

"AS SAVAGE AS WILD ANIMALS BY WHICH THEY ARE SURROUNDED"¹

De bewoners van de oriënt en hun dieren

Margrith Wilke

Wie goed zoekt kan in het Museum d'Orsay op de tweede verdieping, ergens in een zijzaaltje, het werk van de oriëntalistten ontdekken. Daar hangen de schilderijen van onder anderen Gustave Guillaumet (1840-1887), Léon Belly (1827-1877) en Jean-Léon Gérôme (1824-1904). Beroemd en geliefd waren ze, zeker in de tweede helft van de negentiende eeuw. Hun werk werd gretig gekocht door met name rijke Amerikaanse industriëlen, en ze werden overladen met prijzen en eredoctoraten. Zo was Gérôme drager van het *Legion d'Honneur*, professor aan de *Ecole des Beaux-Arts*, erelid van de *British Royal Academy*, en hij kreeg zelfs de *Grand ordre de l'aigle rouge, troisième classe* van de Pruisische koning.²

Zijn leven lang bleef Gérôme trouw aan de principes van de *Academie*. Zijn schilderijen zijn glad en strak afgewerkt met een emaille-achtige glans. Iedere verwijzing naar verf en linnen heeft de schilder zorgvuldig weggewerkt. Gelikt - zo wordt deze manier van werken ook wel omschreven. De compositie is steeds rationeel van opzet en opgebouwd volgens een lineair perspectief, waardoor het de indruk wekt als was het een open venster dat ons een blik gunt op een andere werkelijkheid. Het is dan ook niet verwonderlijk dat Gérôme het werk van de impressionisten, zijn tijdgenoten, niet erg kon waarderen. Hij vond ze, op zijn zachtst gezegd, knoeiers. In een brief aan een Amerikaanse vriendin typeerde hij hun werk als: "insipid and badly executed: badly drawn, badly painted and stupid beyond expression."³ Arme Gérôme. Nu hangen de impressionisten op de belangrijkste plaatsen in Orsay terwijl hij, drager van het *Legion d'Honneur*, in een zijzaaltje terecht is gekomen.

Gérôme mag dan voor de westerse kunstgeschiedenis niet (meer) zo interessant zijn, toch maken zijn schilderijen nog steeds indruk, alleen al omdat ze refereren aan voor ons bekende beelden: aan de illustraties uit *Duizend-en-een-nacht*, aan reclame-items, of aan de spannende avonturenfilms waarin haremdames en sjeiks figureren. Veel van onze voorstellingen van de Arabische

1 Uitspraak van David Roberts, waarin hij zich beklaagd over de indolentie en het barbarisme van de Arabische bevolking, waardoor de klassieke monumenten tot ruïnes zijn vervallen. M.A. Stevens ed., *The Orientalists. Delacroix to Matisse. European painters in North Africa and the Near East* (London 1984) 18.

2 G.A. Ackerman, *The life and work of Jean-Léon Gérôme* (Londen 1986) 84.

3 Ibidem, 128.

wereld blijken eigenlijk afkomstig te zijn van de negentiende-eeuwse oriëntalistten, die de oosterse wereld bijna 'film-klaar' in beeld brachten.

Zo op het eerste gezicht is de suggestie van een waarheidsgetrouwe weergave van de werkelijkheid heel sterk, te meer daar bekend is dat veel oriëntalisten inderdaad enige tijd in het Midden-Oosten of noord-Afrika hebben doorgebracht. Maar het blijkt een geconstrueerde geloofwaardigheid. Lecomte-Du-Nouy, een leerling van Gérôme, schilderde na zijn bezoek aan Egypte in 1876 *La poste du serial: Souvenir du Cairo*. Op het schilderij bevinden zich het Gazirah-paleis en de moskee van Sinan Pasha naast elkaar, waarschijnlijk omdat het zo'n fraaie oosterse *sky-line* oplevert. Maar in het werkelijke Cairo liggen de beide gebouwen ver van elkaar verwijderd en kunnen, vanuit wat voor standpunt dan ook, niet samen gezien worden.⁴

