

AGATA WÓJCIK



STANISŁAW
CHLEBOWSKI,
„NADWORN
FARBIARZ JEGO
SUŁTAŃSKIEJ
MOŚCI”



ŻYCIE
I TWÓRCZOŚĆ



2.

AGATA WÓJCIK



STANISŁAW
CHLEBOWSKI,
„NADWORNÝ
FARBIARZ JEGO
SUŁTAŃSKIEJ
MOŚCI”



ŻYCIE
I TWÓRCZOŚĆ

Agata Wójcik

Stanisław Chlebowski, „Nadworny Farbiarz Jego Sułtańskiej Mości”.

Życie i twórczość

© Wydawnictwa Drugie 2016

Warszawa 2016

ISBN 978-83-8022-015-7

Redakcja: Anna Jaroszuk, Łukasz Zawada

Korekta: Anna Jaroszuk, Magdalena Gutowska

Projekt okładki i składu: Alicja Kobza – Poważne Studio

Skład i łamanie: Piotr Górski

Wydawca:



Wydawnictwa Drugie

al. „Solidarności” 115/2

00-140 Warszawa

www.wydawnictwadrugie.pl

Druk:

Drukarnia Edit

ul. Dworkowa 2

05-462 Wiązowna

www.edit.net.pl

Autorka i Wydawnictwo dziękują za recenzje wydawnicze:

prof. Janowi K. Ostrowskiemu i prof. Waldemarowi Okoniowi

Publikacja sfinansowana przez Uniwersytet Pedagogiczny

im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

SPIS TREŚCI

Wstęp	5
1. Stan badań, metody i podstawa źródłowa pracy	7
1.1 Stan badań i metody pracy	9
1.2 Materiały źródłowe i ikonograficzne	21
2. Wiadomości biograficzne	29
3. Student petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych. Twórczość w latach 1852–1859	61
4. Polak w Paryżu. Twórczość w latach 1859–1864	71
5. Wschód w malarstwie Zachodu i malarstwo typu zachodniego na Wschodzie	93
5.1 Malarstwo orientalistyczne w XIX wieku – geneza, tendencje, przedstawiciele	95
5.2 Malarstwo w imperium osmańskim od Ahmeda III do Abdulhamida II w kontekście europeizacji państwa tureckiego	130

6. „Pierwszy Nadworny Farbiarz Jego Sułtańskiej Mości Abdulaziza”.	
Twórczość w latach 1864–1876	157
6.1 Sceny związane z armią i dworem sułtańskim oraz portrety Abdulaziza	159
6.2 Sceny batalistyczne	171
6.3 Sceny historyczne namalowane po rezygnacji z pracy na dworze sułtańskim	188
6.4 Sceny rodzajowe	210
6.5 Portrety	238
6.6 Pejzaże i studia architektury	247
7. „Cudowny i nieopisany Wschód, w porównaniu z którym Europa wydaje mi się teraz jak stara rudera”.	
Twórczość w latach 1876–1884	267
Podsumowanie	323
Ilustracje	333
Wykaz źródeł i wybrana literatura	411
I. Archiwalia	413
II. Źródła drukowane	415
III. Wybrane opracowania	418
Spis ilustracji	431

WSTĘP

Po ponad stu latach mistrzowie malarstwa orientalistycznego na czele z Jeanem-Léonem Gérôme'em przywróceniu zostali do łask przez kuratorów wystaw¹, autorów opracowań naukowych², marszandów i przede wszystkim kolekcjonerów³. Wśród tych malarzy jest również Polak – Stanisław Chlebowski.

-
- 1 Zorganizowana w roku 2008 w Tate Britain wystawa *The Lure of the East* przypomniła twórczość angielskich orientalistów; w tym samym roku w Muzeum Narodowym w Warszawie urządzono analogiczną ekspozycję poświęconą orientalizmowi w dziewiętnasto- i dwudziestowiecznym malarstwie polskim. Z kolei w 2010 roku The J. Paul Getty Museum i Musée d'Orsay zaprezentowały monograficzną wystawę twórczości Gérôme'a, a w roku 2011 w Brukseli udostępniono publiczności ekspozycję *De Delacroix à Kandinsky: l'orientalisme en Europe*.
 - 2 Zob. m.in.: C. Juler, *Les Orientalistes de l'école italienne*, Paris 1994; G. Ackerman, *Les Orientalistes de l'école britannique*, Paris 1991; G. Ackerman, *Les Orientalistes de l'école américaine*, Paris 1994; E. Dizo Caso, *Les Orientalistes de l'école espagnole*, Paris 1997; M. Haja, G. Wimmer, *Les Orientalistes des écoles allemande et autrichienne*, Paris 2000; *Orientalizm w malarstwie, rysunku i grafice w Polsce w XIX wieku i I połowie XX wieku*, red. A. Kozak, T. Majda, Warszawa 2008.
 - 3 Obrazy o tematyce orientalnej wystawiane na aukcjach organizowanych przez domy aukcyjne Sotheby's czy Christie's osiągają obecnie bardzo wysokie ceny. Na aukcjach, podobnie jak przed wiekiem, króluje Gérôme. W 2008 roku jego obraz *Meczet Rustema Paszy w Stambule* został w nowojorskim Sotheby's sprzedany za milion dziewięćset tysięcy dolarów, zob. W. Moonan, *Recapturing the Allure of Orientalist Art*, „The New York Times” z 9 IV 2009.

Artysta ten na kartach polskiej historii sztuki był przedstawiany jako postać niemalże fantastyczna, porównywalna z bohaterami z *Baśni z tysiąca i jednej nocy*. Pobyt w Stambule w charakterze nadwornego malarza sułtana Abdulaziza, ogromny majątek, jakim został obdarowany, rezydencja, którą wybudował w Paryżu, śmierć będąca wynikiem obłędu – tworzą niezwykłą opowieść.

Czy krążące już za życia artysty opinie o nim są prawdą? Czy jego biografia była rzeczywiście tak barwna, a dzieła tak wybitne, że mogły zdobić komnaty samego padyszacha? Sądzę, że artysta święcący sukcesy za życia i doceniany po śmierci, stawiany na równi z takimi mistrzami malarstwa orientalistycznego jak Alberto Pasini i Gérôme⁴, zasługuje, aby poświęcić mu nieco więcej uwagi, niż czyniono to dotychczas. Mam nadzieję, że przygotowana przeze mnie monografia pozwoli chociaż w części zweryfikować tezy przyjęte w literaturze przedmiotu i rzuci nowe światło na biografię i twórczość Chlebowskiego.

Książka niniejsza powstała jako rozprawa doktorska, obroniona w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego w marcu 2013 roku. Napisanie monografii było możliwe dzięki finansowemu wsparciu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego (grant promotorski), stypendium naukowemu miasta Krakowa dla szczególnie uzdolnionych studentów oraz doktorantów, przyznanemu na rok 2008/2009, stypendium Funduszu im. Jana i Suzanne Brzękowskich (Biblioteka Polska w Paryżu) oraz stypendium doktoranckiemu Wydziału Historycznego Uniwersytetu Jagiellońskiego przyznanemu na rok 2011/2012.

Pragnę serdecznie podziękować wszystkim, którzy służyli mi radą i pomocą oraz wspierali mnie podczas powstawania książki: promotorowi mojej pracy doktorskiej, dr. hab. Markowi Zgórniakowi, jej recenzentom – prof. Janowi K. Ostrowskiemu i prof. Waldemarowi Okoniowi, a także prof. Piotrowi Krasnemu, mgr Katarzynie Kaźmierczak, mojej rodzinie i przyjaciołom. Za wsparcie finansowe dziękuję dziekanowi i prodziekanowi Wydziału Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie – dr. hab. Alicji Panasiewicz i dr. hab. Marii Wasilewskiej.

4 „Echo” 1880, nr 191, s. 2–3.

1

STAN BADAŃ,
METODY I PODSTAWA
ŹRÓDŁOWA PRACY

1.1.

STAN BADAŃ I METODY PRACY

Badacze historii malarstwa polskiego zwrócili uwagę na twórczość Stanisława Chlebowskiego już pod koniec XIX i na początku XX wieku. Sporo uwagi poświęcił Chlebowskiemu Jerzy Mycielski. Oceniał on dzieła malarza bardzo wysoko, pisał między innymi: „[...] śmiemy powiedzieć, że pod względem kolorystyki, śmiałości w niej, jasności a zarazem harmonii żaden malarz polski, oprócz jednego [M. Gierymskiego], do dziś dnia temu ilustratorowi Oryentu nie dorównał”. Podziwiał dzieła Chlebowskiego ukazujące wschodnie sceny rodzajowe, a także jego studia, szkice i akwarele. Mycielski dostrzegał liczne zalety także w nieukończonym dziele *Wjazd Mahometa II do Konstantynopola*. Zauważył jednak i wady w innych pracach artysty. O obrazach *Jan III Sobieski pod Wiedniem*, *Śmierć Władysław Warneńczyka* i *Połowanie z sokołami Ahmeda III* wypowiadał się w następujący sposób: „[...] są to utwory całkiem drugorzędnej wartości, konwencjonalne i jakby na urząd, z musu robione, a zwłaszcza pod względem kolorystycznym, choć niby świetne, naprawdę jednak niemożliwe”¹.

Również Stanisław Witkiewicz dostrzegł zalety warsztatu Chlebowskiego – staranność, dopracowanie szczegółów, świetne opanowanie techniki – chociaż miał mu wiele do zarzucenia. Twierdził, że w jego obrazach jest zbyt wiele szczegółów. Wadą Chlebowskiego było także, według Witkiewicza, stosowanie lokalnych barw „sprowadzonych

1 J. Mycielski, *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce*, Kraków 1897, s. 472–478.

do pewnego ogólnego tonu, spod którego prześwieca podkład ruda-
wej farby”².

Sylwetką Chlebowskiego zajął się też Henryk Piątkowski w *Albumie sztuki polskiej*. Szczególny nacisk położył na negatywny wpływ wielolet-
niej pracy na dworze sułtańskim na twórczość artysty. Piątkowski
przypomniał wczesne dzieła Chlebowskiego: szkic do obrazu *Joanna
d’Arc w więzieniu*, *Wit Stwosz w Norymberdze*, *Wnętrze pracowni*. Dzie-
ło ukazujące Wita Stwosza zestawił z pracą Jana Matejki, z czego wy-
ciągnął następujący wniosek: „[...] siedł wyzłobionym szlakiem rutyny,
którą romantyzm, przez kilkanaście lat trwania, zdołał już naówczas
wytworzyć. Brak prawdy psychologicznej w przedstawieniu na psy-
chologii uczuć opartej kompozycji”. Przychylniej pisał o obrazie *Wnę-
trze pracowni*, który wiązał z wpływami malarstwa flamandzkiego na
twórczość artysty. Uważał, że Chlebowski nie zagubił w nim swej
indywidualności³.

Z kolei Eligiusz Niewiadomski uznał, że twórczość Chlebowskiego nie jest
nowatorska. Według krytyka malarz przyswoił sobie zdobycze sztuki za-
chodnioeuropejskiej, a dzięki podjęciu tematów związanych ze Wscho-
dem jego dzieła stały się „świeże i malownicze”. W szkicach i akwrelach
Chlebowskiego Niewiadomski dostrzegł przejawy realizmu⁴.

Podobnie jak Jerzy Mycielski, Feliks Kopera uważał obrazy *Jan III Sobieski pod
Wiedniem* i *Śmierć Władysława Warneńczyka* za dzieła konwencjonalne.
Natomiast za prace stojące na wysokim poziomie uznał studia i szkice
Chlebowskiego. Dostrzegł w artyście również świetnego kolorystę⁵.

Krótkie notki biograficzne, w których pobieżnie opisano koleje życia Chle-
bowskiego, pojawiły się w *Wielkiej encyklopedii powszechnej ilustrowanej*⁶,

2 S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas*, Lwów 1899, s. 478–480.

3 *Album sztuki polskiej*, oprac. H. Piątkowski, Warszawa 1901, s. 123–124, 126, 153,
174, 175.

4 E. Niewiadomski, *Malarstwo polskie XIX i XX wieku*, Warszawa 1926, s. 98–100.

5 F. Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, t. 3: *Malarstwo w Polsce XIX i XX wieku*,
Warszawa 1929, s. 192–193.

6 *Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana*, t. II, Warszawa 1893, s. 679–680
(oprac. hasła W. Gerson).

*Encyklopedii powszechnej S. Orgelbranda*⁷, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*⁸ i *Polskim słowniku biograficznym*⁹.

Postać i twórczość Chlebowskiego pojawiły się też w kilku artykułach. Mieczyław Treter nakreślił sylwetkę Chlebowskiego w tekście omawiającym szkice wykonane przez sułtana Abdulaziza, a przechowywane obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie¹⁰. Artykuł poświęcony Chlebowskiemu wydrukowano również w czasopiśmie „Na Szerokim Świecie”¹¹. Postać malarza przywołał też Maciej Szukiewicz w pracy przybliżającej okoliczności podróży Jana Matejki do Stambułu¹². Dzieła artysty często eksponowano na wystawach tematycznych lub retrospektywnych, między innymi w Paryżu¹³, Warszawie¹⁴, Krakowie¹⁵ i Lwowie¹⁶.

7 *Encyklopedia powszechna S. Orgelbranda*, t. 3, Warszawa 1898, s. 474–475.

8 *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, oprac. U. Thieme, F. Becker, t. 6, Leipzig 1912, s. 518 (oprac. hasła T. Szydlowski).

9 *Polski słownik biograficzny*, red. W. Konopczyński, t. 3, Kraków 1937, s. 296 (oprac. hasła M. Treter).

10 M. Treter, *Rysunki sułtana Abdul-Aziza*, „Lamus” 1909, z. 4, s. 555–563.

11 *Gdy polski malarz uczył sułtana*, „Na Szerokim Świecie” 1934, nr 34, s. 8–9.

12 M. Szukiewicz, *Stambulski epizod w życiu Matejki*, w: *Jan Matejko. Studia i szkice*, Kraków 1938, s. 93–94, 99–102.

13 *Exposition rétrospective d'oeuvres des peintres polonais*, Paris 1900, s. 22; wystawa zorganizowana przez Galerie Georges Petit.

14 *Krótkie wzmianki o nieżyjących malarzach polskich na wystawie retrospektywnej, otwartej w maju 1898 roku w Warszawie, z dodaniem spisu chronologicznego i katalogu ich dzieł*, Warszawa 1898; *Sto pięćdziesiąt lat malarstwa polskiego w szkicach. Katalog IX wystawy Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości*, oprac. W. Husarski i in., Warszawa 1918, s. 55; *Album reprodukcji obrazów z wystawy Sto Lat Malarstwa Polskiego z prywatnych zbiorów warszawskich*, Warszawa 1919, s. 10–11; *Żołnierz i koń w sztuce polskiej*, Przewodnik po Wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, nr 85, Warszawa 1933.

15 *Katalog ilustrowany wystawy „Kości w malarstwie i rzeźbie polskiej”*, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1913, s. 7–8; *Katalog wystawy Sto Lat Malarstwa Polskiego*, oprac. F. Klein, Kraków 1929, s. 10.

16 J. Bołoz-Antoniewicz, *Katalog wystawy sztuki polskiej 1764–1886*, Lwów 1894, s. 269–271; W. Bachowski, M. Treter, *Wystawa miniatur i sylwetek we Lwowie*, Lwów 1912, s. 58–59.

Również w drugiej połowie XX wieku osoba i twórczość Chlebowskiego uważalne były w opracowaniach malarstwa dziewiętnastowiecznego. Dość obszernie, ale krytycznie scharakteryzował go Tadeusz Dobrowolski. Twierdził, że malarz zbyt wiele wagi przywiązywał do obiektywnej ścisłości, dlatego też gubił się w chaosie szczegółów. Pisał, że kompozycje rodzajowe Chlebowskiego w sposób powierzchowny czerpią z malarstwa romantycznego. Więcej prawdy badacz dostrzegł w krajobrazach – widokach miejskich zaułków i Bosforu, ale sądził, że i one „grzeszą zniekształceniem prawdziwej wizji azjatyckiego pejzażu, gdyż pomijają tak istotny dla niego czynnik jaskrawego światła słonecznego [...]; chociaż nie unikają wielobarwności, w gruncie rzeczy są szare i anemiczne w kolorze”¹⁷.

Andrzej Ryszkiewicz twierdził, że „Chlebowski znany jest przede wszystkim ze swych dosyć powierzchownie i pośpiesznie malowanych obrazów orientalistycznych, o jaskrawej fakturze, nastawionych na efekt. [...] Ta sztuka łatwa w odbiorze, niestawiająca sobie poważnych aspiracji artystycznych, stanowi dziś wielkość przebrzmiałą”. Ryszkiewicz zwrócił uwagę, że bardziej istotne są wczesne obrazy Chlebowskiego. Sądził również, że „zainteresowanie największe powinna wzbudzić sama bujna osobowość artysty, jego niebagatelna umysłowość, zmysł obserwacji, ciekawość świata, barwne koleje życia”¹⁸.

Inne spojrzenie na twórczość Stanisława Chlebowskiego zaprezentował Jerzy Malinowski. Nazwał on artystę najważniejszym polskim malarzem orientalistą XIX wieku. Badacz zwrócił uwagę na brunatno-różową tonację i kontrasty światłocieniowe dzieł Chlebowskiego. Na przykładzie pracy *Bajazet w niewoli Tamerlana* pokazał, że malarz „sugestywnie kontrastuje przepych i kulturowe wyrafinowanie świata islamu z surowością mongolskich najeźdźców”¹⁹.

Wraz ze wzrostem zainteresowania dziewiętnastowiecznym malarstwem orientalistycznym w publikacjach poświęconych temu zagadnieniu zaczę-

17 T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 2, Wrocław–Kraków 1960, s. 22–23.

18 A. Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie. Romantyzm. Historyzm. Realizm*, Warszawa 1989, s. 172.

19 J. Malinowski, *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa 2003, s. 167–168.

to uwzględniać twórczość Chlebowskiego. Jego dzieła przywoływane są w pracach autorstwa Géralda Schurra²⁰, Philippe'a Julliana²¹, Lynne Thornton²², Agaty Lem²³, Frédérica Hitzela²⁴. Zainteresowanie badaczy wzbudziły również obrazy Chlebowskiego o tematyce batalistycznej; wspomnieli o nich w swych publikacjach Zdzisław Żygulski jun.²⁵ i Marek Kwiatkowski²⁶. Barwne koleje życia malarza zwróciły uwagę znawców historii kontaktów polsko-tureckich. O Chlebowskim pisali Jan Reychman, omawiając losy podróżników polskich na Bliskim Wschodzie w XIX wieku²⁷, a także Kira Gałczyńska-Kilańska, autorka książki na temat Polaków w Turcji²⁸. Sylwetka Chlebowskiego nakreślona została w notach zamieszczonych w słownikach biograficznych: *Słowniku artystów polskich*²⁹, *Allgemeines Künstlerlexikon*³⁰, a także w *Słowniku Polaków w Imperium Osmańskim i Republice Turcji*³¹.

-
- 20 G. Schurr, *1820–1920. Les petits maîtres de la peinture, valeur de demain*, t. 3, Paris 1976, s. 23–24.
 - 21 P. Jullian, *Les Orientalistes, la vision de l'Orient par les peintres européens au XIX^e siècle*, Fribourg–Paris, 1977, s. 145, 149.
 - 22 L. Thornton, *Women as Portrayed in Orientalist Painting*, Paris 1994, s. 167, 171; eadem, *The Orientalists. Painter-Travellers*, Paris 1994, s. 48–49; eadem, *Du Maroc aux Indes. Voyages en Orient aux XVIII^e et XIX^e siècles*, przeł. na fr. Ch.-M. Diebold, F. Austin, Paris 1998, s. 303.
 - 23 A. Lem, *Wizja Bliskiego Wschodu i Afryki północnej w malarstwie polskim II połowy XIX i I połowy XX wieku. Wybrane wątki i zagadnienia*, „Dzieła i Interpretacje” 1996, t. 4, s. 39–105.
 - 24 F. Hitzel, *Couleurs de la Corne d'or. Peintres voyageurs de la Sublime Porte*, Paris 2002, s. 273, 304.
 - 25 Z. Żygulski jun., *Sławne bitwy w sztuce*, Warszawa 1996, s. 74–75, 155–156.
 - 26 M. Kwiatkowski, *Polscy malarze koni*, Warszawa 1991, s. 40.
 - 27 J. Reychman, *Podróżnicy polscy na Bliskim Wschodzie w XIX wieku*, Warszawa 1972, s. 76, 78.
 - 28 K. Gałczyńska-Kilańska, *Polacy w Kraju Półksiężycu*, Kraków 1974, s. 59, 64.
 - 29 *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 1, Wrocław–Warszawa 1971, s. 318–319 (oprac. hasła E. Szczawińska).
 - 30 *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. 18, München 1998, s. 585–586 (oprac. hasła U. Leszczyńska).
 - 31 J.S. Łątka, *Słownik Polaków w Imperium Osmańskim i Republice Turcji*, Kraków 2005, s. 67.

