

BEATA STUDZIŹBA-KUBALSKA

KOMPOZYCJE HISTORYCZNE I RODZAJOWE
STANISŁAWA CHLEBOWSKIEGO (1835-1884) –
W KRĘGU INSPIRACJI MALARSTWEM FRANCUSKIM

Artystyczna biografia Stanisława Chlebowskiego (1835-1884) związana jest głównie z Francją i Turcją. Malarski dorobek najwybitniejszego polskiego orientalisty uległ rozproszaniu, większość dzieł nie trafiła nigdy do Polski¹. Liczne jego prace są własnością prywatnych kolekcjonerów w Europie i Ameryce. Te, które znajdują się w zbiorach tureckich, w polskich publikacjach są jedynie wzmiankowane². Nie może więc dziwić fakt, iż monografia twórczości Chlebowskiego dotychczas nie powstała. Najbardziej dla artysty charakterystyczne sceny orientalne pojawiają się wciąż na zagranicznych aukcjach – nazwisko Chlebowskiego to jedno z nielicznych polskich nazwisk,

Mgr BEATA STUDZIŹBA-KUBALSKA – historyk sztuki, kustosz Muzeum Narodowego w Krakowie; e-mail: bstudzizba@poczta.onet.pl

¹ Obrazy olejne Chlebowskiego w polskich kolekcjach muzealnych: Muzeum Narodowe w Krakowie [dalej cyt.: MNK], Muzeum Książąt Czartoryskich, Muzeum Narodowe w Warszawie [dalej cyt.: MNW], Muzeum Narodowe w Poznaniu [dalej cyt.: MNP], Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Muzeum Sztuki w Łodzi. Państwowe kolekcje zagranicą: Lwowska Galeria Sztuki [dalej cyt.: LGS], Musée d'Orsay, Musée Condé w Chantilly, Musée Barrois w Bar-le-Duc. Stambuł: Muzeum Pałacu Topkapı, Muzeum Armii, Muzeum Pałacu Dolmabahçe.

² Zob. *War and Peace. Ottoman-Polish Relations in the 15th-19th Centuries* [katalog wystawy, Museum of Turkish and Islamic Arts in Istanbul], Stambuł 1990, s. 417; więcej uwagi obrazom z kolekcji tureckich poświęca T. Majda w artykule *European Artistic Tradition and Turkish Taste: Stanisław Chlebowski, the Court Painter of Sultan Abdülaziz*, [w:] *Interactions in Art, Proceeding of the International Symposium organized by the Hacettepe University, Faculty of Letters, Department of Art History, Ankara, 25-27 November 1998*, Ankara 2000, s. 176-181, wymieniając również tytuły scen batalistycznych przypisywanych Chlebowskiemu, choć niesygnowanych (z Muzeum Pałacu Dolmabahçe). Kompozycje historyczne malowane na zlecenie sułtana – z jego znacznym, autorskim udziałem – z państwowych zbiorów tureckich nie są przedmiotem niniejszego tekstu.

które „weszło w obieg” na światowych rynkach sztuki. Jest to swoistym paradoksem, zważywszy, iż jego malarstwo w Polsce jest tak mało znane i raczej rzadko bywa prezentowane na wystawach³.

Pierwsza faza biografii artysty⁴ to lata nauki w Odessie i studiów w Akademii petersburskiej (1853-1859). W Odessie Chlebowski ukończył gimnazjum, uczęszczał też na lekcje rysunku do Romualda Chojnackiego i Aleksandra Wicherskiego. W czasie studiów w Petersburgu był wielokrotnie nagradzany; w 1859 r. za obraz *Poselstwo kozackie u Piotra Wielkiego* otrzymał wielki złoty medal, który dał mu prawo do sześcioletniego rządowego stypendium na studia zagranicą.

Wraz z wyjazdem na dalsze studia do Monachium i Paryża rozpoczyna się w życiu Chlebowskiego kolejny rozdział, kluczowy dla jego dalszej drogi twórczej. Artysta osiedlił się w stolicy Francji. Naukę malarstwa kontynuował u akademika, orientalisty Jeana Léona Gérôme'a (1824-1904). Odbывał w tym czasie podróże do Włoch, Hiszpanii i Belgii. W 1864 r. wystawił na Salonie obraz *Joanna d'Arc w więzieniu w Amiens*⁵, który zyskał spore uz-

³ Szerokiego przeglądu dzieł Chlebowskiego z polskich muzeów i galerii dokonano ostatnio w ramach wystawy *Orientalizm w malarstwie, rysunku i grafice w Polsce w XIX i I. połowie XX wieku*, MNW, 17.10-21.12.2008 i MN w Szczecinie, 30.01-26.04.2009; katalog pod red. naukową A. Kozak i T. Majdy, s. 34, 37, 39-40, 117-133, 278-287, 392. Inne ważne publikacje będące źródłem informacji o życiu i twórczości Chlebowskiego: A. Kątski, *S. Chlebowski, „Kłosa” 1871*, I, s. 371-372; A. Pług, *S. Chlebowski, „Kłosa” 1884*, II, s. 6-7; „Tygodnik Powszechny” 1884, s. 466-467; *Wielka Encyklopedia Powszechna Ilustrowana*, [dalej cyt.: WEPI], Warszawa 1893, t. VI, s. 679-680 (W. Gerson); H. Piątkowski, *Album Sztuki Polskiej*, Warszawa 1901, s. 123-124, 153, 173-175; J. Mycielski, *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce*, Kraków 1902, s. 472-478; E. Świekowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854-1904*, Kraków 1905, s. 291-292; E. Niemiadałowski, *Malarstwo polskie XIX i XX w.*, Warszawa 1926, s. 98-100; P. Koper, *Dzieje malarstwa w Polsce*, t. III: *Malarstwo w Polsce 19. i 20. wieku*, Kraków 1929, s. 189-193; *Polski Słownik Biograficzny*, [dalej cyt.: PSB], t. III, 1937, s. 296 (M. Treter); T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. II, Warszawa 1960, s. 22; *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, Wrocław 1971, t. I, s. 318-319 (E. Szczawińska); A. Ryśkiewicz, *Malarstwo polskie. Romantyzm, historyzm, realizm*, Warszawa 1989, s. 272-273; Z. Żygułski, *Sławne bitwy w sztuce*, Warszawa 1996, s. 72-75, 155-156; *War and Peace; Wojna i pokój. Skarby sztuki tureckiej ze zbiorów polskich od XV do XX wieku* [katalog wystawy, MNW], Warszawa 2000, s. 412-430; M. Jędrzejowska, *European Artistic Tradition*; J. Śliwa, *Znad Bosforu do Krakowa*, „Alma Mater” 8(2006), nr 83, s. 46-48.

⁴ Stanisław Chlebowski urodził się w Pokutyńcach na Podolu, jako syn Kazimierza i Kamili z Padlewskich. Do 1853 r. wychowywał się w Odessie u wuja Edwarda Padlewskiego.

⁵ *Jeanne d'Arc prisonnière des Anglais*, 1864, olej, płótno, 176 x 200 cm, sygn. i dat. l. d.: „St. Chlebowski Paryż 1864”. Bar-le-Duc, Musée barrois. „Szkic kolorystyczny” do obra-

nianie i został zakupiony przez cesarza Napoleona III dla miasta Bar-le-Duc. Według Niewiadomskiego⁶ płótnami polskiego malarza zainteresował się w Paryżu jeden z wysłanników sułtana Abdülaziza (1830-1864) – do Stambułu miał on przesłać kilka obrazów; w 1864 r., na zaproszenie sułtana, Chlebowski wyjechał do Konstantynopola⁷. Fakt ten stanowi kolejną, niezwykle ważną cezurę w jego twórczości.

