alte metode artistice nu prin faptul că se întemeiază pe spiritul de observație (ceea ce ar conduce la concluzia că alte metode s-ar dispensa de el), ci prin aceea că în cadrul realismului critic observația capătă

¹ O apropiere de opera lui Eminescu ar fi din nou posibilă. Ne mărginim însă a o semnală, căci angajarea în continuare pe calea analizei în paralelă ne-ar îndepărta prea mult de obiectul cercetării.

² Vezi, de pildă, N. Pospelov, P. Șabionski, *Literatura rusă*, Cartea rusă, București, 1953, p. 230 («... tablourile din viața... țiganilor ca și descrierile naturii sînt pătrunse de un realism autentic »).