

Orientalizm a sztuki wizualne XVIII-XIX wieku

ZBIGNIEW MICHALCZYK

Jednym z zarzutów, jakie można postawić Edwardowi Saidowi i jego fundamentalnej dla współczesnej humanistyki pracy *Orientalizm*¹ jest niezgodność tytułu z zawartością książki. Aby uniknąć nieporozumień, publikację należało zatytułować np. *Orientalizm w literaturze zachodniej (XIX-XX w.). Wybrane przykłady*. Sztuki plastyczne zostały w dziele całkowicie pominięte. Wynikało to oczywiście z założeń rozprawy i kompetencji badacza, lecz obraz Orientu wykreowany przez Europejczyków na miarę ich potrzeb wygląda nieco inaczej, jeśli pod uwagę weźmiemy wyobrażenia, jakie kształtowała sztuka XVIII i XIX wieku. Przy obraniu takiej perspektywy niektóre spośród tez Said'a muszą zostać silniej zaakcentowane, inne błędne, jeszcze inne wydają się wątpliwe, a sposób ich wyrażenia przez autora zdaje się być przejawiskawiony.

Od czasu pierwszej edycji *Orientalizmu* w 1978 r. na temat wizji Orientu (zwłaszcza tego bliskowschodniego) w sztuce XIX w. pisano wiele. Należy w tym zresztą widzieć nie tylko reakcję na książkę Said'a², lecz również, a może przede wszystkim, stopniowe poszerzenie w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat zakresu zainteresowania historii sztuki. Od lat 70. XX w. coraz więcej uwagi zaczęto poświęcać takim zagadnieniom, jak dziewiętnastowieczne malarstwo salonowe czy akademizm, a tematyką orientalną żywiły się w dużym stopniu właśnie te odmienne twórczości plastycznej zaprzęgniętego stulecia – w 1. poł. XX w. zdeprecjonowane jako przejawy złego smaku³.

Zainteresowanie Orientem obecne było w sztuce europejskiej we wszystkich epokach, choć na większą skalę tendencje te doszły do głosu w XVIII, a zwłaszcza w XIX w. Wpływy sztuki Wschodu można obserwować zresztą w muzyce, architekturze, rzemiośle artystycznym. Owe związki omawia w swej pracy, polemicznej wobec *Orientalizmu* Said'a, John M. MacKenzie⁴. Malarstwo jest dla niego jednym z obszarów (wcale zresztą nie najważniejszym)⁵, a wydaje się, że należy mu poświęcić szczególną uwagę, bowiem podejmowanie przez artystów tematyki wschodniej polega na wyrażaniu pewnych myśli

i kreowaniu wyobrażeń. Żadna sztuka nie jest tak silnie związana z literaturą jak malarstwo, które z założenia „opowiada”.

Fascynacja szeroko rozumianą egzotyką była jednym z ważnych motywów sztuki XVIII w. (od rzemiosła artystycznego po architekturę). W malarstwie późnego baroku i rokoka modne stały się portrety w strojach tureckich, sceny haremu tworzone przez takich malarzy dworskich, jak Charles Van Loo, François Boucher, Francesco Guardi, a na naszym gruncie Johann Samuel Mock. Orient wyobrażany w ten sposób nie miał wiele wspólnego z rzeczywistością (artyści zwykle nie znali go z autopsji)⁶, a twórczość tego rodzaju nie nosiła zazwyczaj głębszych treści. Stanowiła wyraz mody, lecz również świadectwo ważnych przemian geopolitycznych: Imperium Osmańskie traciło stopniowo dawne znaczenie militarne, kontakty polityczne i handlowe zachodnich mocarstw z Wysoką Portą rozwijały się, a Orient przestawał być groźny – można było go „udomowić”.