W Turcji artysta przebywał przez ponad dwanaście lat (1864-1876). Został malarzem nadwornym, otrzymał mieszkanie i pracownię w pałacu Dolmabahçe. Od 1873 r. zimy spędzał ze względów zdrowotnych w Kairze, dzięki pomocy Władysława Kościelskiego – Sefera Paszy; ten wybitny znawca Orientu i kolekcjoner, oficer armii tureckiej, zaprzyjaźnił się z Chlebowskim i otoczył go opieką mecenasowską. Na zamówienie sułtana artysta malował obrazy batalistyczne i z dziejów Turcji, realizując jego pomysły kompozycyjne⁸ – jest autorem m.in. czterech wielkich scen historycznych do sali tronowej pałacu Beglerbeg w Konstantynopolu, za które w 1870 r. otrzymał order Medżidi III klasy. Dla Kościelskiego wykonał dwa duże płótna – *Sobieski pod Wiedniem* oraz *Śmierć Władysława Jagiellończyka pod Warną*⁹. W tym czasie powstały też liczne portrety¹⁰. Od momentu osiedlenia się w Stambule dominującym wątkiem twórczości Chlebowskiego stały się orientalne sceny rodzajowe. Po śmierci Abdülaziza, zamordowanego podczas politycznego przewrotu, artysta opuścił Turcję.

W latach 1876-1881 znów mieszkał w Paryżu, gdzie wybudował dom z okazałą pracownią. Umieścił tu swą kolekcję wschodniego rzemiosła artystycznego¹¹. W 1881 r. wraz z żoną Marią z Mikułowskich powrócił do Kra-

zu w 1898 r. był własnością – Soubise-Bisier w Warszawie, zob.: P i ą t k o w s k i, *Album*, s. 124 (il.).

⁶ N i e w i a d o m s k i, *Malarstwo*, s. 99.

⁷ Gerson (WEPI, s. 679) podaje zaś informację, iż Chlebowski „w czasie podróży po Wschodzie w Konstantynopolu został zatrzymany przez panującego sułtana Abdülaziza dla wykonania obrazów z historii Turcji”.

⁸ Zob. M. T r e t e r, *Rysunki sułtana Abdul-Azisa*, „Lamus” 1909, s. 557-560.

⁹ Obydwa obrazy (o wymiarach: 114 x 190 i 112 x 190 cm, niesygn.) od 1894 r. w MNK (dar Sefera Paszy). Zob. H. B l a k, B. M a ł k i e w i c z, E. W o j t a ł o w a, *Malarstwo polskie XIX wieku* [katalog zbiorów, MNK], Kraków 2001, poz. 99 i 100.

¹⁰ Chlebowski portretował sułtana, a także m.in. przywódcę plemion berberyjskich emira Abd-el-Kadera (*Portret Abd-el-Kadera*, 1864, Musée Condé w Chantilly) i imama Szamila – przywódcę mieszkańców Dagestanu i Czeczenii (*Portret Szamila*, 1869, LGS).

¹¹ Zob. np. T. F. de R o s s e t, *Polskie kolekcje i zbiory artystyczne we Francji w latach 1795-1919. Między „Skarbnicą Narodową” a Galerią Sztuki*, Toruń 2005, s. 85.

kowa; pod koniec życia przebywał w Poznaniu. Ostatni, parysko-krakowski okres biografii Chlebowskiego upływa pod znakiem pracy nad monumentalnym, historiozoficznym płótnem *Wjazd sultana Mahometa II do Konstantynopola* (1874-1884)¹² – nieukończonym dziełem życia. Powstają też wówczas, na kanwie wcześniejszych szkiców i na podstawie przywiezionych eksponatów, liczne, najbardziej dla Chlebowskiego charakterystyczne, sceny wschodnie, które zyskały duże powodzenie u kolekcjonerów zarówno europejskich, jak i amerykańskich¹³. W trakcie pracy nad *Wjazdem Mahometa*, wskutek upadku z rusztowania, artysta doznał poważnego urazu, który stał się przyczyną postępującego paraliżu¹⁴ i przedwczesnej śmierci.

Geneza przemian w malarstwie Chlebowskiego staje się czytelna tylko na tle jego życiorysu, dlatego też został on pokrótce przypomniany. Niniejszy tekst jest próbą analizy niektórych aspektów twórczości polskiego artysty i wstępnego zarysowania jej problematyki.

Zebranie dworskie u Piotra Wielkiego, 1858 (il. 1) to jedna z akademickich prac Chlebowskiego z okresu petersburskiego (nagrodzona złotym medalem II kategorii). W scenie tej artysta wprowadził wiele elementów anegdotycznych, rozbudował narrację. Drobiazgowo scharakteryzował barokowe wnętrza i zgromadzone w nim postaci dworzan. Już ten wczesny obraz ujawnia ważny rys jego talentu – zamiłowanie do rodzajowości.

Historyczna anegdota, rozgrywająca się we wnętrzu oddanym z dbałością o architektoniczny detal, to wiodący temat kolejnej fazy twórczości Chlebowskiego, związanej ze stypendialnym pobytem w Paryżu. Ten typ kompozycji reprezentuje niewzmiankowana dotychczas *Śmierć księcia Orange*, 1861?¹⁵ (il. 2) oraz m.in.: *Wit Stwosz w Norymberdze*, 1862, *Kochanowski przy zwłokach Urszuli*, 1863¹⁶ (il. 3) i już wymieniona *Joanna d'Arc* (il. 4). Dzieła te przynależą do nurtu malarstwa określanego we Francji terminem *genre historique*, sytuującego się pomiędzy malarstwem historycznym i rodzajem, uznawanego oficjalnie za odrębny gatunek począwszy od Salonu

¹² Olej, płótno, 505 x 1100 cm. Według większości źródeł pracę nad płótnem artysta rozpoczął w Konstantynopolu w 1874 r., według PSB już po powrocie do Paryża w 1876 r.

¹³ Gerson w WEPI (s. 679) podaje informację, iż w Paryżu Chlebowski „wykonywa dla kupca amerykańskiego kilkadziesiąt obrazków wschodnich, w tej liczbie: *Tamerlan*, *Uduszenie Sultanki*, *Sprzedaż niewolnicy*”.

¹⁴ Tamże, s. 680.

¹⁵ Kompozycja ta, podobnie jak *Zebranie dworskie u Piotra Wielkiego*, znana jest autorce dzięki reprodukcji fotograficznej; miejsce przechowywania obydwu obrazów nieustalone.

¹⁶ *Wit Stwosz w Norymberdze* – zob. reprodukcja w „Tygodniku Powszechnym” 1881, nr 4, s. 57, miejsce przechowywania nieznane. *Jan Kochanowski pleurant la mort de sa fille Ursule*, olej, płótno, 160 x 140 cm; Musée d'Orsay.

w 1833 r.¹⁷ Swą genezą sięga on sentymentalnego malarstwa „trubadurów”, początku XIX wieku¹⁸, które w przeciwieństwie do *grand genre* niejako miniaturyzowało historię, ukazując ją nie w kontekście przełomowych wydarzeń, ale poprzez anegdotę, np. fakty z życia prywatnego wybitnych postaci. Istotną rolę odgrywał w nim czynnik emocjonalny, niekiedy swoisty klimat intymności¹⁹. Głównym źródłem inspiracji dla „trubadurów” i ich następców była narodowa przeszłość (trubadurzy fascynowali się przede wszystkim średniowieczem) – nowe historyczne malarstwo kształtowało się w opozycji do czerpiącego z tradycji antycznej, zarówno w sensie tematycznym, jak i formalnym, klasycyzmu. Syntetycznemu widzeniu historii przeciwstawiało analityczny opis zdarzeń; obrazy „trubadurów” i ich uczniów oparte są na szczegółowym studium akcesoriów, niezwykle starannie wykończone²⁰. Z czasem twórcy scen historyczno-rodzajowych odstąpili od przesadnej drobiazgowości. Zwrócili się równocześnie ku studiom materiałów źródłowych – historycznych dokumentów i kronik. Inspirowani historycznymi powieściami Waltera Scotta, postawili sobie za cel wierne i dokładne przedstawianie dziejów, a także tworzenie ich sugestywnego i żywego obrazu – pragnęli oddawać „idee, uczucia i obyczaje”²¹ oraz odmalowywać „koloryt lokalny”. Zaczęli też stosować większy format, zarezerwowany do tej pory dla *peinture d’histoire*.

