

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 și 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 și cine sunt de fapt fondatorii ei.

Termenul de „impresionism în roman” a fost lansat, după cum se știe, 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* și *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 și prejudecăți, au preconizat necesitatea zugrăvirii veridice și 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 și căutarea unor noi modalități artistice. Ei încercau să surprindă, să sugereze continua mișcare din natură, palpitul luminii, jocul vaporilor pe întinsul apelor, valurile în zbucium neconținut, copacii agitați de vânt sau freamătul frunzelor la cea mai ușoară adiere, reflexele obiectelor

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

Același principiu îl împărtășeau și alți pictori celebri. În *Jurnalul* său, Eugène Delacroix se întreba: „*Poate oare sentimentul meu de ieri să mă îndrumeze astăzi? Nu știu felul cum lucrează alții. Pentru mine e bun numai acesta (...). În caz contrar, execuția și-ar pierde din sinceritate și din prospețimea 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 spontaneități mai mari.

„Intuițiile”, „presimțirile”, ideile lui Delacroix, privitoare la reflexele culorilor alăturate în spațiul liber, la redarea umbrei prin culori deschise, la revenirile asupra crochiurilor, a desenelor făcute în funcție de impresiile schimbătoare, urmele tușei în formă de virgule și linii paralele, descompunerea tonurilor în culori primare – și-au imprimat amprenta în creația pictorilor impresionisti și simbolisti de mai târziu.

La rândul său, Eduard Manet cerea să fie fixat pe pânză (ca în „Concert la Tuileries” ș.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. Aceeași atitudine severă o aveau și criticii care taxau pânzele lui (de exemplu, „Olympia”) drept „ignobile elucubrații” și „infamii”.

Cronicarul Jules Claretie ironiza: „Domnul Manet face parte dintre cei ce susțin că în pictură *este posibil și trebuie să te mulțumești (doar) cu impresia*”⁴ (subl. n. A.C.) și considera un veritabil sacrilegiu să folosești

¹ Коро – художник, человек. Документы, воспоминания, Москва, 1963, p. 74-75.

² Eugène Delacroix, *Jurnal*. Traducere, antologie, prefață de Irina Mavrodin, București, 1977, vol. I, p. 267.

³ Apud Henri Peruchot, *Viața lui Manet*, în românește de Irina Fortunescu, București, 1969, p. 83.

⁴ *Ibidem*, p. 228.

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 (și care i-a numit pe impresionisti „comunarzi buni de împușcat”) nu a putut eluda descătușarea de tirania procedelor perimate în pânzele pictorului și a trebuit să recunoască până la urmă: „Manet are, incontestabil, o influență considerabilă asupra timpului său”. Căci el „a deștelenit ogoarele picturii. (...) A indicat (...) drumul ce trebuie urmat și a arătat artiștilor calea naturii”¹.

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

Dar nu numai Corot, Delacroix și Manet, ci și alți pictori ai vremii respective, precum Eugène Louis Boudin și olandezul Johan Barthold Jongkind (care a pictat în Franța la le Hâvre și la Trouville, unde i-a întâlnit pe Boudin și Claude Monet) pot fi considerați „pe drept precursori ai impresionismului”, opinează G. Oprescu². Deoarece Boudin și Jongkind i-au sugerat lui Claude Monet „teoriile care stau la baza școlii 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 și virgule, se servește de pete mari de culoare, reduce totul la două, trei planuri, ca în stampele japoneze, pătrunse atunci în Occident (procedeu la care a apelat și Manet în tabloul „Olympia”). Totodată, pictorul olandez lasă intervale mici între petele de culoare care figurează copacii și construcțiile. „Din combinația de părți pictate și părți

¹ *Ibidem*, p. 257.

² George Oprescu, *Manual de istorie a artei. Clasicismul. Romantismul*, București, 1968, p. 73.

³ *Ibidem*, p. 74.

rămase albe rezultă (...) o suprafață care vibrează, care dă impresia aerului ce circulă, a luminii care se joacă pe suprafață”, scrie G. Oprescu și conchide: Jongkind este „la originea școlii impresioniste” franceze¹.

