

Exotismul și Orientalismul

Ana Mihaela ISTRATE
Universitatea Româno-Americană

Rezumat

De-a lungul timpului exotismul a fost confundat cu frumosul, urâtul, grotescul, tragicul, sublimul sau comicalul, deci i-au fost atribuite mai multe categorii estetice, definind mai multe tipuri de trăiri artistice, specifice anumitor etape din istoria literară și artistică. Nu este mai puțin adevărat faptul că, printr-o confuzie asupra conceptului estetic, termenul face referire la un peisaj, operă literară, sau artistică, religie sau ritual aparținând unor spații îndepărtate.

Secolul romantic este prin excelență exotic, deoarece acum au loc cele mai multe călătorii în orient. Primii orientaliști sunt învățații secolului al XIX-lea, care încep să traducă literatura orientului, bazându-se pe supoziția că o adevărată cucerire colonială trebuie neapărat să aibă vaste cunoștințe despre respectivele teritorii și oameni. Ideea unei cunoașteri, echivalentă cu puterea, a devenit un simbol al culturii europene. Învățând despre Orient, europenii au ajuns să dețină puterea totală asupra acestor locuri. Oriental a devenit: cercetatul, văzutul, observatul, obiectul de studiu al unei întregi generații. Pe de altă parte, Orientul a avut o funcție estetică experimentală, o încercare de găsire a unor alternative viabile la tendințele poetice ale epocilor anterioare.

Cuvinte cheie

exotism, orientalism, perspectiva istorică și geografică.

1. Introducere

Exotismul a suscitat de-a lungul timpului atenția cercetătorilor în domeniul literaturii universale. Privit din perspectivă geografică, este evident faptul că exotismul a reprezentat o fascinație pentru diferitele epoci literare și artistice dar, după cum afirmă Ștefan Augustin Doinaș, „nu distanța materială dintre două repere geografice, ci prăpastia ideală dintre două moduri de a fi sau de a apare conferă atributul exotic. Ceea ce ne fascinează, ne uluiește și ne atrage nu se află dincolo de limita vederii, cât mai ales dincolo de posibilitățile cunoașterii, ale înțelegerii noastre obișnuite. Africa, Asia sau America sunt fascinante pentru un european, nu pentru că sunt departe, ci pentru că îi sunt necunoscute, străni chiar; pentru că sunt altceva decât universul său familiar, geografic sau cultural” (Ștefan Augustin Doinaș 1973: 101).

Tzvetan Todorov, atunci când vorbește despre exotic, pleacă de la existența unui paradox constitutiv: cunoașterea este incompatibilă cu exotismul, dar necunoașterea este la rândul ei ireconciliabilă cu elogiul celorlalți; or aceasta este exact ceea ce ar vrea să fie exotismul, un elogi în necunoaștere. (Todorov 1999: 364)

Exotismul, adesea confundat cu orientalismul, ar putea fi definit ca o tendință a culturii și în special a literaturii secolului al XIX-lea, un altfel de spațiu geografic, situat în afara granițelor vizibile ale societății, ce s-a format ca rezultat al Revoluției Franceze (considerată un etalon politic pentru întreaga Europă) și al revoluției tehnologiei, care a marcat evoluția societății moderne. *Proiectul exotic*, așa cum îl numește Chris Bongie în studiul său intitulat *Exotic Nostalgia: Conrad and the New Imperialism* are ca scop central recuperarea valorilor culturale pierdute odată cu dezvoltarea societății post-revoluționare. Această mișcare va continua pe întreg parcursul secolului al XIX-lea, pentru ca în ultima parte să fie dominată de un pesimism desăvârșit: „Acea fază acută de expansiune teritorială, supranumită Noul Imperialism și de cele mai multe ori asociată cu lupta pentru dobândirea Africii, marchează punctul critic final al exotismului: cum poate cineva să se dea la o parte din fața unui proces global și aparent ireversibil?” (Bongie 1995: 270)

Literatura cu tematică exotică este doar un pretext pentru explorarea unui spațiu îndepărtat, amplificată fiind atât de tendințele expansioniste ale marilor puteri europene, dar și de artă, care se inspiră din ce în ce mai mult din teritoriile exotice (Magreb, India, Levant). În același timp putem vorbi despre exotismul literar ca o posibilitate de explorare a unor sentimente, emoții, amintiri care au avut un puternic impact asupra spectatorului.



William J. Müller - *The Moschea Mahmudiya*, c. 1838

Acuarela lui William James Müller este o dovadă a interesului general al societății occidentale pentru elementul inedit. În acest caz avem de-a face cu un exotism de peisaj, lucrarea fiind compusă prin suprapunerea structurilor arhitecturale specifice lumii arabe (locuințe tradiționale arabe, cu decoruri

ornamentale la ferestre, turnul de minaretă, tunele înguste, care transpun privitorul într-o lume încărcată de mister). Din punctul de vedere al paletii cromatice Müller folosește tonuri pastelate, prin combinația de ocru, portocaliu și roșu, reprezentând spațiul exotic asemenea unui deșert al simțurilor.