W okresie stypendialnego pobytu w Paryżu najważniejszym źródłem inspiracji dla młodego Chlebowskiego zdaje się twórczość głównego przedstawiciela *genre historique* Paula Delaroche’a (1797-1856), którego styl malarski okazał się tak ekspansywny, iż możemy mówić o ukształtowaniu się na jego bazie około 1850 r. „stylu międzynarodowego”²². Obrazy Delaroche’a nie-

¹⁷ Zob. M. C. Chaudonnet, *Du „genre anecdotique” au „genre historique”. Une autre peinture d’histoire, la peinture française de 1815 à 1850*, [w:] *Les années romantiques*. Catalogue d’exposition, Nantes, musée des Beaux-Arts; Paris, Grand Palais; Piacenza, Palazzo Gotico, 1995-1996, s. 79. Za cenne informacje dziękuję Stéphane’owi Paccoud z musée des Beaux-Arts de Lyon.

¹⁸ Inicjatorem tego nurtu był malarz Fleury Richard.

¹⁹ O obrazach tego nurtu krytyk Miel pisał, iż „w herosie pozwalają zobaczyć człowieka. Jego postać podoba nam się bardziej, gdy jest prostsza i nam bliższa” (tłum. wł.); t e n ż e, *Essai sur le Salon de 1817*, Paris 1817, s. 290 (wg: Chaudonnet, *Du „genre anecdotique” au „genre historique”*, s. 77, przyp. 11).

²⁰ Artystów tych, skupionych w tzw. szkole lyońskiej, Baudelaire nazwał „l’école des finisseurs”. Zob. Chaudonnet, *Du „genre anecdotique” au „genre historique”*, s. 78.

²¹ A. Thierry, *Lettres sur l’Histoire de France*, Paris 1827, wg: Chaudonnet, *Du „genre anecdotique” au „genre historique”*, s. 79, przypis 19.

²² Zob. J. L. Cambre, *Un style international en 1850: à propos de l’exposition Delaroche*, „Revue du Louvre” 1984, nr 5-6, s. 337-340.

kiedy dostarczały Chlebowskiemu nawet gotowych wzorców kompozycyjnych, o czym świadczy porównanie *Śmierci księcia Orange* ze słynnym dziełem francuskiego artysty *Zabójstwo księcia Gwizjusza*, 1834²³. Inspiracje typowymi dla Delaroche'a scenami we wnętrzach o precyzyjnie odtworzonej architekturze są czytelne również w kompozycji *Joanna d'Arc*. W całej pełni ujawnił się tu narracyjny talent Chlebowskiego, który rozwijał się i kształtował w kontakcie z francuskim *genre historique*. D. Bakhuys²⁴ zwrócił uwagę na silnie zaznaczający się w *Joannie d'Arc* rys anegdotyczności, typowy dla wyobrażeń francuskiej bohaterki w latach sześćdziesiątych, oraz na pewną dwuznaczność treści obrazu²⁵. Dostrzegł też w kompozycji polskiego artysty stylistyczne nawiązania do pojawiających się w siedemnastowiecznym malarstwie flamandzkim przedstawień kordegard²⁶. Wydaje się, iż Chlebowski inspirował się szczególnie twórczością Dawida Teniersa Młodsze (1610-1690). Podobnie jak u Teniersa, w scenie z Joanną d'Arc grupa barwnie, nawet jaskrawo odzianych postaci rysuje się wyraziście na ciemnobrunatnym tle spowitego półmrokiem wnętrza. Ważną rolę odgrywa tu kontrastowe światło, uwydatniające detale architektoniczne, połyskujące na tkaninach i zbrojach. W tych latach Chlebowski inspirował się też zapewne światłocieniowymi kompozycjami małych mistrzów holenderskich, które odegrały ważną rolę w kształtowaniu się *genre historique*. Ponadto, nie bez znaczenia był dla niego kontakt z dziełami współczesnych malarzy flamandzkich – jak wiadomo, odwiedzał w tym czasie Belgię²⁷; trafne wydaje się spostrzeżenie Piątkowskiego, iż ulegał wpływom malarstwa Florenta Willemsa (1823-1905).

W czasie pierwszego pobytu w stolicy Francji polski artysta pozostaje niemal całkowicie w kręgu oddziaływania *genre historique*²⁸. Wpływ zaś

²³ *L'Assassinat du duc de Guise*, Musée Condé.

²⁴ D. B a k h u y s, *Entre drame romantique et histoire de France*, [w:] *Jeanne d'Arc. Les tableaux de l'Histoire. 1820-1920*. Catalogue d'exposition, Rouen, musée des Beaux-Arts, 2003, s. 58. Barwna reprodukcja obrazu – tamże, s. 55.

²⁵ „*Joanna d'Arc* [Chlebowskiego] jest charakterystyczna dla typu scen o bardzo szczególnej wymowie – wyobrażeń napastowania więzionej przez strażników. Patetyczny ton, który w czasach restauracji uwydatniał siłę charakteru bohaterki, obarczony więc został pewną dwuznacznością” (tamże, s. 58; tłum. wł.).

²⁶ Tamże, s. 56, 58. Por. np. Dawid Teniers Młodszy, *Wnętrze kordegardy*, 1642, Ermitaż.

²⁷ P i ą t k o w s k i, *Album*, s. 175.

²⁸ Odębne miejsce w jego twórczości zajmują kompozycje (zdaje się, iż nieliczne) związane tematycznie z powstaniem styczniowym. Zob. np. R y s z k i e w i c z, *Malarstwo polskie*, s. 272-273.

Jeana Léona Gérôme'a w ówczesnych jego pracach nie jest uchwytany. Francuskiego akademika i Chlebowskiego łączyło upodobanie do niezwykle skrupulatnego studium akcesoriów, wiernego odtwarzania motywów; Gérôme'a jako artystę, podobnie jak Chlebowskiego, kształtowały malarskie idee Delaroche'a, którego był uczniem; tak oto wspominał naukę w jego atelier: „moich kolegów i mnie zawsze cechowało zamiłowanie do motywu; naturę studiowaliśmy tak wnikliwie, jak tylko to było możliwe, nigdy nie zadowolając się rezultatami” (tłum. wł.)²⁹. Nie wiadomo, kiedy dokładnie polski malarz zaczął studiować u Gérôme'a. Artysta ten prywatnie atelier otworzył w Paryżu w 1860 r., zaś w École des Beaux-Arts wykładał od 1864 r., w jednej z trzech wówczas utworzonych pracowni malarstwa³⁰. Wydaje się, iż Chlebowski naukę pod jego kierunkiem podjął wcześniej niż w 1864 r., a więc w atelier prywatnym³¹. Gérôme, czołowy przedstawiciel akademizmu, jako profesor wyznawał dewizę, iż artysta powinien bezustannie doskonalić swe umiejętności rysunkowe, „w nauczaniu kładł szczególny nacisk na konstrukcję, charakter formy”³².

Bezsprzecznie, malarstwo francuskiego akademika było jednym z głównych źródeł inspiracji dla Chlebowskiego – twórcy scen orientalnych. Swą pierwszą podróż na wschód – do Konstantynopola – Gérôme odbył w 1853 r., kolejną – do Egiptu – w 1856 r. Pierwsze płótna o tematyce wschodniej wystawił na Salonie w 1857 r. Théophile Gautier, pisząc o nich, dokonał zarazem celnej charakterystyki całej jego orientalistycznej twórczości: „zachowując najwyższe wymogi sztuki, pan Gérôme wykonał pracę etnograficzną. [...] Przez tę drobiazgową wierność zaspokoił jeden z najbardziej władczych instynktów epoki – pragnienie ludów wzajemnego poznania. [...]. Ma on wszystko, co trzeba, żeby wypełnić tę ważną misję: oko, które dostrzega szybko i precyzyjnie, dłoń, która pracuje sprawnie i pewnie, opisując każdy detal z wyrazistością tak niezmaconą, jak ta dagerotypu” (tłum. wł.)³³.

²⁹ „Mes camarades et moi avions l'amour des choses, et nous poussions nos études d'après nature à la dernière limite, ne trouvant jamais que c'était assez bien” (wg: H. L a f o n t - C o u t u r i e r, *Gérôme*, Paryż 1998, s. 10).

³⁰ Tamże, s. 28, 120, 121.

³¹ W tym samym 1864 r. Chlebowski opuszcza już Paryż. Kwestię tę powinny ostatecznie rozstrzygnąć badania źródłowe w archiwach paryskiej École des Beaux-Arts.