Innym przykładem europejskich wyobrażeń na temat Wschodu były alegoryczne przedstawienia kontynentów w malarstwie i grafice. Od XVII w. najważniejszym źródłem, z jakiego korzystali artyści poszukujący sposobu wyrażenia pojęć abstrakcyjnych, była *Iconologia* Cesare Ripy (1. wyd. 1593). Dzieło składało się z rodzajów haseł zawierających rycinę i tekst objaśniający sposoby ukazywania poszczególnych pojęć, takich jak Miłość, Przyjaźń, Szczęście, Podstęp, lecz również pory roku, dnia, miesiące, kontynenty. Przez kolejne dwieście lat książka była wielokrotnie wznowiana, tłumaczona, przerabiana. Kontynenty rozróżniano cztery: Europę, Azję, Afrykę i Amerykę. Pierwsze miejsce w hierarchii zajmowała Europa: „Niewiasta ubrana w przepyszny, wielobarwny strój Królewski, w koronie na głowie, zasiadająca na dwu skrzyżowanych rogach obfitości (...). W prawej dłoni trzyma prześliczną świątynię, palcem lewej zaś wskazuje na znajdujące się po jej jednej stronie Królestwa, rozmaite Korony, Berła i wieńce (...). Jest tam też książka, na niej zaś sowa, w pobok leżą nadto różne instrumenty muzyczne, węgielnica, długa i deszczułka, jakiej zwykle używają malarze, wraz z farbami, a także parę pędzli. Europa jest pierwszą i najbogatszą spośród części Świata (...). Korona na jej głowie wskazuje, że Europa zawsze dominowała i była Królową całego Świata. (...) Przedstawiana jest ze świątynią w dłoni na znak, że jest w niej doskonała i najprawdziwsza, przewyższająca wszystkie inne Religia. (...) Koń, różnoraki oręż, sowa siedząca na książce i instrumenty muzyczne świad-



Personifikacja Europy, w: *Historiae et Allegoriae...*, Augsburg (ok. 1758-1760), tabl. 102

czą, że zawsze górowała nad pozostałymi częściami świata w dziedzinie orężnej, w literaturze i we wszystkich sztukach wyzwolonych”.⁷ Drugie miejsce w hierarchii zajęła Azja, którą zalecano przedstawiać w sposób następujący: „Kobieta w przepięknym wieńcu z nadobnego kwiecica, przeplecionego rozmaitymi owocami, odziana w nader okazałą szatę wyszywaną złotem, perłami i innymi cennymi klejnotami. W prawej dłoni trzyma gałązki uliścione, obasypane owocami kasji, pieprzu i goździków (...), w lewej – śliczną, misternej roboty kadzielnicę, wydzielającą obficie dym”.⁸ Jakkolwiek z przytoczonych fragmentów opisów wynika, że Europie przypisywano pierwszeństwo przed innymi kontynentami, Azję przedstawiono przede wszystkim jako krainę bajecznych bogactw. „Bogaty, zdobny złotem i klejnotami ubiór świadczy nie tylko o wielkiej zasobności tej bardzo szczęśliwej części świata, lecz również o panujących w niej zwyczajach. Istotnie (...), nie tylko mężczyźni, ale również kobiety noszą tam drogocenne ozdoby (...). Dymiący trybularz jest znakiem przyjemnych i wonnych płynów, żywic i korzeni, jakich dostarczają rozmaite prowincje, szczególnie zaś kadzidla, które w zupełności zaspokajają potrzeby kultu religijnego na całym świecie”.⁹ *Iconologia* Ripy podlegała w ciągu następnego stulecia różnym trawestacjom, lecz również w XVIII w. nie straciła na aktualności, choć zdarzało się, że tekst ograniczano do minimum, a ilustracje zyskiwały na dekoracyjności (np. augsburska edycja Johanna Georga Hertla z rycinami Jeremiasa Wachsmutha z ok. 1758-1760¹⁰). Do tych samych schematów nawiązywano przy tworzeniu licznych graficznych alegorii (m.in. Bernard Picart, Jacopo Amiconi, Johann Wolfgang Baumgartner) wykorzystywanych następnie jako pierwowzory kompozycji malarskich. Mówiąc w skrócie, domeną Europy pozostała władza, nauka i sztuka, natomiast Azję kojarzono przede wszystkim z zasobnością.



Johann Wolfgang Baumgartner, Personifikacja Europy, ok. poł. XVIII w.

Podobnie, jak w przypadku rozwoju orientalizmu w nauce i literaturze, momentem kluczowym w historii obecności Orientu w sztuce Zachodu stał się przełom XVIII i XIX w., czyli czas początku europejskiej ekspansji na tych terenach, czego symbolem była wyprawa egipska Napoleona. Zabytki starożytnego państwa faraonów były wprawdzie wcześniej znane, lecz nigdy dotąd zainteresowanie tą kulturą nie było tak silne i powszechne. Wielkie znaczenie miały albumy z rycinami ukazującymi nie tylko starożytne zabytki, lecz również współczesne realia, np. *Voyage dans la Basse et la Haute Egypte* Dominique'a a Vivant Denona (1802)¹¹, uczestnika ekspedycji naukowej towarzyszącej wyprawie Napoleona, czy *Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phénice, de la Palestine et de la Basse Aegypte* Louisa-François Cassasa (1799)¹². Drugi spośród wspomnianych albumów stanowił wprawdzie plon materiałów gromadzonych przez rysownika od schyłku lat 80. XVIII w., lecz data publikacji pozwala zaliczyć go do tego samego nurtu.