„(...) Exotismul unei cărți sau al unui tablou este viu în măsura în care tot ceea ce e străin, diferit și straniu, rămâne, pe mai departe, ca atare: la fel de străin, la fel de diferit, la fel de straniu. Lipsa de familiaritate cu datele unor alte meridiane sau timpuri, impresia puternică de a te afla în fața unei alte lumi care ți se oferă ca un adevărat antipod al lumii în care trăiești – iată halo-ul care se menține intact în orice operă pătrunsă de exotism.”(Șt. Augustin Doinaș 1973: 103)

2. Contextul social-politic al apariției exotismului literar și plastic

Contextul social politic este extrem de important pentru trasarea granițelor temporale și spațiale ale exotismului.

La sfârșitul secolului al XVII-lea însă, interesul europenilor asupra Imperiului Otoman devine din ce în ce mai mare, atât din punct de vedere diplomatic și militar, dar mai ales comercial. În secolul al XVII-lea Imperiul Otoman supunea aproape întreaga zonă a Balcanilor, cu excepția principatului Muntenegru, care reușise să își păstreze independența. Turcii asediaseră de două ori Viena, o dată în 1529, iar a doua oară în 1683.

Foarte interesat este faptul că din punct de vedere cultural, Europa nu a fost interesată aproape deloc de cultura Imperiului Otoman, iar acest lucru este sugerat și de lipsa unor catedre, care să studieze cultura și civilizația acestui Imperiu, în universitățile din Europa occidentală. Singurele interese în zonă au fost cele comerciale, începând cu a doua jumătate a secolului al XVII-lea, când Jean-Baptiste Colbert, primul ministru francez din timpul lui Louis XIV, manifestă un interes special în dezvoltarea relațiilor comerciale în Levant. În 1671 se înființează la Marsilia o Companie Levantină, implicată în achiziționarea bumbacului din porturile palestinienilor și libaneze. Se poate remarca de asemenea o puternică prezență comercială în portul Alexandria, iar de-a lungul secolului al XVIII-lea se pune problema unei ocupații franceze în Egipt.

Compania Levantină franceză se afla în competiție directă cu Societatea levantină britanică, ce își avea sediul în orașul Alep, situat în nordul Siriei, aflat la intersecția celor mai importante rute comerciale ale epocii, cu India, Damasc, și ca rută de acces pe *drumul mătăsii*. La începutul secolului al XVIII-lea Compania Levantină britanică se afla în plin declin, pe măsură ce Compania Indiilor de Răsărit devenea din ce în ce mai prosperă. Rivalitatea între englezi și francezi scindează continentul European, culminând cu Războiul de șapte ani (1756-1763) când cele două puteri își dispută drepturile comerciale în fostul Imperiu Mughal din India. În 1761, în ultima perioadă a războiului de șapte ani, Franța este înfrântă decisiv, Compania Britanică a Indiilor de Răsărit devenind cea mai puternică forță din zonă. Se dezvoltă astfel un deosebit interes de comunicare cu localnicii,

Compania extinzându-și interesele în pregătirea angajaților în studiul limbii arabe, oferind chiar și stimulente financiare celor care reușeau să treacă examenele de limbă. Cu toate acestea Marea Britanie rămâne tributară intereselor financiare, care le surclasează pe cele culturale, astfel că nu putem vorbi despre un studiu asupra limbii, gramaticii sau literaturii persane (persana fiind limba de curte în India) până la Sir William Jones (1746-1794). Acesta este cunoscut pentru teoria sa privind existența unei relații între limbile indo-europene, fondator în 1784 al Societății Asiatice din Calcuta, precum și autorul primelor traduceri în limba engleză a unor opere importante ale literaturii indiene.

În timp ce francezii își concentrau interesul comercial în Mediterana de est, iar englezii își consolidau Imperiul, cunoscut sub numele de *British Raj*, în India, olandezii colonizau insula Java și Sumatra, iar rușii se extindeau în zona Caucazului, în detrimentul Imperiului Otoman.

3. Contextul cultural al apariției exotismului în literatura și arta europeană

Pe plan cultural, dintre toate aceste puteri politice ale lumii, Franța este singura țară în care se remarcă apariția unor lucrări serioase, fie traduceri de texte din limba arabă, persană, sanscrită, dar mai ales studii critice sau enciclopedii. În privința studiilor exotice, publicarea enciclopediei intitulate *Bibliothèque orientale* a lui Barthélémy d'Herbelot reprezintă o piatră de temelie pentru conștientizarea, de către publicul larg francez, a literaturii și istoriei arabe, persane, sau turce. În același timp, publicarea versiunii franceze a celei *O mie si una de nopți* de către Antoine Galland, secretar al Ambasadei Franței la Constantinopol, a stârnit interesul pentru exotismul literar. Lucrarea a apărut în douăsprezece volume mici între 1704 și 1717, care au fost imediat traduse și în engleză sub titlul *Arabian Nights*, circulând în cel puțin treizeci de ediții în engleză și franceză, numai în secolul al XVIII-lea. Popularitatea lor aproape imediată l-a încurajat pe Petits de la Croix să publice în 1707 *Poveștile turcești și Povești persane sau O mie si una de zile* între anii 1710-1712. Ambele ediții au fost imediat traduse și în limba engleză, fapt care dovedește circulația fenomenului oriental pe ambele maluri ale Canalului Mânecii cu aceeași intensitate. Acestea au pus în mișcare imaginația scriitorilor și a publicului occidental. Mai presus de toate, prin structura lor - povestea în ramă incluzând mai multe povești în cadrul aceleiași povești - au atras atenția scriitorilor epocii; permițându-le contemporanilor să adauge culoare și varietate poveștilor lor, punând bazele unui nou gen literar în Occident, romanul.