De werkwijze van Lecomte-Du-Nouy is karakteristiek voor de oriëntalist. Met behulp van allerlei architectonische, geografische en etnografische details hebben zij hun confrontatie met de landen en culturen van het Midden-Oosten en noord-Afrika verwerkt tot een eigen imaginair gebied, de oriënt genaamd. Dit gebied heeft een specifieke topografie die voor het grootste deel bestaat uit westerse fantasieën en preoccupaties. Of, zoals Edward Said concludeert: "the orient was almost an European invention and had been since antiquity a place of romance, exotic beings, haunting memories and landscapes."⁵

Wat er ook gezegd kan worden over zowel de schildertechnische als de inhoudelijke kwaliteiten van de verschillende oriëntalistische werken, voor het overgrote deel zijn de kunstenaars meesters in hun vak. De afbeeldingen ogen zeer nauwkeurig en zijn zeer precies samengesteld, waarbij de schilders niet schromen om gebruik te maken van nieuwerwetse hulpmiddelen zoals de fotografie. Ook werd allerlei oosterse *bric-à-brac* verzameld en aan elkaar uitgeleend.

De bekendste verzamelaar was misschien wel de schilder Jules-Robert Auguste, producent van ondermaatse, vulgair-erotische plaatjes van oosterse slavinnen in de stijl van Fragonard. Desondanks was hij een gevierde persoonlijkheid, die velen van zijn schildersvrienden wist te interesseren voor de Arabische wereld. Genereus leende hij een deel van zijn verzameling aan Delacroix, toen deze zich begon te interesseren voor de oriënt.

Naast deze *bric-à-brac* zijn op de meeste afbeeldingen wel één of meer dieren te vinden: leeuwen, tijgers, paarden, en natuurlijk kamelen en honden, maar ook gazelles en duiven. Gezien het vakmanschap van de meeste oriëntalisten mogen we veronderstellen dat de aanwezigheid van de vele dieren niet toevallig is, en dat ze niet alleen afgebeeld zijn ten behoeve van een sfeertekening. Toch is weinig aandacht besteed aan de mogelijke betekenis van de aanwezigheid van deze dieren. Meestal betreft het wat terloopse opmerkingen; in de overigens interessante interpretaties van het oriëntalisme door kunsthisto-

4 Stevens ed., *The Orientalists*, 200.

5 E. Said, *Orientalism* (Londen 1978) 1.

rici als Nochlin, Stevens en Rosenthal worden ze nauwelijks genoemd. Dat is wel verwonderlijk, omdat de betekenis van de afbeeldingen waar het Nochlin, Stevens en Rosenthal uiteindelijk om is te doen is, naar mijn idee juist mede gedragen wordt door de afgebeelde dieren. Zij delen iets mee over aard en karakter van de personages waarmee ze zijn afgebeeld. Bij een nadere beschouwing blijkt dan ook dat de personages en de dieren niet lukraak bij elkaar zijn gezet maar betekenisvolle combinaties vormen die veelvuldig herhaald worden, zoals de Arabier en zijn paard, de Nubiër op leeuwenjacht, de haremdame met haar gazelle, de zangvogeltjes en de *almah*⁶ die keer op keer worden herhaald.

In dit artikel wil ik aan de hand van deze 'koppels' nagaan welke betekenis de afgebeelde dieren in de negentiende-eeuwse, deels Franse oriëntalistische schilderkunst hebben, en hoe hun aanwezigheid bijdraagt aan de totstandkoming van de verschillende typering van de bewoners van het Midden-Oosten en noord-Afrika. Achtereenvolgens komen paard, leeuw, kleinvee, gazelle en vogels ter sprake, zoals ze in de schilderijen van onder meer Delacroix, Vernet, Lewis en Gérôme figureren.

