IMPRESIONISMUL ÎN LITERATURĂ

Adriana Cristian

În lucrarea *Poetica romanelor lui I.S. Turgheniev*, publicată în 2002, m-am referit la câteva procedee impresioniste în stilul romancierului rus. Am relevat atunci mai ales abundența propozițiilor de notație, folosirea curentă a imperfectului (a aspectului imperfectiv în limba rusă) cu scopul de a prelungi durata clipelor şi zugrăvirea umbrei în alte culori decât în negru sau brun-închis conform cerințelor clasicismului. Aprofundând cercetarea, am constatat că impresionismul în literatură nu se reduce doar la aceste procedee. Totodată, am încercat să lămuresc sursele acestei orientări şi cine sunt de fapt fondatorii ei.

Termenul de „impresionism în roman" a fost lansat, după cum se ştie, de către Ferdinand Brunetière, în 1879, când a întreprins analiza creației lui Alphonse Daudet. Peste doi ani el a consacrat un studiu amplu romanelor flaubertiene *Doamna Bovary* şi *Educația sentimentală*. Aici el s-a oprit în special asupra faptului că prozatorii care au vocația de a picta cu ajutorul cuvintelor trebuie să găsească senzația corespunzătoare fiecărui sentiment sau gând al personajului, deoarece numai senzațiile pot vorbi simțurilor.

La jumătatea secolului al XIX-lea, câțiva mari pictori, în strădania de a se elibera de servituți şi prejudecăți, au preconizat necesitatea zugrăvirii veridice şi sincere a naturii pentru a crea o artă vie (*l'art vivant*), cum cerea Gustave Courbet, care a formulat cunoscuta butadă: „Nu pot picta îngeri pentru că n-am văzut niciodată vreunul dintre ei". A început atunci exodul pictorilor în natură şi căutarea unor noi modalități artistice. Ei încercau să surprindă, să sugereze continua mişcare din natură, palpitul luminii, jocul vaporilor pe întinsul apelor, valurile în zbucium necontenit, copacii agitați de vânt sau freamătul frunzelor la cea mai uşoară adiere, reflexele obiectelor

BDD-A24290 © 2007 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:54 UTC)

şi ale razelor solare în apă. Pentru a „stenografia" această dinamică perpetuă, Camille Corot îi sfătuia pe colegii de breaslă: „În primul rând şi mai presus de orice reţineţi prima impresie...", fiindcă, „dacă pictorul a fost impresionat puternic, emoţia lui se va transmite şi celor care îi vor privi tabloul"[1].

Acelaşi principiu îl împărtăşeau şi alţi pictori celebri. În *Jurnalul* său, Eugène Delacroix se întreba: *„Poate oare sentimentul meu de ieri să mă îndrumeze astăzi?* Nu ştiu felul cum lucrează alţii. Pentru mine e bun numai acesta (...). *În caz contrar, execuţia şi-ar pierde din sinceritate şi din prospeţimea sentimentului"*[2] (subl. n. A.C.) Pentru a fixa instantaneu impresia efemeră, pictorul făcea numeroase crochiuri rapide, apela frecvent la acuarelă, datorită căreia tonurile vii, dizolvate în apă, dădeau un colorit mai aerat, mai transparent, încât tablourile pictate în această tehnică făceau impresia unei spontaneităţi mai mari.

„Intuiţiile", „presimţirile", ideile lui Delacroix, privitoare la reflexele culorilor alăturate în spaţiul liber, la redarea umbrei prin culori deschise, la revenirile asupra crochiurilor, a desenelor făcute în funcţie de impresiile schimbătoare, urmele tuşei în formă de virgule şi linii paralele, descompunerea tonurilor în culori primare – şi-au imprimat amprenta în creaţia pictorilor impresionişti şi simbolişti de mai târziu.

La rândul său, Eduard Manet cerea să fie fixat pe pânză (ca în „Concert la Tuileries" ş.a.) „ceea ce este trecător, fugitiv, întâmplător (...). Nu există decât un singur lucru adevărat: să faci dintr-o dată ceea ce vezi – afirma el –, să notezi instantaneu impresia de moment"[3]. Nu întâmplător operele lui au fost sistematic respinse de juriul care selecta tablourile pentru Salonul oficial ce se organiza în fiecare an la Paris. Aceeaşi atitudine severă o aveau şi criticii care taxau pânzele lui (de exemplu, „Olympia") drept „ignobile elucubraţii" şi „infamii".

Cronicarul Jules Claretie ironiza: „Domnul Manet face parte dintre cei ce susţin că în pictură *este posibil şi trebuie să te mulţumeşti* (doar) *cu impresia*"[4] (subl. n. A.C.) şi considera un veritabil sacrilegiu să foloseşti

[1] *Коро – художник, человек. Документы, воспоминания*, Moscova, 1963, p. 74-75.
[2] Eugène Delacroix, *Jurnal*. Traducere, antologie, prefaţă de Irina Mavrodin, Bucureşti, 1977, vol. I, p. 267.
[3] *Apud* Henri Peruchot, *Viaţa lui Manet*, în româneşte de Irina Fortunescu, Bucureşti, 1969, p. 83.
[4] *Ibidem*, p. 228.

BDD-A24290 © 2007 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:54 UTC)

culoarea albastră în locul tradiționalului verde acvatic, cum a procedat Manet în tabloul „Argenteuil" (reprezentând Sena). Iar temutul critic Albert Wolf, deosebit de ostil față de creația lui Manet (şi care i-a numit pe impresionişti „comunarzi buni de împuşcat") nu a putut eluda descătuşarea de tirania procedeelor perimate în pânzele pictorului şi a trebuit să recunoască până la urmă: „Manet are, incontestabil, o influență considerabilă asupra timpului său". Căci el „a desțelenit ogoarele picturii. (…) A indicat (...) drumul ce trebuie urmat şi a arătat artiştilor calea naturii"[1].

Criticat vehement pentru nerespectarea principiilor estetice dominante în epocă, Manet a scandalizat atât juriile academice, cât şi publicul şi pe critici, astfel că atunci când, accidental, i se admitea totuşi vernisarea vreunei pânze la expozițiile oficiale, se instituia o gardă specială care să apere tabloul de furia vizitatorilor. Însă, în pofida ostilității, Manet era admirat de Flaubert, Turgheniev, Edmond de Goncourt, Zola şi alți oameni de cultură, şi a fost numit mai târziu de către istoricii picturii franceze „părintele impresionismului".