Dzieła malarza wystawiane były w różnych kontekstach, między innymi jako prace wychowanka petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych³² i twórcy scen historycznych³³. Eksponowano je także na innych wystawach w Polsce i za granicą³⁴. Szczególnie często obrazy Chlebowskiego prezentowane były jako przykład kontaktów kultury polskiej i tureckiej, a także jako dzieła reprezentujące nurt orientalistyczny w dziewiętnastowiecznym malarstwie³⁵. Sporo uwagi poświęcili artyście twórcy wystawy *Orientalizm w malarstwie, rysunku i grafice w Polsce w XIX i I połowie XX wieku*³⁶. Jego dzieła pojawiły się także na wystawie *Orientalism in Polish Art* w Muzeum Pera w Stambule, którą można było obejrzeć na przełomie 2014 i 2015 roku³⁷.

Informacji na temat artysty i jego dorobku dostarczają również katalogi i publikacje dotyczące kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie³⁸,

32 *Polscy uczniowie Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu w XIX i na początku XX wieku: katalog wystawy*, red. L. Skalska-Miecznik, B. Brus-Malinowska, Warszawa 1989, s. 76; wystawa zorganizowana przez Muzeum Narodowe w Warszawie.

33 *Jeanne d'Arc, les tableaux de l'histoire*, red. L. Salomé, Paris 2003, s. 36, 38; wystawa zorganizowana przez Musée des Beaux Arts de Rouen.

34 A. Horynová, *Portrétní miniatury ve sbírkách statních zámků středoevropského kraje*, Praha 1982, s. 37; *Żydzi – polscy*, red. D. Dec, K. Moczulska, M. Rostworowski, J. Wałek, Kraków 1989 (wystawa zorganizowana przez Muzeum Narodowe w Krakowie); *Pejzaż malarzy polskich ze zbiorów Lwowskiej Galerii Sztuki*, Pelplin 2004, [brak numeracji stron]; *Brandt... Malczewski... Siemiradzki... Polscy monachijszczy. Wystawa malarstwa ze zbiorów Lwowskiej Galerii Sztuki*, red. E. Giszter, Katowice 2005, s. 46; I. Chomyn, *150 arcydzieł malarstwa polskiego ze zbiorów Lwowskiej Galerii Sztuki*, Pelplin 2006, s. 49–50.

35 *Orient w sztuce polskiej*, red. B. Biedrońska-Słotowa, Kraków 1992, s. 33–40 (wystawa zorganizowana przez Muzeum Narodowe w Krakowie); *Wojna i pokój. Skarby sztuki tureckiej ze zbiorów polskich od XV do XIX wieku*, red. T. Majda, Warszawa 2000, s. 412–430 (Muzeum Narodowe w Warszawie); *Cuda orientu*, red. T. Grzybkowska, Z. Żygulski jun., Gdańsk 2006, s. 108–109 (Muzeum Narodowe w Gdańsku).

36 *Orientalizm w malarstwie, rysunku i grafice w Polsce w XIX i I połowie XX wieku*, op. cit., s. 117–133, 278–287, 392.

37 *Orientalism in Polish Art*, red. T. Majda, Istanbul 2014, s. 140–161, 235–245, 331–333.

38 *Katalog Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 1908, s. 88–90, 96; *Przewodnik po Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 1914, s. 25; *Malarstwo polskie*

Poznaniu³⁹ i Warszawie⁴⁰, Musée d'Orsay w Paryżu⁴¹, Galerii Tretiakowskiej w Moskwie⁴², Lwowskiej Galerii Sztuki⁴³, Albertiny w Wiedniu⁴⁴. Dzieła Chlebowskiego odnaleźć można także w opracowaniach prywatnych kolekcji⁴⁵.

Zainteresowanie twórczością Stanisława Chlebowskiego wzrosło w ostatnich latach. Tadeusz Majda, korzystając z wcześniejszych ustaleń, przypomniał sylwetkę malarza w tekście *European Artistic Tradition and Turkish Taste – Stanisław Chlebowski, the Court Painter of Sultan Abdulaziz*⁴⁶. Jednocześnie artysta nie został pominięty przez tureckich autorów w publikacjach dotyczących dziewiętnastowiecznego malarstwa w imperium osmańskim. Jednakże autorzy takich opracowań jak *Constantinople and the Orientalists*⁴⁷, *Orientalists at the Ottoman Palace*⁴⁸

XIX wieku, oprac. H. Blak, B. Małkiewicz, E. Wojtałowa, Katalogi Zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, Kraków 2001, s. 47–53.

- 39 *Malarstwo polskie 1766–1945. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, oprac. D. Suchocka, Poznań 2005, s. 41.
- 40 M. Suchodolska, I. Jakimowicz, J. Jaworska, *Rysunki z kolekcji J.I. Kraszewskiego*, Warszawa 1961, s. 75–76.
- 41 *Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des peintures*, t. 1, Paris 1990, s. 117.
- 42 *Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja. Katalog zivopisi XVIII – nac. XX veka (do 1917 goda)*, Moskva 1984; *Plienniki krasoty. Russkoje akademiceskoje i salonnoje iskusstwo 1830-1910-h godow*, Moskva 2006, s. 100.
- 43 D. Szelest, *Lwowska Galeria Obrazów. Malarstwo polskie*, przeł. J. Derwojed, Warszawa 1990, s. 10, 14, 33–34.
- 44 M. Keil, *Die Miniaturen der Albertina in Wien*, Wien 1977, s. 135.
- 45 J.I. Kraszewski, *Catalogue d'une collection iconographique polonaise*, Dresden 1865, s. 4, 71; A. Ryszkiewicz, *Polonica na zamku w Montrésor*, Poznań 1975, s. 54–55; idem, *Kolekcjonerzy i miłośnicy*, Warszawa 1981, s. 154, 162.
- 46 T. Majda, *European Artistic Tradition and Turkish Taste – Stanisław Chlebowski, the Court Painter of Sultan Abdulaziz*, w: *Interaction in Art, Proceedings of the International Symposium organized by the Hacettepe University, Faculty of Letters, Department of Art History*, red. Z. Yasa Yaman, Ankara 2000, s. 176–181.
- 47 S. Germaner, Z. İnankur, *Constantinople and the Orientalists*, Istanbul 2002, s. 98, 111, 113, 118, 197, 268–269, 290.
- 48 *Orientalists at the Ottoman Palace*, red. I. Baytar, O. Tasdelen, Istanbul 2006, s. 37, 53, 74.

i *The Sultan's portrait. Picturing the house of Osman*⁴⁹ w znacznej mierze opierali się na powyższym tekście Tadeusza Majdy.

Joachim Śliwa zwrócił uwagę na postać Chlebowskiego, omawiając starożytne zabytki z kolekcji Gabinetu Archeologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego, które pochodziły ze zbiorów malarza⁵⁰. Natomiast Sergiusz Michalski, analizując romantyczne wizerunki pokonanego wodza, przypomniał portret Abd el-Kadera pędzla Chlebowskiego⁵¹.

W Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego Natalia Fyderek przygotowała pracę magisterską poświęconą obrazom Chlebowskiego *Śmierć Władysława Warneńczyka* i *Jan III Sobieski pod Wiedniem*. Autorka skorzystała z materiałów archiwalnych dotyczących życia i twórczości artysty. W pracy magisterskiej zaprezentowała biografię Chlebowskiego, zrekonstruowała stan badań i historię powstania powyższych dzieł. Omówiła również ich ikonografię. Słusznie wskazała na duży wpływ na te przedstawienia obrazów batalistycznych Chlebowskiego, malowanych na zamówienie sułtana. Porównania te umieściła w szerokim kontekście ukazującym pracę malarza na dworze Abdulaziza. Fyderek starała się również zidentyfikować źródła inspiracji – doszukiwała się ich zwłaszcza w malarstwie *juste milieu*. Próbowiła też ukazać znaczenie dwóch omawianych dzieł w całym dorobku artystycznym Chlebowskiego⁵².

Interesujący jest krótki tekst Agnieszki Janczyk o akwareli Chlebowskiego zatytułowanej *Odaliski w parku nad Bosforem*. Autorka zestawiała dzieło ze wspomnieniami Władysława Jabłonowskiego i Edmonda De Amici-

49 *The Sultan's Portrait. Picturing the House of Osman*, red. S. Kangal, P.M. Isjn, Istanbul 2000, s. 460, 519, 522.

50 J. Śliwa, *Znad Bosforu do Krakowa. Stanisław Poraj Chlebowski (1835–1884)*, w: *Egipt, Grecja, Italia... Zabytki starożytne w dawnej kolekcji Gabinetu Archeologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego*, red. idem, Kraków 2007, s. 262–267.

51 S. Michalski, *Romantyczne wizerunki pokonanego wodza. Próba rozszerzenia ikonografii*, „Folia Historiae Artium. Seria Nowa” 2007, t. II, s. 85–94.

52 N. Fyderek, *Stanisław Chlebowski – „Śmierć Władysława Warneńczyka” i „Sobieski pod Wiedniem”*, praca magisterska napisana w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego pod kierunkiem prof. dr. hab. Wojciecha Bałusa w roku 2008. Pragnę podziękować pani Natalii Fyderek za udostępnienie pracy.

sa. Wskazała na podobieństwo akwareli do prac Alberta Pasiniego i Amedea Preziosiego⁵³.

W roku 2009 na konferencji naukowej w Krakowie *The Art of Islamic World and Artistic Relationships between Poland and Islamic Countries* Elvan Topalli wygłosiła referat zatytułowany: *A Meeting of two Painters from West and East: Stanislaw Chlebowski's and Osman Hamdy Bey's Paintings of Green Mosque*. Autorka przypomniała w nim sylwetki trzech artystów – Stanisława Chlebowskiego, Osmana Hamdiego Beya i Jeana-Léona Gérôme'a. Badaczka zestawiała ze sobą dzieła powyższych mistrzów ukazujące wnętrza Zielonego Meczetu w Bursie⁵⁴.

Na łamach prasy ukraińskiej osobę Chlebowskiego przypomniała, w roku 2010, Leokadia Anczyszkina tekstem zatytułowanym *Ewropejskij orientalizm i jogo predstavnik Stanislaw Chlebowski*. Podstawą artykułu są informacje zaczerpnięte z wcześniejszych publikacji⁵⁵. W tym samym roku postać Chlebowskiego pojawiła się również w tekście Mary Roberts, w którym badaczka omówiła pobyt Gérôme'a w Stambule w roku 1875⁵⁶.

W roku 2011 ukazał się artykuł Beaty Studziźby-Kubalskiej, w którym autorka skoncentrowała się na historycznych i rodzajowych kompozycjach pędzla Chlebowskiego, powstałych w kręgu inspiracji malarstwem francuskim. Wskazała, że wpływ na wczesną twórczość artysty (do roku 1864) miało malarstwo określane terminem *genre historique*, zwłaszcza Paula Delaroche'a, a także mistrzów nowożytnych (Davida Teniera Młodszego). Sceny rodzajowe autorstwa Chlebowskiego słusznie

53 A. Janczyk, *Odaliski w parku nad Bosforem*, „Spotkania z Zabytkami” 2009, nr 1, s. 16–17.

54 E. Topalli, *A Meeting of Two Painters from West and East: Stanislaw Chlebowski's and Osman Hamdy Bey's Paintings of Green Mosque*, w: *The Art of Islamic World and Artistic Relationships between Poland and Islamic Countries*, red. B. Biedrońska-Słotowa, J. Malinowski, M. Ginter-Frołow, Kraków 2011, s. 347–356.

55 L. Anczyszkina, *Ewropejskij orientalizm i jogo predstavnik Stanislaw Chlebowski*, „Chudoznja Kultura. Aktualny Problemi” 2010, s. 457–470.

56 M. Roberts, *Gérôme in Istanbul*, w: *Reconsidering Gérôme*, red. A. Scott, M. Morton, Los Angeles 2010, s. 120–121, 123, 132–133.

zestawiła z dziełami Gérôme'a. Sporo uwagi poświęciła również obrazowi *Wjazd Mahometa II do Konstantynopola*⁵⁷.

Zagadnienia związane z pracą Chlebowskiego na dworze sułtana poruszyła Mary Roberts w tekście opublikowanym w roku 2013 na łamach „Ars Orientalis”. Australijską badaczkę szczególnie zainteresowały cztery obrazy Chlebowskiego malowane do pałacu Beylerbeyi, sceny batalistyczne, a także studia ukazujące Abdulaziza, przechowywane w Krakowie i Lwowie⁵⁸.

Podczas przygotowywania monografii opublikowałam kilka artykułów dotyczących życia i twórczości Chlebowskiego. Zajął się w nich okresem, gdy artysta pracował na dworze sułtańskim⁵⁹, jego kolekcją⁶⁰ i znajomością z Gérôme'm⁶¹, a także obrazem *Wjazd Mahometa II do Konstantynopola*⁶². Wyniki badań prezentowałam również na konferencjach naukowych. Moje wystąpienia dotyczyły współpracy Chle-

57 B. Studzińska-Kubalska, *Kompozycje historyczne i rodzajowe Stanisława Chlebowskiego (1835–1884) – w kręgu inspiracji malarstwem francuskim*, „Roczniki Humanistyczne” 2008–2009, t. 56–57, s. 139–153.

58 M. Roberts, *Ottoman Statecraft and the „Pencil of Nature”. Photography, Painting, and Drawing at the Court of Sultan Abdülaziz*, „Ars Orientalis” 2013, nr 43, s. 11–30. Przedruk z niewielkimi zmianami w: M. Roberts, *Istanbul Exchanges. Ottomans, Orientalists and Nineteenth-century Visual Culture*, Berkeley 2015, s. 37–74.

59 A. Wójcik, *Stanisław Chlebowski – nadworny malarz sułtana Abdul-Aziza*, „Alma Mater” 2010, nr 124, s. 42–44.

60 A. Wójcik, *Kolekcja „starożytności” Stanisława Chlebowskiego*, „Rocznik Biblioteki Naukowej PAN i PAU w Krakowie” 2010, r. 55, s. 185–193.

61 A. Wójcik, *Jean-Léon Gérôme and Stanisław Chlebowski: The Story of a Friendship*, „Journal of the International Association of Research Institutes in the History of Art”, grudzień 20, <http://www.riha-journal.org/articles/2010/wojcik-gerome-chlebowski-en>, data dostępu: 26 XI 2016.

62 A. Wójcik, *Być jak Jan Matejko... czyli „Wjazd Mahometa II do Konstantynopola” pędzla Stanisława Chlebowskiego*, „Roczniki Humanistyczne” 2011, t. 58, s. 339–350.

bowskiego z dworem sułtańskim⁶³, przyjaźni malarza z Józefem Ignacym Kraszewskim⁶⁴ i jego pobytu w Turcji⁶⁵.

Dotychczas większości badaczy życia i twórczości Stanisława Chlebowskiego nie udało się wykroczyć poza zbiór informacji, które do literatury wprowadzili Jerzy Mycielski i Stanisław Witkiewicz; ci czerpali je z artykułów zamieszczanych w prasie polskiej w drugiej połowie XIX wieku, pełnych nieścisłości, a nawet przekłamań. Niejednokrotnie barwne koleje życia malarza przyciągały uwagę badaczy znacznie bardziej niż jego dzieła. Zestaw prezentowanych i omawianych prac Chlebowskiego zazwyczaj ograniczał się do kilkunastu najbardziej znanych obrazów, nie zawsze reprezentatywnych dla jego twórczości. Szczególnie często eksponowano, ze względu na łatwy dostęp, prace przechowywane w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie i Warszawie (zwłaszcza *Śmierć Władysława Warneńczyka*, *Jan III Sobieski pod Wiedniem* oraz szkice i studia do *Wjazdu Mahometa II do Konstantynopola*). Brak informacji pochodzących ze źródeł rękopiśmiennych z czasów Chlebowskiego, a także brak zestawienia zachowanych dzieł artysty skutkowało nieraz błędnymi interpretacjami, porównaniami, datowaniem, jak również niewłaściwym rozpoznaniem tematów. Wyjątek stanowią niepublikowana praca magisterska Natalii Fyderek oraz artykuły Beaty Studzińskiej-Kubalskiej i Mary Roberts.

-
- 63 A. Wójcik, *Stanisław Chlebowski – nadworny malarz sułtana Abdul-Aziza, konferencja Relacja świata arabskiego i państw islamu z Zachodem na przestrzeni wieków*, Instytutu Studiów Klasycznych, Śródziemnomorskich i Orientalnych Uniwersytetu Wrocławskiego (21–22 V 2010).
- 64 A. Wójcik, *Stanisław Chlebowski i Józef Ignacy Kraszewski. Malarz i jego mentor*, konferencja *Ze świata Kraszewskiego. Idee i obrazy*, Katedra Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego (24 I 2013).
- 65 A. Wójcik, *Stanisław Chlebowski w Turcji – bilans zysków i strat, konferencja Wyjazdy „za sztuką”. Nadzieje, zyski i straty artystów XIX i XX wieku*, Katedra Komparatystyki Artystycznej Instytutu Historii Sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego (21–23 III 2013); A. Wójcik, *Stanisław Chlebowski w Turcji – bilans zysków i strat, w: Wyjazdy „za sztuką”. Nadzieje, zyski i straty artystów XIX i XX wieku*, red. D. Kudelska, E. Kuryłek, Lublin 2015, s. 41–49.

Aby przybliżyć czytelnikowi sylwetkę Stanisława Chlebowskiego, w pierwszej części niniejszej pracy przedstawiłam koleje jego życia. Odtwarzając biografię artysty, starałam się zweryfikować dotychczasowe twierdzenia. Równocześnie próbowałam ukazać postać Chlebowskiego w kontekście wydarzeń historycznych, które niejednokrotnie miały wpływ na jego życie i twórczość. Następnie omówiłam twórczość malarza, usiłując zachować układ chronologiczny; w poszczególnych rozdziałach dokonałam podziału dzieł według gatunków, kolejno wyróżniając sceny historyczne, sceny rodzajowe, portrety, pejzaże i studia architektury. Uwzględniłam także kontekst artystyczny i historyczny, między innymi malarstwo w imperium osmańskim, postać Abdulaziza, jak i sytuację polityczną w Turcji w XIX wieku. Pozwoli to zrozumieć, w jakim środowisku artystycznym znalazł się Chlebowski po przybyciu do Turcji. Scharakteryzowałam również nurt orientalistyczny w dziewiętnastowiecznym malarstwie, opisałam jego genezę oraz najważniejszych przedstawicieli i tendencje.

Dzieła Chlebowskiego poddałam analizie ikonograficznej i formalnej, przy czym uwzględniono materiały źródłowe, dzięki którym można ustalić czas ich powstania i tematykę. Wskazałam również na wpływy i źródła inspiracji. Prace Chlebowskiego odniosłam do nurtów malarstwa dziewiętnastowiecznego. Ukazałam recepcję tych dzieł w dziewiętnastowiecznej prasie i piśmiennictwie. Przedstawiłam także warsztat malarza historycznego i orientalistycznego.

1.2

MATERIAŁY ŹRÓDŁOWE I IKONOGRAFICZNE

Najbardziej znaczącym źródłem do badań nad życiem i twórczością Stanisława Chlebowskiego jest zbiór archiwaliów przechowywany w Dziale Rękopisów Biblioteki Jagiellońskiej. Został zgromadzony przez siostrę malarza – Ksawerę Chlebowską, a następnie uporządkowany przez drugą siostrę, Helenę, która przekazała materiały Michałowi Pawlikowskiemu, tworzącemu swoje zbiory w Medyce. Później archiwum Chlebowskiego było przechowywane w Zakopanem, a do Biblioteki Jagiellońskiej trafiło w roku 2004. W trzynastu woluminach zgromadzono: zapiski autobiograficzne Chlebowskiego, fotografie portretowe i reprodukcje jego obrazów, rachunki, notatki, korespondencję dotyczącą sprzedaży i eksponowania dzieł artysty oraz jego kolekcji, wycinki prasowe, listy malarza do matki i sióstr, a także jego korespondencję ze znajomymi i różnymi instytucjami⁶⁶. Informacje zawarte

66 *Zapiski i notatki autobiograficzne sporządzone przez Stanisława Chlebowskiego*, Biblioteka Jagiellońska (dalej: BJ), Dział Rękopisów, Przyb. 233/04; *Notatki i rachunki z pobytu w Turcji*, 1865–1878 i bez dat, Przyb. 234/04; *Notatki i rachunki z pobytu w Paryżu*, 1878–1884 i bez dat, Przyb. 235/04; *Spis obrazów, korespondencja dotycząca ich ekspozycji i notatki prasowe o ich losach. Papiery dotyczące sprzedaży zbiorów Stanisława Chlebowskiego*, 1864–1881, Przyb. 236/04; *Korespondencja Stanisława Chlebowskiego*, t. 1, Przyb. 237/04; *Korespondencja Stanisława Chlebowskiego*, t. 2, Przyb. 238/04; *Fotografie Stanisława Chlebowskiego, fotografie jego obrazów, zdjęcia z Turcji*, Przyb. 239/04; *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 1, 1866–1871, Przyb. 240/04; *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 2,

w tych materiałach pozwalają na ustalenie dotychczas nieznanych faktów dotyczących życia prywatnego i rozwoju artystycznego malarza, a także zweryfikowanie tych, które błędnie do tej pory były interpretowane. Archiwalia te stanowią bardzo wiarygodne źródło, ponieważ w większości są to odręczne zapiski Stanisława Chlebowskiego. Artysta w korespondencji z rodziną wypowiadał się w sposób szczególnie szczerzy i osobisty. Niestety, materiały nie są kompletne i nie obrazują w równej mierze wszystkich etapów życia i twórczości Chlebowskiego. Brak korespondencji malarza z okresu jego nauki w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, podróży po Europie i pobytu w Paryżu do roku 1864, a także z pierwszych lat pobytu w Turcji. Listy wysyłane przez artystę do rodziny mieszkającej na Podolu zaginęły podczas powstania styczniowego lub w czasie represji, które po nim nastąpiły. Jak zauważyła Helena z Chlebowskich Biechońska w liście do Michała Pawlikowskiego, wiele listów od różnych osób (np. Michała Czajkowskiego) przepadło podczas przeprowadzek w Stambule lub zostało rozdanych znajomym jako autografy osobistości⁶⁷. Regularną korespondencją dysponujemy od roku 1870. Dzięki niej możemy prześledzić koleje życia i pracy artystycznej Chlebowskiego do grudnia 1881 roku, gdy sparaliżowany artysta znalazł się w szpitalu. Luki w korespondencji są nieliczne.