Galland și-a gândit lucrarea nu numai ca pe un simplu exercițiu literar, dar și o lucrare de instruire a cititorului asupra vieții orientale, și după cum însuși autorul afirma în prefața la primul volum, plăcerea lecturii acestor povești înseamnă și a învăța „despre obiceiuri și moravuri ale orientalilor, ceremonii, atât păgâne cât și mahomedane, deoarece aceste lucruri sunt mai bine descrise de aceste

povești, decât din descrierile scriitorilor și ale călătorilor” pe acele țărâuri exotice.

La începutul secolului al XIX-lea Orientul devine un subiect de interes nu numai din punct de vedere politic, dar și cultural. Vorbim despre câteva evenimente istorice care au polarizat interesul europenilor pentru Orient: este vorba despre Revoluția Franceză, campaniile Napoleonice în Egipt și Războiul anglo-turc (1807-1808), dintre care de departe cel mai important îl constituie intervenția franceză în nordul Africii.

La Paris se înființează în 1795 *Ecole spéciale des langues orientales vivantes*, condusă de Louis Mathieu Langlès și mai târziu de Silvestre de Sacy. Cu toate acestea, nu trebuie acordată prea multă greutate termenului „vivantes” deoarece, după cum vom observa, cercetătorii epocii nu sunt interesați în mod special de evoluția limbilor vorbite în Orient.

Cu toate că pe termen lung s-au pus bazele unei noi științe, în epocă acest domeniu de studiu a stârnit pasiuni și rivalități. O foarte lungă perioadă de timp nu a existat o coeziune mondială în privința orientalismului. Primul congres a avut loc la Paris abia în 1873. Mai mult decât atât, în secolul al XIX-lea, societățile de orientalistă nu reprezentau adjuvanții unui sistem academic. Cea mai mare parte a articolelor publicate în revistele de specialitate erau texte orientale însoțite de traduceri lor. Însă nu aveau nimic din procedeele de analiză și sinteză întâlnite astăzi în studiile riguroase și bine documentate. Societățile de orientalistă, la fel ca multe alte societăți ale secolului al XIX-lea, erau dominate de bărbați; femeia făcându-și apariția în orientism abia în secolul XX.

În 1770, baronul François de Tott este trimis de Ministerul de Externe francez, aparent într-o inspecție asupra pozițiilor franceze în Mediterana orientală, de fapt, pentru a cerceta punctele tari și punctele slabe ale Imperiului Otoman la momentul respectiv. Concluzia acestuia, expusă într-un memorandum înaintat la Paris în 1779, se referă la necesitatea unei invazii franceze în Egipt. De fapt, proiectul de cucerire a Egiptului a fost susținut de comercianții francezi, care considerau nordul Africii o piață sigură pentru produsele lor. Pe de altă parte, Napoleon Bonaparte, care studiase planurile de campanie ale lui Alexandru cel Mare, visa să utilizeze Egiptul ca pe o bază militară pentru cucerirea Constantinopolului și a Indiei. Nu trebuie uitat și faptul că Napoleon Bonaparte citise lucrarea lui Volney, *Voyage en Egypte et en Syrie*, publicată în 1787, precum și mai cunoscuta operă a lui Volney, *Les Ruines, ou méditations sur les révolutions des empires* (1791), care se deschide cu o meditație asupra ruinelor Palmirei, din estul Siriei. După cum afirma și profesorul Dan Grigorescu în *Povestea artelor surori*, campaniile lui Napoleon „deschid orizontul spre civilizația Mediteranei orientale” (Grigorescu 2001: 208). Bonaparte ia cu el în Egipt o impresionantă echipă de oameni de știință, mare parte dintre ei savanți în domeniul ingineriei civile. El înființează la Cairo un Institut de egiptologie, împărțit în patru secțiuni: matematică, fizică, economie politică și ultima, dedicată literaturii și artei. În

această ultimă secțiune putem include toate demersurile de înființare a șantierelor arheologice, precum și cele de catalogare și mutare a capodoperelor civilizațiilor antice în Europa.

În lucrarea sa, intitulată *Eseu asupra exotismului – O estetică a diversității*, Victor Segalen, în ciuda unor contradicții interne, repetiții și puncte de vedere nesustinite cu argumente veridice, își expune un punct de vedere critic asupra contemporanilor săi, calați numai pe dezvoltarea capacităților expansioniste, de care dorește să se disocieze în mod clar. În același timp el face distincția între punctul său de vedere asupra exotismului, și ceea ce el numește „pseudo-exot”, sau pseudo-exoticul, oferind ca exemple pe Pierre Loti, celebru la sfârșitul secolului al XIX-lea, dar cu rădăcini mult mai adânci, care ajung până la George Sand sau Alphonse de Lamartine. Segalen consideră că scriitorii romantici au avut tendința de a mistifica relația lor cu natura, care în viziunea scriitorului francez reprezintă prototipul primordial al exotismului. Pe de altă parte, apariția termenului *diversitate* în titlul eseului său, nu se referă atât la posibilitatea de a lua în considerare existența unui multiculturalism, ci mai degrabă aduce în discuție problema coexistenței diferențelor de clasă, cultură sau genuri literare.

Orientalismul reprezintă unul dintre cele mai importante domenii de studiu ale teoreticienilor postmoderniști, de la sfârșitul secolului XX. De aceea termenul a fost pus în discuție de mai multe ori, aducându-se argumente și contra-argumente, care să confirme sau să infirme teoriile lui Edward Said. Pentru Said, orientalistul poate fi „oricine predă, scrie sau studiază Orientul – iar aceasta se aplică fie antropologului, sociologului, istoricului sau filosofului” (Said 1999: 4).