Dar nu numai Corot, Delacroix şi Manet, ci şi alți pictori ai vremii respective, precum Eugène Louis Boudin şi olandezul Johan Barthold Jongkind (care a pictat în Franța la le Hâvre şi la Trouville, unde i-a întâlnit pe Boudin şi Claude Monet) pot fi considerați „pe drept precursori ai impresionismului", opinează G. Oprescu[2]. Deoarece Boudin şi Jongkind i-au sugerat lui Claude Monet „teoriile care stau la baza şcolii impresioniste"**.** Totodată, afirmă G. Oprescu, „Jongkind a încercat să picteze locurile unde lumina vibrează triumfătoare, e plină, umple spațiile (...) dansând în aer, pe luciul apei, jucându-se cu catargele corăbiilor, pe aripile morilor de vânt, în boarea dimineții sau în ceața de la apusul soarelui"[3].

Jongkind „stenografiază" impresiile fugitive, recurgând în acuarelele sale la abrevieri, la puncte şi virgule, se serveşte de pete mari de culoare, reduce totul la două, trei planuri, ca în stampele japoneze, pătrunse atunci în Occident (procedeu la care a apelat şi Manet în tabloul „Olympia"). Totodată, pictorul olandez lasă intervale mici între petele de culoare care figurează copacii şi construcțiile. „Din combinația de părți pictate şi părți

[1] *Ibidem*, p. 257.
[2] George Oprescu, *Manual de istorie a artei. Clasicismul. Romantismul*, Bucureşti, 1968, p. 73.
[3] *Ibidem*, p. 74.

BDD-A24290 © 2007 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:54 UTC)

rămase albe rezultă (...) o suprafață care vibrează, care dă impresia aerului ce circulă, a luminii care se joacă pe suprafață", scrie G. Oprescu şi conchide: Jongkind este „la originea şcolii impresioniste" franceze[1].

Fenomene similare aveau loc şi în literatură. Îndrăzneala, căutarea unor structuri şi procedee noi, opuse manierei balzaciene sau hugoliene, bineînțeles nu erau agreate. Ca şi pictorii amintiți, Flaubert şi Turgheniev erau ostracizați de criticii contemporani. Flaubert, pentru opera sa de debut, *Doamna Bovary* (i s-a negat capacitatea de a structura romanul şi de a crea personaje viabile), iar Turgheniev, în special, pentru *Povestirile unui vânător*, cât şi pentru romanele *În ajun* şi *Părinți şi copii*. Flaubert s-a înfruntat cu judecătorii, fiind acuzat de „realism", considerat „curent subversiv", de ultraj la bunele moravuri şi la canoanele catolicismului. La rândul său, Turgheniev a cunoscut detenția, exilul şi interdicția de a reveni un timp îndelungat la Petersburg şi la Moscova. Aceeaşi soartă au avut-o şi alți scriitori. Baudelaire a fost judecat la câteva luni după Flaubert, iar „bunul său prieten", reputatul critic Sainte-Beuve, dând dovadă de o surprinzătoare incapacitate de înțelegere, a expediat *Florile răului* în „Kamceatka literaturii". (Şi tot atunci îl plasa pe Balzac alături de Eugène Sue şi puțin deasupra lui Alexandre Dumas). Soarta scriitorilor din Imperiul Romanovilor a fost şi mai cruntă. Puşkin, Lermontov, Herzen, Cernâşevski, Dostoievski, poetul ucrainean Taras Şevcenko şi alții au fost deținuți, exilați în Basarabia sau în Caucaz, în nordul Rusiei sau în Siberia, declarați oficial „demenți" precum Ceaadaev, ori executați ca decembristul Râleev.

Turgheniev (aflat în Occident în exil voluntar, din 1856 până la moarte) şi Flaubert au urmărit îndeaproape înnoirile din pictura contemporană şi au manifestat mult curaj în arta lor. Împărtăşeau principiul formulat încă de Diderot, conform căruia pentru marile talente, pentru genii nu sunt obligatorii legile estetice existente, deoarece ei au îndrăzneala şi îşi arogă dreptul de a crea după legi proprii, inedite.

Încă din 1848, într-o scrisoare adresată Paulinei Viardot, Turgheniev şi-a mărturisit admirația pentru coloritul deosebit, naturalețea, lirismul, sugestivitatea şi, prin intermediul ei, stimularea imaginației privitorului în schițele şi tablourile lui Delacroix. La Salonul de la Paris din acel an, unde au fost vernisate peste 5000 de pânze, Turgheniev a remarcat doar schițele acestui pictor. Iar, după vizitarea expoziției postume, din 1864, a creației lui Delacroix, mărturisea aceeaşi înaltă apreciere: „Am ieşit de acolo

[1] *Ibidem*, p. 75.

BDD-A24290 © 2007 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:54 UTC)

descoperindu-mi capul în fața acestui *mare pictor sau poet*, nu ştiu cum ar fi mai corect să-l numesc. El este, desigur, *cel mai puternic temperament artistic din epoca modernă.* (...) Câtă viață, câtă pasiune şi câtă *forță a imaginației, câtă înțelegere a mişcării – exterioare şi interioare! (...) E un torent de poezie, care (...) te învăluie şi te duce cu el*"[1] (subl. n. A.C.).

Întâlnirile frecvente în atelierele lui Manet, Gleire, Vernet şi ale altor pictori constituiau ceva obişnuit. Flaubert, Turgheniev, Edmond de Goncourt şi Zola erau nelipsiți de la aceste vizite şi, la fel ca în salonul soților Viardot, discuțiile se transformau în adevărate simpozioane unde se dezbăteau cele mai noi aspecte ale artei contemporane şi mai ales problema sincretismului artelor. Se preconiza, printre altele, ca în viitor la expozițiile de pictură să se transmită şi muzică clasică, astfel încât vizitatorii, concomitent cu admirarea tablourilor, să se delecteze cu audiții muzicale.