³² Ch. M o r e a u - V a u t h i e r, *Gérôme peintre et sculpteur. L'homme et l'artiste d'après sa correspondance, ses notes, les souvenirs de ses élèves et de ses amis*, Paris 1906; wg: L a f o n t - C o u t u r i e r, *Gérôme*, s. 29.

³³ „Tout en restant dans les conditions de l'art le plus sévère, M. Gérôme a fait un travail ethnographique. [...] Par cette fidélité scrupuleuse, (il) satisfait un des instincts les puls

Chlebowskiego zainspirował typ kompozycji Gérôme'a z jedną lub co najwyżej kilkoma postaciami o cechach określonej grupy etnograficznej, usytuowanymi w kadrze architektonicznym, często na tle monumentalnych drzwi i bram (il. 5-6). Były to prace małoformatowe. U polskiego orientalisty, tak jak u Gérôme'a, pojawiają się przedstawienia wartowników, *Bachi-Bazouków* (żołnierzy z nieregularnych oddziałów armii tureckiej, utrzymujących się z grabieży), żołnierzy albańskich (tzw. Arnautów lub Albańczyków), modlących się muzułmanów, a także wschodnich muzykantów. Te starannie wykończone „obrazki”, o przeznaczeniu komercyjnym, artysta malował na podstawie wcześniejszych szkiców i fotografii, bardzo liczne spośród nich wykonał już po powrocie do Paryża³⁴. Wyobrażone w tych kompozycjach postacie są ściśle zespolone z efektowną, orientalną dekoracją, stają się tylko jednym z jej elementów (il. 7-8)³⁵. Chlebowski, podobnie jak Gérôme, z zamiłowaniem i wielką dokładnością odtwarzał misterną rzeźbiarską i malarską dekorację wschodnich wnętrz i fasad, ozdobne desenie i fakturę tkanin (np. wzorzystych dywanów), a także akcesoria strojów – tak jest również w przypadku jego większych płócien. Gama barwna polskiego malarza jest jednak cieplejsza, bardziej nasycona i harmonijna. Jego kompozycje, choć precyzyjne i wiernie oddające urodę akcesoriów, są od fotograficznych obrazów Gérôme'a bardziej malarskie – francuski akademik w niektórych swych pracach dotarł niejako do granicy osiągalnego w malarstwie weryzmu (zob.

impérieux de l'époque: le désir qu'ont les peuples de se connaître entre eux [...]. Il a tout ce qu'il faut pour remplir cette mission importante: l'œil qui voit vite et bien, la main qui exécute savamment et sûrement, écrivant chaque détail avec une netteté aussi imperturbable que celle d'un daguerréotype” (T. G a u t i e r, *Critique d'Art. Extraits sur Salons, 1833-1872*, Paris 1994; wg: L a f o n t - C o u t u r i e r, *Gérôme*, s. 74). Niezwykłą precyzją wykonania, „wyrzistością dagerotypu” odznaczają się np. takie orientalistyczne kompozycje Gérôme'a, jak *Łaźnia mauretańska*, 1870, Museum of Fine Arts, Boston; *Zaklinacz węży*, ok. 1870, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown (Mass.); *Handlarz dywanów*, The Minneapolis Institut of Arts.

³⁴ Zob. *War and peace*, s. 417.

³⁵ Ten typ kompozycji Chlebowskiego reprezentują m.in.: *Turecki wartownik*, 1880, wł. pryw. (Sotheby's N. York, 14.06.2005), olej, płótno naklejone na tekturę, 49 x 34,3 cm; *Bashi-Bazouk z fajką wodną*, wł. pryw., olej, deska, 37,5 x 26,5 cm; *Siedzący Bashi-Bazouk ze strzelbą*, wł. pryw. (Sotheby's N.York, 5 maja 1999), olej, płótno, 52,1 x 38,7 cm; *Czas modlitwy*, wł. pryw., olej, płótno, 65,5 x 50,2 cm; *Grajek przed meczetem w Konstantynopolu*, wł. pryw., olej, tektura, 40,6 x 27,3 cm; *Turczynka modląca się w Zielonym Meczecie w Bursie*, 1878, wł. pryw. (Christie's, London, 17 marca 1995), olej, płótno, 56,4 x 42,5 cm; *Szachiści*, wł. pryw., olej, płótno, 60 x 48 cm; *Strażnik meczetu*, MNW, olej, płótno, 54,5 x 40 cm; *Warta u wrót seraju*, 1870-1877, NMW, olej, płótno, 24,5 x 19,5 cm.

przyp. 33). Wśród prac rodzajowych polskiego artysty odrębną grupę stanowią swobodnie malowane czy nawet szkicowe sceny rodzajowe w plenerze oraz – miejskie z okresu pobytu w Turcji, które mówią najwięcej o lekkości jego pędzla i talencie kolorystycznym³⁶.

Wpływowi Gérôme'a ulegał też m.in. „najbardziej znany spośród orientalistów obcego pochodzenia, działających we Francji”³⁷ – Alberto Pasini (1826-1899), który po odbyciu podróży na Wschód, pod koniec lat pięćdziesiątych zaczął wystawiać na Salonach. Jego sceny i widoki orientalne również odznaczają się fotograficzną wiernością. Architektura w pracach Pasiniego zajmuje ważne miejsce, dokładnie oddawał jej detale i ozdobne kaligraficzne napisy. Był ponadto mistrzem światłocieniowych efektów. Wiadomo, że Pasini podróżował z Gérôme'em do Wenecji i Hiszpanii, znał też, co dla nas istotne, Chlebowskiego³⁸. W orientalnych scenach rodzajowych Chlebowskiego i Pasiniego dostrzegamy szereg analogii kompozycyjnych i stylistycznych – z pewnością możemy również mówić o wzajemnych inspiracjach obydwu malarzy³⁹.

W kręgu tych samych inspiracji stylistycznych sytuuje się też twórczość Frederika Arthura Bridgmana (1847-1928), Amerykanina osiadłego w Paryżu, który, podobnie jak Chlebowski, w latach sześćdziesiątych studiował u Gérôme'a. Był on entuzjastą fotografii. Malował m.in. jedno- lub kilkuosobowe kompozycje „w duchu francuskiego akademika” z drobiazgowo odtworzoną orientalną architekturą (w późniejszej fazie twórczości zwrócił się jednak ku impresjonizmowi). Niewątpliwie Gérôme'owi zawdzięczał w znacznej mierze swą niezwykle precyzyjną technikę, doskonałość opracowania detalu Wasilij Wasilijewicz Wiereszczagin (1842-1904), uczeń francuskiego akademika w latach sześćdziesiątych. Od Gérôme'a przejął też on typ przedstawienia z orientalną postacią u okazałych, bogato zdobionych wrót i portali, czyniąc go jednakże tematem wielkich dwu- i trzymetrowych kompozycji.

Chlebowski-orientalista nie przestał być malarzem historii, co więcej, była ona nadal najważniejszą sferą jego artystycznych zainteresowań. Od

³⁶ S. Chlebowski: *Turczynki w czasie spaceru nad Bosforem*, przed 1877, wł. pryw. (Sotheby's London, 15 listopada 1995), olej, płótno, 63 x 105 cm; *Przy bramie miejskiej*, 1873, wł. pryw., olej, płótno, 96,5 x 71,1 cm.

³⁷ L. T h o r n t o n, *The Orientalists. Painters-travellers. 1828-1908*, Paris 1983, s. 124.

³⁸ A. Pług (*S. Chlebowski*, s. 7) pisał o podjęciu przez Chlebowskiego pracy nad *Wjazdem Mahometa II do Konstantynopola* po przeprowadzeniu się do Paryża: „Tutaj najcelniejsi mistrze francuscy, jak Gérôme, Meissonier, Baudry, Pasini dodawali mu zapału do pracy”.