Źródłem, które zawiera wiele cennych informacji o twórczości malarza, jest – niestety niekompletna – korespondencja Chlebowskiego z Józefem Ignacym Kraszewskim⁶⁸.

1872–1875, Przyb. 241/04; *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 3, 1876–77, Przyb. 242/04; *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 4, 1878, Przyb. 243/04; *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 5, 1879, Przyb. 244/04; *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich, listy do urzędników ambasad*, t. 6, 1880–1881, Przyb. 245/04.

67 List Heleny Chlebowskiej–Biechońskiej do Michała Pawlikowskiego, 13 I 1911, w: *Korespondencja Michała Pawlikowskiego do 1939 roku*, cz. I, t. 2, BJ, Przyb. 483/04.

68 Listy Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego, w: *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 3, BJ, 6462/IV; t. 31, BJ, 6491/IV.

Oprócz źródeł rękopiśmiennych korzystałam również z materiałów publikowanych, zarówno dotyczących studiów Chlebowskiego w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu⁶⁹, jak i ze wspomnień oraz pamiętników Kazimierza Chłędowskiego⁷⁰, Walerego Wacława Wołodźko⁷¹, Jana Rosena⁷², Antoniego Zaleskiego⁷³. Źródłem informacji o współpracy Chlebowskiego z francuską firmą Goupil & Cie i amerykańską M. Knoedler & Co. były ich księgi rachunkowe, dostarczające danych na temat sprzedaży dzieł artysty – czasu ich powstania, tytułów, nabywców, cen⁷⁴.

O Stanisławie Chlebowskim i jego dziełach wielokrotnie wzmiankowano w prasie polskiej w drugiej połowie XIX wieku. Większe artykuły ukazały się w roku 1871 w „Kłosach”⁷⁵, w 1880 w „Echu”⁷⁶, w 1882 w „Tygodniku Ilustrowanym”⁷⁷ oraz w 1884 w „Czasie”⁷⁸, „Kłosach”⁷⁹, „Wędrowcu”⁸⁰ i „Tygodniku Powszechnym”⁸¹. Notatki prasowe pojawiały się zazwyczaj w związku z prezentowaniem dzieł artysty na różnych wystawach lub jego pobycem w Polsce⁸². W stosunku do podawanych w prasie

69 P. Petrov, *Sbornik materialov dlja istorii S. Peterb. Akademii Chudozestv*, t. 3, Petersburg 1866, s. 283, 285, 287, 305, 315, 330–331, 351, 371, 385, 398, 401.

70 K. Chłędowski, *Pamiętniki*, t. I, Kraków 1957, s. 326–327.

71 W. Koszczyk [właśc. W.W. Wołodźko], *Wschód. Ze Stambułu do Angory*, Lwów 1874, s. 99–101.

72 J. Rosen, *Wspomnienia 1860–1925*, Warszawa 1933, s. 67.

73 A. Zaleski, *Z wycieczki na Wschód*, Warszawa 1887, s. 499–500.

74 Księgi firmy Goupil & Cie/Boussod, Valadon & Cie i M. Knoedler & Co. są przechowywane w The Getty Research Institute, <http://piprod.getty.edu/starweb/stockbooks/servlet.starweb?path=stockbooks/stockbooks.web>, data dostępu: 26 XI 2016.

75 A. Kątski, *Stanisław Chlebowski*, „Kłosy” 1871, półrocze I, s. 371–372.

76 „Echo” 1880, nr 191, s. 2–3.

77 „Tygodnik Ilustrowany” 1882, półrocze II, s. 59.

78 „Czas” 1884, nr 137, s. 2–3.

79 A. Pług, *Stanisław Chlebowski*, „Kłosy” 1884, półrocze II, s. 6–7; „Kłosy” 1884, półrocze II, s. 44.

80 [S.] W[itkiewicz], *Stanisław Chlebowski*, „Wędrowiec” 1884, półrocze II, s. 317–318.

81 *Stanisław Chlebowski i Hipolit Lipiński*, „Tygodnik Powszechny” 1884, nr 30, s. 466.

82 „Biesiada Literacka” 1876, półrocze I, s. 29; 1876, półrocze II, s. 629; 1877, pół-

informacji należy zachować dużą ostrożność, ponieważ niejednokrotnie rozmiągają się one z prawdą, co zostanie wykazane w dalszej części pracy. W roku 1892 w paryskim czasopiśmie „La Nouvelle Revue” opublikowano opowiadanie Léontine De Nittis, którego fabuła została osnuta wokół biografii Chlebowskiego. Mimo to nie możemy uznawać tego dzieła literackiego za wiarygodne źródło, ponieważ autorka ukazała wiele faktów z życia artysty w sposób karykaturalny i nieraz niezgodny z prawdą⁸³. Dzieła Chlebowskiego przechowywane są w Muzeum Narodowym w Krakowie, Warszawie, Poznaniu, Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie, Lwowskiej Galerii Sztuki, Bibliotece Polskiej w Paryżu, Muzeum Wojska w Stambule oraz pałacu Dolmabahçe w Stambule. Pojedyncze prace znajdują się w Muzeum Śląskim w Katowicach, Muzeum Górnośląskim

rocz. I, s. 147; 1877, półrocze II, s. 342; 1878, półrocze I, s. 86; 1878, półrocze II, s. 294; 1879, półrocze I, s. 54; 1884, półrocze I, s. 277; 1888, półrocze I, s. 33; 1896, półrocze II, s. 323; 1905, półrocze II, s. 343; „Bluszcz” 1872, nr 51, s. 408; 1882, nr 21, s. 165; 1884, nr 28, s. 222; 1897, nr 52, s. 415; „Czas” 1872, nr 250, s. 2; 1873, nr 231, s. 2; 1897, nr 230, s. 3; „Echo Muzyczne i Teatralne” 1897, nr 49, s. 585; „Gazette des Beaux-Arts” 1877, nr 16, s. 80; „Głos” 1897, nr 38, s. 938; „Kłosy” 1877, półrocze I, s. 147; 1877, półrocze II, s. 23; 1878, półrocze II, s. 31; 1878, półrocze II, s. 343; 1880, półrocze I, s. 314; 1880, półrocze I, s. 222–223; „Kraj” 1884, nr 25, s. 18; 1885, nr 50, s. 5–6; 1892, nr 4, s. 13; 1894, nr 48, s. 27; 1895, nr 10, s. 25; 1897, nr 37, s. 10; „Kronika Rodzinna” 1844, nr 13, s. 416; „Kurier Warszawski” 1863, nr 110, s. 523; 1863, nr 155, s. 759; 1866, nr 31, s. 170; 1883, nr 165a; „La Semaine des Familles” z 4 VII 1863, s. 629; „Le Monde Illustré” z 15 VII 1865, s. 46 oraz z 26 VIII 1865, s. 138; „Niwa” 1876, nr 16, s. 717; „Prawda” 1884, nr 25, s. 300; 1885, nr 44, s. 518–519; „Przegląd Tygodniowy” 1880, nr 10, s. 116; „Rola” 1884, nr 25, s. 298; „Strzecha Ojczysta” 1879, nr 3, szp. 92; „Tygodnik Ilustrowany” 1873, półrocze II, s. 160; 1877, półrocze II, s. 4; 1879, półrocze I, s. 146; 1879, półrocze I, s. 250; 1879, półrocze I, s. 306; 1879, półrocze I, s. 330; 1880, półrocze I, s. 259; 1882, półrocze II, s. 59; 1883, półrocze I, s. 28; 1883, półrocze I, s. 39; 1884, półrocze I, s. 394; 1885, półrocze I, s. 189; 1895, półrocze I, s. 183; 1896, półrocze II, s. 911; 1897, półrocze I, s. 378; 1897, półrocze II, s. 905; 1908, półrocze II, s. 688; 1925, półrocze I, s. 150; „Wędrowiec” 1872, półrocze II, s. 335; 1873, półrocze II, s. 350; 1877, półrocze I, s. 239; 1877, półrocze I, s. 335; 1884, półrocze II, s. 317–318; „Tydzień Literacki” 1875, nr 10, s. 399; 1876, nr 4, s. 63; „Tygodnik Powszechny” 1881, nr 4, s. 58.

83 L. De Nittis, *Profils d'anonymes. Le Polonais*, „La Nouvelle Revue” 1892, nr 1–2, s. 338–357.

w Bytomiu, Pracowni Zbiorów Muzealnych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu, Muzeum Okręgowym w Rzeszowie, Muzeum Narodowym we Wrocławiu, Muzeum Okręgowym w Toruniu, Zamku w Łańcucie, Musée d'Orsay, Musée Chantilly, Zamku w Montrésor, muzeum miasta Bar-le-Duc, Musée des Beaux-Arts w Rennes, Pałacu Topkapi w Stambule, Galerii Tretiakowskiej w Moskwie, Ermitażu i Muzeum Rosyjskim w Petersburgu, Muzeum w Archangielsku i Albertynie w Wiedniu. Obrazy, akwarele i rysunki Chlebowskiego znajdują się także w prywatnych kolekcjach i często pojawiają się na aukcjach antykwarycznych w Polsce, Szwajcarii, Wielkiej Brytanii, Stanach Zjednoczonych, Francji, Niemczech i Belgii⁸⁴. Prace artysty znane są również z reprodukcji w czasopismach z drugiej połowy XIX wieku (w „Tygodniku Ilustrowanym”⁸⁵, „Tygodniku Powszechnym”⁸⁶, „Kłosach”⁸⁷, „Biesiadzie Literackiej”⁸⁸ i innych⁸⁹).

-
- 84 Zob.: portal artprice.com gromadzący katalogi domów aukcyjnych (www.artprice.com, data dostępu: 26 XI 2016); *ADEC. Art Price Annual & Falk's Art Price Index*, red. T. Erhmann, Saint-Romain-au-Mont-d'Or, różne wydania; *Annuaire international des ventes*, red. E. Mayer, Paris, różne wydania; *World Collectors Annuary*, red. F.A. Van Braam, Amsterdam, różne wydania; *The Connoisseur Art Sales Annual*, London, różne wydania.
- 85 Wskazówki bibliograficzne za: L. Grajewski, *Bibliografia ilustracji w czasopiśmie polskich XIX i pocz. XX wieku (do 1918 r.)*, Warszawa 1972, s. 55; „Tygodnik Ilustrowany”: *Abdul-Aziz na koniu*, 1918, półrocze II, s. 671; *Odpooczynek karawany*, 1875, półrocze II, s. 404; *Podczas rewii kozaków otomańskich*, 1908, półrocze II, s. 673; *Szkic batalistyczny*, 1913, półrocze II, s. 540; *Sułtan Mahomet IV pod Wiedniem*, 1919, półrocze II, s. 733; *Handlarz starej broni*, 1925, półrocze I, s. 150.
- 86 „Tygodnik Powszechny”: *Baszybuzuk*, 1883, półrocze II, s. 673; *Sprzedaż niewolnicy*, 1880, półrocze II, s. 537; *Śmierć sułtanki*, 1880, półrocze II, s. 567; *Wit Stwosz*, 1880, półrocze I, s. 157.
- 87 „Kłosy”: *Kobiety tureckie przy fontannie słodkich wód*, 1877, półrocze I, s. 165; *Kochanowski nad zwłokami Urszulki*, 1868, półrocze I, s. 308; *Namowa na cmentarzu w Konstantynopolu*, 1876, półrocze I, s. 848; *Oaza*, 1877, półrocze I, s. 329; *Obchód pamiątkowy na Bosforze*, 1865, półrocze I, s. 209; *Odwiedziny Turczynek w Stambule*, 1875, półrocze II, s. 152; *Spacer bogatej Turczynki w Beykoz*, 1875, półrocze II, s. 257; *Śmierć sułtanki*, 1879, półrocze I, s. 256; *W meczecie*, 1879, półrocze I, s. 148; *Wycieczka na Bosfor*, 1877, półrocze I, s. 53.
- 88 „Biesiada Literacka”: *Patrol kozacki*, 1888, półrocze I, s. 33; *Przekupki pomarańcz w Konstantynopolu*, 1876, półrocze I, s. 25.
- 89 *U drzwi haremu*, „Świat” 1891, nr 2, s. 29; *Voyage de S. M. l'Impératrice. Constan-*

Informacji na temat obrazów Stanisława Chlebowskiego dostarczają katalogi wystaw lub późniejsze zestawienia prezentowanych dzieł. Malarz eksponował swoje prace na Salonach paryskich⁹⁰, w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie⁹¹, Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie⁹² oraz w Salonie Krywulta w Warszawie⁹³.

Źródłami, które okazały się pomocne w analizie dzieł Chlebowskiego o tematyce orientalnej, były wspomnienia podróżników dziewiętnastowiecznych z wypraw na Wschód. Materiały te pozwoliły zobaczyć Orient oczami ludzi żyjących w epoce malarza i stały się swoistym uzupełnieniem jego korespondencji, a niejednokrotnie najlepszym komentarzem do jego dzieł. Szczególnie pomocne były wspomnienia Gérarda de Nerval⁹⁴, Alphonse'a de Lamartine'a⁹⁵, Edmonda De Amicisa⁹⁶, Jana Gnatowskiego⁹⁷, Władysława Jabłonowskiego⁹⁸, Sta-

tinople. Réception par S. M. du corps diplomatique dans la grande salle du palais de Beylerbey, „Illustration. Journal Universel” z 13 XI 1869, s. 309–310; *Sa Majesté imperialé le sultan Abd-ul-Azis-Khan*, „Le Monde Illustré” z 15 VII 1865, s. 44; *Procession catholique dans les rues de Constantinople à l'occasion de la Fête-Dieu*, „Le Monde Illustré” z 26 VIII 1865, s. 137.

- 90 *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris 1864, s. 64; 1877, s. 60; 1878, s. 44; 1879, s. 52; A. Potocki, *Kolonja Paryska i udział Polaków w wystawach paryskich w XIX stuleciu*, „Sztuka” 1904, s. 407–408.
- 91 *Sprawozdania Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych*, Kraków 1874, s. 68; 1880, s. 45; 1884, s. 47–48; 1891, s. 17; E. Swiekowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie (1854–1904)*, Kraków 1905, s. 21, 291–292.
- 92 J. Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860–1914*, Wrocław 1969, s. 51.
- 93 M. Płażewska, *Warszawski Salon A. Krywulta (1880–1906)*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1966, t. 10, s. 369.
- 94 G. de Nerval, *Podróż na Wschód*, przeł. J. Dmochowska, Warszawa 1967.
- 95 A. de Lamartine, *Podróż na Wschód*, przeł. J.T.S. Jasiński, oprac. P. Hertz, Warszawa 1986.
- 96 E. De Amicis, *Konstantynopol. Wspomnienia z podróży*, przeł. M. Obrąpalska, Warszawa 1879.
- 97 J. Gnatowski, *Listy z Konstantynopola*, Kraków 1883.
- 98 W. Jabłonowski, *Pamiętnik z lat 1851–1893*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967.

niśława Bełzy⁹⁹, Maurycego Manna¹⁰⁰, Stanisława Koźmiana¹⁰¹, Antoniego Zaleskiego¹⁰², Walerego Wacława Wołodźki¹⁰³, Ignacego Pietraszewskiego¹⁰⁴.

99 S. Bełza, *W stolicy padyszacha*, Warszawa 1898.

100 M. Mann, *Podróż na Wschód*, t. 1, Kraków 1854; t. 2-3, Kraków 1855.

101 S. Koźmian, *Podróże i polityka*, t. 2, Kraków 1905.

102 A. Zaleski, op. cit.

103 W. Koszczyc [właśc. W.W. Wołodźko], op. cit.

104 I. Pietraszewski, *Uroki Orientu*, Olsztyn 1989.

2

WIADOMOŚCI BIOGRAFICZNE

Przyszły malarz Stanisław Chlebowski (il. 1) przyszedł na świat 20 września 1835 roku we wsi Pokutyńce w powiecie kuszyckim, guberni podolskiej. Ojcem Stanisława był Kazimierz Chlebowski herbu Poraj, matką Kamilla z Padlewskich¹. Malarz miał dwie młodsze siostry – Ksawerę² i Helenę³. Dzieciństwo Chlebowski prawdopodobnie spędził na Podolu, w majątku rodzinnym Bułhaje w powiecie latyczowskim.

Początkowo Stanisław uczył się zapewne w domu rodzinnym. Następnie opiekę nad nim sprawował wuj Edward Padlewski, mieszkający w Odesie, gdzie Chlebowski uczęszczał do gimnazjum. W tym okresie pobierał lekcje rysunku u malarza, kompozytora i poety Aleksandra

-
- 1 Kamilla Chlebowska (1812–1887), z domu Padlewska, mieszkała wraz z córkami na Podolu, w 1866 roku wyjechała do Stambułu, od 1870 roku mieszkała w Krakowie, pochowana na cmentarzu Rakowickim.
 - 2 Ksawera Chlebowska (1840–1910), zwana przez rodzinę Szwardką, brała udział w kursach im. A. Baranieckiego w Krakowie, w dziedzinie grafiki kształciła się także w Monachium (1876) i w Paryżu u Alberta Bellengera. Następnie w ramach kursów Baranieckiego wykładała grafikę. Nie wstąpiła w związek małżeński, zmarła w Krakowie, jest pochowana na cmentarzu Rakowickim.
 - 3 Helena Chlebowska (po 1841 – po 1913), nazywana przez rodzinę Gałką, Ganią, uczęszczała do Szkoły Wyższej Żeńskiej w Kielcach, kształciła się także w Kijowie i na kursach im. A. Baranieckiego. W roku 1875 wyszła za mąż za Ludomira Biechońskiego (zm. 1891), byłego powstańca styczniowego, naczelnika krakowskiego oddziału Towarzystwa Wzajemnych Ubezpieczeń. Zmarła bezpotomnie. Helena uporządkowała archiwalia dotyczące życia i twórczości Stanisława Chlebowskiego i około roku 1911 przekazała je Michałowi Pawlikowskiemu.

Wicherskiego, a także u malarza Romualda Chojnackiego, ucznia Aleksandra Kokulara⁴.

Józef Ignacy Kraszewski, który odwiedził Odessę w latach 1843 i 1852, zapewne za drugim razem poznał Chlebowskiego, wówczas siedemnastoletniego ucznia gimnazjum, o wiele obiecującym talencie. Pisarz zachęcał go do rozwijania swych uzdolnień i edukacji artystycznej, przesłał mu także książki⁵. Znajomość z Kraszewskim Chlebowski podtrzymywał przez kolejne lata. Stał się on dla malarza autorytetem w sprawach artystycznych, z nim Chlebowski dzielił się swoimi planami i do niego niejednokrotnie zwracał się z prośbą o radę.

Pod koniec roku 1853 Chlebowski rozpoczął naukę w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu⁶. Kilkakrotnie brał udział w konkursach organizowanych przez petersburską akademię. W 1859 roku zdobył wielki złoty medal i sześcioletnie stypendium zagraniczne, dzięki któremu wyruszył w podróż artystyczną. Jego siostra Helena twierdziła, że w drodze do Francji zatrzymał się w Monachium; być może rozważał możliwość podjęcia studiów w tamtejszej akademii, jednakże nie uczynił w tym kierunku żadnych kroków⁷. W przyszłości malarz będzie wypowiadał się negatywnie o monachijskiej uczelni⁸. Według relacji Heleny artysta odbył podróż po Niemczech, Belgii, Włoszech i Hiszpanii⁹. Nie mamy więcej informacji na ten temat. W listopadzie 1860 roku był w San Sebastian, gdzie wykonał portret Micaeli Berozy.