Przemiany na scenie politycznej i ekspansja kolonialna otworzyły zatem drogę do północnej Afryki i na Bliski Wschód nie tylko dla wojskowych, podróżników, uczonych, lecz również dla artystów, a na zwiedzane tereny patrzono – podobnie jak Chateaubriand – jako na ziemię mieszczącą pozostałości dawnych kultur i scenerię biblijną. John MacKenzie sądzi wręcz, że na Orient nie patrzono jak na „obcego”, lecz przede wszystkim szukano tam śladów przeszłości doskonale znanej kulturze europejskiej. Kolonializm, jego zdaniem, nie odgrywał tu kluczowej roli¹³. W ciągu XIX w. sceny z Pisma Świętego coraz częściej przedstawiano we wschodnich realiach. Wielu malarzy odbywało podróże na Bliski Wschód, których celem było m.in. zgromadzenie szkiców do obrazów o treściach religijnych (m.in. Horace Vernet, David Wilkie, Holman Hunt, Frederick Goodall, James Tissot)¹⁴. Wynikało to oczywiście z rozwoju nauk historycznych i etnografii (nowożytna tradycja przedstawieniowa okazała się niewystarczająca dla wiarygodnego ukazania sceny biblijnej), lecz z drugiej strony można w tym widzieć przejaw wiary w niezmienną Orientu, którego współczesność, wedle europejskich wyobrażeń, nie różniła się od rzeczywistości

sprzed tysięcy lat. Owa wiara to jedna z najważniejszych cech orientalizmu (w rozumieniu Saïda). Do tego samego świata europejskich fantazji na temat Wschodu zaliczają się zarówno obrazy ukazujące współczesne sceny rodzajowe, jak i te, które ilustrowały autentyczne bądź legendarne wydarzenia z historii antycznej, choćby śmierć Kleopatry (np. słynny obraz Hansa Makarta, 1875/76, Kassel, Staatliche Museen)¹⁵.

Dochodzimy do kwestii niezwykle istotnej. Przywołany obraz wybitnego austriackiego akademika Makarta, ukazujący umierającą pólnagą Kleopatę, przedstawioną na łożu pośród pełnych przepychu tkanin, przesycony jest tyleż dramatyzmem, co zmysłowością. Stanowi on jeden z niezliczonych przykładów popularnych w XIX w. scen orientalnych o zabarwieniu erotycznym. Sceny haremowe pojawiały się w malarstwie europejskim wprawdzie już w XVIII wieku, jednak dopiero następne stulecie przyniosło prawdziwą profuzję dzieł tego rodzaju. Najśłynniejsze przedstawienia nagich odalisek wyszły spod pędzla nieznanego artysty z autopsji Jeana-Auguste'a-Dominique'a Ingresa (m.in. tzw. *Wielka Odaliska*, 1814, Luwr; *Odaliska i niewolnik*, 1840, Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts; *Łaźnia turecka*, 1862, Luwr), lecz przez cały wiek XIX tematykę haremową podejmowały całe legiony artystów. Do najpopularniejszych, perfekcyjnych pod względem techniki malarskiej, wyobrażeń haremów należały płótna francuskiego akademika Jeana-Léona Gérôme'a, artysty, którego niemal cała olbrzymia twórczość poświęcona była tematyce orientalnej¹⁶. Na obrazach dziewiętnastowiecznych orientalistów widzimy nagie mieszkanki haremów podczas kąpeli, wypoczynku (często w wyzywających pozach), w czasie wspólnych beztroskich zabaw. W ówczesnym świecie pruderii (czy raczej hipokryzji) męską wyobraźnię poruszała sama idea haremu, miejsca zakazanego dla Europejczyków, komnat, gdzie wśród przepychu żyły kobiety, których jedyną rolą było spełnianie erotycznych życzeń mężczyzny – ich pana. W nieskończoność ciągnie się galeria dziewiętnastowiecznych orientalnych kusielek na płótnach takich malarzy, jak Ingres, Gérôme, Eugène Guérard, Jean-Joseph Benjamin Constant, Etienne Dinet, Eugène Giraud, Luis Riccardo Faléro, Maurice Bompard, Paul-Désiré Trouillebert, Jean Lecomte du Nou, Léon Comerre, Georges Clairin, Frank Dicksee, Paul Leroy, Paul-Louis Bouchard, Edouard Debat-Ponsan, Edwin Long, Giuseppe Aureli, Mosè Bianchi, Fabio Fabbi, Stefano Ussi, Achille Boschi i wielu innych¹⁷. Na obrazach odnajdujemy nie tylko sceny z leniwego życia w haremie, lecz również targi, na których sprzedawane są niewolnice. Najśłynniejszym bodaj przykładem jest kompozycja Gérôme'a *Targ niewolników* (1866, Sterling and Francine Clark Art Institute): kilku Arabów dobija targu, sprzedawana niewolnica jest naga, a kupujący wkłada jej w usta dwa palce, sprawdzając stan uzębienia. Przykłady tego rodzaju można mnożyć: *Marriage Market in Babylon* (przedstawienie licytacji przyszłych żon, Edwin Long, 1875, Surrey, Royal Holloway & Bedford New College)¹⁸, *Inspekcja nowych kobiet w haremie* Giulia Rosatiego (Rzym, kolekcja prywatna)¹⁹. „Mitologia, starożytność, a także odległy, nie w czasie, lecz w przestrzeni, egzotyczny Wschód – to tematyczne obszary, gdzie znajdują ujęcie sensualne tęsknoty sztuki ubiegłego (XIX – dop. aut.) stulecia. Wyobrażony w malarstwie obraz Wschodu ma wyraźnie dwa aspekty. Jeden to marzyciel-