³⁹ Choć Włoch płamą barwną operuje bardziej swobodnie i lekko.

momentu wyjazdu do Konstantynopola malarstwo historyczne tego artysty zdominowały całkowicie wątki orientalne. Takie dzieła Chlebowskiego, jak *Sultan Bajazyt w niewoli u Tamerlana*, 1878, czy *Uduszenie sultanki*, przed 1879 r. (il. 9)⁴⁰, to sceny anegdotyczne⁴¹, które w sensie ideowym i formalnym stanowią niejako kontynuację *genre historique*. Orientaliści drugiej połowy XIX wieku skłaniali się generalnie ku takim właśnie, anegdotycznym ujęciom historii Wschodu. Niewielu stworzyło jej monumentalną wizję. Zdaje się, iż oryginalność i uroda egzotycznych akcesoriów, przepych ich kształtów i barw angażowały zmysły i przytłaczały, stając się przeszkodą na drodze do uzyskania malarskiej syntezy. Tendencja taka zarysowuje się silnie u jednego z najbardziej utalentowanych twórców scen z dziejów Orientu – Benjamina-Constanta (1845-1902). W płótnach historycznych tego artysty – jak zauważa R. Cardis-Toulouse⁴² – „orientalizm dominuje nad historią, wydarzenia historyczne są najczęściej pretekstem do przedstawiania malowniczych detali w wystawnej scenerii. [...] Przedstawić historię oznacza dla niego przede wszystkim dostarczyć anegdotycznej ilustracji zdarzenia” (tłum. wł.). Wielkich rozmiarów obraz *Wjazd Mahometa II do Konstantynopola*⁴³ (il. 10), który Constant wystawił na Salonie w 1876 r., jest taką właśnie, efektowną malarsko ilustracją, pomimo iż daje się w nim zauważyć pewne dążenie do monumentalności (artysta odwołał się tu do symboliki łuku triumfalnego, zastosował ponadto perspektywę, która postać zwycięskiego wodza sytuuje powyżej linii wzroku widza). Nadzieje krytyków, iż Benjamin Constant przy-

⁴⁰ *Sultan Bajazyt*, olej, płótno, 70 x 112 cm, sygn. i dat. l. d.: „St. Chlebowski 1878”, LGS; *Uduszenie (śmierć) sultanki* – miejsce przechowywania nieznane.

⁴¹ T. Majda, porównując *Sultana Bajazyta* z takimi kompozycjami historycznymi Chlebowskiego, jak *Wjazd Mahometa do Konstantynopola*, *Śmierć Władysława Jagiellończyka pod Warną* czy *Sobieski pod Wiedniem*, stwierdził: „this piece does not have the same sweeping power of historical expression; rather, it is a suggestive scene depicting the captured Sultan in a palace interior. It echoes the style seen in many of Gérôme’s paintings, one which significantly depends on colourful costume and the sumptuous interior of an Oriental palace” (*European Artistic Tradition*, s. 179-180).

⁴² R. C a r d i s - T o u l o u s e, *Benjamin Constante et la peinture orientaliste*, „Histoire de l’Art” 1988, nr 4, s. 81-82: „l’orientalisme tend à l’emporter sur l’histoire, les événements historiques sont le plus souvent prétexte à la représentation de détails pittoresques dans un décor pompeux. [...] Représenter l’histoire, c’est, pour lui, essentiellement fournir une illustration anecdotique de l’événement”.

⁴³ 1876, 697 x 536 cm; Toulouse, Musée des Augustins. Benjamin Constant pewne elementy kompozycji przejął z *Wejścia Krzyżowców do Konstantynopola* E. Delacroix (1852, musée du Louvre).

czyni się do odnowienia malarstwa historycznego⁴⁴, zmaterializowały się w jego późniejszych dziełach, m.in. *Justynianie* (1886) oraz, rzecz charakterystyczna, w kompozycji tematycznie niezwiązanej z Orientem – dekoracyjnym paneau *Wkroczenie Urbana II do Tuluzy w 1096* (1899)⁴⁵.

Constant przedstawił moment triumfalnego wkroczenia Mahometa II do Konstantynopola, wkrótce po zdobyciu miasta, które nastąpiło 29 maja 1453, po pięćdziesięciu trzech dniach oblężenia. Źródłem literackim była dla niego XII księga II tomu *Historii Imperium Osmańskiego* Josepha von Hammera-Purgstalla⁴⁶ – artysta zobrazował następujący fragment tekstu: „Kiedy Mahomet dowiedział się, około południa, że miasto było już całe w posiadaniu jego oddziałów, wkroczył przez bramę św. Romana, otoczony przez swych wizerów, paszów, gwardzistów. Jego pochód był triumfalny” (tłum. wł.)⁴⁷.

W roku 1876 – tym samym, w którym na Salonie zostało wystawione płótno Constanta – przyjeżdża do Paryża Chlebowski, pochłonięty ideą stworzenia malarskiej wizji upadku Konstantynopola – jego *Wjazd sułtana Mahometa II do Konstantynopola* (il. 11) był już zapewne wówczas rozpoczęty⁴⁸; z Turcji przywiózł też liczne, „bardzo staranne” studia do obrazu⁴⁹. W swej ogromnych rozmiarów, nieukończonych (w niektórych partiach jedynie „podmalowanej”) kompozycji wyobraził końcowy moment triumfalnego pochodu Mahometa przez zdobyty Konstantynopol; sułtan wraz z orszakem od bramy Charyzjusza przebył drogę wiodącą obok kościoła św. Apostołów i akweduktu Walensa, przez Forum Teodozjusza i Forum Konstantyna, aż do placu zwanego „Augusteonem” (Forum Augusta), by zatrzymać się przed kościołem Hagia Sophia. W pobliżu świątyni, na Forum Augusta, wznosił się słynny posąg

⁴⁴ T. Veron moment wystawienia na Salonie *Wjazdu Mahometa II do Konstantynopola* uznał za początek nowej ery w malarstwie historycznym, a Benjamin Constanta za następcę Delacroix – t e n ż e, *De l'art et des artistes de mon temps. Le salon de 1876*, Paris 1876, s. 6-8; wg: C a r d i s - T o u l o u s e, *Benjamin Constant*, s. 85, przyp. 15.

⁴⁵ B. C o n s t a n t, *Justynian*, miejsce przechowywania nieznane; *Wkroczenie Urbana II do Tuluzy w 1096*, Tuluza, Kapitol.

⁴⁶ Informacja na podstawie katalogu Musée des Augustins w Tuluzie; J. de H a m m e r, *Histoire de l'Empire Ottoman depuis son origin jusqu'a nos jours*, Paryż 1836 – tł. J. Hellerta z: *Geschichte des Osmanisches Reiches*, t. I-X, Pest 1827-1833.

⁴⁷ Tamże, s. 429: „Lorsque Mohammed apprit, vers le milieu du jour, que la ville était toute entière au pouvoir de ses troupes, il y fit son entrée par la porte Saint-Romain, entouré de ses vizirs, de ses paschas et de ses gardes; sa marche fut triomphale”. W rzeczywistości sułtan wkroczył przez bramę Charyzjusza, którą potem Turcy nazwali bramą Edirnejską (zob. np.: R. C r o w l e y, *1453 Upadek Konstantynopola*, Warszawa 2006, s. 217-218).

⁴⁸ Zob. np. WEPI (Gerson), s. 679.

⁴⁹ Tamże; liczne olejne studia broni wschodniej w zbiorach MNK.

Justyniana – artysta przedstawił go w centrum kompozycji. Architektoniczną scenerię dalszego planu stanowi hipodrom, za którym znajdowały się pozostałości starego pałacu cesarskiego. Można przyjąć z dużym prawdopodobieństwem, iż w pracy nad *Wjazdem Mahometa* Chlebowski, podobnie jak Constant, odwołał się do *Histoire de l'Empire Ottoman* Hammera – jednej z najważniejszych i najbardziej popularnych dziewiętnastowiecznych publikacji dotyczących dziejów Turcji, opartej na pogłębionych badaniach źródłowych⁵⁰. W XII księdze II tomu, poświęconej wkroczeniu sułtana do Konstantynopola, Hammer sięgnął do kronikarskich relacji z epoki – Dukasa i Georgiosa Phrantzesa (wiadomo, iż Phrantzes był świadkiem oblężenia i zdobycia miasta)⁵¹. W teźże księdze autor opisuje konny posąg Justyniana i mówi⁵² o umieszczeniu na kolumnie pod statuą uciętej głowy greckiego cesarza Konstantyna XI Paleologa. Ten właśnie fragment mógł zainspirować polskiego artystę;

był w mieście plac poświęcony przez Konstantyna Wielkiego pamięci jego matki i nazwany Augusteonem; cesarz Teodozjusz wznosił na tym placu kolumnę z ołowiu ze swym posągiem ze srebra [...]. Justynian tę kolumnę z ołowiu zastąpił kolumną z porfiru; posąg Teodozjusza został stopiony i zamieniony na posąg z brązu, który przedstawiał Justyniana na koniu, trzymającego w lewej dłoni glob ziemski z krzyżem, drugą zaś dłonią wskazującego na Wschód, podległy jego potędze. Głowa Konstantyna⁵³, ostatniego z cesarzy greckich, została umieszczona na szczycie tej kolumny, poniżej figury konia; okrutna ironia, jeśli przypomnimy sobie, że życzenia zwycięstwa przez ludzi Wschodu

⁵⁰ Joseph von Hammer-Purgstall (1774-1856) – austriacki orientalista i dyplomata. Wybitny tłumacz literatury orientalnej, jeden z inicjatorów naukowych studiów nad Imperium Osmańskim. Publikacja Hammera mogła być dla Chlebowskiego oczywiście tylko jednym ze źródeł inspiracji.