Școlile postsaidiene, reprezentate printre alții de Richard King sau James Clifford, au încercat să clarifice unele confuzii de direcție, să depășească linia foucauldiană fundamentalistă, militând pentru intersidisciplinaritate, oferind concepții alternative, pe care Said nu le-a putut delimita foarte clar. Lucrarea lui Said omite să menționeze importanța mare a școlii germane de orientalistă, în afara celei franceze, britanice și americane. Sheldon Pollock, profesor de sanscrită la Universitatea Columbia, unul dintre teoreticienii care au adus un plus de inovație în teoriile lor, accentuează rolul puternic al orientalismului german, care a dus la apariția teoriei purității rasei ariene, împingând Europa spre un lung și dureros proces de purificare rasială.

Printre cercetătorii care s-au opus punctului de vedere enunțat de Said putem menționa pe Robert Irwin, Ulrike Freitag sau James Brown. Cercetătorul Robert Irwin, în studiul intitulat *Dangerous Knowledge – Orientalism and its Discontents* afirmă că lucrarea sa a apărut ca urmare a nevoii de exprimare a unui punct de vedere contradictoriu celui al lui Said. El susține că în esență, Said definește Orientalismul drept „un discurs hegemonistic al imperialismului, un discurs care constrânge scrisul și gândirea occidentală asupra Orientului, și în special asupra Islamului și a lumii arabe în general. Într-un fel el a legitimat

penetrarea și apropierea teritoriilor arabe de către occidentali. Deși Said nu este consecvent în privința începuturilor Orientalismului, în esență el susține că mișcarea își are originile în opera învățaților francezi și englezi, de la sfârșitul secolului al XVIII-lea.

În studiul intitulat *The Arabs and Mediaeval Europe*, al lui Norman Daniel, cercetător pe care însuși Said îl citează în lucrarea sa, se poate observa că dominantă ideologică atât a musulmanilor cât și a creștinilor avea în vedere mai degrabă asemănările decât deosebirile „dogmatice, liturgice și morale ale celor două religii” (Daniel 1975: 13) și că nu era un lucru anormal ca un conducător creștin să întemeieze alianțe politice cu musulmanii, sau pentru un musulman să ceară ajutor politic unui conducător european, făcând abstracție de cultură sau religie (Daniel 1975: 51-62).

Discursul lui Daniel oferă nenumărate exemple de astfel de colaborări între creștini occidentali și musulmani, în care compatibilitatea între cele două religii este solid argumentată. Adevăratul pericol pentru europeni l-au constituit otomanii, mongolii și membrii clanului Seljuk, după cum spune el, iar conflictele reale nu au fost cele între religii, așa cum au încercat să dovedească cercetătorii cruciadelor, ci mai degrabă înclăștirile între puterile mondiale. Nu trebuie uitate în acest sens traumele provocate anterior de greci, romani, bizantini, și mai recent de popoarele germanice.

Edward Said deasemenea insistă asupra limitării orientalismului la studiul occidental asupra islamului. El consideră că orientalismul occidental nu a fost niciodată un studiu asupra Orientului bazat numai pe cercetarea elementelor culturale: "Yet never has there been such a thing as pure, or unconditional, Orient; similarly, never has there been a nonmaterial form of Orientalism, much less something so innocent as an 'idea' of the Orient." (Said 1999: 23).

Pentru a putea înțelege complexitatea discursului exotic, în care se vor desfășura cele mai multe dintre poemele cu tematică orientală a poezilor englezi și francezi, acesta trebuie privit nu numai prin prisma teoriei lui Edward Said, referitoare la puterea de dominație occidentală asupra Orientului, ci și ca o confruntare de idei, într-un context european mai larg. Studiul exotismului oriental s-a aflat încă de la început sub puternicul impact naționalist al puterilor europene, care își revendicau fiecare dominația asupra acelor teritorii, din care Said îi exclude pe germani. El își justifică opțiunea bazându-se pe un citat din Peter J. Manning, care afirmă că în Germania, nimic nu se apropie de dominația anglo-franceză, pe care cele două state au manifestat-o în teritoriile ocupate: India, Levant sau nordul Africii (Manning 1980).

Romanticii nu „descoperă” Orientul, după cum spunea cercetătorul Mircea Anghelescu, ci îl adaptează nevoii de noutate, într-o epocă dominată de sentimente exacerbate și de contraste, de o istorie zbuciumată și măcinată de războaie și revoluții. Se ajunge la o saturare a opiniei publice cu informații legate de Orient.

Când Victor Hugo își publica *Orientalele* (1829), iar Lamartine călătorea în Egipt, Siria și la Constantinopol, Orientul deja era un subiect îndelung exploatat de literatură. Și mă refer aici nu numai la literatura de specialitate, axată pe cercetări în domeniu, traduceri ale unor opere celebre ale Asiei, compilații de texte orientale, reviste de specialitate, dar și la jurnalele de călătorie, precum și la adaptarea și imitarea unor texte preexistente. Traducerea celor *O mie și una de nopți* de către Antoine Galland sau deschiderea în Europa a ambasadelor unor țări orientale, aduc în prim plan note de călătorie, relatări despre obiceiuri, costume, limbă. Putem menționa astfel *Scrisorile persane* ale lui Montesquieu (1721), *A Continuation of Letters written by a Turkish spy* (1718) a lui Daniel Defoe, *Candide* a lui Voltaire, etc.