Fenomene similare aveau loc și în literatură. Îndrăzneala, căutarea unor structuri și procedee noi, opuse manierei balzaciene sau hugoliene, bineînțeles nu erau agreate. Ca și pictorii amintiți, Flaubert și Turgheniev erau ostracizați de criticii contemporani. Flaubert, pentru opera sa de debut, *Doamna Bovary* (i s-a negat capacitatea de a structura romanul și de a crea personaje viabile), iar Turgheniev, în special, pentru *Povestirile unui vânător*, cât și pentru romanele *În ajun* și *Părinți și copii*. Flaubert s-a înfruntat cu judecătorii, fiind acuzat de „realism”, considerat „curent subversiv”, de ultraj la bunele moravuri și la canoanele catolicismului. La rândul său, Turgheniev a cunoscut detenția, exilul și interdicția de a reveni un timp îndelungat la Petersburg și la Moscova. Aceeași soartă au avut-o și 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”. (Și tot atunci îl plasa pe Balzac alături de Eugène Sue și puțin deasupra lui Alexandre Dumas). Soarta scriitorilor din Imperiul Romanovilor a fost și mai cruntă. Pușkin, Lermontov, Herzen, Cernâșevski, Dostoievski, poetul ucrainean Taras Șevcenko și 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) și Flaubert au urmărit îndeaproape înnoirile din pictura contemporană și au manifestat mult curaj în arta lor. Împărtășeau principiul formulat încă de Diderot, conform căruia pentru marile talente, pentru genii nu sunt obligatorii legile estetice existente, deoarece ei au îndrăzneala și își arogă dreptul de a crea după legi proprii, inedite.

Încă din 1848, într-o scrisoare adresată Paulinei Viardot, Turgheniev și-a mărturisit admirația pentru coloritul deosebit, naturaletea, lirismul, sugestivitatea și, prin intermediul ei, stimularea imaginației privitorului în schițele și 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 aceeași înaltă apreciere: „Am ieșit de acolo

¹ *Ibidem*, p. 75.

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

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

Numeroși oameni de cultură frecventau concertele Paulinei Viardot și ale copiilor și 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 și Chopin. Se audiau aici și arii din opere, în prezența lui Gounod, Saint-Saëns și Berlioz. Muzica era o pasiune acaparantă pentru Turgheniev și 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 referențial³. Iar Delacroix, care avea temeinice studii de specialitate și 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 și în posteritate drept pictor-poet, pictor-muzician. Desigur, nu pentru cunoștințele sale în domeniul muzicii, nici pentru pasiunea ardentă pentru această artă. Uneori, ca să-și argumenteze alegațiile, el compara tonurile picturii cu sunetele muzicale. Cum a făcut-o, bunăoară, la moșia 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.

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 și în raporturile dintre ele, în succesiunea lor logică, în îmbinarea lor. Delacroix numea aceste relații „reflexe auditive” și susținea că „pictura nu poate proceda altfel”. De aceea comparația, apropierea dintre cele două arte este pe deplin justificată. De altfel, ideea sprijinului, a ajutorului reciproc pe care și-l acordă diferitele modalități de expresie artistică, ajunse la un anumit stadiu de dezvoltare, „plutea în aer”. O împărtășeau și Baudelaire, și Wagner, și alți 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 și melodie, iar impresia pe care ți-o dau tablourile lui e de multe ori cvasimuzicală (...). Idei de muzică romantică (...) suscită armoniile sale”¹. „Muzician al picturii, complex și sfâșietor”, Delacroix „ne face să ne gândim la Beethoven, uneori la Wagner, câteodată la Berlioz” – scrie Elie Faure. Apoi adaugă: „universul vibrațiilor luminoase” din tablourile lui „au sonoritatea, misterul și infinitul muzicii”².

Dar nu numai istoricii artei sau scriitorii, ci și pictorii au asociat efectul pânzelor lui cu muzica. De exemplu, Vincent van Gogh afirma că Delacroix „a încercat să redea credința 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 și încerca aici „bucuria secretă pe care ți-o produce potrivirea dintre gândurile tale și cele ale altora”⁵. Această „potrivire”, izvorâtă din întâlnirea unor spirite înrudite, constituia un prilej de a verifica, prin discuții, corectitudinea ideilor sale îndrăznețe. Iar „cea mai mare îndrăzneală – nota Delacroix în *Jurnalul intim* – este să ieși din convenții și deprinderi”⁶. Certitudine a căutat și Flaubert,

¹ Charles Baudelaire, *Pictorul vieții moderne și alte curiozități*. Antologie, traducere și note de Radu Toma. București, 1992, pp. 189-190.

² *Delacroix*. Antologie, traducere și cronologie de Ștefan Popescu, București, 1989, p. 10.

³ *Ibidem*, p. 14.

⁴ *Ibidem*, p. 18.

⁵ Delacroix, *op.cit.*, vol. II, p. 147.