⁵¹ Kroniki Dukasa i Georgiosa Phrantzesa należą do najważniejszych źródeł wiedzy o ostatnim okresie Bizancjum i jego upadku. Gdy Chlebowski rozpoczynał pracę nad obrazem, już istniały ich edycje; pierwsza XIX-wieczna edycja [w:] A. I. Bekker, *Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae*, Bonn 1838, następna zaś [w:] J. P. Migne, *Patrologiae Graeca*, Paryż 1857 (t. 156, Georgios Phrantzes, *Chronicon*, Paryż 1866; t. 157, Dukas, *Historia byzantina*, Paryż 1866). W 1870 w Paryżu opublikowano też *Fragmenta Historicum Graecorum* Dukasa. Cenionym tekstem źródłowym była ponadto kronika schyłkowego okresu istnienia Bizancjum napisana przez Laonicusa Chalcondylea (Chalcocondylasa) – XV-wiecznego historyka bizantyjskiego, o której wspomina T. Majda (*European Artistic Tradition*, s. 177); ukazała się ona w edycji Bekkera (*Corpus Scriptorum*), jako *Historiarum Libri Decem*, Bonn 1843, oraz jako tom 159 *Patrologiae Graeca* J. P. Migne'a; w 1577 r. B. Vigenère dokonał jej francuskiego przekładu.

⁵² Odwołując się do informacji przekazanych przez Dukasa.

⁵³ Nie ma ostatecznej pewności, iż ciało Konstantyna, które kazał odnaleźć sułtan, ostatecznie zostało właściwie zidentyfikowane.

wyrażane są w takich oto słowach: „niech głowy twoich wrogów toczą się pod kopyta twego konia” (tłum. wł.)⁵⁴.

Posąg Justyniana był symbolem potęgi wczesnego Bizancjum i wyrażał ideę ekspansji chrześcijańskiego cesarstwa; o rzeźbie pisał w VI wieku Prokopiusz z Cezarei: „cesarz patrzy w stronę wschodzącego słońca, jadąc, jak sądzę, w kierunku Persów. W lewej ręce trzyma glob, przez co rzeźbiarz wyraził, że władcy podlega cała ziemia i wszystkie morza, choć nie ma on miecza, włóczni, ani żadnej broni poza krzyżem, wieńczącym glob”⁵⁵. Ów glob z krzyżem muzułmanie utożsamiali z symbolem władzy nad światem – Czerwonym Jabłkiem – przedmiotem ich pragnień od czasów Proroka; jego zdobycie było więc najważniejszym ideowym celem podboju Konstantynopola. U stóp kolumny Chlebowski wyobraził zapewne ciało Konstantyna; spowiada je biały całun. Grupie zdobywców – dowódców i żołnierzy osmańskiej armii na czele z sułtanem, wyobrażonej po prawej, Chlebowski przeciwstawił w kompozycji pochód pokonanych, opuszczających, jakby w procesji, zdobytą Haghię Sophie.

Rozbudowana i monumentalna scena *Wjazdu Mahometa* polskiego artysty odznacza się prostą i przejrzystą kompozycją. Oparta jest na tym samym schemacie, który w swych wyobrażeniach epizodów wypraw krzyżowych, malowanych do galerii malarstwa historycznego Ludwika Filipa w Wersalu, zastosowali Merry Joseph Blondel (*Ptolemea odzyskana przez Filipa Augusta i Ryszarda Lwie Serce 13 lipca 1191*⁵⁶, 1840) czy Emil Signol (*Zdobycie Jeruzalem 15 lipca 1099*⁵⁷, 1847).

⁵⁴ De H a m m e r, *Histoire de l'Empire Ottoman*, s. 433: „Il y avait dans la ville une place consacrée par Constantin-le Grand à la mémoire de sa mère, et appelée Augusteon; l'empereur Théodose avait élevé sur cette place une colonne de plomb, surmonté de sa statue d'argent [...]; Justinien substitua à cette colonne de plomb une colonne de porphyre; la statue de Théodose fut fondue et remplacée également par une statue en bronze qui représentait Justinien à cheval, tenant dans la main gauche un globe surmonté d'une croix, et montrant de l'autre main l'Orient, comme soumis à sa domination. La tête de Constantin, le dernier des empereurs grecs, fut placée au faite de cette colonne sous les pieds du cheval; ironie cruelle, si l'on se rappelle que les souhaits de victoire, chez les Orientaux, sont conçues en ces termes: «Que les têtes de tes ennemis roulent sous les pieds de ton cheval»”. Opis Augusteonu z posągiem Justyniana Hammer zamieścił też w: *Constantinopolis und der Bosphoros*, 1822.

⁵⁵ Według: C r o w l e y, *1453 Upadek*, s. 18-19.

⁵⁶ *Ptolemais remise à Philippe Auguste et à Richard Lyon 13 Juillet 1191*, 406 x 404 cm; Versailles, musée national du château et des Trianons.

⁵⁷ *Prise de Jerusalem 15 Juillet 1099*, 324 x 557 cm; Versailles, Musée national du château et des Trianons.

Horyzontalna, panoramiczna forma, do której w swym płótnie odwołał się Chlebowski, umożliwiła ukazanie faktu historycznego w jego wielu aspektach i wielowątkowości. Sam zaś już wybór epizodu, który przedstawił Benjamin Constant – przekroczenia przez Mahometa II bramy miasta – jakby z góry wymowę jego dzieła zawęził (co autor niekoniecznie sobie uświadamiał) – jest to *de facto* panegiryk ku czci zwycięskiego wodza, wyobrażenie jednostkowego triumfu i ten jego charakter uwydatnia format wertykalny.

We *Wjeździe sultana Mahometa II do Konstantynopola* Chlebowski zilustrował kolejny po bitwie pod Warną rozdział epopei podbojów osmańskiej Turcji. Dzieło to ze *Śmiercią Władysława Jagiellończyka pod Warną* łączy, zaakcentowany w obydwu kompozycjach, wątek tragicznego końca pokonanych chrześcijańskich władców – Władysława Warneńczyka i Konstantyna XI.

W komponowanym z wielkim rozmysłem, statycznym obrazie Chlebowski osiągnął wysoki poziom napięcia dramatycznego, które wypływa z jego treści. Artysta zobrazował kulminacyjny moment podboju Konstantynopola – sułtan staje przed posągiem Justyniana i u wrót Haghii Sophii – jednego z symboli świata chrześcijańskiego. Rozgrywający się dramat osiąga swe apogeum – za chwilę Mahomet II wkroczy do świątyni, a hołd, który złoży w niej Allahowi, niejako usankcjonuje jego triumf nad chrześcijańskim Bizancjum. Tak oto dochodzi do konfrontacji dwóch światów i kultur w wymiarze najbardziej dla nich istotnych idei i symboli. Wybór tego momentu, dokonany trafnie i z dużą wrażliwością, przesądza o historiozoficznej wymowie dzieła Chlebowskiego. Polski artysta posłużył się tu sugestywną, a zarazem lapidarną symboliką. Symbolem najważniejszym i najbardziej wymownym jest pomnik Justyniana, z przymocowaną na postumencie, uciętą głową Konstantyna XI oraz złożonym u jego stóp ciałem ostatniego cesarza Bizancjum⁵⁸. W wyobrażeniu tym streszczają się dzieje bizantyjskiego cesarstwa.