Se știu foarte puține lucruri despre sistemul inter-relațional al culturilor. Cu toate acestea putem distinge factorii implicați în remodelarea proceselor cognitive ale artistului. În primul rând trebuie avute în vedere circumstanțele în care operează influențele artistice. Stilurile circulă și uneori evenimentele sociale sau forțele care le impulsionează nu au nimic în comun cu arta. Influența maură asupra artei franceze, de exemplu, este rezultatul direct al evenimentului social - politic, adoptat sub presiunea momentului și a forței de dominare spirituală exercitată de o singură figură politică, Napoleon Bonaparte.

4. Confluențe între literatura și arta exotică

Stilul este un mijloc de comunicare atât de puternic, încât criticii de artă ar fi tentați să interpreteze apariția unor forme similare în diferite colțuri ale lumii drept dovezi ale unui contact direct și mult mai profund decât cel care a avut loc în realitate. Aptitudinile artistice și tehnicile de lucru au posibilitate de propagare la distanță, fără a lăsa urme ale trecerii prin diferite locuri ale lumii. Ceramica pictată din neoliticul chinez, de exemplu, e posibil să fi fost influențată de cea mesopotamiană, deoarece în ambele cazuri sunt întrebuițate motive decorative, care la rândul lor apăruseră mult mai devreme, în Orientul Mijlociu. Dar cele două culturi menționate anterior nu aveau cunoștință una de existența celeilalte, fiind separate și de triburile de nomazi care, în mod aparent, nu se ocupau cu ceramica pictată. Deci nu este nevoie să presupunem un contact direct între Mesopotamia și China preistorică, deoarece cultura este un organism viu, care acționează ca un “purător”, fără a fi afectat în sine.

În multe cazuri transmiterea elementului artistic intervine ca răspuns la o nevoie specifică și conștientă. Poate fi vorba despre o necesitate profundă, cum este cazul artei budiste în Asia de Est, sau poate lua forme mult mai lipsite de însemnătate, cum este plictiseala, sau gustul pentru noutate.

Cu toate acestea, opera de artă, deși produsul unei situații culturale, este rezultatul procesului creativ al unui individ, iar confluența între est și vest se produce de fapt în conștiința artistului. Dar ce guvernează această opțiune, de a

accepta sau transforma un model cultural, sau de a integra în procesul creativ un anumit motiv sau simbol cultural? Răspunsul este în parte unul istoric, dar în același timp alegerea are la bază modul în care artistul “vede”, iar acesta este rezultatul tradiției și pregătirii, la rândul lor factori istorici.

După cum afirma și Ernst Hans Gombrich în *Artă și iluzie*, artistul vede și pictează ceea ce a învățat să vadă și să picteze. Dincolo de acest punct, alegerile artistului sunt determinate de presiunea exercitată asupra lui, de o anumită comandă care îi este făcută, dar nu în ultimul rând de relațiile interumane și experiențele personale.

Confruntarea între arta orientală și cea occidentală pleacă de la premisa existenței unor diferențe majore între cele două lumi și numai atunci când vom realiza cât de mari sunt diferențele între cele două, vom reuși să înțelegem procesul artistic. De-a lungul timpului au existat mai multe tentative de descriere a acestor diferențe între modul de expresie și conceptele celor două lumi, cum este cazul lui Herman Northrop Frye, *The Meeting of East and West*. Orientul, afirmă Northrop, sălășuiește într-un “undifferentiated aesthetic continuum”; occidentul într-un “differentiated logical continuum”; în Orient predomină componenta estetică, în Occident cea teoretică. Putem aduce în discuție mai multe aspecte, însă diferențele între cele două lumi sunt suficient de izbitoare încât să înțelegem resorturile care i-au împins pe artiști, de-a lungul timpului, să preia diferite teme și motive din Orient, pentru a construi opere de artă cu totul noi în epocă.

Pentru poeți și pictori, ca și pentru publicul lor, Orientul reprezenta un capriciu, o fantezie romantică a tinerilor lipsiți de griji sau ocupație. După atâtea claruri de lună sau nopți tumultuoase, intră în scenă Orientul, un tărâm al fabulației, al „poeziei pure”, lipsit de gravitație, un loc al nimănui și de oriunde care devine un decor de operă literară și de artă. Lumina, deja prezentă în *turcheriile* secolului al XVIII-lea era favorabilă picturii. Acuarela, cu suportul ei fragil și încărcat de efecte delicate era *regina exotismului*, a călătoriilor, uneori cu efecte benefice și asupra picturii în ulei. Orientul era un tărâm mistic, despre care se știau prea puține lucruri, poate ceva mai mult decât ceea ce afirmase Gustave Flaubert, că „femeile orientale sunt baiadere”, sau că Damascul este doar „un loc unde se fac săbii bune”. Orientul întâlnit în poezie și pictură reprezintă frivolitate pură, ceva plin de farmec și atracție feminină indescifrabilă, care de-a lungul timpului a atras generații întregi de artiști.

Cu toate acestea nimic nu poate explica amplitudinea fenomenului oriental, care devine o forță în arta occidentală a secolului al XIX-lea. Fascinația pentru orient nu era nouă. Pictorii au fost de-a lungul timpului extrem de receptivi la opulența și straniețea orientală, pe care o vădesc prin atracția pentru scenele biblice și istoria antică.