Numeroşi oameni de cultură frecventau concertele Paulinei Viardot şi ale copiilor şi elevelor ei. Se audiau în salonul muzicienei piese din creația lui Mozart, Haydn, Gluck, Mendelsson-Bartholdy, Beethoven, integrala sonatelor căruia o interpreta măiestrit Pauline Viardot, elevă a lui Liszt şi Chopin. Se audiau aici şi arii din opere, în prezența lui Gounod, Saint-Saëns şi Berlioz. Muzica era o pasiune acaparantă pentru Turgheniev şi Delacroix. „Pentru mine – scria romancierul – *satisfacția muzicală este mai presus de toate celelalte*"[2] (subl. n. A.C.) Nu întâmplător a recurs la muzică în creionarea profilului moral al personajelor sale drept important indiciu referențial[3]. Iar Delacroix, care avea temeinice studii de specialitate şi era un bun violonist, trăia intens „bucuria de a asculta muzică aleasă". „Când ascult muzică – scria el – simt o mare dorință de a crea", pentru că „muzica este voluptatea imaginației"[4].

Delacroix a fost considerat atât de contemporani, cât şi în posteritate drept pictor-poet, pictor-muzician. Desigur, nu pentru cunoştințele sale în domeniul muzicii, nici pentru pasiunea ardentă pentru această artă. Uneori, ca să-şi argumenteze alegațiile, el compara tonurile picturii cu sunetele muzicale. Cum a făcut-o, bunăoară, la moşia lui George Sand de la Nohant,

---

[1] I.S. Turgheniev, *Полное собрание сочинений и писем. В тридцати томах. Письма,* Moscova, 1989, vol. VI, p. 66.
[2] I.S. Turgheniev, *Собрание сочинений. В двенадцати томах*, Moscova, 1958, vol. XII, p. 162.
[3] Vezi capitolul *Muzica în creația romanescă a lui I.S. Turgheniev* în: Adriana Cristian, *Poetica romanelor lui I. S. Turgheniev*, Cluj-Napoca, 2002, pp. 103-115.
[4] Delacroix, *op. cit.*, p. 19.

BDD-A24290 © 2007 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:54 UTC)

unde încerca să-i explice fiului castelanei, Maurice, sculptor de profesie, teoria reflexelor culorilor. Mai precis, „contaminarea" dintre culorile obiectelor aflate în aer liber. El invoca faptul că în muzică armonia există nu doar în acorduri, ci şi în raporturile dintre ele, în succesiunea lor logică, în îmbinarea lor. Delacroix numea aceste relaţii „reflexe auditive" şi susţinea că „pictura nu poate proceda altfel". De aceea comparaţia, apropierea dintre cele două arte este pe deplin justificată. De altfel, ideea sprijinului, a ajutorului reciproc pe care şi-l acordă diferitele modalităţi de expresie artistică, ajunse la un anumit stadiu de dezvoltare, „plutea în aer". O împărtăşeau şi Baudelaire, şi Wagner, şi alţi scriitori, pictori sau muzicieni.

Se pare că primul care l-a numit pictor-muzician pe Delacroix a fost Baudelaire. Încă într-o cronică plastică din 1855, el scria: „aceste admirabile acorduri ale culorii sale te fac adesea să visezi armonie şi melodie, iar impresia pe care ţi-o dau tablourile lui e de multe ori cvasimuzicală (...). Idei de muzică romantică (…) suscită armoniile sale"[1]. „Muzician al picturii, complex şi sfâşietor", Delacroix „ne face să ne gândim la Beethoven, uneori la Wagner, câteodată la Berlioz" – scrie Elie Faure. Apoi adaugă: „universul vibraţiilor luminoase" din tablourie lui „au sonoritatea, misterul şi infinitul muzicii"[2].

Dar nu numai istoricii artei sau scriitorii, ci şi pictorii au asociat efectul pânzelor lui cu muzica. De exemplu, Vincent van Gogh afirma că Delacroix „a încercat să redea credinţa în simfoniile de culori"[3], iar, după opinia lui Odilon Redon, tabloul „Triumful lui Apollo" „este un poem, o simfonie"[4].

Delacroix frecventa asiduu salonul Paulinei Viardot şi încerca aici „bucuria secretă pe care ţi-o produce potrivirea dintre gândurile tale şi cele ale altora"[5]. Această „potrivire", izvorâtă din întâlnirea unor spirite înrudite, constituia un prilej de a verifica, prin discuţii, corectitudinea ideilor sale îndrăznețe. Iar „cea mai mare îndrăzneală – nota Delacroix în *Jurnalul* intim – este să ieşi din convenţii şi deprinderi"[6]. Certitudine a căutat şi Flaubert,

[1] Charles Baudelaire, *Pictorul vieţii moderne şi alte curiozităţi*. Antologie, traducere şi note de Radu Toma. Bucureşti, 1992, pp. 189-190.
[2] *Delacroix*. Antologie, traducere şi cronologie de Ştefan Popescu, Bucureşti, 1989, p. 10.
[3] *Ibidem*, p. 14.
[4] *Ibidem*, p. 18.
[5] Delacroix, *op.cit.,* vol. II, p. 147.
[6] *Ibidem*, p. 202.

BDD-A24290 © 2007 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:54 UTC)

când şi-a convocat prietenii, pe poetul Bouilhet şi pe prozatorul şi publicistul Maxime du Camp, şi le-a citit 72 de ore, din zori până în noapte, una din primele sale lucrări literare şi a suportat cu stoicism „verdictul" lor negativ. La fel proceda şi Turgheniev. Noile manuscrise le citea în faţa unui areopag alcătuit din critici, prozatori şi dramaturgi, cărora le cerea să fie cât mai severi în aprecieri, pentru a-i îndepărta senzaţia că se află în opera sa „ca într-o pădure", după cum i se confesa lui Dostoievski.

Erau preocupaţi de sintetizare, considerată de Delacroix principiu esenţial în orice artă, pledau pentru eliminarea detaliilor „inutile, respingătoare şi neghioabe", deoarece ele impietează asupra unităţii tabloului, scenei, episodului, portretului şi descrierii, fiind generate de „incapacitatea de a sintetiza". Intuiseră legea fundamentală a esteticii: artistul trebuie să obţină cel mai mare efect posibil cu minimum de mijloace.