De paarden van Delacroix

In 1832 reisde Eugene Delacroix (1798-1863) in het gezelschap van de graaf De Mornay naar Marokko. De missie was bedoeld om de vriendschapsbanden met de sultan van Marokko aan te halen. Voor Delacroix betekende deze reis de vervulling van een lang gekoesterde wens om één van de landen in het Midden-Oosten te bezoeken. In januari 1832 arriveerde het gezelschap in Tangiers, waar ze enige tijd verbleven. Vervolgens reisden ze onder meer naar Alcazar-el-Kebir en Meknes.

Delacroix was diep onder de indruk van het landschap, de kleuren en het licht, die hij in een aantal zeer fraaie aquarellen probeerde vast te leggen als een geheugensteun voor later. Hoewel vaak gesuggereerd wordt dat de confrontatie met het landschap van het Midden-Oosten grote invloed heeft gehad op de Europese schilderkunst, is dit maar ten dele waar. De discussies over kleur versus lijn en de problematiek van het licht werden al gevoerd voordat er in grote getale naar het oosten wordt gereisd. Toch zouden de reis en de bijbehorende indrukken Delacroix sterken in zijn onderzoek naar de werking van kleur, waardoor hij steeds meer afstand zou nemen van de academische neo-classicistische traditie met haar nadruk op de getekende lijn en het lineaire perspectief.

6 Oorspronkelijk een aanduiding voor een 'geleerde vrouw' die op professionele wijze zang en dans beoefende; later wordt de aanduiding gebruikt voor dansmeisjes die tevens prostituee zijn.

Na zijn terugkeer maakte Delacroix een groot aantal ruiterportretten, zoals *Fantasie Arabesque* (1833) en *Deux Arabes en combat* (1856). Op beide schilderijen worden woest uitzierende Arabieren afgebeeld die elkaar in een bosachtige omgeving bevechten. Ze berijden grote paarden, die even wild lijken als hun berijders. De portretten sluiten aan bij zijn eerdere schilderijen van paarden en tijgers, geheel in de traditie van Vernet en Géricault, wiens voorbeeld Delacroix overigens ook volgde door in de menagerie van de Jardin des Plantes te gaan schetsen.⁷

De Arabische volbloeden, zo markant aanwezig op zijn schilderijen, werden door Delacroix en velen van zijn tijdgenoten bewonderd. Zij symboliseerden een nog ongetemde en zuivere natuurkracht; wild, vurig en tegelijk nobel en sterk. De berijders van deze dieren moeten in de ogen van Delacroix, zeker na zijn reis door Marokko en het bijwonen van de traditionele paardenraces, wel een zelfde soort temperament hebben bezeten als hun paarden. In de afbeeldingen van ruitergevechten uit de jaren na 1832 is immers een zekere overeenkomst aan te wijzen tussen het paard en zijn berijder. Beiden zijn afgebeeld met woest rollende ogen en lijken dezelfde vechtlust te bezitten. Ook tijdgenoten zagen de overeenkomsten. In 1864 schreef De La Madelène naar aanleiding van Delacroix' oriëntaalse ruiterportretten dat de paarden bijna menselijk waren in hun passies en hartstochten.⁸

De Arabier kreeg bij Delacroix het karakter van een nobele wilde. Deze typering kwam later ook in het werk van Eugène Fromentin (1820-1876) terug. Ook hij portretteerde de Arabier als een ongecorrumpoord natuurwezen, machtig en onverzettelijk. Mooie voorbeelden hiervan zijn de schilderijen *Fauconnier Arabe* van 1863 en *Coup de vent dans les plaines d'Alfa (Sahara)*, dat een jaar later is gemaakt. Het eerste schilderij refereerde aan de aloude valkenjacht en maakte grote indruk op het publiek door de suggestie van snelheid en passie. Of, zoals de criticus Paul de Saint-Victor na het zien van het schilderij op de Salon van 1863 schreef: "the fierce falconer looked like a magician from the Arabian Nights, setting off astride a griffon, with jinns and friendly demons, to fight some distant evil spell."⁹