Dar nu este oare Orientul un simbol al necunoscutului, acel univers „altfel”, pe care toți artiștii, și în special pictorii, își doresc să îl descifreze? Este

aproape imposibil să explicăm în cuvinte amplitudinea și intensitatea fenomenului oriental, care și-a pus amprenta asupra secolului al XIX-lea în cultura europeană.

Artă lui Rembrandt a influențat atât de mult Orientalismul, ca mișcare artistică, încât de la el putem vorbi despre un întreg curent oriental. Contactul cu negustorii olandezi, primii fondatori ai Companiei Indiilor de Răsărit, precum și apropierea de colonia de evrei din Amsterdam, de la care a împrumutat un întreg repertoriu de forme și personaje exotice au atârnat mai puțin în balanță decât propria căutare, dorința de schimbare într-un spațiu și timp diferit și decorat în culori și lumini speciale.

Mult mai exotice, deși lipsite de consistență și profunzime sunt *turcheriile* care devin la modă în secolul al XVIII-lea; o adevărată vogă ce scoate la lumină sultanii lui François Boucher și pașalele lui Jean-Honoré Fragonard, precum și *Scrisorile persane* ale lui Montesquieu (1721) sau *Răpirea din Serai* a lui Mozart (1782).

Jean-Etienne Liotard și Jean-Baptiste van Mour au trăit în Turcia secolului al XVIII-lea oferind imagini mult mai autentice ale acelor locuri. Cu toate acestea, abia în secolul al XIX-lea, când Europa s-a implicat mult mai activ din punct de vedere politic în Orientul Apropiat și când mijloacele de transport s-au îmbunătățit simțitor, artiștii occidentali au început să călătorească, devenind foarte interesați de detalii despre această lume încă virgină. Orientalismul a devenit astfel un domeniu în care secolul al XIX-lea s-a specializat.



Rembrandt R. van Rijn *An Oriental*, 1635

„Orientalismul în artă este numai una din direcțiile exotismului, nu-i decât un reflex palid al interesului pentru existența popoarelor îndepărtate și al interesului științific pentru istoria lor” (Sever 1973: 120).

Deși aceste opere propun o variantă destul de improbabilă a Orientului, călătoriile artiștilor occidentali la Constantinopol le vor lărgi dicționarul figurilor de stil și catalogul imagistic. Printre acești „pictori ai Bosforului”, studiați la începutul secolului XX de diplomatul francez Auguste Boppe, se numără Jean-Etienne Liotard, care realizează unele dintre cele mai convingătoare lucrări, inclusiv portrete de femei în haine tradiționale arabe. Cu toate acestea, nu trebuie subestimat impactul artiștilor mai puțin cunoscuți în epocă, precum Louis-François Cassas, Jean-Baptiste Hilaire sau Antoine-Ignace Melling, ale căror lucrări, servile genului de pictură de călătorie, câștigă teren în epocile imediat următoare.

În pictură, mai mult decât oriunde, acest tărâm, uneori numit Orient, alteori Răsărit sau Est, devine un punct de convergență al tuturor școlilor occidentale. Italia, centru artistic al Europei, inaugurează preocuparea pentru orient, prin Gentile Bellini, care în 1480 execută un portret al Sultanului Mehmed II la Constantinopol.



Gentile Bellini, *Sultan Mehmed II*, 1480

Țările germane rămân în urmă, deși dominația bavareză din Grecia, precum și cercetările arheologice ale lui Karl Richard Lepsius în Egipt, deschid apetitul pentru un nou domeniu de studiu, care va atinge punctul de maximă înflorire după salonul retrospectiv de artă islamică, de la München, din 1910. Deși înainte de Războiul Civil fuseseră puțini americani care se aventuraseră pe tărâm oriental, după 1865 ei joacă un rol important, în ciuda faptului că sunt în continuare influențați de francezi.

Devine foarte clar că cei mai importanți reprezentanți ai mișcării orientale au fost englezii și francezii, satisfăcând în parte dorința de expansiune colonială. „Problema orientală”, care derivă din confruntarea Imperiului Otoman, aflat în decădere, cu națiunile europene rivale, reprezintă miezul problemei și punctul de plecare în același timp. S-a manifestat în timpul campaniilor din Egipt, pe tot parcursul războiului de Independență a Greciei, odată cu stabilirea relațiilor între Muhammad Ali Pașa și Europa, toate acestea punându-și amprenta asupra producțiilor artistice ale epocii.

Rolul Franței a fost unul crucial, în primul rând pentru că aici Orientalismul se manifestă o lungă perioadă de timp, fiind inaugurat, după încheierea campaniei napoleoniene în Egipt, de discipolii lui Jacques-Louis David și fiind revigorat de Henri Matisse la începutul secolului XX, atunci când mișcarea orientalistă se mută în Marea Britanie. Orientul, și mă refer aici la Egipt în mod special, a servit de-a lungul timpului drept escală în lungile călătorii spre India. Franța însă, ca urmare a contactului direct, a menținut relațiile privilegiate cu lumea arabă. Nu este întâmplător faptul că școala provençală condusă de Emile Loubon a scos la iveală un număr atât de mare de artiști, reporteri de teren, justificând astfel expoziția din 1975, care le este dedicată în exclusivitate.