⁶ *Ibidem*, p. 202.

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

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

Turgheniev aprecia în mod deosebit la un talent „puterea de concentrare”, iar Flaubert formula astfel aceeași idee: trebuie „să concentrezi conținutul unei pagini într-un rând”, să pui în lumină „o singură idee dintre alte o sută”, dacă vrei să te numești „prozator adevărat” – cuvinte consemnate de către Guy de Maupassant¹.

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

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

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 detașare categorică de maniera balzaciană. Ei au susținut nu numai teoretic în puținele lor articole de critică literară, dar mai ales în vasta lor corespondență, și au demonstrat și practic, prin operele lor, necesitatea de a renunța la „procedeele rudimentare”, pentru „a simplifica și a ridica romanul pe o treaptă superioară”, corespunzătoare sensibilității și exigențelor sporite ale noului consumator de literatură. Poetica lor impunea condensarea, concizia maximă a discursului narativ, reducerea drastică a nucleelor epice, a dimensiunii temporale și spațiale, a descrierilor, a biografismului exacerbat și a analizei psihologice, care se revela în fiecare gest și atitudine a personajului, căci „într-o mișcare 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 și de pregnantă vitală”. Definiția flaubertiană a literaturii drept „artă a jertfelor” avea astfel o perfectă acoperire.

S-a reactualizat în gândirea estetică a epocii postbalzacienne ideea lui Voltaire: tragediile antice grecești au fost bune pentru greci și 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 „prezentul cel mai prezent”, cum spunea Baudelaire. Căci fiecare epocă își are frumusețea ei singulară. Marii artiști, afirma poetul, sunt „în permanentă goană după nou” și îl află în contemporaneitatea imediată – sursă generoasă pentru asigurarea originalității. Cine se cufundă în trecut „pierde memoria prezentului”, „se lipsește de valorile și privilegiile oferite de clipă, întrucât aproape întreaga noastră originalitate provine de la pecetea pe care timpul o pune pe senzațiile noastre”².

„Veșmântul epocii” se impunea cu necesitate. Idee orientativă, împărtășită de majoritatea marilor artiști. 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 șase 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.

lăsat posterității, inspirate exclusiv din etapele succesive ale vieții morale și sociale din Rusia. Rudin, protagonistul romanului omonim, este „omul de prisos”, hamletianul anilor '40, care se înscrie în seria tipologică inaugurată de Pușkin cu figura lui Oneghin. Insarov și Elena Stahova aparțin personajelor „conștient-eroice” – după aprecierea autorului însuși – 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 și culturii occidentale, pe care le propagă și le apără cu fervoare, drept contrapondere a ideilor panslavismului, vehiculate în rândul intelectualității ruse. Iar Nejdanov, protagonistul ultimului roman, *Deștelenire*, 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 și nu „hamletizare”.

Operele lui Flaubert, *Doamna Bovary* și *Educația sentimentală*, sunt, de asemenea, ancorate în actualitate. Primul o prezintă pe provinciala care se sufocă în marasmul și 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 și 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 și unele tablouri ale impresioniștilor. Impresiile protagonistului, Frédéric Moreau și ale Rosanettei, la hipodrom, își află corespondențe în tabloul lui Degas, „Aux courses”, iar plimbările pe Champs Elysées - în pânzele lui Renoir „Marile bulevarde primăvara” și „Le Moulin de la Galette”: Klaus Heitmann evidențiază în peisajele flaubertiene razele solare în frunzișul copacilor, cu umbrele și nuanțele luminii filtrate, difuze, precum și variatele puncte de culoare. Totodată el relevă, în descrierile autorului *Educației sentimentale*, panorama nocturnă din centrul Parisului, zbciumul valurilor pe Sena și încheie cu observația că

până și în scenele de interior predomină *lumina* și *culoarea*, ca în pictura din epocă¹.

Pentru a zugrăvi actualitatea imediată, prezentul „constant”, „continuu” în derulare accelerată, Turgheniev și Flaubert se mărgineau la „fragmente”, la „felii de viață”, viață „care ne grăbește și ne mână, ne provoacă și ne ademenește” – declarau ei, întrucât nu auzeau decât „sunete răzlețe” la care se străduiau să răspundă cu „ecouri rapide și scurte”². Or, actualitatea tematicii era și cerința primordială a preimpresioniștilor și impresioniștilor. În tentativa de a fi „stenografi ai trăirilor” proprii, de a fixa pe pânză impresiile efemere, pictorii recurgeau la crochiuri, la eboșe rapide, iar prozatorii cultivau predilect schița, scena, episodul, fragmentul, „fragmentarismul” fiind un indiciu de modernitate și de concordanță cu plastica „revoluționară” a lui Delacroix și Manet și cu arta impresioniștilor, deoarece legea fundamentală a picturii lor era discontinuitatea.