De valkenier is niet van deze tijd, noch van enig menselijk formaat. Volgens Maxime du Camp, schrijver en reisgenoot van Flaubert naar Egypte, was Fromentin de beste van alle oriëntalistten vanwege zijn treffende interpretaties. In *Coup de vent dans les plaines d'Alfa* is ook weer de relatie tussen mens en dier als uitgangspunt genomen. Gezamenlijk proberen ruiter en paard zich staande te houden in de stormwind, gehard en onverzettelijk. "With bars of steel", zoals Théophile Thoré, de andere beroemde criticus uit die dagen, de benen van het paard omschreef.

7 F. Anderson Trapp, *The attainment of Delacroix* (Londen 1971) 203.

8 Stevens ed., *The Orientalists*, 123.

9 Ibidem, 132.



L'Arabe et son coursier (au desert) (1872) uit: G.M. Ackerman, *The life and work of Jean Léon Gérôme* (Londen en New York 1986) 90.

Ook Gérôme schilderde regelmatig de relatie tussen de Arabier en zijn rijdier, maar dan in de veel rustiger, academische stijl die het midden houdt tussen anekdote en semi-realisme. Alleen *L'Arabe et son coursier (au Desert)* (1872) is vrij dramatisch. De afbeelding toont een Arabier in de woestijn die treurt om zijn dode paard, dat door hitte en dorst is omgekomen. Het merendeel van Gérôme's schilderijen heeft echter iets afstandelijks en gevoelloos, veroorzaakt door een grote aandacht voor de etnografische details waardoor de personen geen mensen van vlees en bloed lijken maar eerder interessante variaties van een bepaald soort, die als kostbare vlinders op het doek zijn geprikt. De edele wilde die zo vele westerlingen fascineerde, is bij Gérôme een gedecideerd heer uit de Tweede Republiek geworden.

Leeuwen en tijgers

Gaat het enerzijds om de Arabier als trotse krijger, die een fiere eenheid vormt met zijn rijdier en wiens bewegingsvrijheid, afgaand op de reacties van de toonaangevende critici als Gautier, du Camp en Thoré, zowel bewondering als afgunst wekt, anderzijds zijn er de afbeeldingen van leeuwenjachten waarbij de bewondering verschuift en de sympathie juist bij de leeuw of leeuwin komt te liggen. Dan wordt de donkere, afstotende kant van de edele wilde getoond. Op dit soort afbeeldingen is hij een op bloed beluste wreedaard die de machtige leeuw of de zorgzame leeuwin met een pervers plezier kwelt en opjaagt.

De leeuwenjacht is eigenlijk een oud thema. Zo heeft Rubens al jachttaferelen geschilderd, maar ook de Fransman Jean-Francois de Troy. Zijn leeuwenjacht van 1736, die bij vele negentiende-eeuwers bekend moet zijn geweest, heeft waarschijnlijk ook Delacroix geïnspireerd.¹⁰ Op het schilderij van De Troy bevinden zich drie leeuwen. De leeuw in het midden van de vechtende kluwen kijkt ons wanhopig aan. Hij is omringd door honden, die hem van onderen belagen en bijten terwijl de drie Arabieren, waarvan één zwart, op grote paarden de leeuwen met lansen en speren steken en verwonden. De Arabieren zien er woest uit door hun uitpuilende ogen en vertrokken gezichten. Tulbanden en grote snorren completeren het geheel.