Turgheniev aprecia în mod deosebit la un talent „puterea de concentrare", iar Flaubert formula astfel aceeaşi idee: trebuie „să concentrezi conţinutul unei pagini într-un rând", să pui în lumină „o singură idee dintre alte o sută", dacă vrei să te numeşti „prozator adevărat" – cuvinte consemnate de către Guy de Maupassant[1].

Repudiau, de aceea, maniera balzaciană. O considerau „inacceptabilă şi străină" lor tocmai datorită detalierii excesive în toate compartimentele naraţiei, în biografiile ample – până şi a personajelor „amărâte şi anonime", „zugrăvite din cap până în picioare". Personajele lui univoce erau lipsite de viabilitate, ele „nu trăiesc şi nici n-au trăit vreodată „şi apar ca din ceaţă" – scria Turgheniev. La rândul său, Flaubert le taxa drept „manechine" sau „prostănaci zaharisiţi". Nu se bucura de aprecierea lor – ca şi a lui Hippolyte Taine, Delacroix şi Edmond de Goncourt – nici discursul narativ al lui Victor Hugo, distorsionat şi asimetric, bazat pe o tehnică digresivă care ducea la devierea permanentă de la naraţia-cadru. Nu era agreată maniera hugoliană şi pentru „vorbăria dezordonată", lipsa de verosimilitate a situaţiilor în care activau eroii şi pentru „retorica asurzitoare". În egală măsură condamnau concepţiile social-politice ale autorului *Comediei umane,* care, după propria-i declaraţie, crea „în lumina a două adevăruri eterne – Religia şi Monarhia", „baze sacrosante" ale societăţii. Deoarece atât Flaubert, cât şi Turgheniev erau liber-cugetători şi opozanţi învederaţi ai monarhiei. Nu-i iertau nici înclinaţia spre filosofia superficială şi confuză,

[1] Guy de Maupassant, *Opere* în trei volume, traducere de Lucia Demetrius, Irina Eliade, Teodora Cristea, Bucureşti, 1966, vol. III, p. 543.

BDD-A24290 © 2007 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:54 UTC)

pătrunsă de misticismul scrierilor lui Swedenberg (drept exemplu elocvent în acest sens poate servi povestirea lui Balzac, *Serafita*).

Concepțiile lor estetice total divergente justificau această detaşare categorică de maniera balzaciană. Ei au susținut nu numai teoretic în puținele lor articole de critică literară, dar mai ales în vasta lor corespondență, şi au demonstrat şi practic, prin operele lor, necesitatea de a renunța la „procedeele rudimentare", pentru „a simplifica şi a ridica romanul pe o treaptă superioară", corespunzătoare sensibilității şi exigențelor sporite ale noului consumator de literatură. Poetica lor impunea condensarea, concizia maximă a discursului narativ, reducerea drastică a nucleelor epice, a dimensiunii temporale şi spațiale, a descrierilor, a biografismului exacerbat şi a analizei psihologice**,** care se revela în fiecare gest şi atitudine a personajului, căci „într-o mişcare involuntară, (...) într-un gest (...) ni se oferă posibilitatea de a pătrunde mai adânc în substanța caracterelor – scria Turgheniev – decât prin cele mai migălos elaborate analize psihologice"[1], care duc la „văduvirea personajului de tipicitate şi de pregnanță vitală". Definiția flaubertiană a literaturii drept „artă a jertfelor" avea astfel o perfectă acoperire.

S-a reactualizat în gândirea estetică a epocii postbalzaciene ideea lui Voltaire: tragediile antice greceşti au fost bune pentru greci şi pentru vremea când au fost create. Cu alte cuvinte, a început relativizarea conceptului de frumos, a cărei consecință directă s-a concretizat în cerința ancorării tematicii operelor artistice în actualitatea imediată, în „prezntul cel mai prezent", cum spunea Baudelaire. Căci fiecare epocă îşi are frumusețea ei singulară. Marii artişti, afirma poetul, sunt „în permanentă goană după nou" şi îl află în contemporaneitatea imediată – sursă generoasă pentru asigurarea originalității. Cine se cufundă în trecut „pierde memoria prezentului", „se lipseşte de valorile şi privilegiile oferite de clipă, întrucât aproape întreaga noastră originalitate provine de la pecetea pe care timpul o pune pe senzațiile noastre"[2].

„Veşmântul epocii" se impunea cu necesitate. Idee orientativă, împărtăşită de majoritatea marilor artişti. Poziția lui Turgheniev este ilustrativă în acest sens. „Nu doresc să fiu *laudator temporis acti"* (rapsod al epocilor revolute)[3] – afirma el. Stau mărturie cele şase romane pe care le-a

[1] Turgheniev, *Полное...,* vol. IV, p. 496.
[2] Baudelaire, *op. cit.*, p. 392.
[3] Turgheniev, *Полное...,* vol. IV, p. 378.

BDD-A24290 © 2007 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:54 UTC)

lăsat posterității, inspirate exclusiv din etapele succesive ale vieții morale şi sociale din Rusia. Rudin, protagonistul romanului omonim, este „omul de prisos", hamletianul anilor '40, care se înscrie în seria tipologică inaugurată de Puşkin cu figura lui Oneghin. Insarov şi Elena Stahova aparţin personajelor „conştient-eroice" – după aprecierea autorului însuşi – ai anilor '50. Nihilistul Bazarov este „expresia celei mai noi contemporaneități" – caracterizare formulată de creatorul acestui renumit personaj, care „se afla în pragul viitorului", fiind reprezentantul tipic al generației deceniului următor, crescute în spiritul scientismului riguros. Potughin, personaj al romanului *Fum*, este adeptul civilizației şi culturii occidentale, pe care le propagă şi le apără cu fervoare, drept contrapondere a ideilor panslavismului, vehiculate în rândul intelectualității ruse. Iar Nejdanov, protagonistul ultimului roman, *Deşteleníre*, se zbate cu disperare pentru a evada din conul de umbră proiectat asupra lui de abulicul „prinț danez" în perioada narodnicismului, când se cerea acțiune şi nu „hamletizare".