4 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 2, 1872–1875, BJ, Przyb. 241/04, list z 3 IX 1872.

5 *Życiorys Stanisława Chlebowskiego spisany przez Helenę Chlebowską*, w: *Zapiski i notatki autobiograficzne sporządzone przez Stanisława Chlebowskiego*, BJ, Przyb. 233/04; *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 3, BJ, 6462/IV, list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 12 XI 1852.

6 *Opis systemu kształcenia w petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych sporządzony przez Stanisława Chlebowskiego*, w: *Zapiski i notatki autobiograficzne...*, op. cit.

7 *Życiorys Stanisława Chlebowskiego...*, op. cit.

8 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 1, 1866–1871, BJ, Przyb. 240/04, list z 15 VII 1871.

9 *Życiorys Stanisława Chlebowskiego...*, op. cit.

W pierwszej połowie roku 1861 Chlebowski przyjechał do Paryża¹⁰. Zamieszkał na Montmartrze przy ulicy de Laval pod numerem 19 (obecnie ulica Victora Massé)¹¹. Być może pobyt w Paryżu artysta przerywał podróżami do Polski. W czerwcu 1862 roku planował wyjechać do Krakowa, gdzie chciał studiować polskie „starożytności”¹². W Paryżu Chlebowski kontynuował swą edukację artystyczną. Do dzisiaj jest uważany za ucznia Gérôme’a¹³, jednak gdy w latach sześćdziesiątych przebywał w Paryżu, Gérôme nie piastował stanowiska profesora École des Beaux-Arts; otrzymał je dopiero w roku 1863, a zajęcia zaczął prowadzić na początku 1864 roku. Trzeba przy tym zaznaczyć, że malarstwo można było studiować poza uczelnią, w prywatnych atelier. Gérôme otworzył swoją pracownię po roku 1860 i niewątpliwie istniała ona w połowie roku 1862¹⁴. Chociaż nie mamy bezpośrednich dowodów na to, że Chlebowski wstąpił do *atelier libre* Jeana-Léona Gérôme’a, mogą o tym świadczyć pewne przesłanki. Będąc w Turcji, malarz dobrze już znał Gérôme’a i traktował go jako swego mistrza, a w katalogach Salonów paryskich umieszczał później obok swojego nazwiska informację, że jest jego uczniem¹⁵.

Chlebowski zapewne z dużym zainteresowaniem zwiedzał Paryż i studiował w Luwrze dzieła dawnych mistrzów. Na Salonach paryskich oglądał obrazy malarzy, których w przyszłości pozna osobiście i będzie podziwiał. Starał się odnaleźć dzieła Polaków. Do Kraszewskiego pisał, że w roku 1863 wystawiali swe prace między innymi Henryk Rodakowski,

10 Na pewno był w Paryżu już w maju 1861 roku, o czym świadczy rysunek ukazujący palmę, podpisany: „26 V 1861 Paris”, zob. *Fotografie Stanisława Chlebowskiego, fotografie jego obrazów, zdjęcia z Turcji*, BJ, Przyb. 239/04.

11 *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 3, op. cit., list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 14 VI 1862.

12 Ibidem.

13 *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 1, Wrocław–Warszawa 1971, s. 318 (oprac. hasła E. Szczawińska).

14 G.M. Ackerman, *The Life and Work of Jean-Léon Gérôme*, London–New York 1986, s. 64, 66, 164–166.

15 *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris 1877, s. 60; 1878, s. 44; 1879, s. 52.

Leon Kapliński, Andrzej Grabowski, Leonard Straszyński¹⁶. W tym czasie także sam Chlebowski próbował zaistnieć w świecie artystycznym, wystawiając swoje obrazy. W 1863 roku przedstawił na Salonie obraz *Jan Kochanowski przy zwłokach Urszulki*¹⁷. W kolejnym roku artysta pokazał *Ostatnie chwile Jana III Sobieskiego i Joannę d'Arc w więzieniu u Anglików*¹⁸. Wtedy też odniósł sukces – scena ukazująca Joannę d'Arc została zakupiona i przekazana miastu Bar-le-Duc¹⁹.

W roku 1863 w powstaniu styczniowym udział wzięli krewni malarza ze strony matki. O rok młodszy od Stanisława generał Zygmunt Padlewski został rozstrzelany, a jego ojciec Władysław wzięty do niewoli i stracony w Kijowie. Rodzinę malarza dotknęły represje – matka i siostry zostały pozbawione majątku Bułhaje²⁰. Chlebowski niepokoił się o ich los i zapewne pod wpływem tych przeżyć namalował kilka scen związanych z powstaniem²¹. W przyszłości malarz będzie bardzo negatywnie wypowiadał się na temat władz carskich, nigdy też nie powróci do Rosji.

W lipcu lub sierpniu 1864 roku Chlebowski zdecydował się na wyjazd do Turcji. Bez wątplenia był w Stambule we wrześniu, ponieważ na fotografii podarowanej wujowi Wł. (zapewne Włodzimierzowi) Padlewskiemu umieścił datę 27 września 1864 roku i jako miejsce podał Stambuł²². Dla Chlebowskiego, który już wcześniej zwiedził Europę, była to zapewne kolejna podróż artystyczna. Być może zainspirował go do niej zafascynowany Wschodem Gêrôme. Chlebowski początkowo nie pla-

16 *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 31, BJ, 6491/IV, list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 2 V 1863.

17 *Ibidem*.

18 *Explication des ouvrages de peinture...*, Paris 1864, s. 68.

19 List mera miasta Bar-le-Duc do Stanisława Chlebowskiego, I VII 1864, w: *Spis obrazów, korespondencja dotycząca ich ekspozycji i notatki prasowe o ich losach. Papiery dotyczące sprzedaży zbiorów Stanisława Chlebowskiego*, BJ, Przyb. 236/04.

20 *Życiorys Stanisława Chlebowskiego...*, op. cit.

21 *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 31, op. cit., list Stanisława Chlebowskiego do Aleksandra Darowskiego z 30 V 1863.

22 Zob. *Fotografie Stanisława Chlebowskiego, fotografie jego obrazów, zdjęcia z Turcji*, op. cit.

nowa! wieloletniego pobytu w Turcji, ponieważ zostawił swój dobytek w Paryżu²³.

Informacji na temat powodów podróży Chlebowskiego do Turcji i wydarzeń, które zatrzymały malarza nad Bosforem, dostarcza krakowski dziennik „Czas” z roku 1872. Dane zawarte w opublikowanym artykule prawdopodobnie pochodzą od samego artysty, który przebywał w tym czasie w Krakowie. Według „Czasu” Chlebowski wyjechał do Turcji, aby wykonać studia z natury do obrazów ukazujących sceny z wojen polsko-tureckich. Wówczas wielki wezyr Fuad Pasza poprosił go o namalowanie obozu wojskowego, w którym właśnie stacjonował. Chlebowski przygotował kilka studiów, które Fuad Pasza zaprezentował sułtanowi. W efekcie władca zamówił u malarza obraz przedstawiający obóz wojskowy z portretami wszystkich dygnitarzy namalowanymi z natury²⁴.

Bardzo podobne informacje zawiera wycinek prasowy, w którym korespondent ze Stambułu donosi, że Chlebowski został wezwany do obozu przez wezyra, żądającego wykonania kilku scen wojskowych. Po tygodniu malarz przyniósł dwa szkice olejne, które wezyr zaprezentował Abdulazizowi; wtedy ten obstał u Chlebowskiego cztery obrazy do sali tronowej w pałacu Beylerbeyi²⁵. Nieco inne dane możemy znaleźć w „Czasie” i „Wędrowcu” z roku 1884. Wynika z nich, że to Fuad Pasza zamówił u Chlebowskiego cztery obrazy, które następnie podarował sułtanowi, a władca zachwycony nimi zaangażował malarza²⁶. Dziennikarze byli zapewne bliscy prawdy, jednak nie wiedzieli, że malarza polecił wezyrowi Sadyk Pasza vel Michał Czajkowski, który – jak wynika z jego wypowiedzi – uczynił to na prośbę Ludwiki Śniadeckiej²⁷.

23 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 1, op. cit., list z 1 IX 1870.

24 „Czas” 1872, nr 250, s. 2.

25 Wycinek prasowy z niezidentyfikowanego czasopisma, w: *Spis obrazów, korespondencja dotycząca ich ekspozycji i notatki prasowe o ich losach*, op. cit.

26 „Czas” 1884, nr 137, s. 2–3; „Wędrowiec” 1884, półrocze II, s. 317–318.

27 J. Chudzikowska, *Dziwne życie Sadyka Paszy: o Michale Czajkowskim*, Warszawa 1982, s. 506. W. Koszczyc [właśc. W.W. Wołodźko], *Wschód. Ze Stambułu do Angory*, Lwów 1975, s. 99.

W prasie zaistniała jednak i inna wersja zdarzeń, która następnie przeniknęła do literatury przedmiotu. W roku 1865 w „Le Monde Illustré” pisano, że malarz jeszcze podczas pobytu we Francji został zaproszony do Stambułu przez sułtana, który zamówił u niego cztery płótna do sali tronowej pałacu Beylerbeyi²⁸. Podobne informacje odnajdujemy w „Kłosach” z roku 1871. Apolinary Kątski twierdził, że we Francji zaangażował malarza do pracy na dworze sułtana Fuad Pasza, działający z jego polecenia. Władca chciał, aby Chlebowski namalował dla niego serię płócien ukazujących najważniejsze wydarzenia z dziejów Turcji, a następnie zamówił u artysty cztery obrazy do pałacu Beylerberyi²⁹. Natomiast w 1884 roku pisano w „Kłosach”, że Chlebowski zaskarbił sobie względy sułtana wykonaniem jego portretu³⁰. Informacje opublikowane w „Kłosach” są zdecydowanie mniej prawdopodobne. Można przypuszczać, że najbliższa prawdy jest wersja wydarzeń opisana przez „Czas” w roku 1872.

Duże i zapewne intratne zlecenie od sułtana skłoniło malarza do pozostania w Stambule. Pierwsze lata pobytu Chlebowskiego w Turcji przerywane były podróżami do Egiptu. Nie mamy na ich temat informacji archiwalnych. Najprawdopodobniej malarz zwiedzał ten kraj w latach 1866 i 1867, o czym świadczą datowane widoki *Scena orientalna z wielbłądami* (1866) i *Plac w Suezie* (1867).

Nie jest prawdą, że Chlebowski od razu został zaangażowany jako nadworny malarz sułtana z regularną pensją. Do roku 1870 artysta wykonywał dla Abdulaziza obrazy na zamówienie. Dopiero 24 maja 1870 roku oficjalnie otrzymał stanowisko nadwornego malarza sułtana i pensję w wysokości pięćdziesięciu lir miesięcznie. Obiecano mu także, że załegłe honoraria za wcześniejsze obrazy zostaną wypłacone. Równocześnie Abdulaziz uhonorował go Orderem Medżydów III klasy³¹.

28 Ch. Yriarte, *Sa Majesté le sultan*, „Le Monde Illustré” z 15 VII 1865, s. 44, 46.

29 „Kłosy” 1871, półrocze I, s. 371–372.

30 „Kłosy” 1884, półrocze II, s. 6–7.

31 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 1, op. cit., list z 27 X 1870; *Życiorys Stanisława Chlebowskiego...*, op. cit.

Mimo zamówień sułtana sytuacja finansowa Chlebowskiego była nie najlepsza – artysta musiał wciąż zaciągać pożyczki³². Zapewne było to spowodowane sytuacją, w jakiej znalazła się najbliższa rodzina malarza; władze rosyjskie skonfiskowały majątek jego matce i siostrze jako rodzinie powstańców. Miały być one także wywiezione na Syberię. Chlebowski, aby uchronić je przed zesłaniem, wykorzystał swe rozległe znajomości w sferach dworskich, w tym osobistą protekcję sułtana, jak również przeznaczył na ten cel niemałe zapewne sumy³³. W połowie października 1866 roku Kamilla, Ksawera i Helena Chlebowskie przyjechały z Odessy do Stambułu³⁴. Pozostały w Turcji do maja 1870 roku; wówczas przeprowadziły się na stałe do Krakowa³⁵. Stanisław Chlebowski do końca życiałożył na ich utrzymanie.

W pierwszych latach pobytu w Turcji Chlebowski współpracował także z kilkoma czasopismami; wykonywał dla nich rysunki, według których powstawały ilustracje. W tym czasie jego prace reprodukowali takie pisma jak: „Le Monde Illustré” (*Sa Majesté imperialé le sultan Abd-ul-Azis-Khan*, 1865; *Procession catholique dans les rues de Constantinople à l’occasion de la Fête-Dieu*, 1865)³⁶, „L’Illustration. Journal Universel” (*Voyage de S. M. l’Impératrice. – Constantinople. Réception par S. M. du corps diplomatique dans la grande salle du palais de Beylerbey*, 1869)³⁷ i „Kłósy” (*Obchód pamiątkowy na Bosforze w dniu 25 czerwca 1865 roku*, 1865)³⁸.

Chlebowski zamieszkał w europejskiej dzielnicy, w Perze. Nie wiemy, gdzie dokładnie znajdowało się jego pierwsze mieszkanie; zapewne w pobliżu pracowni, która mieściła się przy ulicy Siraselviler. Była to sala bilardowa przy kawiarni, dostosowana do potrzeb malarza. Chlebowski

32 *Notatki i kwity*, w: *Notatki i rachunki z okresu pobytu w Turcji*, BJ, Przyb. 235/06.

33 „Czas” 1884, nr 137, s. 2–3.

34 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 1, op. cit., list z 15 X 1866.

35 *Ibidem*, list z 27 X 1870.

36 Ch. Yriarte, op. cit.; N.F.C., *Une procession, dans les rues de Constantinople*, „Le Monde Illustré” z 26 VIII 1865, s. 137–138.

37 „L’Illustration. Journal Universel” z 13 XI 1869, s. 309–310.

38 „Kłósy” 1865, półrocze I, s. 209.

zajmował ją do września 1871 roku i to ona została utrwalona na jednej z akwarel Amedea Preziosiego³⁹. W październiku 1870 roku Chlebowski, po wyjeździe rodziny, zamieszkał w pracowni. Atelier było jednak w tak złym stanie, że musiał wynająć dom przy ulicy Aga Hamami, w którym w dwóch pokojach urządził nową pracownię⁴⁰. Mieszkanie w tej dzielnicy było dla artysty wygodne także dlatego, że miał blisko do pałacu Dolmabahçe.

Przez pierwsze lata pobytu w Turcji Stanisław Chlebowski malował obrazy dla sułtana w swym prywatnym atelier. Pracownię w pałacu Dolmabahçe otrzymał dopiero na początku 1870 roku⁴¹. Jeśli dwór na sezon letni przenosił się do pałacu Beylerbeyi lub Çyragan, Chlebowski również zmieniał swoje miejsce pracy⁴². Jednocześnie malarz wciąż posiadał pracownię we własnym mieszkaniu. Nie jest prawdą, jakoby mieszkał w pałacu sułtańskim, jak pisano między innymi w „Kłosach” i „Tygodniku Ilustrowanym”⁴³.

Stanowisko nadwornego malarza wymagało od Chlebowskiego bardzo intensywnej pracy. Od około godziny ósmej rano do zachodu słońca malował w pałacu⁴⁴. Annie Brassey, która poznała Chlebowskiego w 1874 roku, w swych wspomnieniach pisała, że malarz musiał pracować bez wytchnienia przez całe tygodnie⁴⁵. Gdy chciał wykonać obrazy,

39 „Kłosy” 1877, półrocze I, s. 361, 367. Ilustrację narysował Ludomir Franciszek Dymitrowicz, rytował Styfi Zajkowski. Być może ilustracja ta jest kopią akwareli, którą w sierpniu 1871 roku wykonał dla Chlebowskiego Amedeo Preziosi, zob. list Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Heleny i Ksawery Chlebowskich, 27 VIII 1871, BJ Przyb. 240/04.

40 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 1, op. cit., list z 7 IX 1871.

41 *Życiorys Stanisława Chlebowskiego...*, op. cit.

42 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 1, op. cit., list z 22 IV 1871.

43 „Kłosy” 1884, półrocze II, s. 6–7; „Tygodnik Ilustrowany” 1908, półrocze II, s. 688.

44 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 1, op. cit., listy z 19 VI 1870, 2 VIII 1870.

45 A. Brassey, *Sunshine and Storm in the East, Or Cruises to Cyprus and Constantinople*, New York 2005, s. 124–125.

które zamierzał подарować sułtanowi jako prezent ze szczególnej okazji (np. obrzezania synów sułtana, rocznicy koronacji, bajramu, przeniesienia się dworu do pałacu Çyragan), malował je od czwartej nad ranem do ósmej i wieczorem po pracy⁴⁶. Za takie prezenty sułtan lub jego rodzina wynagradzała malarza darami (np. złotą tabakierą z brylantami, woreczkiem złota) lub pieniędzmi⁴⁷. Nieraz zdarzało się, że już po opuszczeniu pałacu przez malarza przyjeżdżali do niego wysłannicy sułtana i zmuszali go do powrotu do pracowni i poprawiania obrazu. Mimo tak intensywnej pracy urzędnicy pałacowi zwlekali z zapłatą za wykonane płótna i z wypłacaniem pensji⁴⁸.

Męcząca, wielogodzinna praca nadszarpnęła zdrowie malarza, który zaczął mieć problemy z żołądkiem, a także się przeziębiać⁴⁹. Zaleski we wspomnieniach z wycieczki na Wschód twierdził, że Chlebowski jako osoba, która zaskarbiła sobie względy sułtana, miał na dworze także wielu wrogów. Czyhano na jego życie, przeciwko truciznom malarz ponoć zawsze nosił przy sobie emetyk, który nieraz uratował mu życie, ale równocześnie nadwyrężył jego zdrowie⁵⁰.

W trakcie służby u sułtana malarz prawdopodobnie nie miał zbyt wiele czasu, aby wykonywać inne dzieła, ponieważ – jak pisał – „z pałacu ani na chwilę nie puszczają”⁵¹. Oprócz malowania płócien dla władcy Chlebowski musiał udzielać lekcji rysunku trzem chłopcom, których nazywał „zasmarkanymi malcami”⁵². Nie był zadowolony z powierzonego mu zadania i poirytowany pisał do rodziny: „chętnie dałbym im strychniny”⁵³.

46 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 1, op. cit, listy z 19 VI 1870, 27 VI 1871, 15 VII 1871, 13 XII 1871; t. 2, 1872–1875, BJ, Przyb. 241/04, list z 29 V 1872.

47 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 1, op. cit, listy z 4 VII 1870, 13 XII 1871.

48 *Ibidem*, listy z 12 VII 1870, 7 IX 1871.

49 *Ibidem*, listy z 8 III 1871, 27 VI 1871, 9 VIII 1871.

50 A. Zaleski, *Z wycieczki na Wschód*, Warszawa 1887, s. 499–500.

51 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 1, op. cit., list z 1 V 1871.

52 *Ibidem*, list z 23 III 1871.

53 *Ibidem*, list z 6 IV 1871.

Już w roku 1870, niedługo po otrzymaniu nominacji na malarza nadwornego, Chlebowski w listach do rodziny wyrażał swe zdziwienie tym, że „interesy w pałacu idą dobrze”, choć sułtan zdążył oddalić z dworu wszystkich szambelanów i – jak pisał malarz – „cały pałac [jest – AW] nowy, tylko adiutanci i ja zostałem”⁵⁴. W lipcu 1871 roku Abdulaziz wypędził z pałacu również dwudziestu jeden adiutantów i wówczas Chlebowski stał się „najdawniejszym z wszystkich”⁵⁵.

Sytuacja na dworze sułtańskim komplikowała się z miesiąca na miesiąc. Oddalony został znajomy Chlebowskiego, szambelan Nerez Pasza i – co się z tym wiązało – artyście nie wypłacano kolejnych pensji i honorariów. Gdy 7 września 1871 roku umarł wielki wezyr Ali Pasza⁵⁶, na dworze zapanował chaos – sułtan pod wpływem chwili mianował i odwoływał urzędników.

Nowy wielki wezyr Mahmud Pasza dokonał licznych zmian: odwołał ministrów, gubernatorów i sekretarza sułtana Emir Beja, bliskiego znajomego Chlebowskiego, a także zmniejszył pensje. W listach do matki i siostr malarz pisał o bardzo trudnej sytuacji finansowej Turcji i donosił, że wielu urzędnikom nie wypłacano pensji nawet od dwudziestu ośmiu miesięcy⁵⁷. W tajemnicy zdradzał również rodzinie, że sułtan zamierza zmienić prawo sukcesji, aby tron po nim odziedziczył jego syn, a nie siostrzeniec, dlatego też otacza się ludźmi, których łatwo można przekupić⁵⁸. Podczas tego zamętu Chlebowski starał się zachować spokój: pisał, że „smaruje obrazy z dobrą miną”, i wierzył, że w Turcji żadne zmiany nie utrzymują się długo⁵⁹. Stabilność jego posady wzbudzała ogólne zdziwienie; jedni twierdzili, że Abdulaziz „ukochał” Chlebowskiego, inni natomiast, że chce zabić go nadmiarem pracy⁶⁰.