Zdobycie Konstantynopola było ostatnim aktem procesu wewnętrznego rozkładu cesarstwa, jego cywilizacyjnego zmierzchu. Pomnik Justyniana, przywołujący czasy potęgi Bizancjum i ideały będące jej fundamentem, zdaje się więc mieć w obrazie polskiego artysty podobne znaczenie, jak posąg Germanika w *Rzymianach czasów upadku* (1847)⁵⁹ Thomasa Couture'a.

Dzięki umiejętności „wczuwania się” w historię, uwrażliwieniu na jej dramatyzm, Chlebowski we *Wjeździe sultana Mahometa II do Konstantyno-*

⁵⁸ Ten fragment kompozycji por. z obrazem Jeana L. Gérôme'a, *La mort de César*, 1859, The Walters Art Gallery, Baltimore.

⁵⁹ Paryż, Musée d'Orsay.

pola przekroczył granicę oddzielającą malarstwo o tematyce orientalnej od wielkiego *peinture d'histoire*. Przed nim udało się to jedynie Eugénowi Delacroix i Henriemu Regnault.

SPIS ILUSTRACJI

1. Stanisław Chlebowski, *Zebranie dworskie u Piotra Wielkiego*, 1858; fot. archiwum własne autorki.
2. Stanisław Chlebowski, *Śmierć księcia Orange*, 1861?; fot. archiwum własne autorki.
3. Stanisław Chlebowski, *Kochanowski przy zwłokach Urszuli (Jan Kochanowski pleurant la mort de sa fille Ursule)*, Paris, Musée d'Orsay; reprodukcja wg: „Kłosa” 1868 (1), s. 308.
4. Stanisław Chlebowski, *Joanna d'Arc w więzieniu w Amiens (Jeanne d'Arc prisonnière des Anglais)*, 1864, Bar-le-Duc, Musée Barrois; fot. © Collection du Musée Barrois – Bar-le-Duc.
5. Jean Léon Gérôme, *Rozmowa przy ogniu (Conversation by the Fire)*, 1881, Spencer Museum of Art, The University of Kansas; fot. www.the-atheneum.org
6. Jean Léon Gérôme, *U wrót Zielonego Meczetu*, 1880, kolekcja prywatna; fot. www.the-atheneum.org
7. Stanisław Chlebowski, *W meczecie (Czas modlitwy)*, reprodukcja wg: „Kłosa” 1879 (1), s. 148.
8. Stanisław Chlebowski, „*Baszybuzuk*” (*Bachi-Bazouk*); reprodukcja wg: „Tygodnik Powszechny” 1883 (2), s. 673.
9. Stanisław Chlebowski, *Śmierć sultanki (Uduszenie sultanki)*, przed 1879; reprodukcja wg: „Kłosa” 1879 (1), s. 256.
10. Benjamin Constant, *Wjazd Mahometa II do Konstantynopola (Entrée du sultan Mehmet II à Constantinople le 29 mai 1453)*, 1876, Toulouse, Musée des Augustins; fot. Bernard Delorme.
11. Stanisław Chlebowski, *Wjazd sultana Mahometa II do Konstantynopola*, 1874-1884, Muzeum Narodowe w Krakowie; fot. Pracownia Fotograficzna MNK.

STANISŁAW CHLEBOWSKI'S (1835-1884)
HISTORICAL AND GENRE COMPOSITIONS –
WITHIN THE CIRCLE OF THE INSPIRATION OF FRENCH PAINTING

S u m m a r y

Through its artistic biography, Stanisław Chlebowski (1835-1884) was linked mainly with France and Turkey. He studied in Petersburg Art School. In 1859 he went abroad to continue his studies; he settled in Paris and studied with J.L. Gérôme. In 1864 he exposed the painting *Joanna d'Arc in Prison in Amiens* in a Salon. It was the painting that Napoleon had bought for the city of Bar-le-Duc. Being invited by sultan Abdülaziz in 1864, the artist left for Constantinople where he sojourned for twelve years. In the years of 1876-1881 he lived in Paris, and then returned to the country. This period meant work on his monumental canvass *Mahomet II's Entry to Constantinople* (1874-1884), the painting that was left incomplete.

Chlebowski's early works show his care about details and his love for genre. During his first visit to France the artist painted mainly anecdotic scenes from history, scenes that belonged to the *genre historique*, strongly inspired by P. Delaroche. This tendency is represented by *Joanna d'Arc*. The influence of Gérôme's painting in Chlebowski's works of that period can hardly be found. Both artists were characterised by their love for precise studies of accessories – the French scholar owed them also to Delaroche, who was his disciple.

In his later period, the Polish painter was under a strong impact of Gérôme's orientalist painting. He had taken over from him (like e.g. A. Pasini, F.A. Bridgman, and W. Vierieshtchagin), above all, the type of composition with one or several figures; they were of definite oriental traits of an ethnographic group "written in" the architectonic frame of a portal, gate, or gateway. Chlebowski painted such small works, owing to his earlier sketches, mainly after his return from Constantinople to Paris. They are characterised by more freedom in painting in relation to the French painter's veristic, almost photographic, paintings.

In 1876, the French orientalist Benjamin Constant exhibits his *Mahomet's Entry to Constantinople* in the Salon. In the same year Chlebowski returns to Paris with a view to paint a grand composite on the fall of the capital of Byzantium (he began working on it already in Turkey). Painting *Mahomet's Entry to Constantinople*, he obviously, like Constant, referred to J. von Hammer's *Histoire de l'Empire Ottoman* (that had been published in Paris in 1836). Inasmuch as the French painter's canvass is to a great extent an impressive illustration of the event, full of picturesque oriental accessories, Chlebowski in his monumental and historiosophic compositions – like earlier E. Delacroix and H. Regnault – managed to break the border between orientalist painting and *peinture d'histoire*.

Translated by Jan Kłos

Słowa kluczowe: sceny rodzajowe Chlebowskiego, *genre historique*, sceny orientalne, studium akcesoriów, malarstwo historyczne Chlebowskiego, orientalizm, Benjamin Constant – *Wjazd Mahometa II do Konstantynopola*, Stanisław Chlebowski – *Wjazd sultana Mahometa II do Konstantynopola*.

Key words: Chlebowski's genre scenes, *genre historique*, oriental scenes, study of accessories, Chlebowski's historical painting, orientalism, Benjamin Constant, *Mahomet II Entry to Constantinople*, Stanisław Chlebowski, *Mahomet II Entry to Constantinople*.



1. Stanisław Chlebowski,
Zebranie dworskie u Piotra Wielkiego, 1858



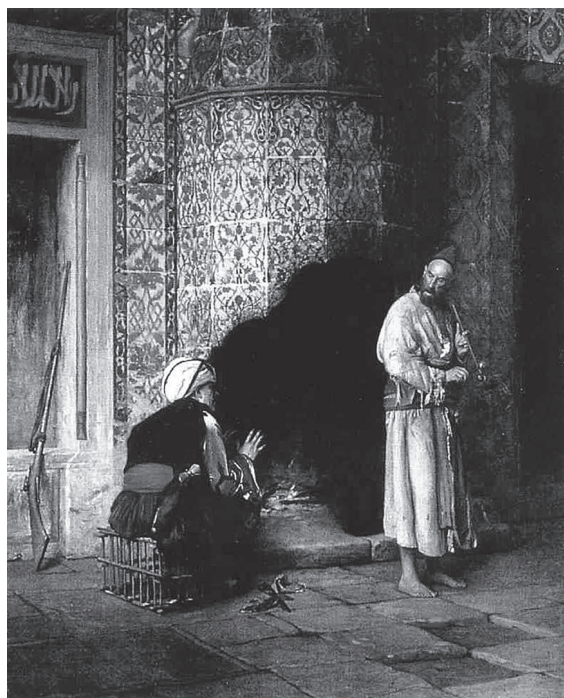
2. Stanisław Chlebowski,
Śmierć księcia Orange, 1861