În acest sens, este semnificativă alegația lui Turgheniev dintr-o scrisoare adresată lui Goncharov: „orice aș scrie, nu voi reuși să creez decât o suită de schițe. Aceasta este particularitatea talentului meu”³. El decupa un scurt fragment din viața protagonistului, un răstimp de „criză”, când se manifestă plener concepțiile, aspirațiile și sentimentele, și îi creiona profilul spiritual și moral. Iar datele biografice ne semnificative artistic le expedia în „preistoria” operei.

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

Dacă Turgheniev, referindu-se la structura romanelor sale, spunea, după cum am menționat, că ele sunt constituite din „suite de schițe”, Flaubert folosea un alt termen pentru a-și caracteriza operele. El compara

¹ Klaus Heitmann, *Realismul francez de la Stendhal la Flaubert*, în românește de Ruth Roth, cu o prefață de Ov. S. Crohmălniceanu, București, 1983.

² Turgheniev, *Собрание...*, vol. XII, p. 122.

³ *Idem*, p.305.

episoadele cu niște blocuri care se suprapuneau treptat în piramidele faraonilor. La o primă lectură, „schițele” turghenievienne și „blocurile” flaubertiene par dispartate. Se creează impresia că reflecția ordonatoare a romancierului, reflecție ce constituie liantul necesar, a fost ignorată. De unde și acuzele criticilor că Flaubert și Turgheniev pur și simplu „nu știu” să-și structureze romanele și 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 compoziție”¹, iar, cu un alt prilej, preciza: „E un fapt de netăgăduit că romanele *Colomba*, *Părinți și copii* și *Doamna Bovary* (...) n-au prins până astăzi nici un fir de praf, ci au rămas neatinsse de timp, fără frunze veștede 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 turghenievienne „o calitate rar întâlnită: simțul simetriei, al echilibrului”, „supla și abila organizare” a discursului narativ³.

Eroarea criticilor respectivi se datora mai ales faptului că – după cum remarca discipolul celor doi romancieri, Guy de Maupassant – ei erau derutați, nu reușeau „să descopere firele atât de subțiri, de ascunse, de nevăzute aproape, folosite de unii artiști moderni în locul frânghiei care se numea: Intriga”⁴. Și, într-adevăr intriga, în toate romanele celor doi scriitori, era aproape nulă, conflictele desfășurându-se în lumea interioară a personajelor.

Relevăm și o altă particularitate. În descrierile de natură predominantă „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 apariția primelor opere turghenievienne, frecvența sporită a „epitetelor solare”.

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

¹ Albert Thibaudet, *Reflecții*, traducere de Georgeta Pădureleanu, texte alese, prefață și note de Mircea Pădureleanu, București, 1973, vol. I, p. 176.

² *Ibidem*, p. 186.

³ Virginia Woolf, *Eseuri*, traducere de Petru Creția. București, 1972, p. 84.

⁴ Maupassant, *op. cit.*, p. 558.

mijlocul miriștilor, aruncau umbre uriașe”. // „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 sfâșia în reflexe argintii lovindu-se de stâlpii podurilor”. // „Soarele ardea din miezul zilei, făcea să strălucească inelele de fier în jurul catargelor, plăcile bastingajului și fața apei care, la provă, se despica în două brazde ce se desfășurau până la marginea pajیștilor (...). Pe cer se opriseră câțiva norișori albi” (*Educația sentimentală*).

„Lumina (...) se revărsa pe cer în talazuri albastrii și tivea cu aur norii subțiri ce pluteau în zare” (*Un cuib de nobili*). // „Și peste această viață tânără (...) pluteau încet, aidoma unor păsări mari și leneșe, nori luminoși”. // „Lumina soarelui, prinsă în plasa deasă a crengilor, se odihnea ca o pată piezișă, aurie, pe fruntea fetei (a Mariannei – n.n. A.C.) și linia aceasta de foc se potrivea expresiei iritate a feței, a ochilor ei mari, deschiși, neclintiți și strălucitori și timbrului cald al vocii” (*Desțelenire*). // „Raza jucăușă a soarelui...” pe chipul Ecaterinei Odinoțova (*Părinți și copii*).