54 Ibidem, listy z 30 VI 1870, 6 II 1871.

55 Ibidem, list z 15 VII 1871.

56 Ibidem, list z 7 IX 1871.

57 Ibidem, list z 15 X 1871.

58 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 2, op. cit., list z 25 VI 1872.

59 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 1, op. cit., list z 3 IX 1871.

60 Ibidem, list z 13 XII 1871.

Służba na dworze sułtańskim i rozległe znajomości w sferach dworskich i rządowych umożliwiały malarzowi protegowanie zagranicznych przedsiębiorstw, chcących zawrzeć intratne kontrakty. Nie mamy jednoznacznych dowodów potwierdzających tę działalność artysty, jednak pewne notatki mogą o tym świadczyć. Na początku 1869 roku Stanisław Chlebowski zawarł umowę z Olgierdem Sabińskim, przedstawicielem belgijskiej firmy handlującej bronią. Z dokumentu wynikało, że jeśli władze tureckie zawrą kontrakt na zakup broni, to malarz otrzyma gratyfikację⁶¹. W papierach artysty odnalazłam również klucz do zaszyfrowanych wiadomości, które prawdopodobnie wiązały się z powyższą umową; pojawiają się takie słowa jak *Belgique, Banque Ottoman, pour cent, agence, firman*⁶². Nie możemy mieć pewności, czy Chlebowski skorzystał z oferty, zauważyć jednak należy, że po 1870 roku jego sytuacja finansowa uległa nagłej poprawie. W roku 1872 firma, której przedstawicielem był William de Saint Laurent, proponowała artyście za wstawiennictwo na dworze sto pięćdziesiąt tysięcy franków⁶³.

Rok 1872 nie przyniósł unormowania sytuacji na sułtańskim dworze – władca wypędził kolejnego szambelana i tym samym Chlebowskiemu nie zostały wypłacone należne mu pieniądze⁶⁴; mimo próśb nie dostał też urlopu⁶⁵. Artysta był coraz bardziej zmęczony pracą w pałacu, marzył o podróży do Krakowa i Paryża⁶⁶. Zaczął także snuć plany na przyszłość⁶⁷. Na początku września 1872 roku obiecał sobie, że jeśli zbierze większą kwotę, rzuci stanowisko: „puszczę w trąbę padyszacha, to już krociami mnie nie zwabi”⁶⁸. Jednak sytuacja panująca na dworze skłoniła

61 Umowa pomiędzy Stanisławem Chlebowskim i Olgierdem Sabińskim, w: *Notatki i rachunki z pobytu w Turcji*, BJ, Przyb. 234/04, zapis z 15 II 1869.

62 Klucze do zaszyfrowanych wiadomości, w: *ibidem*.

63 List Williama de Saint Laurent do Stanisława Chlebowskiego, w: *ibidem*, list z 24 VIII 1872.

64 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 2, op. cit., list z 10 II 1872.

65 *ibidem*, listy z 20 II 1872, 25 IV 1872.

66 *ibidem*, list z 25 VI 1872.

67 *ibidem*, list z 9 VI 1872.

68 *ibidem*, list z 8 IX 1872.

go do złożenia dymisji już 23 września i podjęcia energicznych zabiegów o wypłacenie zaległej pensji⁶⁹.

Po rezygnacji ze stanowiska Chlebowski, pełen energii, zaczął malować małe obrazki i szkicować studia na ulicach Stambułu⁷⁰. Piętnastego października 1872 roku wyjechał do Warny, a następnie przez Wiedeń do Krakowa⁷¹. Po krótkim, około tygodniowym pobycie u rodziny udał się na początku listopada do Drezna, aby spotkać się z Józefem Ignacym Kraszewskim (8–9 listopada). Chlebowski zwierzył się pisarzowi ze swych planów artystycznych i pokazał mu szkice. Kraszewski odniósł się do niego z dużą życzliwością⁷². Artysta stwierdził, że dopiero teraz, po rezygnacji z funkcji nadwornego malarza zaczyna prawdziwą karierę, a spotkanie z Kraszewskim uznał za kamień milowy w swoim rozwoju artystycznym⁷³. Z Drezna pojechał przez Wiedeń (15–17 listopada) do Wenecji (ok. 21 listopada), gdzie szukał inspiracji do nowych obrazów i z pasją szkicował. 23 listopada z Triestu wypłynął statkiem do Stambułu⁷⁴. Po drodze zatrzymał się na wyspie Korfu i Siros⁷⁵. W Stambule z energią zaczęł malować sceny historyczno-rodzajowe i mniejsze studia⁷⁶.

W lutym 1873 roku Chlebowski, pełen chęci do pracy, wyruszył do Egiptu⁷⁷. Podczas tej podróży malował na zamówienie portrety, a także studia z natury i akwarele⁷⁸. Powrócił do Stambułu na przełomie kwietnia

69 Ibidem, list z 23 IX 1872.

70 Ibidem, list z 3 X 1872.

71 Ibidem, listy z 10 X 1872, 21 X 1872.

72 Ibidem, listy z 9 XI 1872, 11 XI 1872, 15 XI 1872.

73 *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 31, op. cit., list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 15 XI 1872.

74 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 2, op. cit., list z 21 XI 1872.

75 Ibidem, listy z 26 XI 1872, 27 XI 1872, 28 XI 1872.

76 Ibidem, listy z 20 XII 1872, 24 XII 1872; *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 31, op. cit., list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 19 II 1873.

77 Ibidem, list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 19 II 1873.

78 Ibidem, list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 24 IV 1873.

i maja. Zamierzał po kilku tygodniach wyjechać do Krakowa, a następnie do Drezna i Paryża⁷⁹. Plany te pokrzyżowała jednak choroba, która na miesiąc przykuła go do łóżka⁸⁰. Do Krakowa udał się dopiero pod koniec lipca; sierpień i początek września spędził tam u matki i siostr⁸¹. W trakcie tej wizyty Chlebowski nie rezygnował z pracy; namalował kilkanaście akwreli ukazujących sceny rodzajowe z życia Stambułu i Kairu⁸². Po 12 września wyjechał do Paryża, gdzie pozostał mniej więcej do połowy listopada⁸³. W Paryżu spotykał się z Gérôme'em, zaprezentował mu swoje studia i akwarele⁸⁴.

Do Egiptu Chlebowski wyjechał ponownie 13 lutego 1874 roku⁸⁵. Tym razem jednak nie miał zbyt wiele czasu na wykonywanie studiów w plenerze⁸⁶. W Kairze gościł go Sefer Pasza vel Władysław Kościelski⁸⁷, więc artysta w podzięcie namalował dla niego *Śmierć Władysława Warneńczyka* i *Jana III Sobieskiego pod Wiedniem*⁸⁸; przygotował też na zamówienie kilka portretów⁸⁹. W drugiej połowie maja powrócił do Stambułu⁹⁰. Pozostałą część roku spędził, malując obraz *Wjazd Mahometa II do Konstantynopola*, w tym pracując nad studiami do niego i zbierając rekwizyty⁹¹.

79 Ibidem, list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 24 IV 1873.

80 Ibidem, list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 5 IX 1873.

81 Ibidem, list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 29 VIII 1873.

82 „Czas” 1873, nr 231, s. 2.

83 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 2, op. cit., list z 16 XI 1873.

84 Ibidem, list z 16 XI 1873.

85 Ibidem, list z 14 II 1874.

86 Ibidem, list z 11 IV 1874.

87 Ibidem, list z 17 II 1874.

88 Ibidem, listy z 6 III 1874, 12 III 1874, 27 III 1874, 5 IV 1874, 11 IV 1874, 1 V 1874, 8 V 1874.

89 Ibidem, list z 5 IV 1874.

90 Ibidem, list z 21 V 1874.

91 Ibidem, listy z 25 V 1874, 1 VI 1874, 11 VI 1874, 25 VI 1874, 13 VII 1874, 18 VII 1874, 26 VIII 1874, 8 X 1874, 26 XI 1874, 1 XII 1874, 21 XII 1874, 1 I 1875, 11 II 1875.

Prace nad tym ogromnym płótnem Chlebowski przerwał w lutym 1875 roku. Zaproszony przez Sefera Paszę, 11 lutego wyjechał po raz kolejny do Egiptu⁹². W tym roku nie malował ani portretów, ani scen historycznych; cały swój czas poświęcił na tworzenie studiów z natury⁹³, a następnie malowanie w pracowni akwarel⁹⁴. 10 kwietnia wyruszył w drogę powrotną do Stambułu⁹⁵.

W Turcji podjął przerwana pracę nad obrazem *Wjazd Mahometa II do Konstantynopola*⁹⁶. W maju gościł w swym domu Gérôme'a i Eugène'a-Ferdinanda *Buttura*⁹⁷. Oprowadzał francuskich malarzy po Stambule, a następnie wspólnie z nimi malował studia z natury⁹⁸. 28 maja artyści pojechali na kilka dni do Bursy, a następnie do Adrianopola⁹⁹. Gérôme opuścił Stambuł około 30 czerwca¹⁰⁰. Chlebowski, malując z Gérôme'em w Zielonym Meczece w Bursie, odbył rozmowę, pod wpływem której podjął decyzję o wyjeździe z Turcji. Jako datę opuszczenia Stambułu wyznaczył sobie 15 czerwca 1876 roku. Do tego czasu planował pracować nad rozpoczętym płótnem *Wjazd Mahometa II do Konstantynopola*; miał także nadzieję, że wiosną 1876 roku będzie ponownie go-

92 Ibidem, list z 11 II 1875.

93 Ibidem, list z 27 II 1875.

94 Ibidem, listy z 6 III 1875, 12 III 1875, 24 III 1875, 26 III 1875.

95 Ibidem, list z 7 IV 1875. Wyprawa Chlebowskiego do Egiptu i przywiezione z niej studia wzbudziły zaniepokojenie w Stambule; świadczy o tym krótka notatka w czasopiśmie „Levant Herald” z 1 maja 1875 roku, zawiadamiająca, że malarz przywiózł z Kairu studia ukazujące budowle arabskie. Zob. wycinek z czasopisma „Levant Herald” z 1 V 1875, *Spis obrazów, korespondencja dotycząca ich ekspozycji i notatki prasowe o ich losach*, op. cit. Artysta, zachęcony zainteresowaniem prasy, wystawił jedno z dzieł w witrynie atelier fotograficznego firmy Abdullah Freres. Zob. S. Germaner, Z. İnankur, *Constantinople and the Orientalists*, Istanbul 2002, s. 290.

96 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 2, op. cit., list z 3 V 1875, BJ.

97 Ibidem, list z 16 V 1875.

98 Ibidem, list z 27 V 1875.

99 Ibidem, listy z 27 V 1875, 26 VI 1875.

100 Ibidem, list z 26 VI 1875.

ścił Gérôme'a¹⁰¹. Na podjęcie takiej decyzji zapewne wpłynęła również pogarszająca się sytuacja polityczna w Turcji.

Chlebowski liczył najprawdopodobniej, że w Paryżu łatwiej znajdzie odbiorców malowanych przez siebie scen orientalnych; że przedostanie się do centrum życia artystycznego i prezentując swe obrazy na Salonie, zdoła zdobyć rozgłos i majątek. Był przekonany, że podczas kilkunastoletniego pobytu na Wschodzie zgromadził w postaci szkiców, fotografii i kolekcji materiał pozwalający przez kolejne lata malować sceny orientalne. Wizytę Gérôme'a w Stambule i decyzję będącą jej efektem uznał za kolejny przełom w swoim życiu i karierze¹⁰².

We wrześniu 1875 roku Chlebowski ostatecznie zakończył rozliczanie się z dworem sułtańskim. Z marca tego roku pochodzi notatka z archiwum pałacu Dolmabahçe, z której wynika, że dwór był winny malarzowi pięć tysięcy lir, a wypłacił mu jedynie piętnaście tysięcy piastrow (ok. 150 lir)¹⁰³. Artysta nie był usatysfakcjonowany takim obrotem spraw. Policzył, że za wynegocjowaną kwotę zdoła zaledwie zapłacić rachunki i zostanie mu tylko pięć tysięcy franków. Ze względu na pogarszającą się sytuację finansową Turcji urzędnicy dworscy wypłacili mu we wrześniu jedynie dwa tysiące franków i sto napoleonów¹⁰⁴.

Pod koniec 1875 roku Chlebowski powrócił do malowania *Wjazdu Mahometa II do Konstantynopola*¹⁰⁵, natomiast w styczniu następnego roku skupił się na tworzeniu mniejszych obrazów o tematyce rodzajowej¹⁰⁶. Na początku lutego obraz zatytułowany *Objaśnianie Koranu* wysłał do paryskiego marszanda Alberta Goupila, któremu udało się go sprzedać londyńskiej firmie H. Wallis & Son¹⁰⁷. Kontakt z Goupilem umożliwił

101 Ibidem, list z 28 IX 1875.

102 Ibidem, list z 12 VII 1875.

103 S. Germaner, Z. Inankur, op. cit., s. 113.

104 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 2, op. cit., listy z 28 IX 1875, 26 X 1875.

105 Ibidem, list z 28 XI 1875.

106 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 3, 1876–1877, BJ, Przyb. 242/04, list z 25 I 1876.

107 Ibidem, list z 1 II 1876.

malarzowi zapewne szwagier marszanda – Gérôme. Niestety, artysta został zmuszony do przerwania pracy, ponieważ dosyć poważnie zapadł na zdrowiu¹⁰⁸. W tym czasie Gérôme wynajął Chlebowskiemu w Paryżu dużą pracownię, w której było możliwe malowanie ogromnego płótna¹⁰⁹. W kwietniu i maju malarz gościł w Stambule marszanda Alberta Goupila¹¹⁰.

W maju 1876 roku skomplikowała się sytuacja polityczna w Turcji. W Salonikach zostali w zamieszkach zabici konsulowie Francji i Prus¹¹¹. Sułtan w kwietniu odwołał ze stanowiska wielkiego wezyra Mahmuda Paszę¹¹². Kilka dni później ze Stambułu uciekł ambasador Rosji¹¹³. Na ulicach miasta 22 maja 1876 roku odbyła się demonstracja zorganizowana przez ruch młodoosmanów, zrzeszający intelektualistów, urzędników i oficerów, których celem było wprowadzenie monarchii konstytucyjnej. Przerażony rozruchami sułtan Abdulaziz zgodził się na utworzenie nowego gabinetu, na czele którego stanął Midhat Pasza, przywódca młodoosmanów. Jednak gdy tylko sułtan zaczął potajemnie dążyć do przywrócenia dawnego stanu, za zgodą wielkiego muftiego został 30 maja 1876 roku pozbawiony tronu. Sułtanem obwołano jego bratanka Murada V, u którego wkrótce zaobserwowano objawy choroby psychicznej¹¹⁴.

W tym czasie Chlebowski pakował się i w związku z tym wyprzedał część swych rzeczy, zwłaszcza duże meble. Dobytek wysłał częściowo do Krakowa, a częściowo – w pięćdziesięciu pakach – do Paryża¹¹⁵. Czwartego

108 Ibidem, listy z 2 III 1876, 17 III 1876.

109 Ibidem, list z 2 III 1876. *Korespondencja Stanisława Chlebowskiego*, t. 1, BJ, Przyb. 237/04, list Jeana-Léona Gérôme'a do Stanisława Chlebowskiego z 7 II 1876.

110 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 3, op. cit., listy z 21 IV 1876, 25 IV 1876.

111 Ibidem, list z 8 V 1876.

112 Ibidem, list z 12 V 1876.

113 Ibidem, list z 14 V 1876.

114 J. Reyman, *Historia Turcji*, Wrocław 1973, s. 237–243; B. Lewis, *Narodziny nowoczesnej Turcji*, przeł. K. Dorosz, Warszawa 1972, s. 187–208.

115 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 3, op. cit., listy z 19 V 1876, 26 V 1876, 30 V 1876, 12 VI 1876.

czerwca zmarł sułtan Abdulaziz. Chlebowski bez najmniejszego żalu podsumował to wydarzenie gorzkim stwierdzeniem: „Żył jak wariat, krajem rządził jak wariat i kraj zgubił, teraz go diabli wzięli i jedna istota na świecie go nie żałuje”; rodzinie pisał o okolicznościach śmierci władcy: „Turcy Sułtana zadusili, głoszą, że sobie życie odebrał”¹¹⁶. Około 20 czerwca malarz opuścił Stambuł; planował powrócić jeszcze do Turcji, nigdy jednak nie udało się mu zrealizować tego zamierzenia¹¹⁷. Przez Bukareszt i zapewne Wiedeń pojechał do Krakowa, a następnie wraz z całą rodziną (matką, siostrami Ksawerą i Heleną oraz Ludomirem Biechońskimi) udał się do Krynicy, gdzie spędził mniej więcej sześć tygodni; tam też poznał swoją przyszlą żonę Marię Mikułowską¹¹⁸. Pod koniec sierpnia przez Wiedeń i Monachium ruszył do Paryża¹¹⁹.

W Paryżu Chlebowski zamieszkał w pracowni na Montmartrze przy ulicy Burq pod numerem 6. Pod koniec roku zaczął pracować nad obrazem *Dramat w haremie*, który zamierzał wystawić w następnym roku na Salonie¹²⁰. W styczniu 1877 roku kontynuował prace nad rozpoczętym dziełem, a także otrzymał zamówienie od Alberta Goupila¹²¹. Rozpoczął też malowanie płótna ukazującego Turków modlących się w Zielonym Mecze w Bursie, które również chciał zaprezentować na Salonie¹²². W lutym i marcu pomimo problemów zdrowotnych Chlebowski z energią malował obrazy na Salon¹²³. Po ukończeniu ich zabrał się za realizację zamówień¹²⁴. W międzyczasie wykonywał również studia przedmiotów bizantyńskich potrzebnych mu do *Wjazdu Mahometa II do Konstantynopola*¹²⁵. Chlebowski był zadowolony z malowanych przez

116 Ibidem, list z 5 VI 1876.

117 Ibidem, list z 12 VI 1876.

118 Ibidem, listy z 26 VI 1876, 16 II 1877, 20 IV 1877.

119 Ibidem, listy z 26 VIII 1876, 27 VIII 1876.

120 Ibidem, list z 26 XII 1876.

121 Ibidem, list z 20 I 1877.

122 Ibidem, list z 27 I 1877.

123 Ibidem, listy z 16 II 1877, 18 II 1877, 3 III 1877.

124 Ibidem, listy z 30 III 1877, 12 IV 1877, 28 IV 1877.

125 Ibidem, list z 28 IV 1877.

siebie prac, pisał: „zaczynam po ludzku malować”. Chwalił go także jego mistrz Gérôme: „powiada, że na ludzi może jeszcze wyjdę” – notował malarz¹²⁶. W maju artysta święcił sukcesy, jego dzieła *Dramat w haremie* i *Czas modlitwy* zaprezentowano na Salonie, gdzie obydwa zostały dobrze przyjęte i znalazły nabywców. *Czas modlitwy* jeszcze przed wystawieniem zakupił de Saint-Héuis¹²⁷. Obrazy zamówione przez Alberta Goupila nabył amerykański marszand Michael Knoedler, współpracujący z Goupilami¹²⁸.

Trzynastego lipca 1877 roku Chlebowski wraz z Albertem Goupilem wyjechał do Frankfurtu nad Menem, by zasięgnąć opinii lekarza i odbyć terapię¹²⁹. We Frankfurcie pozostał do 1 sierpnia, po czym pojechał do Krakowa, a następnie do Krynicy¹³⁰. W uzdrowisku, podobnie jak przed rokiem, spotkał Mikułowskich z Krakowa. Chlebowski zawsze bardzo negatywnie wypowiadał się o małżeństwie, żartował nawet, że wydał sobie dyplom starego kawalera. Jednak w listach, które wysyłał do siostrz z wakacji w Krynicy, nie krył, że jest oczarowany panną Marią Mikułowską, młodą uczennicą kursów Adriana Baranieckiego¹³¹. Obawiał się

126 Ibidem, listy z 20 I 1877, 30 III 1877.

127 Ibidem, listy z 4 V 1877, 10 VI 1877, 21 VII 1877; *Explication des ouvrages de peinture...*, Paris 1877, s. 60.

128 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 3, op. cit., list z 10 VI 1877.