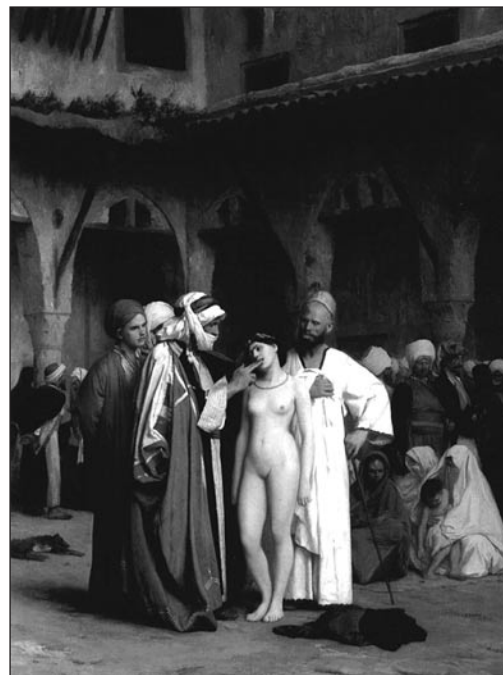


Personifikacja Azji, w: *Historiae et Allegoriae...*, Augsburg (ok. 1758-1760), tabl. 103

ski, harmonijny złoty wiek, sztuczne raje, gaje miłości, idylle. Drugi to wykwit tajonego nurtu erotyzmu, tego chorobliwego erotyzmu, którego pulsowanie w literaturze wieku XIX tak sugestywnie pokazał Mario Praz (...)”²⁰. Ukazanie w kostiumie historycznym lub orientalnym (a najlepiej jednym i drugim równocześnie) scen o wyraźnie erotycznym czy wręcz perwersyjnym podtekście spotykało się z poklaskiem, podczas gdy przedstawianie podobnych tematów osadzonych w rodzimej współczesności prowadziło do skandalu, na co wskazywał choćby Eberhard Rotter, przywołując wystawiane w podobnym czasie w Paryżu obrazy Maneta (*Olimpia*, 1863, wystawiony 1865) i Gérôme'a (*Fryne*, 1861, a także wspomniany *Targ niewolników* z 1866 r.)²¹. Niemal w malarstwie omawianego gatunku kompozycji, łączących erotyzm z okrucieństwem: rzezie w haremie, kary wymierzane niewiernym żonom itp. Przykłady można wyliczać długo: *Dramatyczna scena w seraju* Alfreda Chataud (Marsylia, Musée des



Johann Wolfgang Baumgartner, *Personifikacja Azji*, ok. poł. XVIII w.