Se cuvine evidențiat, de asemeni, procedeul folosirii frecvente a epitetelor multiple și a seriilor sinonimice pentru a sugera degradeurile culorii, semitonurile, nuanțele, cât și faptul că artistul, fiind „supus la impresie”, preocupat de mișcare, culoare și atmosferă, folosește linii ușoare ce se frâng, fug și estompează contururile, întrucât „natura e zgârcită în contururi precise” – cum afirma Delacroix într-o discuție cu Chopin. „Lumina care îi e viața (a naturii – n.n. A.C.), modul ei de existență frânge în fiecare clipă siluetele”¹. Și 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 desfășoară în armonii cromatice.

Pentru preimpresioniștii Delacroix și Manet, „barbizonienii” Théodore Rousseau, Jean-François Millet, Jules Dupré și Narcisse-Virgile Diaz, cât și pentru impresioniștii Claude Monet, Renoir, Cézanne și Degas, nu era esențial obiectul cu formele și contururile lui precise, ci efectul pe care îl produce în diferite momente ale zilei. (Așa se explică suitele de tablouri consacrate de Claude Monet Catedralei din Rouen, Gării Saint-Lazare, bazinelor cu nuferi și unui șir de ploi. La fel și 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.

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

Asemenea tentative sunt frecvente în peisajele turghenievieni: „Norii trandafirii (...) se topesc în adâncul bolții albastre”; „Reflexele lunecă peste talazurile albăstrii; „Norii cenușii se desprind nedeslușit...”; „Razele soarelui (...) pătrundeau în dăbravă și, furișându-se prin frunziș, smălțuiau tulpinile plopilor tremurători cu o lumină atât de caldă, încât deveneau roșietice ca trunchiurile brazilor...”; „Vremea era minunată, veselă: nori albi, mari, răsfiirați pe cerul albastru, pretutindeni strălucire, larmă în copaci, clipocit și plescăit al apei lângă maluri, coame șerpuitoare, sprintene, aurii, pe valuri, propețime și soare”.

Dacă în primele patru exemple prin verbele folosite se redă mișcarea, ultimul fragment de peisaj – alcătuit din propoziții de notație în care predomină substantivele și adjectivele ce sugerează, de asemenea, aceeași dinamică din natură – evidențiază diverse nuanțe de culoare, dar și „muzica” naturii. Pe lângă aceste două procedee de factură impresionistă, aflăm în operele târzii ale lui Turgheniev și descrieri succesive, din cadrul câtorva ore, ale impresiilor iscate de aceeași priveliște, ca în „tablourile” din parcul de lângă conacul familiei Sipeaghin (*Deștelenire*). Procedeele impresioniste – printre care și folosirea imperfectului verbal, cu ajutorul căruia se prelungește 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”, își 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 detașează de faptele povestite, oferind „cuvântul” eroilor.

În toate acestea se relevă concordante vădite între viziunea și procedeele scriitorului și pictura impresionistă.

*

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 și 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 și a propozițiilor de notație) le-a relevat analizând romanele lui Flaubert, *Doamna Bovary* și *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 și a relevat unele procedee comune romanelor flaubertiene și unor opere ale pictorilor Degas și Renoir. Dar afirmația lui - „romancierii și artiștii (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 și al apariției firești a curentului impresionist. Expunându-și concepția asupra originalității operei artistice, Baudelaire, în esul *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 și principiile oferite de clipă”, el trebuie „să se supună impresiei”, să „stenografieze” trăirile sale în „veșmântul epocii”. În al treilea rând, Klaus Heitmann nu acordă atenția cuvenită rolului determinant al pictorilor Delacroix, Manet și al celor din școala de la Barbizon în „contaminarea” literaturii, în geneza procedeelelor impresioniste în creația literară.

Este adevărat, în lucrarea *Realismul francez de la Stendhal la Flaubert* el nu și-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 și impresionistii în tablourile lor. A semnalat, pe urmele lui Brunetière, abundența propozițiilor de notație, folosirea imperfectului pentru dilatarea timpului, cât și fixarea impresiilor momentane. Or, procedeele artistice comune picturii și literaturii sunt, desigur, mai numeroase. Klaus Heitmann are totuși incontestabilul merit de a fi demonstrat că Flaubert este fondatorul impresionismului în literatura franceză. Însă argumentarea tezei

¹ Heitmann, *op.cit.*, p. 133.

