

**„Senzația de exotism intensifică și îmbogățește
personalitatea individului”.**

Victor Segalen,
Essai sur l'exotisme

CAPITOLUL I

Argument pentru o reinterpretare a exotismului în epoca romantică

Există oare vreo legătură între modul cum interpretăm elementele comune textului literar și celui vizual? Mai exact, poate fi interpretată o anumită temă, cum este cazul exotismului în epoca romantică, prin prisma sistemului de simboluri comune celor două arte? Studiul cercetătoarei Alexandra Vrânceanu, intitulat *Modele literare în narațiunea vizuală* încearcă să lămurească unele aspecte ale problemei. Autoarea afirmă că „studiul relațiilor între literatură și pictură a cunoscut de-a lungul vremurilor diverse abordări. De la Aristotel, care vede poezia și pictura în egală măsură drept arte ale imitației, trecând apoi prin celebrul dicton horatian *ut pictura poesis*, sau prin asemănările tematice dintre cele două arte subliniate în Renaștere sau Clasicism și până la Lessing, care va încerca să marcheze diferențele dintre ele, artele vizuale și literatura au fost văzute de multe ori ca arte surori”¹.

Abatele Jean-Baptiste Du Bos, în *Cugetări critice despre poezie și pictură* încearcă să conceapă un sistem teoretic de argumentare a studiului interdisciplinar asupra literaturii și picturii, plecând de la un nivel emoțional. Autorul susține că arta reprezintă un procedeu de imitație, și că asemenea

¹ Alexandra Vrânceanu, *Modele literare în narațiunea vizuală*, Editura Cavallioti, București, 2002.

modelului real, ea este o sursă de emoție. „Imitația cea mai desăvârșită nu are decât o existență artificială, nu are decât o viață de împrumut, în vreme ce adevărata forță și activitate a naturii se află în obiectul imitat. Obiectul are înrâurire asupra noastră datorită puterii pe care i-o dă natura”². La fel ca și Platon, Du Bos investeste poezia cu un statut social indispensabil, deși din punctul de vedere al artelor, ea este inferioară celorlalte. Dar dacă poezia are capacitatea de a exprima sentimente ascunse, pictura nu le poate reda decât atunci când „nu există pasiune a sufletului care să nu fie în același timp și pasiune a trupului”³. Dacă poemul poate descifra sentimentele și evoluția acestora, în tablou, pictorul redă un singur sentiment. Tabloul se definește prin simultaneitate, poemul prin durată, primul preluând atributele din spațialitate, cel de-al doilea din temporalitate.

În poezie și în pictură personajele, scenele, înșiruirile de evenimente trebuie organizate într-o unitate semantică, asigurând caracteristici precum veridicitate sau decență. Poezia permite cititorului libertatea de a imagina scenariul, de a se integra în compoziția literară, de a vibra la emoțiile versului, în timp ce în tablou trebuie doar să descifrezi codul pentru a ajunge la sensurile povestirii. La o lectură a imaginii efortul este doar de interpretare, de decodare a mesajului vizual, precum și de interceptare a elementelor de detaliu.

Pluralitatea mijloacelor aflate la dispoziția poeziei pentru redarea sentimentelor asigură acestei arte superioritatea asupra picturii; în schimb pictura este superioară în capacitatea de redare a naturii. În concepția lui Du Bos, vizualul este superior verbalului, la fel cum senzorialul surclasează teoreticul, *inducția este mai presus de deducție*. „Vederea este chemată să dovedească adevărul celorlalte simțuri dacă sufletul bănuiește că se înșeală”⁴.

În *Artă și iluzie* Gombrich oferă definiția *iconologiei*, ca știința care cercetează „funcția imaginilor în alegorie și simbolistică și raporturile lor cu ceea ce s-ar putea numi *lumea invizibilă a ideilor*. Modul în care limbajul artei se raportează la lumea vizibilă este atât de evident și atât de misterios totodată, încât rămâne încă în mare măsură necunoscut, și în această privință

² Jean Baptiste Du Bos, *Cugetări critice despre poezie și pictură* [1719], Editura Meridiane, București, 1983, I, iii.