Dezelfde opbouw met soortgelijke personages is te vinden op een schilderij van Horace Vernet (1789-1863) dat honderd jaar later werd gemaakt. Hier gaat het om een leeuw en een leeuwin die verbeterd vechten tegen de Arabieren en de honden. Een zwarte Nubiër houdt een kleine welp (sarrend?) hoog boven de strijdende groep. Dit verklaart de verbeterd woede van het vechtende leeuwenpaar. Ook hier is er een zekere sympathie voor de leeuwen, wier woede zo begrijpelijk is.

Naast sympathie is er de aloude bewondering voor de koning der dieren. De leeuw wordt herhaaldelijk afgebeeld als een trotse en meedogenloze bewoner van de woestijn, heer en meester over het gebied. Vooral bij de leeuwen van Gérôme is de grandeur vermengd met een zekere melancholie, veroorzaakt door de eenzaamheid waarin de leeuw zich bevindt. Misschien heeft dit te maken met het feit dat Gérôme deze portretten maakte toen hij reeds op leeftijd was en eenzaam begon te worden, omdat reeds velen van zijn geliefden waren gestorven. Bij deze leeuwenportretten gaat het overigens niet altijd om een oriëntaals thema. Zo zou het schilderij *Les deux majestés* van 1883, waarop een eenzame leeuw uitkijkt over de zee terwijl de zon aan de horizon verdwijnt, eigenlijk een politieke allegorie zijn die betrekking heeft op Napoleon.¹¹

Meer nog dan de leeuw is de tijger verbonden met het exotische. Eén van de mooiste voorbeelden is alweer van Gérôme. Het betreft een schilderij dat hij in 1882 maakte. In een Spaans 'Alhambra'-decor zit een somber kijkende sultan in kleermakerszit, het hoofd op hand gesteund. Vóór hem ligt een dode tijger, de kop omgeven met rozenbladen, terwijl aan weerszijden van het imposante corps twee groene kaarsen branden. De titel luidt *La douleur du pacha*, en is ontleend aan een gedichtencyclus van Victor Hugo, *Les Orientales*, waarin keer op keer klagend gevraagd wordt waarom de sultan zo bedroefd is. Het antwoord luidt: "zijn nubische tijger is dood". Prozaïsch merkt Ackerman, de biograaf van Gérôme, op dat deze zin prachtig is, maar dat er helemaal geen tijgers in Nubië voorkomen.¹² Dat is natuurlijk helemaal niet belangrijk voor de oriëntalist en zijn negentiende-eeuws publiek, dat genoot van deze oosterse bombast.

10 Trapp, *The attainment of Delacroix*, 209.

11 Ackerman, *Life and work of Jean-Léon Gérôme*, 123.

12 Ibidem, 120.

Het kleinvee van Lewis

Zijn tijgers, leeuwen en paarden verbonden met de Arabier, met de oneindige vlakten van de woestijn, het kleinvee komt vooral voor op de meer pastorale afbeeldingen, straatscènes, dorps- en riviergezichten, of op intieme binnen-huisscènes. Vooral op de schilderijen van de Engelse oriëntalist John Frederick Lewis (1805-1875) wemelt het van duiven, eenden, geiten, gazellen en honden. En ook hier gaat het om meer dan het creëren van een schilderachtig geheel. Lewis was zowel schilder als reiziger. Van 1832 tot 1834 verbleef hij in Spanje, wat hem de bijnaam 'Spaanse Lewis' opleverde. Vervolgens trok hij, net als vele van zijn tijdgenoten, naar het Midden-Oosten. Een kleine tien jaar, van 1842 tot 1850, woonde hij in Cairo, alwaar de schrijver William Thackeray hem een bezoek bracht en in zijn reisverslag het volgende over Lewis en diens levensstijl noteerde: "It was an indulgence or laziness such as Europeans, Englishmen at least, don't know how to enjoy. Here he lives like a languid Lotus-eater - a dreamy, hazy, lazy, tobaccoed life. He was away from evening parties, he said; he needn't wear white kid-gloves or starched neck-cloths, or read a newspaper."¹³