În secolul al XIX-lea această deschidere spre est își găsește forma de exprimare în înregistrările vizuale realizate *pe viu* de un număr foarte mare de artiști. Flaubert afirma că, în linii mari, un orientalist este „un călător îndârjit”. Și într-adevăr, nu putem vorbi despre orientalism fără un jurnal de călătorie, chiar dacă – în cazul unora dintre artiști – sunt doar călătorii idealizate, întreprinse dintr-un confortabil fotoliu de atelier.

Imperiul Otoman, din Turcia până în Egipt, și până în Principatele danubiene, Africa de Nord și Persia cuprinde un *Orient* mai mult cultural decât geografic, un amestec interesant între Levant (țările care delimitează coastele de est ale Mediteranei) și Magreb (țările din nord-vestul Africii). Explorarea acestor teritorii a pus bazele unei mișcări orientate pe observarea naturii umane și înconjurătoare, distingându-se astfel de așa numitele „turcherii”, ale epocilor anterioare, și creând o punte de legătură cu noul tip de expediție inițiată. Grecia, considerată în jurul anului 1820 o parte integrantă a Orientului, începe să fie un punct de atracție pentru artiști după ce Sinaiul devine accesibil publicului larg. Expedițiile le oferă pictorilor nu numai subiectul, dar necesită implicarea totală și un adevărat sacrificiu, care își va lăsa amprenta asupra creației artistice a unei întregi generații. Aceste expediții au făcut posibilă ruptura de vechile stereotipuri artistice, eliberând sinele artistic de sub tirania muzeelor europene (așa după cum afirmă John Ruskin, referindu-se la John Frederick Lewis), permițând accesul la un nou tip de percepție, pe care uneori nici măcar artistul însuși nu o sesizează, astfel că avem de-a face cu o metamorfozare naturală a eului artistic.

Criticii de artă au studiat complexul fenomen orientalist mai bine de o jumătate de secol. O evaluare preliminară a fost ocazionată de aniversarea a 100 de ani de la ocuparea Algeriei de către francezi. În 1930, Jean Alazard, custodele nou înființatului Musée des Beaux-Arts, publică lucrarea *L'Orient et la peinture française au XIXe siècle* (*Orientul și pictura franceză a secolului al XIX-lea*), o

serioasă lucrare, bine documentată, care a rămas de-a lungul timpului un punct de referință în literatura de specialitate. Această lucrare a fost urmată la scurt timp de cea a lui Jean-Marie Carré: *Voyageurs et écrivains français en Egypte* (1932), un studiu al fenomenului oriental, privit dintr-un unghi de vedere mai literar.

Din acest moment, artiștii secolului al XIX-lea, care au reprezentat în pictură Orientul, au fost considerați martori orbi ai dominației imperialiste. Teoria a fost emisă de cercetătoarea Linda Nochlin în anii '80, care aplică la studiul istoriei artelor teoria emisă de Edward Said în 1978, scoțând la lumină acea latură urâtă a lumii occidentale, precum și teoria potrivit căreia Orientul este doar „o creație a Occidentului”.

Pentru mult timp, chiar și după încheierea secolului romantic, tot ceea ce era diferit reprezenta un adevărat virus amenințător pentru lumea europeană. Gerardo Mosquera, în studiul *The Marco Polo Syndrome* vorbește despre *eurocentrism*, acea boală a europenilor de a refuza dialogul inter-cultural, de a accepta puncte de vedere diferite, de a realiza un compromis artistic. Niciodată nu au promovat vreun artist aparținând unei alte culturi, în încercarea de a realiza o punte de legătură între cele două lumi. Totul a fost prezentat doar din perspectiva europeană, nelăsând loc niciunui comentariu sau punct de vedere diferit. Eroarea romanticilor este aceea de a fi considerat arta lor ca fiind opera supremă, de cea mai mare valoare în epocă, la care totul trebuie să se raporteze. Fără să își dea seama ei au preluat și și-au însușit clișee aparținând altor culturi.

Noțiunea de *eurocentrism* este relativ recentă, primele referiri apărând în secolul al XVIII-lea, pentru ca termenul să înceapă a fi studiat intens abia la sfârșitul secolului al XIX-lea. Mosquera oferă o sugestivă explicație a termenului astfel: „eurocentrismul este singurul etnocentrism, universalizat ca urmare a dominației teritoriale din partea unei metaculturi, și bazându-se pe o transformare traumatizantă a lumii sub impactul proceselor economice, sociale și politice, canalizate într-o anumită parte a lumii. Ca urmare, foarte multe elemente ale acestei metaculturi încetează a mai fi *etnice* și se internaționalizează, devenind părți componente ale unei lumi modelate după cea occidentală” (Mosquera 1985:219). Cu alte cuvinte, cercetătorul reafirmă capcana în care artiștii romantici ne-au prins, aceea de a încuraja ideea de monocultură.

Ei transpun pe suprafața de lucru o lume total diferită, dar pe care și-o asumă ca fiind a lor. Faptul că fenomenul se suprapune peste problema dominației teritoriale și a impunerii autorității politice a europenilor asupra nou colonizatorilor teritorii face aproape imposibilă comunicarea în două sensuri. Implicarea interculturală presupune acceptarea elementului altfel, ca o tentativă de a înțelege și de a îmbogăți propria experiență cu elementul de diversitate. Dar aceasta ar presupune și procedeul invers, al colonizatului care își varsă experiența personală asupra lumii occidentale. Lucru care nici în epoca romantică, și nici mai târziu, nu a avut loc. Abia în secolul XX cercetătorii încep să își pună serios problema dialogului cultural, al compromisului și al acceptării diferitelor puncte de vedere care să vindece eurocentrismul, și să ne facă să vedem dincolo de granițele teritoriale. ”Despite all its noble aspirations and achievements, we should acknowledge that the culture of modernity... has also been always (but not excusevely) a culture of interior and exterior imperialism.”(Huyssen 1988: 239).