Jean-Léon Gérôme, *Targ niewolników*, 1866



Fernand Cormon, *Zazdrość w seraju*, 1874

Beaux-Arts)²², *Zazdrość w seraju* (1874, Besançon, Musée des Beaux-Arts)²³ i *Odrzucona faworyta* (lata 70. XIX w., kolekcja Roya Brindleya)²⁴ Fernanda Cormona czy stosunkowo nieliczne na tym tle dzieła malarstwa polskiego, jak *Z rozkazu padyszacha* (1888, Muzeum Narodowe w Warszawie) Franciszka Żmurki²⁵ czy projekty ilustracji Józefa Deskura do *Baśni z tysiąca i jednej nocy*²⁶. Na wspomnianym obrazie *Zazdrość w seraju* Cormona ciemnowłosa piękność napawa się widokiem zwłok swej zamordowanej rywalki – oczywiście nagiej. Nie bez znaczenia jest fakt, że ofiara była blondynką (zapewne białą branką utrzymaną w haremie), a okrutnica Arabką. Przesycone erotyzmem bywały nawet obrazy o tematyce religijnej, np. *Samson i Dalila* (Paul-Albert Rouffio, 1874, Marsylia, Musée des Beaux-Arts)²⁷ czy *Kuszenie św. Antoniego* (Domenico Morelli, Rzym, Galleria Nazionale d'Arte Moderna)²⁸.

Przywołane przykłady doskonale ilustrują spostrzeżenia Saïda na temat utrwalonego w Europie XIX w. stereotypu Orientu kipiącego nieposkromionymi żądzami i wyuzdaniem. Autor pisał: „(...) Orient stanowił obszar, gdzie można było szukać seksualnych doświadczeń nieosiągalnych w Europie. W zasadzie żaden europejski pisarz, który pisał o Oriencie lub po nim podróżował po 1800 roku, nie zwolnił siebie z takich poszukiwań: Flaubert, Nerval, «Bрудny Dick» Burton i Lane są jedynie przykładami najbardziej godnymi uwagi. (...) Po pewnym czasie «orientalny seks» uzyskał w masowej kulturze status standardowego artykułu, dokładnie takiego samego jak każdy inny towar: czytelnicy i pisarze mogli go dostać, jeśli chcieli, niekoniecznie jadąc w tym celu do Orientu».²⁹

Kończąc ów wątek, należy z całą siłą podkreślić jeszcze dwie kwestie. Po pierwsze, o ile w XIX wieku wielu malarzy podejmujących tematykę orientalną istotnie podróżowało po krajach Bliskiego Wschodu czy Maghrebu, życie w haremie pozostawało dla nich światem całkowicie zamkniętym. Paradoksalnie, rzeczywistość, którą tak chętnie przedstawiano, nie była znana artystom z autopsji, w najlepszym przypadku z literatury, i to europejskiej. Do pewnego stopnia mamy do czynienia z sytuacją podobną, jak w przypadku antologii poezji arabskiej tworzonych przez Sacy'ego – uczonego, który na Wschodzie nigdy nie gościł, oryginalne utwory wyrwał z kontekstu i tak przetworzony obraz podawał europejskiej publiczności. Drugi problem jest nieco szerszy, a zarazem nie tak jednoznaczny, wręcz dyskusyjny, choć trudno tę interpretację należąca do nurtu *gender studies* przemilczeć. W popularności malarstwa ukazującego Orient kobiety można dopatrywać się odbicia antynomii: męski, dominujący, zdobywca Zachód z jednej strony i kobie-

cy, uległy i zdobyty Wschód. W ten sposób o relacji Europa-Orient pisał np. Karl-Heinz Kohl³⁰.

Zainteresowanie Orientem znalazło odzwierciedlenie we wszystkich gatunkach malarstwa XIX w.: w malarstwie religijnym i historycznym, rodzajowym, pejzażu, portrecie. W akademickiej teorii sztuki – ukształtowanej w epoce nowożytnej – na szczycie hierarchii stały tematy historyczne (do których zaliczano również dzieła o treściach religijnych i mitologicznych). W XIX stu-