³ Jean Baptiste Du Bos, *op.cit.*, I, xiii.

⁴ Jean Baptiste Du Bos, *Ibid.*, I, xi.

nu fac excepție decât artiștii înșiși, care îl folosesc așa cum folosim noi toate limbile, fără a simți nevoia să le cunoaștem gramatica ori semantica”⁵.

El afirmă că în epoca romantică artistul doar traduce ceea ce vede, cu ajutorul mijloacelor de care dispune. Cu alte cuvinte artistul fie își creează o imagine proprie asupra unui peisaj pe care îl are în fața ochilor, fie recrează spațiul, pe baza unor schițe realizate anterior, sau pur și simplu din imaginație, plecând de la un detaliu nesemnificativ. Este cazul reproducerilor de decoruri orientale, pe care artiștii romantici le realizează din memorie, în urma călătoriilor de inițiere pe acele tărâmurii exotice.

Elementul fundamental al secolului al XIX-lea îl constituie posibilitatea transferului de imagini de la o operă la alta, modificând imaginile de bază, de la care se pornește, oferindu-le multiple sensuri, pentru ca astfel să ia naștere o operă nouă și originală în același timp. Numai în acest fel putem vorbi despre un punct de congruență a diferitelor unghiuri de vedere asupra picturii de inspirație orientală din epoca romantică. Evident că niciodată nu vom găsi o corelație directă între descrierile de peisaj oriental ale lui Delacroix, Carol Popp de Szathmary și William James Mueller sau James Holland. Cu toate acestea, o cercetare asupra influențelor directe și a celor mediate ne poate permite trasarea unor puncte comune între diferiții artiști europeni. Acești artiști abordează tehnici diferite, trăiesc în perioade diferite ale aceluiași secol, însă cei doi factori, artistic și extra-artistic, pe care îi menționează Dan Grigorescu în *Aventura imaginii*, sunt probabil unica verigă de legătură. „Este influența directă altceva decât un șir de raporturi directe între opere de artă, un lanț continuu al ideilor și al formelor? Dacă se recunoaște continuitatea șirului, care e momentul de la care se hotărăște că trebuie să începem studiarea acestui neîntrerupt flux? Reconstituirea lanțului nu conduce la precizarea unor relații specifice dacă se aleg drept limite epoci îndepărtate între ele (...)”⁶

„Influențele care acționează asupra artistului nu sunt numai cele ale artei. Artistul e, într-o anumite măsură, un produs al artei trecutului și al celei a contemporanilor. Dar și alte influențe intervin în acest proces, influențe care vin din alte discipline ale societății în care trăiește și lucrează artistul”⁷.

⁵ E.H.Gombrich, *Artă și iluzie* [1960], Editura Meridiane, București, 1973, p. 39.

⁶ Dan Grigorescu, *Aventura imaginii*, Editura Meridiane, București, 1982, p. 97.

⁷ James K. Fiebleman, *The Quiet Rebellion*, N.Y., Horizon Press, 1972, p. 89

Evident că este imposibil să ajungem la o concluzie categorică asupra influențelor sau a paralelismelor între operele de artă și creația literară a reprezentanților romantismului european, studiul de față limitându-se doar la spațiul francez, englez, român. Însă datorită faptului că aparțin aceleiași orientări stilistice, prin adeziunea la un program estetic comun și utilizarea sistemelor imagistice asemănătoare, putem vorbi despre circulația temei orientale pe întreg cuprinsul Europei, iar literatura se dovedește o sugestie pentru descifrarea picturii.

Un nou studiu asupra legăturilor între operă literară și opera de artă din perioada romantică nu numai că nu reprezintă un element de noutate pentru cercetarea de specialitate, dar aduce cu sine mult mai multe dificultăți decât studiul asupra perioadelor precedente, deoarece în trecut legăturile erau tangibile, mai ușor de găsit și de investigat. Interacțiunile între literatură și arta figurativă în prima jumătate a secolului al XIX-lea sunt uneori greu de detectat, și numai pe anumite paliere, sau numai în studiul detaliilor. Uneori este vorba doar despre elemente comune din punctul de vedere al tehnicii, sau despre o temă comună, despre abordarea similară a unui set de teme, însă „talentul pentru Arte (...) constă în fericita îmbinare a organelor creierului, în alcătuirea potrivită a fiecăruia dintre ele, precum și în calitatea sângelui, care începe să fiarbă în timpul lucrului în așa fel încât să tot ce trebuie organelor să slujesc imaginația”⁸.