Wat Thackeray beschrijft is de romanticus Lewis die zich in het Midden-Oosten buiten tijd en ruimte waant, en voor zichzelf een nog onbedorven paradijs creëert dat niet is aangetast door de moderne tijd of zucht onder het knellende juk van een westerse beschaving. Toch keerde Lewis in 1850 terug naar Londen en begon weer met schilderen. Maar de droom van de paradijselijke oriënt bleef. Op de grote tentoonstelling van de Royal Academy in 1864 presenteerde hij het schilderij *The hósh (courtyard) of the house of the Coptic patriach, Cairo*. Het bleek een afbeelding te zijn van de binnenplaats van Lewis' toenmalige woning in Cairo, maar om onduidelijk redenen verkoos hij een titel die daar niet naar verwees. Misschien heeft het te maken met de paradijselijke sfeer van het schilderij. Een directe verbinding met een bestaande persoon, Lewis, zou daar afbreuk aan doen. Het schilderij, dat prachtig uitgevoerd is in briljante kleuren en met mooie lichtschakeringen, toont ons een binnenplaats van een woning in Mammaluk-stijl. Achteraan in het overschaduwde deel van de binnenplaats zit een aantal personen rustig te wachten, onder andere een *haji*, herkenbaar aan zijn groene tulband, en een jonge Nubiër. Een kameel met haar jongen completeert het geheel. Op de voorgrond, duidelijk zichtbaar in het licht, voeren twee ongesluisde meisjes een groot aantal duiven, geiten en eenden.

Door de aanwezigheid van deze dieren, die zich rustig en zonder angst laten voeren, wordt een pastorale sfeer gecreeërd die doet denken aan de idylle van het Hof van Eden. De oriënt van Lewis is in wezen het verloren paradijs, de

13 G. Reynolds, *Victorian Painting* (New York 1966) 143.

gouden tijd van vóór de Zondeval, toen mens en dier nog op voet van gelijkheid met elkaar verkeerden en in harmonie samenleefden.¹⁴

Gazellen, vogels en vrouwen

Tussen al het kleinvee neemt de gazelle een aparte plaats in. Haast onopvallend verschijnt ze op een aantal van Lewis' schilderijen als metgezel van de harem-vrouw. Vanwege haar gracieuze voorkomen, de schuchtere omgang en de grote bruine ogen lijken deze dieren bij uitstek geschikt om een bepaalde karakteristiek van de haremvrouw op te roepen.

Voor de westerling hebben de gesluierde vrouwen en de harems altijd een enorme fascinatie gehad, die tot ongebreidelde erotische voorstellingen heeft geleid. De harem en (Turkse) badscènes waren enorm populaire thema's. Deze afbeeldingen voedden de speculaties over wat er allemaal in de harem plaats zou vinden, waardoor het feitelijke functioneren van harems, bijvoorbeeld als politiek middel, lange tijd onbegrepen bleef.

Beroemd zijn natuurlijk de *Odalisques* en badscènes van Ingres, met name *L'Odalisque et l'esclave* (1842), met de onvermijdelijke zwarte eunuch/Nubiër, en *Bain Turc* (1862), dat zich nu in het Louvre bevindt. Zelf is Ingres nooit verder geweest dan Italië. Als inspiratie voor zijn badscènes gebruikte hij onder meer de brieven van lady Mary Wortley Montague, die als vrouw van een Engelse afgezant een Turks bad bezocht en uitgebreid beschreef hoe het er daar aan toe ging. En dat was, natuurlijk niet verwonderlijk, heel anders dan de meeste schilders ons voorspiegelen. Ook Gérôme schilderde legio badscènes en werkte bijna altijd met de tegenstelling tussen enerzijds de blanke, adellijk uitzijende, vaak blonde vrouw, die zich passief laat verzorgen, en anderzijds een altijd weer donkere slavin die het werk moet doen, zoals in *Bain Turc ou Bain Maure* (1870) of in *Piscine de Brousee* (1885).