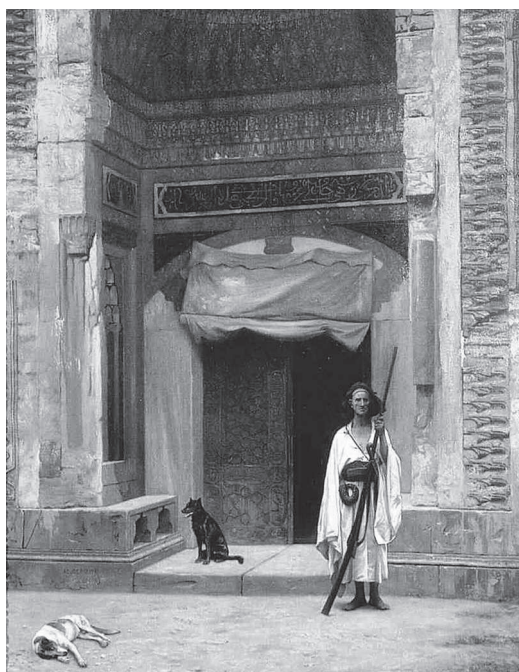
3. Stanisław Chlebowski, *Kochanowski przy zwłokach Urszuli*
(*Jan Kochanowski pleurant la mort de sa fille Ursule*), 1863, Paris, Musée d'Orsay



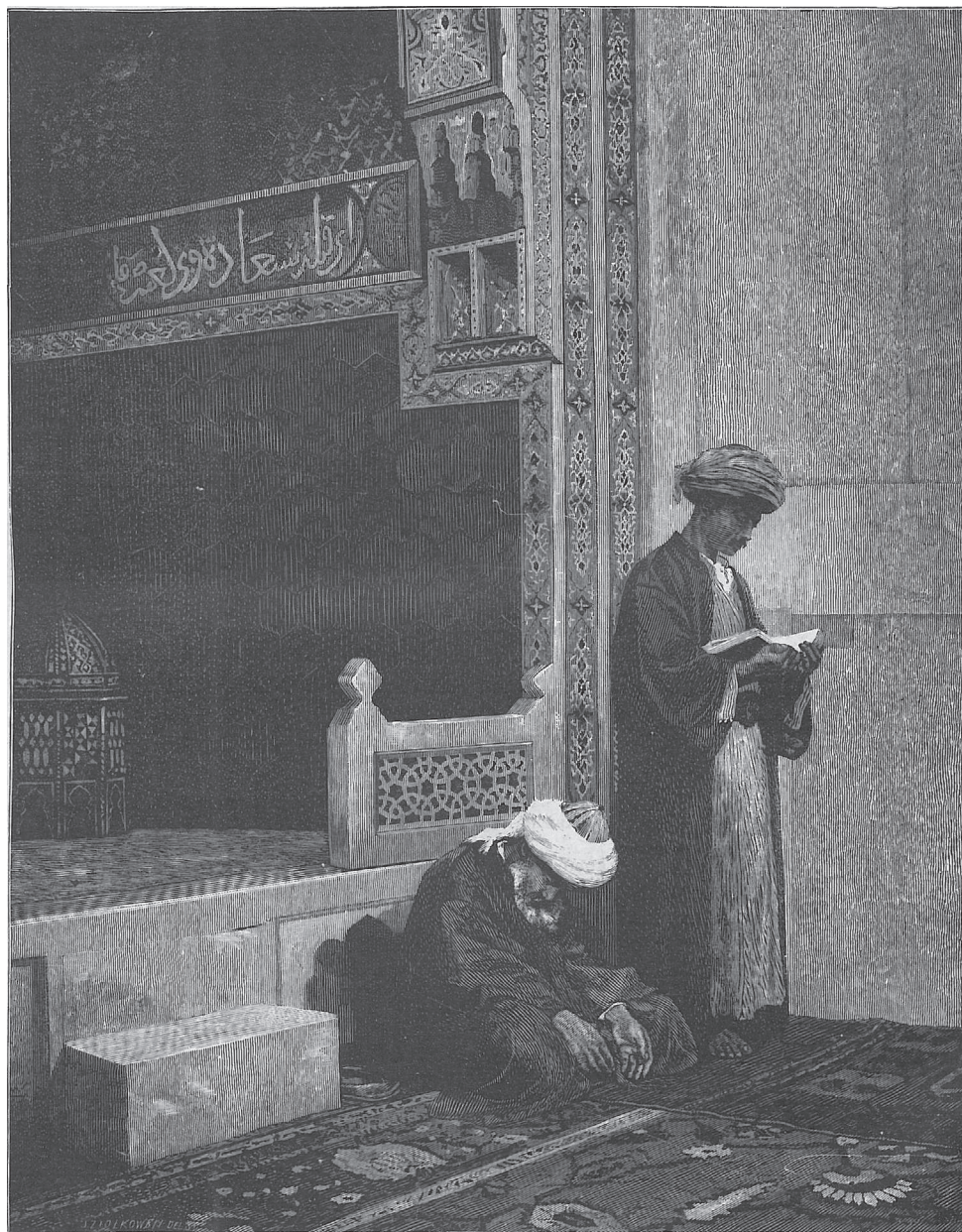
4. Stanisław Chlebowski, *Joanna d'Arc w więzieniu w Amiens, 1864*, Bar-le-Duc, Musée Barrois



5. Jean Léon Gérôme,
Rozmowa przy ogniu
(*Conversation by the Fire*), 1881,
Spencer Museum of Art,
The University of Kansas



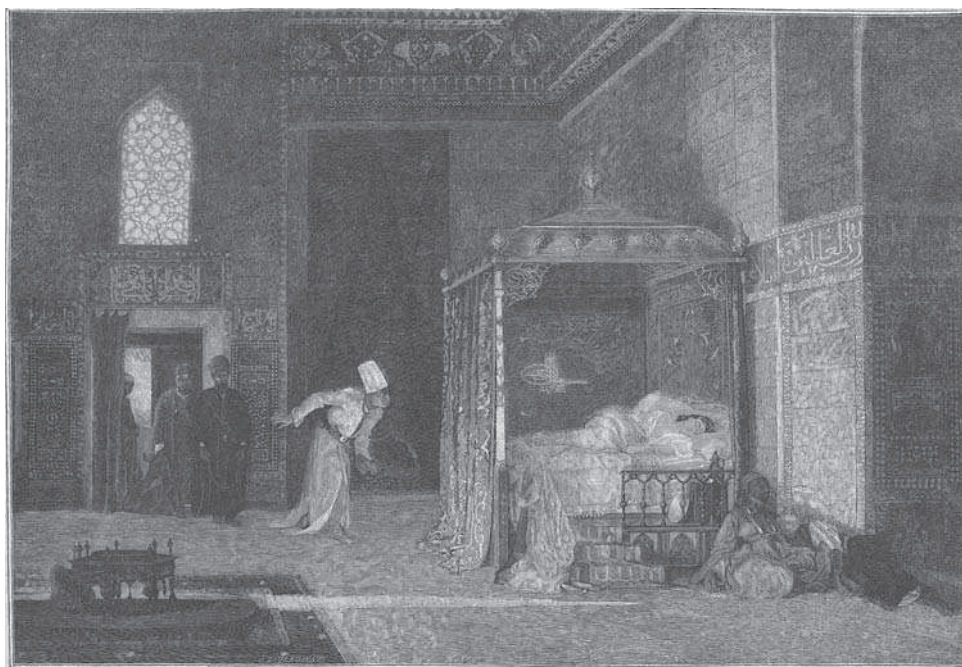
6. Jean Léon Gérôme,
U wrót Zielonego Meczetu,
1880, kolekcja prywatna



7. Stanisław Chlebowski, *W meczecie (Czas modlitwy)*



8. Stanisław Chlebowski,
„Baszybuzuk” (*Bachi-Bazouk*)



9. Stanisław Chlebowski, *Śmierć sułtanki* (*Uduszenie sułtanki*), przed 1879



10. Benjamin Constant, *Wjazd Mahometa II do Konstantynopola (Entrée du sultan Mehmet II à Constantinople le 29 mai 1453)*, 1876, Toulouse, Musée des Augustins



11. Stanisław Chlebowski, *Wjazd sultana Mahometa II do Konstantynopola*, 1874-1884, Muzeum Narodowe w Krakowie