Lucrarea de față nu își propune o periodizare a curentului romantic european, și nici nu se dorește un studiu detaliat asupra operei unui singur artist sau grup de artiști din epoca romantică. Voi pleca de la cuvintele lui Virgil Nemoianu, *a ne juca cu perioadele literare*⁹, în încercarea de a explica, pe cât posibil, apelul la exotism, în epoca romantică. Prin exotic vom înțelege nu numai referirea la spațiul îndepărtat al Extremului Orient, în cazul englezilor, sau la Nordul African, în spațiul francez, ci la acel element *altfel*, o referire la un decor exotic, o reproducere de peisaj cu un accent deosebit pus pe reprezentarea feminității.

Dacă Wordsworth apelează la Orient pentru a dezlega enigma relațiilor interumane în cultura europeană, alți poeți consideră Orientul doar o alternativă la Europa, un teritoriu de explorat, pentru ca în final să ajungă la

⁸ Jean Baptiste Du Bos, *op.cit.*, II, ii.

⁹ Virgil Nemoianu, *Îmblânzirea romantismului* [1992], Editura Curtea Veche, București, 2004, p. 61.

concluzia sumbră a alienării pe care ți-o dă explorarea unor tărâmurii îndepărtate.

Se formează astfel o fragilă punte de legătură între modul de abordare a temei călătoriei în spațiul francez și englez, cele două neputând fi studiate separat, ci fiind înțelese că o unitate de gândire. Atât la francezi, cât și la englezi, se vorbește despre călătorie, se descriu decoruri exotice, cu o anumită indulgență putem vorbi despre un teritoriu comun, acela al Balcanilor și al Nordului Africii, deci de jur împrejurul Mării Mediterane, dar nu numai aici. Avem descrieri de costum tradițional, de ritualuri religioase, de lupte sângeroase; ne este portretizată tipologia arabă, atât masculină, cât și cea feminină. Toate acestea ne îndreptățesc să vorbim despre un orientalism european¹⁰, în cadrul romantismului, dar de această dată nu mai putem face delimitarea pe școli naționale, ci ne referim la un tot unitar, lipsit chiar de granițe temporale. Avem reprezentanți ai orientalismului până în realism sau chiar la Frăția Prerafaelită, la sfârșitul secolului al XIX-lea.

În opinia cercetătorului René Huyghe, opera de artă propune mai mult decât o simplă percepție asupra echilibrului. „(...) Prin ea artistul, ca și spectatorul, la o treaptă subsidiară, caută să transfigureze atât ceea ce vede, cât și ceea ce percepe: el detașează de funcția sa naturală tot ceea ce ia în stăpânire, pentru a-i da, se știe de la Kant încoace, un scop în sine care, în sensul cel mai larg și sub aspectele cele mai diverse, și mai contradictorii, va fi în mod infailibil Frumosul”.¹¹

Arta pune în joc trei parteneri:

- Natura, cu rol de sursă pentru materia primă a operei de artă, în care sunt incluse și trăirile interioare ale artistului;
- Mijloacele pasive sau active de care dispune artistul, suprafața preparată pentru lucrare, aparținând primei categorii, iar liniile și culorile, în combinații dintre cele mai interesante, ca mijloace active.
- Artistul, care intervine în natură pentru a-și căuta sursele de inspirație.

Pictura nu reprezintă o reproducere a lumii decât în măsura în care ne dă impresia unei alte lumi, universul pictorului. Expedițiile exotice ale romanticilor au avut un singur rost, acela de a oferi artistului o sursă, pe baza căreia să își

¹⁰ Emilie Haddad, *Orientalist poetics: the Islamic Middle East in Nineteenth-Century English and French Poetry*, Ashgate Publishing Limited, Aldershot, 2002.

¹¹ René Huyghe, *Puterea imaginii* [1965], Editura Meridiane, București, 1971, p. 28.