129 Ibidem, list z 13 VII 1877.

130 Ibidem, list z 31 VII 1877, 21 VIII 1877.

131 Maria Mikułowska urodziła się w 1864 roku w Rzeszowie, jej rodzicami byli Emilia i Jan Mikułowsy. Kształciła się na kursach Adriana Baranieckiego, tam poznała siostrę Stanisława – Ksawerę Chlebowską. W 1880 roku wyszła za mąż za Stanisława. Wyjechała wtedy z malarzem do Paryża, gdzie kontynuowała naukę pod jego kierunkiem i zaczęła malować martwe natury, a także orientalne sceny rodzajowe. Wskazówek udzielał jej również Gérôme. Swe prace podpisywała jako Maria Rawicz (Ravitsch) – Rawicz był herbem rodziny Mikułowskich. W roku 1880 prasa pisała, że talent Marii Chlebowskiej został zauważony przez malarzy paryskich, którzy wręcz zachwycają się jej dziełami, a także, że jej dzieła są rozchwytywane przez marszandów (W. Iżycki, *Malarz kobieta*, „Echo” 1880, nr 128, s. 2). O jej martwych naturach w „Tygodniku Ilustrowanym” pisano: „[...] doprowadziła swoją sztukę do pełnej doskonałości, która rokuje wielkie

jednak poprosić Mikułowską o rękę, ponieważ wątpił, czy będzie mógł zapewnić jej dostatnie życie. Sądził również, że jej rodzice mogą szukać dla niej lepszej partii¹³². Mimo tych rozterek nawiązał z Mikułowską oficjalną i poufną korespondencję, przysyłał jej przybory malarskie, albumy i fotografie¹³³. Chlebowski zauważył jej talent, a nawet twierdził, że po dwóch, trzech latach nauki pod jego kierunkiem Maria malowałaby jak żadna inna artystka¹³⁴. Mikułowska wysłała Chlebowskiemu do Paryża swoje prace, które on zaprezentował Gérôme'owi i Goupilowi; te próby malarskie znalazły uznanie w ich oczach¹³⁵.

W połowie września 1877 roku malarz był już z powrotem w Paryżu i rzucał się w wir pracy. Otrzymał kolejne zlecenie od Goupilów, tym razem na wykonanie dwóch portretów¹³⁶. W październiku zajął się również obrazami, które przygotowywał dla nowojorskiego marszanda¹³⁷. W listopadzie, oprócz powyższych obrazów, Chlebowski powrócił do pracy nad *Wjazdem Mahometa II do Konstantynopola*¹³⁸. Zyskał także kolejnego klienta – Benedykta Tyszkiewicza, który zamówił u niego obraz ukazujący *Zajbeka palącego nargilę, siedzącego przed kawiarnią z dwoma psami*¹³⁹. W grudniu artysta rozpoczął malowanie szkicu olejnego do obrazu *Sułtan Bajazet w niewoli u Tamerlana*¹⁴⁰.

powodzenie na tym polu. Jej wykopaliska rzymskie, puchary, dzbany, zbroje, materie robią złudzenie prawdy i natury" („Tygodnik Ilustrowany” 1884, półroczne II, s. 62). Malarka zmarła w roku 1936. Zob. A. Wójcik, *Maria z Mikułowskich Chlebowska Madeyska – malarka orientalistka*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2012, nr 3–4, s. 641–652.

132 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 3, op. cit., listy z 15 IX 1877, 22 IX 1877.

133 Ibidem, listy z 17 IX 1877, 19 IX 1877, 21 IX 1877, 27 X 1877.

134 Ibidem, list z 23 IX 1877; *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 4, 1878, BJ, Przyb. 243/04, list z 10 III 1878.

135 Ibidem, list z 7 III 1878.

136 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 3, op. cit., list z 27 IX 1877.

137 Ibidem, listy z 3 X 1877, 8 X 1877, 2 XI 1877, 10 XI 1877.

138 Ibidem, listy z 2 XI 1877, 7 XI 1877, 14 XI 1877, 29 XI 1877.

139 Ibidem, listy z 22 XI 1877, 16 XII 1877, 23 XII 1877, 24 XII 1877.

140 Ibidem, list z 28 XII 1877.

W Paryżu Chlebowski starał się utrzymywać kontakt z francuskimi artystami, z chęcią gościł ich w swojej pracowni¹⁴¹. Szczególnie bliskie stosunki towarzyskie łączyły go z rodziną Goupilów i Gérôme'ów¹⁴². Bywał na wieczorkach u Goupilów, na których spotykał się cały świat artystyczny¹⁴³. Jego pracownię odwiedził między innymi Paul Baudry, którego Chlebowski poznał w Egipcie w 1875 roku¹⁴⁴. Malarz bardzo cenił sobie twórczość francuskiego artysty, stawiał go nawet na równi z dawnymi mistrzami¹⁴⁵. Wizytę złożył mu także podziwiany przez niego Ernest Meissonier¹⁴⁶. Jednocześnie Chlebowski wziął udział w balu zorganizowanym przez Mihályego Munkácsyego w jego efektownej pracowni¹⁴⁷. W Paryżu polski artysta poznał też Alexandre'a Cabanela¹⁴⁸ i podtrzymywał znajomość z Albertem Pasinim¹⁴⁹.

Na początku 1878 roku Chlebowski kontynuował prace nad obrazem *Sułtan Bajazet w niewoli u Tamerlana*¹⁵⁰. W tym samym czasie kończył obrazy zamówione przez firmę Knoedlerów¹⁵¹. Pod koniec kwietnia do

141 Ibidem, list z 18 II 1877.

142 Ibidem, listy z 12 X 1877, 25 XI 1877.

143 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 5, 1879, BJ, Przyb. 244/04, list z 24 I 1879.

144 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 2, op. cit., list z 24 III 1875.

145 *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 31, op. cit., list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 29 XI 1875. Chlebowski oprócz P. Baudry'ego jako najwybitniejszych malarzy wymieniał J.-L. Gérôme'a, E. Meissoniera i M. Fortuny y Marsala.

146 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 5, op. cit., list z 14 III 1879

147 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 3, op. cit., list z 15 X 1877.

148 *Korespondencja Stanisława Chlebowskiego*, t. 1, op. cit., list Alexandre'a Cabanela do Stanisława Chlebowskiego, fotografia obrazu *Narodziny Wenus*, listopad 1877 r.

149 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 3, op. cit., list z 22 XII 1877; t. 4, op. cit., list z 1 I 1878.

150 Ibidem, listy z 1 I 1878, 10 I 1878, 15 I 1878, 7 III 1878, 10 III 1878, 15 III 1878, 19 III 1878, 22 III 1878, 4 IV 1878.

151 Ibidem, listy z 1 II 1878, 24 II 1878, 7 III 1878.

Paryża przyjechał marszand tej firmy i wraz z Albertem Goupilem odwiedził Chlebowskiego. Nowojorczyk, zadowolony z wcześniejszych obrazów kupionych od malarza, zamówił kolejne¹⁵².

Obejrawszy w maju paryską wystawę światową, Chlebowski bardzo krytycznie wypowiedział się o pracach Matejki. Także *Pochodnie Nerona* Henryka Siemiradzkiego nie wzbudziły jego zachwytu; pisał o nich w następujący sposób: „jest to miernota, pretensjonalnie napchane płótno, masa gołych i niegołych figur”¹⁵³. Na wystawę światową Albert Goupil urządził salę, w której prezentowano sztukę wschodnią – w pracy tej pomógł mu Chlebowski¹⁵⁴. Artysta wystawił między innymi zabytki ze swojej kolekcji, za co został uhonorowany brązowym medalem¹⁵⁵. W tym czasie na Salonie pokazywano obraz Chlebowskiego *Sultan Bajazet w niewoli u Tamerlana*, który został potem kupiony przez Benedykta Tyszkiewicza¹⁵⁶. Sukces dzieła zmobilizował artystę do dalszej pracy. Od maja Chlebowski był zajęty malowaniem zamówionych obrazów i *Wjazdu Mahometa II do Konstantynopola*¹⁵⁷. Mimo to w wakacje zdecydował się skorzystać z zaproszeń znajomych i 26 sierpnia wyjechał na kilka dni do Normandii, gdzie był goszczony przez Goupilów¹⁵⁸. W połowie września odwiedził w Compiègne innych znajomych, Binderów¹⁵⁹. Już we wrześniu zaczął komponować obraz *Sprzedaż niewolnicy*, który chciał wystawić na kolejnym Salonie¹⁶⁰. Równocześnie

152 Ibidem, list z 30 IV 1878; spis obrazów zamówionych przez firmę Knoedlerów z 30 IV 1878, w: Spis obrazów, korespondencja dotycząca ich ekspozycji i notatki prasowe o ich losach, op. cit.

153 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 4, op. cit., list z 28 V 1878.

154 Ibidem, list z 26 VI 1878.

155 Pismo z Ministère de l'Agriculture et du Commerce z 14 II 1881, w: *Spis obrazów, korespondencja dotycząca ich ekspozycji i notatki prasowe o ich losach*, op. cit.

156 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 4, op. cit., list z 26 V 1878; *Explication des ouvrages de peinture...*, Paris 1878, s. 44.

157 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 4, op. cit., listy z 28 V 1878, 12 VI 1878, 18 VI 1878.

158 Ibidem, listy z 25 VIII 1878, 26 VIII 1878.

159 Ibidem, list z 16 IX 1878.

160 Ibidem, listy z 16 IX 1878, 29 IX 1878.

malował obrazy zamówione przez amerykańską firmę¹⁶¹. W pracach tych przeszkodą było złe oświetlenie jesienne¹⁶². Około 20 grudnia Chlebowski wyjechał do Krakowa, gdzie spędził z rodziną Boże Narodzenie i Nowy Rok¹⁶³.

Do Paryża artysta powrócił około 9 stycznia 1879 roku¹⁶⁴. W pierwszych miesiącach tego roku skupił się na malowaniu *Sprzedaży niewolnicy* i zamówionych obrazów¹⁶⁵. W maju powyższa praca została wystawiona na Salonie paryskim¹⁶⁶, na który jak zwykle przyjechał przedstawiciel Knoedlerów, by zamówić u Chlebowskiego kolejne obrazy¹⁶⁷. Chlebowski miał w ten sposób zapewnioną pracę na następny rok. Czternastego sierpnia wyjechał do Turynu, gdzie spędził kilka dni u swego przyjaciela Alberta Pasiniego¹⁶⁸. Potem udał się do Krakowa, a następnie wraz z rodziną i Mikułowskimi pojechał do Krynicy. Podczas tych wakacji oświadczył się Marii Mikułowskiej i został przyjęty. Do Paryża powrócił dopiero w ostatnich dniach października¹⁶⁹. Jesień 1879 roku Chlebowski spędził, urządzając dom i malując zamówione obrazy¹⁷⁰. Do Krakowa wyprawił się dopiero po Nowym Roku. Tam 8 stycznia w ko-

161 Ibidem, listy z 29 IX 1878, 9 X 1878, 30 X 1878, 1 XI 1878, 29 XI 1878, 5 XII 1878, 17 XII 1878.

162 Ibidem, listy z 19 XI 1878, 14 XII 1878.

163 Ibidem, list z 19 XII 1878.

164 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 5, op. cit., list z 9 I 1879.

165 Ibidem, listy z 13 I 1879, 19 I 1879, 14 II 1879, 14 III 1879, 8 IV 1879.

166 *Explication des ouvrages de peinture...*, Paris 1879, s. 52.

167 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 5, op. cit., list z 21 V 1879; spis obrazów zamówionych przez firmę Knoedlerów, w: *Spis obrazów, korespondencja dotycząca ich ekspozycji i notatki prasowe o ich losach*, op. cit.

168 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 5, op. cit., listy z 14 VIII 1879, 17 VIII 1879.

169 Ibidem, list z 31 X 1879.

170 Ibidem, listy z 7 XI 1879, 16 XI 1879, 18 XI 1879, 25 XI 1879, 29 XI 1879, 17 XII 1879, 23 XI 1879; *Korespondencja Stanisława Chlebowskiego*, t. I, op. cit., listy Feliksa Gebethnera do Stanisława Chlebowskiego z 16 XI 1879, 12 IV 1880, 5 V 1880, 14 VI 1880; „Tygodnik Powszechny” 1883, półrocze II, s. 673.

ściele Kapucynów wziął skromny ślub z Marią Mikułowską¹⁷¹. Małżonkowie pozostali w Krakowie zaledwie kilka dni i już 14 stycznia 1880 roku przyjechali do Paryża¹⁷².

Pracownia na Montmartrze, w której malarz mieszkał od 1876 roku, była w bardzo złym stanie technicznym, dlatego zaczął on rozważać możliwość wybudowania nowego domu lub zakupu apartamentu. Niewątpliwie wpływ na podjęcie decyzji o nabyciu willi miały też plany małżeńskie. W marcu 1878 roku Chlebowski wraz z architektem Theodorem Charpentierem oglądał teren pod budowę domu położony przy ulicy Prony, koło parku Monceau, pod numerem 63 (obecnie to numer 5)¹⁷³. Malarz otrzymał pożyczkę pod hipotekę domu, z okresem spłaty rozciągniętym na dwanaście lat¹⁷⁴. Ostateczne formalności dotyczące zakupu ziemi zostały dopełnione w czerwcu 1878 roku¹⁷⁵. W sierpniu Charpentier zaprezentował malarzowi plany willi, które wykonał Abel Boudier. Na parterze znajdowały się pomieszczenia gospodarcze, kuchnia i pokoje służby, na piętrze – jadalnia, salon, sypialnia i komfortowo wyposażona łazienka, a na ostatniej kondygnacji – duża pracownia z oknami zapewniającymi odpowiednie oświetlenie oraz mały pokój obok niej¹⁷⁶. Budowę willi rozpoczęto w połowie sierpnia¹⁷⁷. W lutym 1879 roku Chlebowski zaczął projektować elementy wyposażenia wnętrza – drzwi, sufit, balustradę schodów; wszystko utrzymane było w stylu orientalnym¹⁷⁸. W kolejnych miesiącach

171 „Czas” 1880, nr 6, s. 2.

172 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 5, op. cit., list z 28 XII 1879; t. 6, 1880–1881, BJ, Przyb. 245/04, list z 14 I 1880.

173 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 4, op. cit., list z 15 III 1878.

174 *Ibidem*, list z 7 III 1878.

175 *Ibidem*, list z 23 VI 1878.

176 *Ibidem*, list z 10 VIII 1878; plan willi i fasady, w: *Notatki i rachunki z pobytu w Paryżu*, BJ, Przyb. 235/04; umowy, zezwolenia dotyczące budowy domu, w: *ibidem*.

177 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 4, op. cit., list z 12 VIII 1878.

178 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 5, op. cit., listy z 5 II 1879, 14 II 1879.

wykańczano wnętrze willi¹⁷⁹. Do nowego domu artysta przeprowadził się w pierwszych dniach lipca 1879 roku¹⁸⁰.

Państwo Chlebowscy w swej nowej willi zajęli się malowaniem obrazów. Stanisław pracował nad scenami zamówionymi przez Knoedlerów i *Baszbyzukiem*, kupionym przez Feliksa Gebethnera¹⁸¹. Maria malowała studia broni i głowy modeli. Dumny z żony Chlebowski pokazał jej prace Albertowi Goupilowi i Gérôme'owi, którzy wypowiedzieli się o nich z aprobatą¹⁸². W maju do Paryża przyjechał marszand Knoedlerów; Chlebowski przygotował dla niego szkice, na podstawie których Amerykanin zamówił obrazy¹⁸³. Przedstawiciel Knoedlerów zakupił także prace Marii Chlebowskiej: *Martwą naturę – broń orientalną* i *Żydówkę ze Smyrny z tamburynem*. Zamówił też u niej scenę ukazującą Arabkę z dzbanem¹⁸⁴. Ostatecznie jednak obrazy Marii przedstawiające martwą naturę z misą i dzbanem oraz Arabkę z pomarańczami kupił bankier Armand Gilbert¹⁸⁵. Trzeciego sierpnia państwo Chlebowscy wyjechali na wakacje do Douarnenez w Bretanii. Do stolicy powrócili około 25 sierpnia¹⁸⁶. W ostatnich dniach sierpnia na zaproszenie Chlebowskich przyjechały do Paryża siostra malarza Ksawera i jego matka Kamilla¹⁸⁷. Pod koniec roku malarz po raz kolejny zaczął podupadać na zdrowiu, dlatego w pracy pomagała mu żona, która domalowywała na obrazach niektóre detale¹⁸⁸.

Podobnie jak w poprzednich latach, także w 1881 roku Chlebowski zamierzał wystawić swe dzieła na Salonie, zaczął więc nad nimi pracować już w pierwszych miesiącach tego roku. Niestety, w marcu porzucił to za-

179 Ibidem, list z 21 V 1879, BJ.

180 Ibidem, listy z 3 VII 1879, 12 VII 1879.

181 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 6, op. cit, listy z 21 I 1880, 2 II 1880, 11 II 1880, 10 III 1880, 24 III 1880, 4 IV 1880.

182 Ibidem, listy z 2 II 1880, 19 III 1880, 17 IV 1880.

183 Ibidem, listy z 13 V 1880, 22 V 1880.

184 Ibidem, list z 22 V 1880.

185 Ibidem, list z 23 VI 1880.

186 Ibidem, listy z 6 VIII 1880, 9 VIII 1880, 11 VIII 1880, 21 VIII 1880, 23 VIII 1880.

187 Ibidem, listy z 29 VIII 1880, 18 IX 1880, 25 XI 1880.

188 Ibidem, list z 16 XII 1880.

jęcie, ponieważ musiał malować zleczone płótna¹⁸⁹. W maju Chlebowski odwiedził przedstawiciel firmy Knoedlerów i zamówił kolejne obrazy¹⁹⁰. Marszand obstałował także dwa obrazy u Marii¹⁹¹. Szczęśliwi z powodu intratnego zamówienia, Chlebowski wyjechali na wakacje do Choisy-au-Bac, gdzie zamieszkali w pracowni położonej obok domu ich znajomych, Binderów. Paryż opuścili około 15 czerwca¹⁹². W Compiègne spędzali czas, spacerując, pływając łódką po jeziorze i oczywiście malując¹⁹³. Okolica wydała się Chlebowskiemu tak urocza, że postanowił kupić dom w Choisy-au-Bac. We wrześniu nabył za dwadzieścia pięć tysięcy franków dwupiętrowy dom z ogrodem, wozownią i domkiem ogrodnika. Planował spędzać w nim miesiące letnie, a na zimę wracać do Paryża¹⁹⁴.

W tym czasie urywa się korespondencja Chlebowskiego z jego najbliższą rodziną, mieszkającą w Krakowie. Malarz pod koniec września 1881 roku uległ paraliżowi; jego siostra pisała, że choroba „obezwładniła rękę i umysł”. Nie mamy pewności, czy do tego wydarzenia doszło w Choisy-au-Bac czy też w Paryżu. Niewątpliwie w październiku, listopadzie i grudniu malarz przebywał w paryskim szpitalu przy ulicy de Picpus. W szpitalu artysta powrócił częściowo do zdrowia. W roku 1882 zaczął nawet malować i ukończył trzy dzieła zamówione przez firmę Knoedlerów¹⁹⁵.

W grudniu 1881 roku do Paryża przyjechała siostra malarza Ksawera, aby pomóc Chlebowskiemu¹⁹⁶. Tak nagła i niespodziewana choroba bardzo

189 Ibidem, listy z 25 II 1881, 4 III 1881, 17 III 1881.

190 Ibidem, list z 30 V 1881.

191 Ibidem.

192 Ibidem, list z 15 VI 1881.

193 Ibidem, listy z 23 VI 1881, 3 VII 1881.

194 Ibidem, list z 14 IX 1881.

195 Życiorys Stanisława Chlebowskiego..., op. cit.; list Heleny Chlebowskiej-Biechońskiej do Michała Pawlikowskiego, 13 I 1910, w: *Korespondencja Michała Pawlikowskiego do 1939 roku*, cz. I, t. 2, BJ, Przyb. 483/04.

196 List Stanisława Chlebowskiego do ambasadora Austrii w Paryżu, 23 XII 1881, w: *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 6, op. cit.

pogorszyła sytuację materialną całej rodziny. Oprócz żony malarz utrzymywał także swą matkę, pomagał finansowo siostrze Helenie i Ksawerze oraz miał zaciągnięty kredyt na zakup willi w Paryżu i w Choisy-au-Bac. Maria i Ksawera zapewne zostały zmuszone do sprzedaży części jego kolekcji. W 1882 roku przedmioty ze zbiorów zakupił między innymi kolekcjoner Wilhelm Froehner¹⁹⁷. Żona i siostra zajęły się również sprzedażą willi przy ulicy Prony¹⁹⁸. W tym czasie malarze z kręgu znajomych Chlebowskich – aby wesprzeć ich finansowo – zorganizowali loterię, na której wystawili swe prace¹⁹⁹.

W roku 1882 Chlebowski wyjechał do Polski i zatrzymał się w Krakowie²⁰⁰. Jego siostra zanotowała, że w kraju choroba zaczęła się nasilać²⁰¹. W „Bluszczu” pojawiła się informacja, że Chlebowski „dotknięty chorobą jest dla nas być może straconym”²⁰². Natomiast „Tygodnik Ilustrowany” podawał, że chorobę wywołał nadmiar pracy²⁰³. Prawdopodobnie w 1883 roku artysta udał się wraz z żoną na kurację do Krynicy, skąd Maria pisała do Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, zabiegając o wystawienie wcześniejszych dzieł męża²⁰⁴. W krakowskim TPSP w roku 1883 eksponowano studium *Wypożyczenie koni*²⁰⁵, z kolei w warszawskim Salonie Krywulta w 1882 roku pokazano akwarelę *Patrol turecki*, a w 1883 – *Przy kolebce*²⁰⁶. W roku 1883 lub 1884 Chlebowski

197 T.F. de Rosset, *Polskie kolekcje i zbiory artystyczne we Francji w latach 1795–1919. Między „skarbnicą narodową” a galerią sztuki*, Toruń 2005, s. 266.