Operele lui Flaubert, *Doamna Bovary* şi *Educația sentimentală,* sunt, de asemenea, ancorate în actualitate. Primul o prezintă pe provinciala care se sufocă în marasmul şi platitudinea vieții normande burgheze, se cufundă în visare, se proiectează în lumi exotice, compensatoare a frustrărilor de tot felul, iar cel de al doilea este romanul unei vieți ratate. Întâmpinat cu ostilitate de către critici, el a fost inițial apreciat la justa lui valoare doar de doi colegi de breaslă, de George Sand şi de Théodore de Banville, dar s-a bucurat de o extraordinară fecunditate în arta romanului în deceniile următoare.

Educația sentimentală reflectă viața modernă a Parisului. Istoricul literaturii franceze Klaus Heitmann a relevat corespondențe vădite între paginile acestui roman şi unele tablouri ale impresioniştilor. Impresiile protagonistului, Frédéric Moreau şi ale Rosanettei, la hipodrom, îşi află corespondențe în tabloul lui Degas, „Aux courses", iar plimbările pe Champs Elysées - în pânzele lui Renoir „Marile bulevarde primăvara" şi „Le Moulin de la Galette": Klaus Heitmann evidențiază în peisajele flaubertiene razele solare în frunzişul copacilor, cu umbrele şi nuanțele luminii filtrate, difuze, precum şi variatele puncte de culoare. Totodată el relevă, în descrierile autorului *Educației sentimentale*, panorama nocturnă din centrul Parisului, zbuciumul valurilor pe Sena şi încheie cu observația că

BDD-A24290 © 2007 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:54 UTC)

până şi în scenele de interior predomină *lumina* şi *culoarea*, ca în pictura din epocă[1].

Pentru a zugrăvi actualitatea imediată, prezentul „constant", „continuu" în derulare accelerată, Turgheniev şi Flaubert se mărgineau la „fragmente", la „felii de viaţă", viaţă „care ne grăbeşte şi ne mână, ne provoacă şi ne ademeneşte" – declarau ei, întrucât nu auzeau decât „sunete răzleţe" la care se străduiau să răspundă cu „ecouri rapide şi scurte"[2]. Or, actualitatea tematicii era şi cerinţa primordială a preimpresioniştilor şi impresioniştilor. În tentativa de a fi „stenografi ai trăirilor" proprii, de a fixa pe pânză impresiile efemere, pictorii recurgeau la crochiuri, la eboşe rapide, iar prozatorii cultivau predilect schiţa, scena, episodul, fragmentul, „fragmentarismul" fiind un indiciu de modernitate şi de concordanţă cu plastica „revoluţionară" a lui Delacroix şi Manet şi cu arta impresioniştilor, deoarece legea fundamentală a picturii lor era discontinuitatea.

În acest sens, este semnificativă alegaţia lui Turgheniev dintr-o scrisoare adresată lui Goncearov: „orice aş scrie, nu voi reuşi să creez decât o suită de schiţe. Aceasta este particularitatea talentului meu"[3]. El decupa un scurt fragment din viaţa protagonistului, un răstimp de „criză", când se manifestă plenar concepţiile, aspiraţiile şi sentimentele, şi îi creiona profilul spiritual şi moral. Iar datele biografice nesemnificative artistic le expedia în „preistoria" operei.

La fel procedau Delacroix, Manet şi „barbizonienii", care făceau uitate crochiurile rapide, atunci când treceau la pictarea tabloului, căci ele constituiau doar nişte materiale auxiliare, nişte „schele" – cum le numea Turgheniev –, pregătite în prealabil – adică pseudo-jurnalele unor eroi (ca Bazarov sau Şubin) sau „dosarele", „listele de serviciu" ale personajelor romanului în curs de elaborare, necesare numai până la „ridicarea edificiului". Flaubert întocmea un fel de „fişe medicale", cu antecedentele şi sechelele bolilor (fiind fiu de medic şi petrecându-şi copilăria în incinta spitalului), iar Delacroix îşi denumea schiţele „schelării".

Dacă Turgheniev, referindu-se la structura romanelor sale, spunea, după cum am menţionat, că ele sunt constituite din **„**suite de schiţe", Flaubert folosea un alt termen pentru a-şi caracteriza operele. El compara

---

[1] Klaus Heitmann, *Realismul francez de la Stendhal la Flaubert*, în româneşte de Ruth Roth, cu o prefaţă de Ov. S. Crohmălniceanu, Bucureşti, 1983.
[2] Turgheniev, *Собрание...,* vol. XII, p. 122.
[3] *Idem*, p.305.

BDD-A24290 © 2007 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:54 UTC)

episoadele cu nişte blocuri care se suprapuneau treptat în piramidele faraonilor. La o primă lectură, „schiţele" turghenieviene şi „blocurile" flaubertiene par disparate. Se creează impresia că reflecţia ordonatoare a romancierului, reflecţie ce constituie liantul necesar, a fost ignorată. De unde şi acuzele criticilor că Flaubert şi Turgheniev pur şi simplu „nu ştiu" să-şi structureze romanele şi să creeze caractere viabile. Dovadă clară de cecitate a criticii din acea epocă. (Nu întâmplător Delacroix compara demersul criticilor cu un orologiu care rămâne mereu în urmă). Eroare corectată peste decenii de Albert Thibaudet: „Turgheniev a scris romane care sunt capodopere de *armonie*, de echilibru, de compoziţie"[1], iar, cu un alt prilej, preciza: „E un fapt de netăgăduit că romanele *Colomba, Părinţi şi copii* şi *Doamna Bovary* (...) n-au prins până astăzi nici un fir de praf, ci au rămas neatinse de timp, fără frunze veştede sau ramuri caduce. Nici o operă de Balzac sau Walter Scott nu s-a păstrat atât de bine..."[2]. Iar Virginia Woolf releva în operele turghenieviene „o calitate rar întâlnită: simţul simetriei, al echilibrului", „supla şi abila organizare" a discursului narativ[3].

Eroarea criticilor respectivi se datora mai ales faptului că – după cum remarca discipolul celor doi romancieri, Guy de Maupassant – ei erau derutaţi, nu reuşeau „să descopere firele atât de subţiri, de ascunse, de nevăzut aproape, folosite de unii artişti moderni în locul frânghiei care se numea: Intriga"[4]. Şi, într-adevăr intriga, în toate romanele celor doi scriitori, era aproape nulă, conflictele desfăşurându-se în lumea interioară a personajelor.