Toate expozițiile și lucrările publicate începând cu acest moment devin o bază de reflecție. Putem menționa în acest sens expoziția organizată de David Rosenthal la New York în 1982, urmată de expoziția londoneză din 1984, cea de la Dublin din 1988 și Berlin în 1989. Toate expozițiile au lărgit aria de cunoștințe, adâncind în același timp înțelegerea fenomenului, așa cum au făcut-o și studiile concentrate pe reliefarea contribuțiilor specifice fiecărei națiuni (Kenneth Bendiner asupra artei engleze, Gerald Ackerman asupra lui Jean-Léon Gérôme). În același timp, lucrările criticilor literari s-au concentrat pe evidențierea experiențelor de teren ale pictorilor și scriitorilor din epoca romantică. Abordarea lor mult mai abstractă este de fapt o invitație pentru studierea orientalismului pictural dintr-un unghi de vedere diferit de cel anterior, foarte convențional.

Unul dintre artiștii care s-au aflat în Egipt pe tot parcursul campaniei întreprinse de Napoleon Bonaparte în 1798 a fost Dominique-Vivant Denon, ale cărui schițe au început a fi publicate imediat după debarcarea la Alexandria, și care au jucat un rol important nu numai în epocă, ci pe tot parcursul secolului al XIX-lea.



Dominique Vivant-Denon - *Femme égyptienne dans le harem-les cheveux épars*, 1802

5. Concluzii

Romanticii, puternic dominați de *spleen*, pornesc în călătorii de cunoaștere și redescoperire a sinelui, spațiul local nemaifiindu-le suficient. „Dincolo de orizont” înseamnă de fapt Orientul, Italia, sau orice spațiu aparte, pitoresc și ezoteric uneori.

Romantismul a fost o mișcare europeană; o manieră radicală de a privi arta, literatura, societatea și elementul politic, care a pus un accent nou pe libertate

personală, individualism și imaginație. A reprezentat o dărâmare a tuturor barierelor impuse anterior între artă și viață, proză și poezie, muzică și cuvinte, cuvinte și imagini. Studiul asupra exotismului în secolul romantic, își concentrează atenția asupra interdependenței între literatură și artele vizuale în Europa, în perioada 1800-1840, când relația între scriitori și artiști s-a aflat într-o simbioză totală.

În această perioadă influența literaturii asupra picturii și procedeul invers joacă un rol esențial. Astfel se poate explica rolul pe care Ossian, Byron sau Walter Scott l-au jucat în dezvoltarea și perfecționarea imaginii picturale în Franța romantică, la fel de mult cum doamna de Staël sau Victor Hugo s-au erijat în coordonatori ai gândirii romantice franceze.

Periplul literar și artistic pe care îl vom întreprinde de-a lungul acestei lucrări, nu face altceva decât să aducă la lumină opere de artă, texte literare inedite, mai cunoscute sau mai puțin cunoscute, dedicate unui teritoriu fascinant, din Levant și până în Algeria, care a dus la formarea unui curent de gândire și exprimare artistică de o mare intensitate intelectuală. Vom avea de-a face, în mod evident, cu perspectiva occidentală asupra lumii exotice, pe care exploratorul romantic, avid de cunoaștere, încearcă să o atingă, să își formeze o impresie, chiar dacă pe alocuri eronată asupra acestei lumi, dar care a reprezentat o adevărată fascinație până în epoca modernă.

Bibliografie

- Bongie, C. (1995). *Exotic Nostalgia: Conrad and the new Imperialism*, în volumul editat de Jonathan Arac, Harriet Ritvo, intitulat *Macropolitics of Nineteenth-Century Literature: Nationalism, Exoticism, Imperialism*; Duke University Press, 270.
- Daniel, N. (1975). *The Arabs and Mediaeval Europe*, London: Longman, 1975, 13.
- Doinaș, Șt. A. (1973). *Opoziție și complementaritate*, Secolul XX, 7-150/1973, 101.
- Grigorescu, D. (2001). *Povestea artelor surori*, Editura Atos, București, 208.
- Huyssen, A. (1988) "Cartografica de postmodernismo" în Josep Pico (ed), *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, 239
- Manning, P. J. (1980). *Tales and Politics: The Corsair, Lara and the White Doe of Rylstone*, Byron: Poetry and Politics: Seventh International Byron Symposium, Salzburg 1980. Salzburg, Austria: Institut für Anglistik und Amerikanistik Universität Salzburg, 1981.
- Mosquera, G. (1985). *The Marco Polo Syndrome*, în "Theory in contemporary art since", no.66, 219
- Said, E. (1999). *Orientalism and religion: postcolonial theory, India and 'the mystic East'*, Routledge, London, 4.
- Sever, Al. (1973). *Psihologia exotismului*, în vol Secolul XX, 7 - 150/ 1973, Ed. Arta Grafică, București, 120.
- Todorov, T. (1999) *Noi și ceilalți*, Institutul European, București, 364.