Slavinnenmarkten behoorden ook tot dit genre. Met deze scènes werd verontwaardiging gewekt over de mensonterende situatie en tegelijkertijd ingespeeld op de erotische fascinatie van de beschikbaarheid. De vrouwen op deze schilderijen zijn meestal nagenoeg ontkleed of geheel naakt. Daar tegenover stond het andere beeld van de vrouw, namelijk die van de mysterieuze haremdame. Er kon niet meer dan een glimp van haar worden opgevangen; alleen steels oogcontact was mogelijk. Aan deze vrouwen werd een zekere mate van (kinderlijke) onschuld toegeschreven. Iedere vorm van wereldwijsheid zou haar vreemd zijn vanwege haar afgezonderde bestaan. De gazelle, met haar timide uitstraling, was het meest geschikt om de vermeende kwetsbare schuchterheid van deze verborgen vrouwen te symboliseren. De ogen vormden

14 P.J.A.N. Rietbergen, *Europa droomt. Europese expansie tussen Aards paradijs en Beloofde Land* (z.j.) 12.

eveneens een punt van overeenkomst. Hier werd herhaaldelijk op gewezen - bijvoorbeeld door Victor Hugo, die één van zijn verzen in *Les Orientales* begon met "ses beaux yeux de gazelle".¹⁵ Ook anderen bedienden zich van deze vergelijking, zoals de Graaf de Morny, die net als zijn metgezel Delacroix gefascineerd was door het verborgen bestaan van de harem. Samen brachten ze een heimelijk bezoek aan een *serail*. De Morny, diep onder de indruk, beschreef de vrouwen als "bekoorlijke menselijke gazellen".¹⁶ Na weer teruggekeerd te zijn in Frankrijk heeft Delacroix zijn indrukken van dit bezoek vereeuwigd in het schilderij *Les femmes d'Algiers* (1834). En ook Thakeray roept hetzelfde geheimzinnige en toch liefelijke beeld op als hij beschrijft hoe hij in het huis van Lewis een toevallige ontmoeting heeft met één van de vrouwen:

On the opposite side to the covered gallery rose up the walls of his long, queer many windowed, many galleried house. There were wooden lattices to those arched windows through the diamonds of which I saw two of the most beautiful, enormous ogling black eyes in the world, looking down upon the interesting strangers. Pigeons were flapping and hopping and fluttering, and cooing about. Happy pigeons you are no doubt, fed with the crumbs from the hennatipped fingers of Zuleikah.¹⁷

Een voorbeeld van de stille aanwezigheid van de gazelle is te vinden op het schilderij *An intercepted correspondence* van 1869. Naast de sultan op de bank is een kleine gazelle afgebeeld, onopvallend, omdat de meeste aandacht uitgaat naar de vrouwen. Er is enige commotie rondom een briefje dat een vrouw heimelijk zou hebben achtergehouden, en nu is zij betrapt. De hele scène heeft iets speels en verfijnds, en misschien zelfs iets huiselijks. Frederick Goodall, een tijdgenoot van Lewis, paste eenzelfde formule toe. Ook bij hem is de gazelle het gezelschap van de haremdame, zoals in *A new light in the harem*.

Gérôme creëerde zijn eigen beeld van de mysterieuze harem vrouwen. Onbereikbaar en onherkenbaar worden ze afgebeeld, als kostbare vogels die voortdurend bewaakt moeten worden. De harem vrouwen zijn eigenlijk zelf de duiven waarmee ze worden weergegeven op het schilderij *Les pigeons*. Daar voert onder het wakende oog van een zwarte krijger een groep gesluierde vrouwen de duiven.