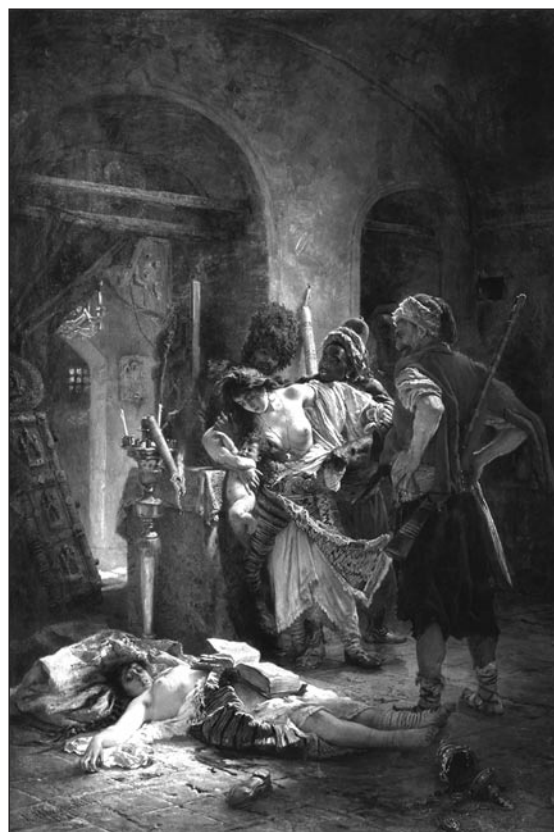
leciu wśród scen z historii coraz większe znaczenie zyskiwały przedstawienia wielkich wydarzeń z dziejów dawniejszych i najnowszych. Jeśli dokonamy przeglądu dziewiętnastowiecznego malarstwa spod znaku mody orientalnej, okaże się, że stosunkowo niewiele w nim przedstawień bezpośredniego starcia pomiędzy Wschodem a Zachodem. Wyjątek stanowią liczne sceny z wyprawy Napoleona do Egiptu. Pewne reperkusje w sztuce znalazły wydarzenia z czasów wojny o niepodległość Grecji (1821-1832). Przy tej okazji powstało zresztą arcydzieło Eugène'a Delacroix *Rzeź na Chios* (1824), obraz ukazujący dokonaną przez Turków masakrę ludności cywilnej na greckiej wyspie. W swym dramatyzmie płótno wykracza daleko ponad zwykłą relację ze współczesnych wydarzeń wojennych. Artysta znał Orient z autopsji, a zajęcie przez Francję Algierii umożliwiło mu wyjazd do tego kraju. Mówiąc o Algierii, warto przywołać kompozycję znacznie niższych lotów niż dzieła Delacroix, lecz odzwierciedlającą idee kolonialne: *Pierwszą mszę w Kabylji* Horace'a Vernet'a (Lodzanna, Musée Cantonal des Beaux-Arts)³¹. Kompozycja przedstawia odprawienie pierwszej polowej mszy katolickiej w Algierii, której chrystianizacja stanowiła jeden z celów Kościoła francuskiego.

Generalizując, można stwierdzić, że w oczach europejskich artystów, odpowiadających przecież na zapotrzebowanie ze strony państwa, publiczności wystaw i zleceniodawców, świat arabski i islamski w XIX w. „stracił kły i pazury”. O zagrożeniu przypomniano sobie jedynie przy okazji większych napięć. Znakomitym przykładem dzieła uwikłanego we współczesną politykę, lecz równocześnie stanowiącego wcielenie orientalnej mody jest kompozycja rosyjskiego malarza Konstantina Makowskiego *Bułgarskie męczennice* (1877, Mińsk, Państwowe Muzeum Sztuki)³². Obraz powstał w czasie wojny rosyjsko-tureckiej (1877-1878), co ciekawe, wkrótce po ukończeniu wysłano go na Wystawę Światową w Paryżu w 1878 r. Kompozycja ukazuje bułgarskie kobiety mordowane i gwałcone przez tureckich żołnierzy. Scena rozgrywa się w zbezczeszczonej cerkwi, jedna z Bułgarek leży już martwa na ziemi, jej piersi są obnażone. Druga, trzymająca płaczące niemowlę, szarpana jest przez żołnierzy, którzy zdzierają z niej koszulę. Obraz miał relacjonować współczesne wydarzenia podczas powstania w Bułgarii, lecz równocześnie uzasad-

niał zaangażowanie Rosji w wojnę. Starcie kultury chrześcijańskiej i wschodniego barbarzyństwa zostało przedstawione tak dosadnie, jak tylko możliwe. Sposób malowania, a zwłaszcza przedstawienia bułgarskich męczennic budzi natomiast skojarzenia z popularnymi wówczas wyobrazeniami mordów w haremie.