sale putea și 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 și așa-numita „critică orală” din saloane, cercuri, ateliere și din cadrul altor variate întruniri, unde inteligențe fecunde și subtile își expuneau neîngrădit cele mai îndrăznețe concepții estetice, după cum demonstrează elocvent *Jurnalul* lui Delacroix, al fraților Goncourt, însemnările lui Maupassant despre întâlnirile la Flaubert și, 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 și corespondența câtorva personalități marcante, gândirea cărora își imprimă pecetea în formarea și dezvoltarea ideologiei fiecărei epoci. Toate aceste surse ar fi oferit informații utile pentru înțelegerea atmosferei în care s-au conturat preimpresionismul, apoi impresionismul, cât și alte orientări coexistente precum „arta pentru artă”, parnasianismul și primele manifestări ale simbolismului.

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

Turgheniev publicase până la începutul anilor '60 patru romane bine cunoscute și apreciate atunci în Franța. La fel și concepțiile lui estetice, pe care le-a împărtășit, după cum atestă vasta lui corespondență, – scrisă parțial în franceză și în germană – multor prozatori și critici occidentali (vom aminti doar câteva nume: Flaubert, Théophile Gautier, Prosper Mérimée, frații Goncourt, George Sand, Émile Zola, Hippolyte Taine, Ernest Renan ș.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 știe, în perioada sovietică curente moderniste, considerate „decadente”, erau temă tabu.

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

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

Gustului artistic și concepțiilor estetice ale romancierului, afirmă Zaborov, „îi corespundeau pe deplin doar câteva fenomene rătăcite (...) din epoci și tradiții naționale diferite” pe care „le alegea întâmplător” și această alegere „era firească”, deoarece scriitorul „simpatiza cu arta veridică, elevată și 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 colecția lui? Aici nu se mai puteau escamota faptele. Alegerea nu s-a dovedit a fi cătuși de puțin „întâmplătoare”. Majoritatea covârșitoare a tablourilor erau semnate de „barbizonieni”, adică de preimpresioniști. Dar și acum Zaborov perseverează în eroare, încearcă să respingă orice „simpatie”, orice concordanță a peisagisticii turghenievienne 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 (...) temeieri suficiente”. Dar, surpriză! În paragrafele următoare el scrie: „Barbizonienii (...) s-au dovedit a fi deosebit de apropiați marelui cântăreț al naturii ruse” și că romancierul „alegea” numai tablourile „care îi erau apropiate *ca manieră (!), conținut (!) și viziune(!?)*”¹.

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

Analiza creației turghenievienne demonstrează însă contrariul. Există numeroase „confirmări” atât în operele cât și în corespondența romancierului, care se pot găsi, cu condiția să dai dovadă de obiectivitate și să citești atent miile de pagini din cele 18 volume de corespondență și 12 de opere literare. Cauzele preferinței lui Turgheniev pentru arta lui Delacroix și Manet, cât și pentru „barbizonieni”, care au beneficiat de „îndrănelile revoluționare” ale acestor doi maeștri 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 și 152.

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

Turgheniev, Flaubert, frații Goncourt și, pe urmele lor, mai tinerii Alphonse Daudet și Maupassant, dominați de „o invincibilă necesitate de a picta prin cuvinte”, au dat replici corespunzătoare pictorilor amintiți, „traducând” sentimentele și gândurile personajelor în senzații care pot vorbi simțurilor. De altfel, Turgheniev și Flaubert, adevărații fondatori ai impresionismului în literatura universală, au postulat această manieră atunci când au numit „literatură expozitivă” propria creație, manieră „instantanee” sau „situațională” în limbajul plasticienilor. Literatura lor înfățișa ceea ce vedeau ori presupuneau că se desfășoară într-un anumit moment. Astfel, realitatea era descompusă „într-o multitudine de moduri de percepție, redată 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 impresionisti, bazată pe vraja impresiei momentane și pe strădania de a surprinde prospețimea și sinceritatea ei.

Concordanțele dintre literatură și pictură sunt evidente și indiscutabile. Ele sunt determinate, cum observa Wagner, de faptul că artele „aspiră să-și dea mâna” și să-și transmită reciproc „forțe noi” atunci când ating un înalt nivel în evoluția lor.

Abstract

Having as a starting point the existence of similar tendencies in the evolution of arts, I will try to demonstrate that the impressionistic methods were used not only in painting, but also in literature, in Turgeniev'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 Turgeniev'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. Turgeniev and Flaubert did not render precise outlines of the described objects as in the paintings of the impressionists. They used the imperfect tense in order to extend the duration of the events.

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

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