De vogel-associatie wordt versterkt door de ruimtes waarin de harem vrouwen zich meestal bevinden, namelijk een "boudoir" of "kiosque". Het woord "boudoir", als aanduiding van een typisch vrouwenvertrek, betekende van oudsher vogelkooi. Misschien is het schilderij *L'harem à la kiosque* (1875-1880) wel het duidelijkste voorbeeld. De voorstelling is zo opgebouwd dat de toeschouwer opgenomen wordt in de afbeelding. Door het open venster-effect lijkt het alsof wij toevallig langs lopen. Op de voorgrond staat een grimmige wachter die ons streng aankijkt, alsof hij ons wil waarschuwen om niet dichtter te

15 Victor Hugo, *Oeuvres Poétiques* 1 (Parijs 1964) 650.

16 Trapp, *The attainment of Delacroix*, 124.

17 Stevens ed., *The Orientalists*, 205.



Les pigeons uit: G.M. Ackerman, *The life and work of Jean-Léon Gérôme* (Londen en New York 1986) 171.

naderen. Als we langs de wachter heen kijken zien we in een paviljoen onder het wakend oog van twee zwarte Nubiërs een groep haremdames, die zwaar gesluierd tot vormloze silhouetten zijn geworden. Ze bevinden zich in een soort duiventil, aangeduid als "kiosque".

Ook op de schilderijen *Femme du Cairo a sa porte* (1897) en *Femme a son moucharabieh* (1887) is sprake van een vogelsymboliek, maar dan één die zo uit de zeventiende eeuw afkomstig had kunnen zijn. Op de beide schilderijen staan twee vrouwen. De ene leunt uit het venster, de andere staat voor de deur. Naast hen aan de wand hangt een vogelkooi waarin zich een zangvogel bevindt. Ondanks het ogenschijnlijk schilderachtige detail mag de aanwezigheid van de vogelkooi uitgelegd worden als een toespeling op de positie van deze vrouwen, die gezien hun houding en kleding, dansmeisjes blijken te zijn.

"As savage as wild animals"

Gérôme en zijn mede-orientalisten hebben hun ontmoeting met de culturen van het Midden-Oosten verwerkt tot fascinerende beelden die niet zomaar een verzameling onderhoudende details blijken te zijn, maar een staalkaart van eigen westerse verlangens en preoccupaties.

Bij de constructie van de beelden worden allerlei herkenbare elementen ingebracht die refereren aan gangbare westerse fantasieën en voorstellingen.

Dieren hebben daarin een belangrijke functie. Ze hebben een duidelijke betekenis die refereert aan bepaalde waarden en opvattingen. Er is eigenlijk geen constructie van de oriënt mogelijk zonder dieren; ze verlenen de verschillende personages waarmee ze afgebeeld zijn hun specifieke karakter of versterken met hun aanwezigheid de sfeer. Wat is de 'nobele wilde' zonder zijn paard, en hoe kan de intieme vrouwelijke sfeer van de *serail* beter worden getypeerd dan met behulp van gazelle en duif? Maar het exotische van de oriëntalist is tegelijk ook zeer betrekkelijk. De afbeeldingen van de Arabieren en hun paarden gaan terug op de klassieke ruiterportretten, de badscènes zijn in wezen voorstellingen van water- en bronnymfen, en het landschap is gevat in de al bestaande pastorale tradities. En ook de afgebeelde dieren zijn onderdeel van bestaande beeldtradities. Daarmee wordt het exotische minder vreemd, meer herkenbaar, sprookjesachtig en zelfs nostalgisch. Deze formule was voor het negentiende-eeuwse publiek bijzonder aantrekkelijk. Al zal het hen waarschijnlijk ook in hun mening hebben gesterkt dat de oosterlingen, in de woorden van de schilder David Roberts, "as savage as wild animals by which they are surrounded" waren.¹⁸

18 Ibidem, 18.



Dieren uit de menagerie van 'Blauw Jan': Een papegaai en een 'bever uijt Nieunederland'.
Uit: J. Velten, *Wonderen der natuur* (ca. 1700, Artis Bibliotheek Amsterdam).