198 List Stanisława Chlebowskiego do Marii i Ksawery Chlebowskich, bez daty, w: *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 6, op. cit.

199 List Jeana-Léona Gérôme’a do Marii Chlebowskiej, bez daty, w: ibidem.

200 *Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana*, t. 11, Warszawa 1893, s. 680 (oprac. hasła W. Gerson).

201 *Życiorys Stanisława Chlebowskiego...*, op. cit.

202 „Bluszcz” 1882, nr 21, s. 165.

203 „Tygodnik Ilustrowany” 1882, półrocze II, s. 59.

204 List Marii Chlebowskiej do Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, 10 VIII 1883, w: *Korespondencja Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych*, BJ, 6688/III.

205 E. Swieykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie*, Kraków 1905, s. 21.

206 M. Płazewska, *Warszawski Salon A. Krywulta (1880–1906)*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1966, t. 10, s. 369.

wyjechał zapewne do Kowanówka koło Obornik pod Poznaniem, gdzie znajdował się zakład leczniczy doktora Józefa Żelazko, który pacjentów leczył wodą ze źródła św. Jakuba i dobroczynnym mikroklimatem. W maju 1884 roku Józef Ignacy Kraszewski napisał w „Biesiadzie Literackiej”, że malarz jest sparaliżowany²⁰⁷. Stanisław Chlebowski zmarł w Kowanówku 14 czerwca 1884 roku. Jego pogrzeb odbył się 20 września o godzinie czwartej po południu na cmentarzu Rakowickim w Krakowie²⁰⁸. Na grobie malarza umieszczono obelisk, a na nim – w 1885 roku – jego portret autorstwa Antoniny Roźniatowskiej.

W związku ze śmiercią Chlebowskiego w prasie pojawiły się liczne wzmianki o nim i jego życiorysy. Czasopisma podawały różne przyczyny śmierci malarza. W „Kłosach” napisano, że artysta spadł z rusztowania podczas malowania obrazu i doznał poważnych obrażeń²⁰⁹. O upadku pisano także w „Tygodniku Powszechnym”; stwierdzono tam również, że Chlebowski popadł w obłąd²¹⁰. O chorobie umysłowej malarza, która miała być przyczyną śmierci, wspomniano też w „Bluszczu”, „Kłosach”, „Wędrowcu” i „Prawdzie”²¹¹. Wobec tych hipotez rodzi się pytanie, jakie były prawdziwe powody śmierci Chlebowskiego: czy rzeczywiście spadł z rusztowania, malując *Wjazd Mahometa II do Konstantynopola*, czy popadł w obłąd? Stanisław Chlebowski, jak zostało to już zaznaczone, od czasu bardzo wyczerpującej pracy na dworze sułtańskim cierpiał na różne dolegliwości. Niejednokrotnie skarżył się na bóle żołądka, a także pleców; już wcześniej miewał ustępujące i krótkotrwałe paraliże ręki lub nóg²¹². Paraliż był zapewne wynikiem postępującej choroby. Upadek z rusztowania wydaje się bardziej dramatycz-

207 „Biesiada Literacka” 1884, półrocze I, s. 435.

208 Nekrolog Stanisława Chlebowskiego, w: *Autografy nowe ze zbiorów W. Górskiego*, BJ, 7852/IV.

209 „Kłosy” 1884, półrocze II, s. 7.

210 „Tygodnik Powszechny” 1884, nr 30, s. 466.

211 „Bluszcz” 1884, nr 28, s. 222; „Kłosy” 1884, półrocze II, s. 44; „Wędrowiec” 1884, półrocze II, s. 318; „Prawda” 1884, nr 25, s. 300.

212 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 4, op. cit., list z 18 IV 1878.

nym, lecz mniej prawdopodobnym powodem; siostra malarza nie wspomina o nim w jego życiorysie. Wojciech Gerson, autor noty biograficznej Chlebowskiego zamieszczonej w *Wielkiej encyklopedii powszechnej ilustrowanej*, nazwał tę chorobę *paralysis progressiva*²¹³. Pozostaje sprawa rzekomego obłądka. Chlebowski nigdy nie miał objawów jakiegokolwiek choroby psychicznej; nigdy – nawet mimo niejednokrotnie trudnej sytuacji – nie popadł w depresję. Artysta charakteryzował się wręcz stoickim spokojem. Zawsze kierował się w życiu tureckim powiedzeniem – losu nie da się zmienić. Los tutaj to *kismet*, czyli przeznaczenie, którym kieruje Bóg i które jest częścią jego planu na życie każdego człowieka. Jeśli nawet spotykają człowieka złe doświadczenia, powinien on je przyjąć z godnością i nie popadać w rozpacz. Jednak czy choroba, która przyszła w chwili, gdy malarz miał wiele zamówień, luksusowy dom i bardzo szczęśliwie się ożenił, nie spowodowała załamania psychicznego? Istnieje takie prawdopodobieństwo.

Biografia artysty powróciła na łamy prasy osiem lat po jego śmierci, w dosyć niepochlebnym kontekście. W roku 1892 w paryskim czasopiśmie „La Nouvelle Revue” ukazało się opowiadanie *Profils d’anonymes. Le Polonais*. Jego autorką była Léontine De Nittis, żona malarza Giuseppe De Nittisa. Głównym bohaterem opowiadania jest Teodor Schlewanowsky, były nadworny malarz sułtana tworzący sceny orientalne, posiadacz cennej kolekcji. Pierwowzorem postaci Schlewanowsky’ego był Chlebowski²¹⁴. Léontine De Nittis, tworząc swą opowieść, wiele wątków zaczerpnęła z jego biografii, ale zawarła w niej również elementy niezgodne z rzeczywistością. Innych bohaterów De Nittis wzorowała zapewne na znajomych malarza. W opowiadaniu Schlewanowsky został omotany przez handlarza antyków Martina Labarussiasa, który skłonił go do zaciągnięcia kredytu na zakup willi. Gdy malarz uległ paraliżowi, który spowodowały nękające go troski, Labarussias przekonał jego żonę do sprzedaży kolekcji w Hôtel Drouot. Aukcja nie miała jednak charakteru publicznego i była wyreżyserowana przez pod-

213 *Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana*, op. cit.

214 Rozszyfrował to już dziennikarz czasopisma „Kraj” 1892, nr 4, s. 13.

stępnego Labarussiasa, któremu udało się w ten sposób przejąć kolekcję Schlewanowsky'ego²¹⁵.

Rodzina artysty starała się utrwalić pamięć o „nadwornym malarzu sułtana”. W 1885 roku przekazała do Muzeum Narodowego w Krakowie niedokończony obraz *Wjazd Mahometa II do Konstantynopola*, a także studia olejne i szkice do tego dzieła – w sumie ponad sześćdziesiąt prac²¹⁶. Z kolei w 1897 roku w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych staraniem rodziny malarza zorganizowano wystawę jego dzieł. Odbyła się ona w jednej z sal Sukiennic. Zaprezentowano wtedy sceny z powstania styczniowego, studia i szkice ukazujące wschodnie sceny rodzajowe, a także portrety. Pokazano osiemdziesiąt cztery prace; wszystkie wystawiono na sprzedaż – ceny wahały się od dziesięciu do czterystu złotych reńskich²¹⁷. Około 1911 roku siostra malarza Helena Biechońska uporządkowała papiery artysty i przekazała je do kolekcji Michała Pawlikowskiego w Medyce²¹⁸.

Niezwykłe jak na polskiego malarza drugiej połowy XIX wieku koleje życia, które już w czasach Chlebowskiego obrosły licznymi przekłamaniami, zasłoniły nieco rzeczywisty obraz jego osoby, a zwłaszcza odsunęły na dalszy plan jego dzieła. Dlatego też w kolejnych rozdziałach przedstawię analizę twórczości Chlebowskiego, przy czym będę się starała nie pominąć silnego wpływu na nią ani życia osobistego i zawodowego, ani wydarzeń politycznych.

215 L. De Nittis, *Profils d'anonymes. Le Polonais*, „La Nouvelle Revue” 1892, nr 1–2, s. 338–357.

216 „Kraj” 1885, nr 50, s. 5–6.

217 „Czas” 1897, nr 230, s. 3; E. Swiekowski, op. cit, s. 21; „Kraj” 1897, nr 37, s. 10; „Tygodnik Ilustrowany” 1897, półrocze II, s. 905.

218 Listy Heleny Chlebowskiej-Biechońskiej do Michała Pawlikowskiego, w: *Korespondencja Michała Pawlikowskiego do 1939 roku*, op. cit.

STUDENT
PETERSBURSKIEJ
AKADEMII SZTUK
PIĘKNYCH. TWÓRCZOŚĆ
W LATACH 1852–1859

Pierwsze próby rysunkowe Stanisława Chlebowskiego, pochodzące jeszcze z okresu jego pobytu w Odessie, znamy jedynie z kilku zachowanych szkiców. W kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie przechowywany jest rysunek ukazujący wojowników arabskich, podpisany *Maurowie za czasów Filipa III*¹, a datowany na rok 1852; na odwrocie przysły malarz uwiecznił konia w galopie. W tym samym roku powstała *Eskorta więźniów*². Prace te są zapewne kopiami, dzięki którym Chlebowski nabierał wprawy w rysowaniu. Świadczą one o jego dużych umiejętnościach. Powyższe rysunki łączy sposób kształtowania postaci – miękki kontur, plastyczne oddanie załamań szat czy też owalu twarzy. Artysta jednak szybko porzuci takie środki formalne.

Stanisław Chlebowski rozpoczął edukację w petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych w roku 1853. Uczelnia ta była wówczas częścią maszyny biurokratycznej państwa Mikołaja I (panował w latach 1825–1855). Jak pisał Richard Pipes: „Mikołaj I miał się za znawcę sztuki i często ingerował w działalność Akademii. W roku 1829 wspaniałomyślnie zgodził się objąć patronat nad Akademią, wskutek czego znalazła się ona pod

-
- 1 *Studium wojowników arabskich – odrisy z kompozycji Maurowie za czasów Filipa III, verso Studium konia w galopie*, 1852; ołówek, papier, 18,9 x 20,4 cm; sygn. dat. oryg. dnia 9/7 52 *Maurowie za Filipa III*; wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, Rys. Pol. 7767.
 - 2 *Eskorta więźniów*, 1852; ołówek, papier, 24 x 42 cm; sygn. St. Chlebowski 1852; wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, Rys. Pol. 11816.

administracyjną kontrolą ministra dworu cesarskiego³. Car, oprócz podporządkowania akademii ministerstwu, wprowadził osobistą cenzurę wystaw akademickich. Na czele uczelni postawił prezydenta pochodzącego z rodziny panującej; od 1852 roku funkcję tę pełniła wielka księżna Maria Nikołajewna Romanowa. Władca mianował także rektorów uczelni – od 1855 roku rektorem był Fiodor Bruni⁴.

Chlebowski został zapisany do drugiej klasy⁵. Po latach bardzo pozytywnie wspominał system kształcenia w akademii⁶. Od roku 1830 przyjmowano uczniów, którzy ukończyli co najmniej czternasty rok życia. Nauka trwała sześć lat⁷. Edukacja miała następujący przebieg: student uczył się, kopiując sztychy i rysując odlewy antycznych rzeźb, by potem przygotowywać studia z modela i większe kompozycje (il. 2)⁸. Po opanowaniu tych umiejętności zaczynał malować studia olejne z żywego modela, a później także obrazy. Prace studentów oceniano raz w miesiącu; autorzy najlepszych mogli przez kolejny miesiąc zajmować miejsca położone najbliżej modela. Wieczorami odbywały się zajęcia z teorii perspektywy, sztuk pięknych, ornamentyki i anatomii. Profesorowie prowadzący zajęcia zmieniali się co miesiąc, co według Chlebowskiego dawało uczniom możliwość skonfrontowania swych prac z opiniami różnych mistrzów. Co cztery miesiące przeprowadzano egzaminy promujące do kolejnej klasy. Raz do roku nagradzano prace medalami

-
- 3 R. Pipes, *Rosyjscy malarze. Pieriedwiżnicy*, przeł. W. Jeżewski, Warszawa 2008, s. 24–25.
 - 4 L. Skalska-Miecik, *O Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu*, w: *Polscy uczniowie Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu w XIX i początku XX wieku: katalog wystawy*, red. L. Skalska-Kmieciak, B. Brus-Malinowska, Warszawa 1989, s. 10.
 - 5 *Życiorys Stanisława Chlebowskiego spisany przez Helenę Chlebowską*, w: *Zapiski i notatki autobiograficzne sporządzone przez Stanisława Chlebowskiego*, BJ, Przyb. 233/04.
 - 6 *Opis systemu kształcenia w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu sporządzony przez Stanisława Chlebowskiego*, w: *ibidem*.
 - 7 *Ibidem*.
 - 8 Przykładem aktu z czasów studenckich jest znany z reprodukcji rysunek ukazujący Kaina i Abła, fotografia z zakładu Migurski, Schiwert & Cie; przed 1859; Muzeum Narodowe, Warszawa, Gr. Pol. 9804.

srebrnymi i złotymi. Aby starać się o złoty medal, należało wcześniej otrzymać srebrny. Złotych medali drugiej klasy przyznawano kilka, natomiast pierwszej tylko jeden. Profesorowie zadawali uczestnikom konkursu temat, a ci przez jeden dzień wykonywali szkic wskazanej sceny. Następnie przez trzy miesiące malowali ją w akademii. W tym czasie rada uczelni wizytowała pracownie i oceniała postępy. Po wyznaczonym czasie odbywało się anonimowe głosowanie rady profesorów, a potem publiczne ogłoszenie wyników i wręczenie medali⁹. Wyróżniający się uczniowie otrzymywali po ukończeniu uczelni tytuł „kłasnnyj chudożnik”, natomiast wolni słuchacze i studenci o mniejszych umiejętnościach – „niekłasnnyj chudożnik”¹⁰.

Akademię zreformowano w 1859 roku za panowania Aleksandra II, gdy Chlebowski opuszczał już jej mury; nowe zasady obowiązywały do roku 1893. Powołano wówczas Radę Akademicką, której członków mianował prezydent, nadal pochodzący z carskiej rodziny. Przyjmowano uczniów w wieku od szesnastu do dwudziestu lat, którzy ukończyli czwartą klasę gimnazjum i zdali egzamin wstępny z rysunku. Absolwenci otrzymywali tytuł „niekłasnnyj chudożnik” (jeśli podczas nauki zdobyli mały srebrny medal) lub „kłasnnyj chudożnik” I stopnia (wielki złoty medal), II stopnia (mały złoty medal), III stopnia (wielki srebrny medal). Nagrodzeni wielkim złotym medalem otrzymywali także stypendium zagraniczne, trwające od trzech do sześciu lat¹¹.

Skostniały system kształcenia, ingerencja władz w sprawy wewnętrzne akademii, a zwłaszcza prymat malarstwa historycznego i zwalczanie nurtu realistycznego pchnęły uczniów do przeciwstawienia się władzom uczelni. W roku 1863 czternastu studentów sprzeciwiło się malowaniu w ramach pracy dyplomowej *Uczty w Walhalli* i zażądało wolnego wyboru. Gdy protestujący spotkali się z odmową, wystąpili z akademii¹².

9 *Opis systemu kształcenia...*, op. cit.

10 L. Skalska-Miecznik, op. cit., s. 12.

11 *Ibidem*, s. 12–13.

12 *Ibidem*.

Chlebowski kilkakrotnie próbował swoich sił w konkursach akademickich.

W roku 1857 za rysunek ukazujący Adama i Ewę¹³ otrzymał srebrny medal. W tym roku zdobył także srebrny medal za obraz *Młody Bossuet wygłaszający kazanie w domu markizy Rambouillet* (il. 3)¹⁴. Malarz umieścił tę scenę historyczną w komnacie. Głównego bohatera przedstawił w niemalże centralnym punkcie, a wokół niego bywalców salonu markizy Rambouillet – damy, kardynałów, profesorów. Chlebowski chciał zapewne olśnić jury zabiegami formalnymi: posłużył się grą światłocieni, efektami kolorystycznymi i wprawnie oddał różne rodzaje faktur. Zatopił salon w ciemnościach, a źródło światła umieścił z lewej strony – padający stamtąd blask wydobył postacie zgromadzonych. Chlebowski zaakcentował w ten sposób błyszczące suknie dam. Widoczna jest jego dbałość o uchwycenie materialności strojów. Można mieć wrażenie, że umyślnie umieścił na pierwszym planie kobietę zwróconą do widza tyłem, ubraną w jasną efektowną suknię. To właśnie ta dama i jej towarzyszki, a właściwie ich stroje przyciągają uwagę, przyćmiewają samego Bossueta. Z dużą wprawą artysta ukazał również błyski światła na żyrandolu i kominku.

W 1858 roku Chlebowski po raz kolejny przystąpił do konkursu. Za obraz *Zebranie dworskie u Piotra Wielkiego*¹⁵ został wyróżniony złotym medalem drugiej klasy¹⁶. Szkic w sepii wykonany na płótnie znajdował się w zbiorach siostry malarza, Heleny Biechońskiej, obecnie nie jest nigdzie wymieniany¹⁷. Istniał także szkic olejny, będący własnością Mieszaków-Maliskiewiczów z Żytomierza¹⁸. Następnie przeszedł on w po-

13 Miejsce przechowywania rysunku nie jest znane.

14 P. Petrov, *Sbornik materialov dlja istorii S. Peterb. Akademii Chudozestv*, t. 3, Petersburg 1866, s. 283, 285; *Młody Bossuet wygłaszający kazanie w domu markizy Rambouillet*, 1856; olej, płótno, 93 x 130 cm; sygn. alfabetem rosyjskim: S. Chlebowski 1856 g.; wł. Galeria Trietiakowska, Moskwa, nr inw. 26787.

15 *Zebranie dworskie u Piotra Wielkiego*, 1858; olej, płótno; sygn. alfabetem rosyjskim: S. Chlebowski 1858 g.; wł. Muzeum Rosyjskie, Petersburg.

16 P. Petrov, op. cit., s. 287, 305.

17 J. Bołoz-Antoniewicz, *Katalog wystawy sztuki polskiej 1764-1886*, Lwów 1894, s. 271.

18 „Kłosa” 1884, półrocze II, s. 6-7.

siadanie S. Wedla i znany jest z reprodukcji¹⁹. W ramach konkursu ponownie zadano ilustrację z historii nowożytnej, jednakże ukazującą nie wzniosłe, patetyczne wydarzenie, lecz scenkę dworską rozgrywającą się we wnętrzu pałacowym. Chlebowski skorzystał z doświadczeń, jakie zdobył, tworząc scenę z młodym Bossuetem. Głównego bohatera, czyli Piotra I, umieścił pomiędzy jego dworzanami. Zagubił cara pośród dam w efektownych sukniach i dworzan. Chlebowski starał się nie eksponować wnętrza, dlatego też wszystkie jego elementy utrzymał w brązowo-szarej tonacji, rozświetlając kilkoma błyskami. Całą uwagę skupił, podobnie jak w scenie z Bossuetem, na starannym oddaniu strojów pań. Artysta w niemalże materialny sposób ukazał załamania na fałdach spódnic; aby podkreślić efektowność kreacji, rozświetlił je jasnym blaskiem padającym z okna po lewej stronie. Cała scena przywołuje swobodną atmosferę takiego spotkania – dworskie towarzystwo zasłuchane jest w opowieść stojącego starszego mężczyzny. Niefrasobliwości przydają przedstawieniu dwa bawiące się na pierwszym planie psy.

Rok później za obraz *Poselstwo kozackie u Katarzyny II*²⁰ malarz otrzymał wielki złoty medal i sześcioletnie stypendium w wysokości tysiąca rubli rocznie, umożliwiające kształcenie się za granicą²¹. Szkic olejny wchodził w skład kolekcji Mieszków-Maliskiewiczów w Żytomierzu²².

Analizując studenckie kompozycje Chlebowskiego, możemy dostrzec, że tworząc je, inspirował się dziełami byłego profesora akademii Karla Briułłowa, zmarłego w roku 1852. Zapewne to portrety rosyjskich arystokratów pędzla Briułłowa skłoniły Chlebowskiego do tak pieczołowitego ukazywania błyszczących tkanin i silnie nasyconych barw stroju, skonstrastowanych z zacienionym otoczeniem. Cechy te możemy odnaleźć

19 *Album reprodukcji obrazów z wystawy Sto Lat Malarstwa Polskiego z prywatnych zbiorów warszawskich*, Warszawa 1919, s. 11; *Studium do obrazu „Zebranie dworskie u Piotra Wielkiego”*, ok. 1858; olej; repr. *Album reprodukcji obrazów...*, op. cit.