Relevăm şi o altă particularitate. În descrierile de natură predomină „culorile blonde", tonurile deschise, lumina, ca în tablourile lui Eduard Manet, Berthe Morissot, Renoir, Pissaro sau Claude Monet. De altfel, criticul V.P. Botkin relevase, încă de la apariţia primelor opere turghenieviene, frecvenţa sporită a „epitetelor solare".

Câteva exemple vor fi, credem, suficiente pentru a demonstra că în peisajele şi portretizarea celor doi romancieri sunt tentative de a surprinde impresiile produse de lumină, culoare şi atmosferă: „La apus, o culoare purpurie, revărsată, înflăcăra cerul. Clăi mari de grâu, care se ridicau în

[1] Albert Thibaudet, *Reflecţii*, traducere de Georgeta Pădureleanu, texte alese, prefaţă şi note de Mircea Pădureleanu, Bucureşti, 1973, vol. I, p. 176.
[2] *Ibidem*, p. 186.
[3] Virginia Woolf, *Eseuri*, traducere de Petru Creţia. Bucureşti, 1972, p. 84.
[4] Maupassant, *op. cit.*, p. 558.

BDD-A24290 © 2007 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:54 UTC)

mijlocul miriştilor, aruncau umbre uriaşe". // „În spatele Tuileriilor cerul căpăta culoarea ardeziei. Copacii grădinii alcătuiau două mase enorme, vineții în partea de sus. Se aprindeau felinarele cu gaz, iar Sena, verzuie pe toată întinderea ei, se sfâşia în reflexe argintii lovindu-se de stâlpii podurilor".// „Soarele ardea din miezul zilei, făcea să strălucească inelele de fier în jurul catargelor, plăcile bastingajului şi faţa apei care, la probă, se despica în două brazde ce se desfăşurau până la marginea pajiştilor (...). Pe cer se opriseră câţiva norişori albi" (*Educaţia sentimentală*).

„Lumina (...) se revărsa pe cer în talazuri albăstrii şi tivea cu aur norii subțiri ce pluteau în zare" (*Un cuib de nobili*).// „Şi peste această viaţă tânără (...) pluteau încet, aidoma unor păsări mari şi leneşe, nori luminoşi".// „Lumina soarelui, prinsă în plasa deasă a crengilor, se odihnea ca o pată piezişă, aurie, pe fruntea fetei (a Mariannei – n.n. A.C.) şi linia aceasta de foc se potrivea expresiei iritate a feţei, a ochilor ei mari, deschişi, neclintiți şi strălucitori şi timbrului cald al vocii" (*Deşteleneire*).// „Raza jucăuşă a soarelui..." pe chipul Ecaterinei Odinţova (*Părinţi şi copii*).

Se cuvine evidenţiat, de asemeni, procedeul folosirii frecvente a epitetelor multiple şi a seriilor sinonimice pentru a sugera degradeurile culorii, semitonurile, nuanţele, cât şi faptul că artistul, fiind „supus la impresie", preocupat de mişcare, culoare şi atmosferă, foloseşte linii uşoare ce se frâng, fug şi estompează contururile, întrucât „natura e zgârcită în contururi precise" – cum afirma Delacroix într-o discuţie cu Chopin. „Lumina care îi e viaţa (a naturii – n.n. A.C.), modul ei de existenţă frânge în fiecare clipă siluetele"[1]. Şi adăuga: „Nici lumina care cade pe contur, nici umbra care lunecă deasupra n-au un punct de oprire sesizabil"[2]. Căci imaginile sunt fluide, iar culorile se desfăşoară în armonii cromatice.

Pentru preimpresioniştii Delacroix şi Manet, „barbizonienii" Théodore Rousseau, Jean-François Millet, Jules Dupré şi Narcisse-Virgile Diaz, cât şi pentru impresioniştii Claude Monet, Renoir, Cézanne şi Degas, nu era esenţial obiectul cu formele şi contururile lui precise, ci efectul pe care îl produce în diferite momente ale zilei. (Aşa se explică suitele de tablouri consacrate de Claude Monet Catedralei din Rouen, Gării Saint-Lazare, bazinelor cu nuferi şi unui şir de plopi. La fel şi ciclul lui Cézanne, „Muntele Sainte-Victoire"). Lumina se divizează, petele colorate subtil fixează impresiile momentane. Prin fragmentarea trăsăturilor de penel, prin

[1] *Delacroix*. Antologie ... p. 14.
[2] *Ibidem*, p. 15.

BDD-A24290 © 2007 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:54 UTC)

linii, puncte şi virgule, prin accentul pe redarea atmosferei obiectul parcă se dizolvă într-o intensă luminozitate, în cețuri vaporoase şi feerice. Deşi sunt vag schițate, contururile freamătă de viață, sugerează o percepție dinamică a naturii.

Asemenea tentative sunt frecvente în peisajele turghenieviene: „Norii trandafirii (...) se topesc în adâncul bolții albastre"; „Reflexele lunecă peste talazurile albăstrii; „Norii cenuşii se desprind nedesluşit..."; „Razele soarelui (...) pătrundeau în dumbravă şi, furişându-se prin frunziş, smălțuiau tulpinile plopilor tremurători cu o lumină atât de caldă, încât deveneau roşietice ca trunchiurile brazilor..."; „Vremea era minunată, veselă: nori albi, mari, răsfirați pe cerul albastru, pretutindeni strălucire**,** larmă în copaci, clipocit şi plescăit al apei lângă maluri, coame şerpuitoare, sprintene, aurii, pe valuri, prospețime şi soare".