Przejawy zainteresowania Orientem można odnaleźć w malarstwie i grafice XIX w. chyba wszystkich krajów europejskich, a także w Stanach Zjednoczonych. Należy podkreślić, że olbrzymia część twórczości o takiej tematyce to pejzaże i sceny rodzajowe, dokumentujące realia Wschodu. Trudno doszukiwać się tu śladów skażenia myśleniem imperialnym. Polityka kolonialna uczyniła kraje arabskie i muzułmańskie dostępnymi dla europejskiego podróżnika, trudno zatem dziwić się, że wśród „turystów” znaleźli się artyści poszukujący ekscytujących motywów, innego światła, przestrzeni, krajobrazu³³. Ze spokojnym sumieniem możemy tu mówić o fascynacji Orientem, stanowiącej zresztą jedno z wcieleni romantycznego kultu wolności. Prym wśród malarzy orientalistów wiodli Francuzi, co nie może dziwić, zważywszy znaczenie francuskiej obecności w regionie, lecz moda na sceny we wschodnim *entourage* udzielała się krajom dalekim od kolonialnych ambicji. Szczególnie na tym tle przedstawia się malarstwo polskie. Można w nim wprawdzie odnaleźć przykłady hołdowania wspólnej dla całej Europy modzie akademickiej (np. w twórczości Franciszka Żmurki), lecz główny nurt polskiego dziewiętnastowiecznego orientalizmu w malarstwie miał korzenie w romantycznym upodobaniu do scen z kozakami, Tatarami, stepami (dotyczy to zwłaszcza malarzy polskich w środowisku monachijskim, takich jak Józef Brandt, Wacław Pawliszak, Alfred Wierusz-Kowalski i wielu innych). Historia naszych spotkań z Orientem przedstawiała się inaczej niż w przypadku Francji czy Wielkiej Brytanii, co znajdowało też wyraz w sztuce.

Nadużyciem byłoby stwierdzenie, że wizerunek Orientu kreowany przez tysiące artystów eu-



Konstantin Makovskij, *Bułgarskie męczennice*, 1877

ropejskich w XIX w. był całkowicie zafałszowany. Trudno wrzucać do jednego worka malarzy, którzy na Bliskim Wschodzie nigdy nie gościli i tych, którzy spędzili tam długie lata. Mówiąc o nieprawdziwym obrazie haremów i świecie dzikich żądz nie wolno zapominać o niezliczonych pracach o charakterze realistycznym, wręcz reporterskim. Z drugiej jednak strony, przejawem naiwności byłoby sądzić, że popularność motywów orientalnych w sztuce zaprzeszłego stulecia (epoki kulminacyjnej fazy kolonializmu) stanowiła jedynie wyraz niewinnej fascynacji tym, co odmienne. Po publikacji Saida słodycz Orientu wyobrażonego będzie już zawsze zmacona nutą goryczy.

PRZYPISY

- ¹ E. W. Said: *New York*. London 1978; 1. wyd. polskie: E. W. Said: *Orientalizm*. Kraków 1987 (poniżej cytujemy wyd. polskie z 2003 r.).
- ² Wśród licznych publikacji polemizujących z książką Saida i odnoszących się do sztuk plastycznych warto wymienić zwłaszcza: J. M. MacKenzie, *Orientalism. History, Theory and the Arts*, Manchester 1995; *Orientalism's interlocutors. Painting, Architecture, Photography*, ed. J. Beaulieu, M. Roberts, Durham/London 2002; L. Nochlin, *The Imaginary Orient*, w: *The nineteenth-century visual culture reader*, ed. V. R. Schwarz, J. M. Przybylski, New York 2004, s. 289-298. W londyńskim Courtauld Institute odbyła się w 2008 r. konferencja *Framing the Other: 30 Years after „Orientalism”*.
- ³ Znakomitym przykładem odkrywania orientalizmu w sztuce europejskiej jest francuska seria wydawnicza *Les orientalistes*, w której ukazują się bogato ilustrowane monografie (często również w wersji angielskiej), m.in.: L. Thornton, *Les orientalistes peintres voyageurs 1828-1908*, Paris 1983; K. Benchikou, D. Brahimi, *La vie et l'oeuvre d'Etienne Dinet*, Paris 1984; L. Thornton, *La femme dans la peinture orientale*, Paris 1985; G. M. Ackerman, *La vie et l'oeuvre de Jean-Léon Gérôme*, Paris 1986; C. Juler, *Les*

orientalistes de l'École italienne, Paris 1987; G. M. Ackerman, *Les orientalistes de l'École britannique*, Paris 1991; idem, *Les orientalistes de l'École américaine*, Paris 1994; E. Dizy Caso, *Les orientalistes de l'École espagnole*, Paris 1997; M. Haja, G. Wimmer, *Les orientalistes des Ecoles allemande et autrichienne*, Paris 2000.

⁴ J. M. MacKenzie, *Orientalism. History, Theory and the Arts*, Manchester 1995.

⁵ *Ibidem*, s. 49-70.