Dacă în primele patru exemple prin verbele folosite se redă mişcarea, ultimul fragment de peisaj – alcătuit din propoziții de notație în care predomină substantivele şi adjectivele ce sugerează, de asemenea, aceeaşi dinamică din natură – evidențiază diverse nuanțe de culoare, dar şi „muzica" naturii. Pe lângă aceste două procedee de factură impresionistă, aflăm în operele târzii ale lui Turgheniev şi descrieri succesive, din cadrul câtorva ore, ale impresiilor iscate de aceeaşi privelişte, ca în „tablourile" din parcul de lângă conacul familiei Sipeaghin **(***Desțelenire***)**. Procedeele impresioniste – printre care şi folosirea imperfectului verbal, cu ajutorul căruia se prelungeşte durata imaginii – par mai frecvente în ultimele opere ale clasicului rus. De altfel, romancierul renunțase demult la narațiunea auctorială. Personajele lui, ca „ființe independente, vii", îşi consumă impresiile proprii, încât perspectivele narațiunii se multiplică, parcă „ar răsuna simultan mai multe voci" în fiecare roman. Percepția realului este, astfel, fărâmițată în narațiuni de tip obiectiv, autorul se detaşează de faptele povestite, oferind „cuvântul" eroilor.

În toate acestea se relevă concordanțe vădite între viziunea şi procedeele scriitorului şi pictura impresionistă.

*

BDD-A24290 © 2007 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:54 UTC)

În cartea *Le roman naturaliste*, Brunetière a definit impresionismul literar drept o transpoziție sistematică a unor mijloace de expresie a picturii în arta cuvintelor. Pentru a efectua această transpoziție şi a transforma fiecare scenă într-un tablou, scriitorul trebuie să găsească senzația corespunzătoare fiecărui sentiment sau gând. Câteva din astfel de procedee (folosirea imperfectului verbal şi a propozițiilor de notație) le-a relevat analizând romanele lui Flaubert, *Doamna Bovary* şi *Educația sentimentală*. Însă problema genezei impresionismului nu l-a preocupat deloc.

Prin anii '60 ai secolului trecut, Klaus Heitmann l-a indicat pe Flaubert drept fondator al impresionismului în literatura franceză şi a relevat unele procedee comune romanelor flaubertiene şi unor opere ale pictorilor Degas şi Renoir. Dar afirmația lui - „romancierii şi artiştii (plastici – n.n. A.C.) au dezvoltat, independent unii de alții, tendințe concordante"[1] nu corespunde adevărului. Din mai multe motive. În primul rând, el ignoră interdependența fenomenelor artistice, sincretismul în dezvoltarea artelor, discutat pe larg în epocă. În al doilea rând, ignoră rolul decisiv pe care l-a jucat Baudelaire în susținerea ideii de progres al artei şi al apariției fireşti a curentului impresionist. Expunându-şi concepția asupra originalității operei artistice, Baudelaire, în eseul *Pictorul vieții moderne*, a formulat câteva principii ale noii metode de creație. Artistul nu are voie să piardă **„**memoria prezentului", nu se poate lipsi de „valorile şi principiile oferite de clipă*"*, el trebuie „să se supună impresiei", să „stenografieze" trăirile sale în „veşmântul epocii". În al treilea rând, Klaus Heitmann nu acordă atenția cuvenită rolului determinant al pictorilor Delacroix, Manet şi al celor din şcoala de la Barbizon în „contaminarea" literaturii, în geneza procedeelor impresioniste în creația literară.

Este adevărat, în lucrarea *Realismul francez de la Stendhal la Flaubert* el nu şi-a propus să releve toate concordanțele existente între arte, ci s-a limitat doar la analiza câtorva aspecte. A relevat ancorarea în realitatea imediată a problematicii celor două romane flaubertiene, cum au procedat şi impresioniştii în tablourile lor. A semnalat, pe urmele lui Brunetière, abundența propozițiilor de notație, folosirea imperfectului pentru dilatarea timpului, cât şi fixarea impresiilor momentane. Or, procedeele artistice comune picturii şi literaturii sunt, desigur, mai numeroase. Klaus Heitmann are totuşi incontestabilul merit de a fi demonstrat că Flaubert este fondatorul impresionismului în literatura franceză. Însă argumentarea tezei

[1] Heitmann, *op.cit.*, p. 133.

BDD-A24290 © 2007 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:54 UTC)

sale putea şi trebuia să fie mai cuprinzătoare prin analiza contextului ideologic deosebit de complex în care a apărut fenomenul artistic respectiv. Trebuia să ia în considerare dezbaterile din presa vremii, cât şi aşa-numita „critică orală" din saloane, cercuri, ateliere şi din cadrul altor variate întruniri, unde inteligențe fecunde şi subtile îşi expuneau neîngrădit cele mai îndrăznețe concepții estetice, după cum demonstrează elocvent *Jurnalul* lui Delacroix, al fraților Goncourt, însemnările lui Maupassant despre întâlnirile la Flaubert şi, în general, memorialistica deceniilor respective. În egală măsură nu poate fi ignorată corespondența lui Flaubert. Ar fi fost de dorit, de asemeni, să fie studiată şi corespondența câtorva personalități marcante, gândirea cărora îşi imprimă pecetea în formarea şi dezvoltarea ideologiei fiecărei epoci. Toate aceste surse ar fi oferit informații utile pentru înțelegerea atmosferei în care s-au conturat preimpresionismul, apoi impresionismul, cât şi alte orientări coexistente precum „arta pentru artă", parnasianismul şi primele manifestări ale simbolismului.

Dacă impresionismul în romanul francez nu mai constituie o incertitudine, datorită lui Brunetière şi Klaus Heitmann, aportul unui alt participant activ la introducerea procedeelor acestei orientări în literatura universală nu a fost nici măcar amintit. Îl avem în vedere pe Turgheniev. Contribuția lui teoretică şi practică este deosebit de importantă şi nu poate fi escamotată.

Turgheniev publicase până la începutul anilor '60 patru romane bine cunoscute şi apreciate atunci în Franța. La fel şi concepțiile lui estetice, pe care le-a împărtăşit, după cum atestă vasta lui corespondență, – scrisă parțial în franceză şi în germană – multor prozatori şi critici occidentali (vom aminti doar câteva nume: Flaubert, Théophile Gautier, Prospér Merimée, frații Goncourt, George Sand, Émile Zola, Hippolyte Taine, Ernest Renan ş.a.). Dar nu numai în Franța nu s-a acordat atenția cuvenită meritelor lui Turgheniev în ctitorirea impresionismului în literatură. Nici în patria romancierului ea nu a fost luată în seamă. Autorii numeroaselor monografii dedicate creației lui au evitat sistematic problema impresionismului, deoarece, după cum se ştie, în perioada sovietică curentele moderniste, considerate „decadente", erau temă tabu.

Din aceeaşi cauză nu a fost luată în considerare remarca tangențială a lui D. Merejkovski, din cartea *Rusia bolnavă* (1910), că Turgheniev este „un mare scriitor impresionist", nici observația similară a poetului simbolist Maximilian Voloşin, din aceeaşi perioadă, expusă într-un articol despre

BDD-A24290 © 2007 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:54 UTC)

poezia lui Fet şi a lui Nekrasov. Dar şi P.R. Zaborov, într-un studiu consacrat special raporturilor lui Turgheniev cu arta plastică occidentală, ignoră problema respectivă.

Gustului artistic şi concepţiilor estetice ale romancierului, afirmă Zaborov, „îi corespundeau pe deplin doar câteva fenomene răzleţe (...) din epoci şi tradiţii naţionale diferite" pe care „le alegea întâmplător" şi această alegere „era firească", deoarece scriitorul „simpatiza cu arta veridică, elevată şi progresistă". Ne-am întrebat, cu legitimă curiozitate: care o fi arta căreia Zaborov i-a acordat atâtea epitete *ornans*? Răspunsul l-am aflat doar peste câteva pagini, unde el descrie, după catalogul întocmit de criticul de artă Berjerat, bogata pinacotecă a romancierului. Ce a ales ani la rând Turgheniev? Ce pânze predomină în colecţia lui? Aici nu se mai puteau escamota faptele. Alegerea nu s-a dovedit a fi câtuşi de puţin „întâmplătoare". Majoritatea covârşitoare a tablourilor erau semnate de „barbizonieni", adică de preimpresionişti. Dar şi acum Zaborov persevereză în eroare, încearcă să respingă orice „simpatie", orice concordanţă a peisagisticii turghenieviene cu pictura lui Théodore Rousseau sau a lui Daubigny, cu care, printre altele, Turgheniev a corespondat o vreme. Zaborov consideră că pentru această „simpatie" „nu există (...) temeiuri suficiente". Dar, surpriză! În paragrafele următoare el scrie: „Barbizonienii (...) s-au dovedit a fi deosebit de apropiaţi marelui cântăreţ al naturii ruse" şi că romancierul „alegea" numai tablourile „care îi erau apropiate *ca manieră (?!), conţinut (?!) şi viziune(?!?)*"[1].

Zaborov se contrazice flagrant. Recurge la diverse subterfugii. Ba afirmă că pasiunea lui Turgheniev pentru arta „barbizonienilor" s-a datorat „influenţei lui Zola" şi nici „nu a însemnat o schimbare în concepţiile lui (ale lui Turgheniev) estetice", ba scrie că „nu există vreo confirmare (a acestei schimbări) nici în operele, nici în corespondenţa scriitorului".

Analiza creaţiei turghenieviene demonstrează însă contrariul. Există numeroase „confirmări" atât în operele cât şi în corespondenţa romancierului, care se pot găsi, cu condiţia să dai dovadă de obiectivitate şi să citeşti atent miile de pagini din cele 18 volume de corespondenţă şi 12 de opere literare. Cauzele preferinţei lui Turgheniev pentru arta lui Delacroix şi Manet, cât şi pentru „barbizonieni", care au beneficiat de „îndrăznelile revoluţionare" ale acestor doi maeştri în manieră, tehnică de lucru, în

[1] P.R. Zaborov, *И. С. Тургенев и зарубежное искусство*. В книге *Русская литература и зарубежное искусство*, Leningrad, 1986, p. 148 şi 152.

BDD-A24290 © 2007 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:54 UTC)

zugrăvirea spontană, sinceră şi veridică a naturii, în crearea „artei vii" – vor deveni clare şi imposibil de negat.

Turgheniev, Flaubert, fraţii Goncourt şi, pe urmele lor, mai tinerii Alphonse Daudet şi Maupassant, dominaţi de „o invincibilă necesitate de a picta prin cuvinte", au dat replici corespunzătoare pictorilor amintiţi, „traducând" sentimentele şi gândurile personajelor în senzaţii care pot vorbi simţurilor. De altfel, Turgheniev şi Flaubert, adevăraţii fondatori ai impresionismului în literatura universală, au postulat această manieră atunci când au numit „literatură expozitivă" propria creaţie, manieră „instantanee" sau „situaţională" în limbajul plasticienilor. Literatura lor înfăţişa ceea ce vedeau ori presupuneau că se desfăşoară într-un anumit moment. Astfel, realitatea era descompusă „într-o multitudine de moduri de percepţie, redate prin trăirile subiective ale personajelor. Fapt care i-a permis lui Flaubert să formuleze paradoxul: „Il n'y a pas de vrai! Il n'y a que manières de voir!" (Nu există adevăr! Există numai maniere de a vedea!)[1]. Viziune similară cu cea a pictorilor impresionişti, bazată pe vraja impresiei momentane şi pe strădania de a surprinde prospeţimea şi sinceritatea ei.

Concordanţele dintre literatură şi pictură sunt evidente şi indiscutabile. Ele sunt determinate, cum observa Wagner, de faptul că artele „aspiră să-şi dea mâna" şi să-şi transmită reciproc „forţe noi" atunci când ating un înalt nivel în evoluţia lor.

Abstract

Having as a starting point the existance of similar tendencies in the evolution of arts, I will try to demonstrate that the impresionistic methods were used not only in painting, but also in literature, in Turgenev's and Flaubert's novels.

The above-mentioned novelists used the fragmental event descriptions, and the result was a sequence of unlinked scenes, of instant sketches, corresponding to preliminary drawings in fine arts. In Turgenev's and Flaubert's works, in scenery descriptions, the shadow is not always black, but it is often coloured (blue, grey, green etc.), as Delacroix painted it. Turgenev and Flaubert did not render precise outlines of the described objects as in the paintings of the impresionists. They used the imperfect tense in order to extend the duration of the events.

The basic aesthetic principle of the impresionistic art is called discontinuity and Turgenev's and Flaubert's methods are in accordance with it.

[1] Gustave Flaubert, *Correspondance*, Édition de Centenaire, Paris, 1925, vol. 4, p. 379.

BDD-A24290 © 2007 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:54 UTC)