⁶ Do nielicznych wyjątków należał Jean-Baptiste Vanmour, zob. E. Sint Nicolaas, D. Bull, G. Renda, G. Irepoglu, *Jean-Baptiste Vanmour. An eyewitness to the Tulip Era*, Istanbul 2003; O. Nefedova, *A Journey into the World of the Ottomans: Jean Baptiste Vanmour (1671-1737)*, Milan 2009.

⁷ C. Ripa, *Ikonomia*, przełożył I. Kania, Kraków 1998, s. 387-388.

⁸ *Ibidem*, s. 389.

⁹ *Ibidem*, s. 390.

¹⁰ Cesare Ripa, *Baroque and Rococo Pictorial Imaginarity. The 1758-60 Hertel Edition of Ripa's Iconologia with 200 Engraved Illustrations*, ed. E. A. Maser, Dover 1971, alegorie Europy i Azji: tabl. 102-103.

¹¹ D. Vivant-Denon, *Voyage dans la Basse et la Haute Egypte*, Paris 1802; o działalności Denona najszersze: *Dominique-Vivant Denon, l'oeil de Napoléon*, sous la dir. de P. Rosenberg, Paris 1999.

¹² L.-F. Cassas, *Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phénicie, de la Palestine et de la Basse Aegypte*, Paris (1799). Na temat Cassasa najszersze: *Louis-François Cassas. 1756-1827. Dessinateur – Voyageur. Im Banne der Sphinx. Ein französischer Zeichner reist nach Italien und in den Orient*, 19 novembre 1994 – 30 janvier 1995 Musée des Beaux-Arts de Tours. 22 April – 19 Juni 1994 Wallraf-Richartz-Museum Köln, Mainz 1994

¹³ J. MacKenzie, *op. cit.*, s. 52.

¹⁴ L. Thornton, *The Orientalists...*, Paris 1983, s. 15; por. A. Kozak, *Pomiędzy modą i tradycją. Orientalizm w malarstwie, grafice i rysunku w Polsce w XIX wieku*, w: *Orientalizm w malarstwie, grafice i rysunku w Polsce w XIX wieku*, (katalog wystawy w

Muzeum Narodowym w Warszawie), Warszawa 2008, s. 27.

¹⁵ Wspólny obszar tematyczny widzi w nich E. Rotters, *Malerei des 19. Jahrhunderts. Themen und Motive*, Köln 1998, Bd. 2, s. 260-263 (obraz Makarta reprodukowany na s. 263).

¹⁶ G. M. Ackerman, *La vie et l'oeuvre...*

¹⁷ Obszerny przegląd malarstwa tego rodzaju prezentuje L. Thornton, *La femme...*, passim.

¹⁸ K.-H. Kohl, *Cherchez la femme d'Orient*, w: *Europa und der Orient. 800-1900*, (katalog wystawy w Martin-Gropius-Bau, Berlin), hg. G. Sievernich, H. Budde, Berlin 1989, s. 358, il. 430.

¹⁹ L. Thornton, *La femme...*, s. 185.

²⁰ M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1980, s. 182. Mowa o książce: M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, tłum. K. Żaboklicki, Warszawa 1974.

²¹ E. Rotters, *op. cit.*, t. 2, s. 247, nn.

²² *Europa und der Orient...*, s. 859-860, poz. 15/3, il. 937.

²³ Wielokrotnie publikowany, m.in. *ibidem*, s. 861, poz. 15/5, il. 421.

²⁴ L. Thornton, *La femme...*, s. 187.

²⁵ Ostatnio: *Orientalizm w malarstwie...*, s. 240, poz. 170.

²⁶ *Orient w sztuce polskiej*, Muzeum Narodowe w Krakowie, czerwiec-październik 1992, Kraków 1992, s. 103, poz. III/33, III/34, il. 148-149; *Orientalizm w malarstwie...*, s. 288, poz. 249.

²⁷ *Europa und der Orient...*, s. 862-863, poz. 15/10.

²⁸ C. Juler, *op. cit.*, s. 179.

²⁹ E. W. Said, *op. cit.*, s. 272.

³⁰ K.-H. Kohl, *op. cit.*, s. 356-360.

³¹ *Europa und der Orient...*, s. 734-735, poz. 7/100, il. 810.

³² *Русская дореволюционная и советская живопись. В собрании Национального художественного музея Республики Беларусь. Каталог*. Mińsk 1997, t. 2, s. 97, poz. 989.

³³ Szeroki przegląd malarstwa rodzajowego i pejzażowego, stanowiącego pokłosie podróży po krajach Wschodu i Afryki Północnej prezentuje L. Thornton, *Les orientalistes...* ■