20 Miejsce przechowywania obrazu nie jest znane, kwerendy w zbiorach muzealnych Rosji, między innymi w Ermitażu, nie przyniosły pozytywnych skutków.

21 *Opis systemu kształcenia...*, op. cit.; *Życiorys Stanisława Chlebowskiego...*, op. cit.; P. Petrov, op. cit., t. 3, s. 315, 330–331.

22 „Kłósy” 1884, półrocze II, s. 6–7.

między innymi na obrazach Briułłowa przedstawiających wielką księżną Helenę Pawłówną z córką Marią (1830) czy księżną Elżbietę Sałtykową (1841). Pod wpływem Briułłowa mogła powstać także akwarela Chlebowskiego datowana na rok 1858, zatytułowana *Kobieta w stroju orientalnym*²³, przy czym bohaterkę tego obrazu powinniśmy raczej nazwać Włoszką. Rosyjski malarz pod wpływem pobytu we Włoszech tworzył wszak sceny z kobietami we włoskich strojach ludowych.

Nie bez znaczenia dla wczesnej twórczości Chlebowskiego był zapewne wpływ mistrzów XVII i XVIII wieku, których dzieła malarz mógł podziwiać w Ermitażu. Niewykluczone, że sposób malowania błyszczących tkanin i dbałość o detal były wyrazem zainteresowania malarza takimi dziełami jak *Portret królowej Henrietty Marii* Antona van Dycka czy *Skradziony pocałunek* Jeana-Honorého Fragonarda. Najwłaściwszym porównaniem wydaje się zestawienie prac Chlebowskiego z dziełem Gerarda Terborcha *Czytająca list (Posłaniec)*. Ukazana od tyłu postać dziewczyny w efektownej sukni jest niemalże identyczna z postacią kobiety z płótna Chlebowskiego *Młody Bossuet wygłaszający kazanie...* Inspiracje dziełami dawnych mistrzów ujawnią się także w późniejszym okresie twórczości artysty.

Podczas studiów młody Chlebowski mógł poznać przyszłych pieriedwiżników. Od 1850 roku kształcił się w Petersburgu Nikołaj Gay. Z nim w roku 1857 Chlebowski konkurował o medal. Wielkim złotym medalem został wówczas odznaczony Gay za płótno *Wróżka z Endor wywołująca przed królem Saulem ducha Samuela*²⁴. W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych w Petersburgu uczyli się także Grigorij Miasojedow (1853–1862) i Iwan Kramskoj (1857–1864)²⁵. Chlebowskiego nie łączyły z nimi idee artystyczne. Jeszcze w roku 1863 tworzył sceny historyczne, zaś na petersburskiej uczelni doszło do „buntu czternastu” i założono Artel Wolnych Artystów.

23 *Kobieta w stroju orientalnym (Włoszka)*, 1858; gwasz, akwarela, ołówek, papier, 29 x 21,8 cm; wł. prywatna.

24 R. Pipes, op. cit., s. 67.

25 Ibidem, s. 77, 89–90.

W akademii w tym samym czasie co Chlebowski studiowali także inni Polacy. W roku 1854 artysta mógł podziwiać obraz *Zamordowanie Riccia* pędzla Leonarda Straszyńskiego, nagrodzony małym złotym medalem, a rok później – *Wallensteina w Czechach* autorstwa tego samego malarza, którego za tę pracę odznaczono wielkim złotym medalem²⁶. Wydaje się, że Chlebowski, przygotowując swoje prace konkursowe, miał w pamięci dzieła starszego kolegi. Możemy wskazać cechy łączące obydwu twórców: podobny sposób komponowania scen we wnętrzach, dopracowanie szczegółów, kontrasty światłocieniowe.

W roku 1853, tym samym co Chlebowski, na studia w akademii zapisali się Wojciech Gerson, Franciszek Tegazzo i Józef Brodowski²⁷. Chlebowski poznał zapewne Juliusza Bończę-Tomaszewskiego, który konkurował z nim o medal w roku 1859. Tomaszewski za obraz *Chrystus dziecięciem dysputujący z teologami w świątyni* zdobył mały złoty medal, a Chlebowski za swoje prace – duży złoty medal i stypendium²⁸.

Pomysły Chlebowskiego z okresu studiów zawiera szkicownik przechowywany w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie²⁹. Niestety zeszyt ten krążył wśród studentów petersburskiej akademii i dlatego możemy w nim odnaleźć również rysunki kolegów Chlebowskiego. Między miękko rysowanymi karykaturami, często odnoszącymi się do petersburskiego życia studenckiego, możemy odnaleźć kilka szkiców, które bez wątplenia wyszły spod ręki Chlebowskiego. Są to wstępne pomysły dotyczące kompozycji historycznych zadawanych w akademii, ale też indywidualne pomysły artysty. Wstępnym szkicem sceny historycznej jest rysunek przedstawiający siedzącą postać w zbroi, otoczoną przez tłum ludzi. Na kolejnej karcie młoda kobieta składa przed katem głowę na pniu. Jest to być może scena śmierci Anny Boleyn. Na innej stronie pojawia się scena rodzajowa – grupa kobiet w krynolinowych

26 *Polscy uczniowie Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu...*, op. cit., s. 153.

27 *Ibidem*, s. 74, 88.

28 *Ibidem*, s. 156.

29 *Szkicownik z czasów studiów w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, 1853–1859*; 9 kart; ołówek, papier, 30 x 22,7 cm; wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, Rys. Pol. 13006/1-9.

sukniach zgromadziła się wokół być może panny młodej przeglądającej się w lustrze.

Nie posiadamy zbyt wielu informacji na temat prac wykonanych przez Chlebowskiego poza tokiem studiów. Z korespondencji artysty wiemy, że malował wówczas portrety Emmy Sobańskiej i Stefanii Alexandrowicz, nie znamy jednak miejsca ich przechowywania³⁰. Rysunkowymi portretami z okresu studiów artysty są wizerunek Anny Potockiej z roku 1859³¹ i niedatowany szkic ukazujący babkę Chlebowskiego ze strony matki – Padlewską³². Zwłaszcza niewielki portret Potockiej jest dowodem na bardzo dobre opanowanie przez Chlebowskiego techniki rysunkowej w trakcie nauki w akademii.

Prace powstałe podczas petersburskich studiów Chlebowskiego są zaledwie juveniliami, jednakże możemy w nich już dostrzec krystalizujące się pewne cechy jego stylu artystycznego, które uwidoczniają się w dziełach namalowanych po wyjeździe z Rosji. Artysta w tworzonych scenach starał się uchwycić atmosferę intymności i swobody, unikał natomiast patosu. W petersburskiej akademii Chlebowski opanował warsztat artystyczny. Potrafił, używając światłocienia i barwy, wydobyć istotne dla siebie elementy. Szczególnie widoczne jest upodobanie malarza do odtwarzania faktury tkanin. W ten sposób wczesne dzieła Chlebowskiego bliskie są nurtu dziewiętnastowiecznego malarstwa *juste milieu*.

30 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 6, 1880–188, BJ, Przyb. 245/04, list z 19 III 1880.

31 *Portret Anny Potockiej*, 1859; ołówek, papier, 12,8 x 9,5 cm; sygn. 19-go Lip. 1859 Babunia Babuni S. Chleb.; wł. prywatna.

32 *Babunia Padlewska przy robocie*, przed 1859; ołówek, papier, 22 x 19 cm; wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, Rys. Pol. 12996.

POLAK W PARYŻU.
TWÓRCZOŚĆ
W LATACH 1859–1864

W roku 1859 dzięki stypendium petersburskiej akademii Chlebowski udał się w podróż po Europie. Artysta zwiedził Niemcy, Belgię, Włochy, Hiszpanię¹. Z wyprawy tej nie zachowało się wiele prac². W listopadzie 1860 roku w San Sebastian artysta namalował portret Micaeli Berozy³. W tymże roku miał powstać także obraz *Dudziarz i gitarzystka*, nie jest jednak obecnie znane miejsce jego przechowywania⁴. Na rok 1861 datuje się obraz *Piastunka dzieci* (il. 4)⁵. Jest to niewielka, swobodnie namalowana praca, ukazująca ciemnowłosą dziewczynę opierającą się o ścianę. Ze smagłą piastunką kontrastuje jasnowłose dziecko śpiące na białej tkaninie w koszyku. Scena została oświetlona silnym światłem

-
- 1 *Życiorys Stanisława Chlebowskiego spisany przez Helenę Chlebowską*, w: *Zapiski i notatki autobiograficzne sporządzone przez Stanisława Chlebowskiego*, BJ, Przyb. 233/04.
 - 2 Być może wrażenia z tej podróży artysta notował w szkicowniku, który znajduje się w zbiorach prywatnych i nie jest znany autorce. Szkicownik, lata 60. XIX wieku, 15 x 23,5 cm, 104 strony, 42 strony z rysunkami, wł. prywatna
 - 3 *Portret kobiety z wachlarzem – Micaela Beroza*, 1860; olej, płótno, 34,8 x 25 cm; sygn. St. Ch., l. d. Micaela Beroza/1860 18 I/XI 60 San Sebastian; wł. Lwowska Galeria Sztuki, Z-2739.
 - 4 „Kłosa” 1884, półrocze II, s. 6–7.
 - 5 *Piastunka dzieci*, 1861; olej, deska, 22 x 17 cm; sygn. St. Chlebowski 1861 Paryż; wł. prywatna; obraz wystawiony w Salonie Krywulta w roku 1883, zob. M. Płażewska, *Warszawski Salon A. Krywulta (1880–1906)*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1966, t. 10, s. 369.

padającym z lewej strony. Dominują jasne brązy i biele, jedynie strój piastunki ma intensywniejszą barwę. Mimo że artysta jako miejsce powstania podał Paryż, obraz jest zapewne wspomnieniem z podróży po Hiszpanii, która była dla dziewiętnastowiecznych twórców krajem niemalże orientalnym⁶. Na taką tematykę może wskazywać zarówno strój dziewczyny, jak i widoczny w tle fragment budynku z wejściem ujętym w łuk podkowiasty. Możemy zaryzykować stwierdzenie, że jest to pierwszy obraz Chlebowskiego o tematyce orientalnej.

Również na rok 1861 datowane jest dzieło *Wnętrze pracowni* (il. 5)⁷, znane obecnie z reprodukcji. Obraz był własnością Józefa Weysenhoffa⁸. Praca ta, zapewne o niewielkim formacie, ukazuje młodego mężczyznę i kobietę w siedemnastowiecznych strojach, oglądających tworzony przez malarza portret, który przedstawia właśnie tę damę. W takim stopniu, w jakim pozwala nam na to reprodukcja, możemy stwierdzić, że Chlebowski – tak jak w swych studenckich obrazach – zatopił wnętrze w ciemnościach, a za pomocą jasnego światła wydobyl grupę postaci. Artysta położył duży nacisk na sposób ukazania tkanin – z maestrią oddał błyski światła na sukni dziewczyny⁹.

-
- 6 Na temat postrzegania Hiszpanii przez malarzy dziewiętnastowiecznych zob. Ch. Peltre, *Orientalism*, Paris 2004, s. 40–47; G.-G. Lemaire, *The Orient in Western Art*, Paris 2008, s. 144–145.
 - 7 *Wnętrze pracowni* (zwany także *W pracowni malarza*), 1861; olej, repr. *Album sztuki polskiej*, oprac. H. Piątkowski, Warszawa 1901.
 - 8 „Kłosa” 1884, półrocze II, s. 6–7; *Album sztuki polskiej*, op. cit., s. 173–175.
 - 9 Podobne cechy jak we *Wnętrzu pracowni* możemy odnaleźć w akwareli przechowywanej w kolekcji Biblioteki Polskiej w Paryżu (*Scena historyczna*, 1859–1864; akwarela, ołówek, papier, 12,5 x 10 cm; wł. Biblioteka Polska, Paryż, Rys. Chlebowski 30). Zapewne była ona wstępnym studium do planowanej większej kompozycji. Ukazuje zgromadzony przed wejściem tłum ludzi w historycznych strojach – gesty i mimika wyrażają zatrwożenie. Dominują jednak efekty nie psychologiczne, lecz dekoracyjne; podobnie jak we *Wnętrzu pracowni*, uwagę widza przyciągają udrapowane szerokie spódnice kobiet, a zwłaszcza postać odwróconej tyłem dziewczyny. Artysta zaznaczył również kontrasty światłocieniowe, odgrywające tak istotną rolę w jego dziełach.

Z *Wnętrzem pracowni* wiąże się zapewne praca zatytułowana *Studium młodej kobiety*¹⁰. Artysta ukazał w niej ujętą z profilu dziewczynę. Padające z lewej strony intensywne światło wydobywa jej odsłonięte ramiona, kark i szyję; ciepłe blaski oświetlają także jej twarz. Bez wątplenia portretowana jest tą samą dziewczyną, którą możemy dostrzec w scenie we wnętrzu pracowni. Jeżeli w pracy przedstawiającej atelier artysty mogliśmy się jedynie domyślać efektów światłocieniowych i precyzji w oddaniu detali, to w *Studium młodej kobiety* możemy wszystkie te zabiegi podziwiać w pełni.

Malując *Wnętrze pracowni*, a zwłaszcza postać kobiety, Chlebowski bez wątplenia inspirował się dziełami Geralda Terborcha. Podobne ujęcie dam możemy odnaleźć na obrazach tego właśnie artysty: *Czytająca list* (1660–1662), *Oficer oferujący pieniądze kobiecie* (ok. 1654), *Posłaniec* (1660–1662). Wpływy malarstwa siedemnastowiecznego w pracach Chlebowskiego nasiliły się po jego podróży po Niderlandach. Być może ważna była dla niego również twórczość Ernesta Meissoniera, którego artysta wymieniał pomiędzy cenionymi przez siebie malarzami¹¹. W 1861 roku Meissonier na Salonie paryskim wystawił *Amatorów malarstwa* – pod względem zarówno tematyki, jak i formy dzieło zbieżne ze wspomnianym obrazem Chlebowskiego. Obraz Meissoniera ukazuje trzech osiemnastowiecznych wielbicieli sztuki przypatrujących się uważnie pracy malarza. Także francuskiemu twórcy nie były obce inspiracje Terborchem¹².

W roku 1861 powstał też obraz przedstawiający *Zabójstwo Wilhelma I Orańskiego* (il. 6)¹³. Malarz przeniósł na płótno wydarzenie, do którego doszło 28 lipca 1584 roku. Wilhelm Orański został zamordowany w swym

10 *Studium do obrazu „Wnętrze pracowni”* (zwany wcześniej *Studium młodej kobiety*), ok. 1861; olej, płótno, 35 x 27 cm; wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, MP 1060.

11 *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 31, BJ, 6491/IV, list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 29 XI 1875.

12 *Ernest Meissonier. Rétrospective*, Lyon 1993, s. 110, 120–121; wystawa zorganizowana przez Musée des Beaux-Arts de Lyon.

13 *Zabójstwo Wilhelma I Orańskiego*, 1861; olej, płótno, 64 x 92 cm; sygn. St. Chlebowski 1861 Paris; wł. Muzeum Sztuk Plastycznych, Archangielsk.

domu w Delft przez fanatycznego katolika Balthazara Gérarda. Planował on zabójstwo Wilhelma I już od kilku lat, a żądzę mordy podsyciała nagroda obiecana przez Filipa II, króla Hiszpanii. Podszywając się pod zwolennika protestantów, Gérard służył w armii Luksemburga; miał nadzieję na przedostanie się do bliższego otoczenia księcia. W roku 1584 pojawił się na dworze Wilhelma i przedstawił jako francuski szlachcic. Zabił księcia na schodach, strzelając do niego z pistoletu¹⁴. Chlebowski mógł poznać szczegóły dotyczące tego wydarzenia, a także zobaczyć miejsce zbrodni, zwiedzając na przełomie 1859 i 1860 roku Niderlandy.

Malarz skorzystał z doświadczeń zdobytych podczas studiów: umieścił akcję w zaciemnionej komnacie, z dużą precyzją oddał elementy stroju i fizjonomii postaci. Możemy dostrzec kominek, drewniany strop, sprzęty znajdujące się po prawej stronie, szachownicową posadzkę. Z wnętrzem kontrastuje jasna postać Wilhelma I, spoczywającego niemalże w centrum. Oświetla go mocne światło padające z drzwi umieszczonych po lewej stronie. Do zabitego podbiegają mężczyźni w ciemnych strojach, ich twarze i gesty wyrażają zaskoczenie, przerażenie, smutek. Kontrapunktem dla postaci Wilhelma jest scena rozgrywająca się w jasnym pomieszczeniu na wprost. Możemy w nim dostrzec walczących ludzi; zapewne to słudzy Wilhelma zmagający się z jego zabójcą. Podobnie jak w dziełach studenckich, Chlebowski z dużą precyzją oddał elementy stroju i fizjonomii postaci.

Chlebowski starał się nadać scenie dramatyczny wydźwięk. Tragizm podkreślił mimiką twarzy i gestykulacją, a także kontrastem oświetlenia i wyeksponowaniem ciała. Jednakże nie zdecydował się na epatowanie przemocą. Nie przedstawił księcia zbroczonego krwią, zasugerował to, malując go na czerwonej tkaninie. Na drugi plan zepchnął scenę walki zwolenników księcia z oprawcą. Być może inspiracją dla Chlebowskiego były dzieła mistrzów z nurtu *juste milieu*. Zarówno temat, jak i sposób kompozycji przywodzą na myśl płótno Paula Delaroche'a

14 Zob. L. Jardine, *The Awful End of Prince William the Silent. The First Assassination of a Head of State with a Handgun*, London 2005.

Zabójstwo księcia Gwizjusza. W obydwu dziełach scena rozgrywa się w zaciemnionym wnętrzu, postać zabitego spoczywa na tkaninie o intensywnej barwie i skontrastowana jest z grupą osób umieszczoną po lewej stronie. Nasunąć się może również porównanie z dziełem Karla Piloty'ego *Seni nad zwłokami Wallensteina*, a zwłaszcza z ukazaniem tam ułożeniem postaci zabitego. Chlebowski nie do końca jednak podążył drogą Delaroche'a i Piloty'ego. Nie zdecydował się jedynie na zasugerowanie tragedii; poprzez efekty światłocieniowe i ujęcie postaci wprowadził do swojej sceny znacznie więcej niepokoju.

Stanisław Chlebowski, komponując obraz *Zabójstwo Wilhelma I Orańskiego*, zapewne świadomie inspirował się dziełami mistrzów niderlandzkich¹⁵. W ten sposób chciał odtworzyć atmosferę panującą w domu księcia w Delft. Na takie wpływy może wskazywać to, jak ukazana jest komnata. Pracę Chlebowskiego możemy porównać na przykład z obrazami Pietera de Hoocha *Przed szafą z bielizną* lub *Muzykująca rodzina*. Między dziełami obydwu malarzy możemy wskazać wspólne cechy: wnętrze tworzy pudełkowatą przestrzeń ograniczoną podłogą z białoczarnych płytek i drewnianym stropem; przedmioty rozłożone na meblach stają się samodzielnymi martwymi naturami; widz może oglądać nie tylko scenę na pierwszym planie, lecz także to, co dzieje się w otwartych drzwiach.

W roku 1862 spod pędzla Stanisława Chlebowskiego wyszedł obraz zatytułowany *Wit Stwosz w Norymberdze* (il. 7)¹⁶. Był on własnością Stanisława Wilhelma Lilpopa¹⁷. Obecnie miejsce przechowywania dzieła nie jest znane, lecz kilkakrotnie je reprodukowano¹⁸. Chlebowski umieścił

15 Na temat inspiracji dziewiętnastowiecznych malarzy pracami małych mistrzów holenderskich zob. A. Rosales Rodriguez, *Śladami dawnych mistrzów. Mit Holandii złotego wieku w dziewiętnastowiecznej kulturze artystycznej*, Warszawa 2008, s. 55–81.

16 *Wit Stwosz w Norymberdze* (zwany także *Deputacja do Wita Stwosza*), 1862; olej, 55 x 45 cm; repr. „Tygodnik Powszechny” 1881, nr 4, s. 58.

17 *Album reprodukcji obrazów z wystawy Sto Lat Malarstwa Polskiego z prywatnych zbiorów warszawskich*, Warszawa 1919, s. 11.

18 *Ibidem*; *Album sztuki polskiej*, op. cit., s. 153; „Kłosa” 1880, półrocze I, s. 216.

akcję w komnacie wypełnionej cennymi przedmiotami. Po prawej stronie widoczny jest stary Wit Stwosz, który unosi się z fotela, podtrzymywany przez kobietę. Kieruje się ku zbliżającym się przedstawicielom rady miejskiej. Moźni panowie kornie kłaniają się przed mistrzem, ich twarze wyrażają skruchę i silne przejęcie. W takim stopniu, w jakim pozwala nam na to reprodukcja, możemy stwierdzić, że Chlebowski zatopił scenę w ciemnościach, natomiast snop światła rzucił na twarz Wita Stwosza i zbliżającego się posta. Podobnie jak w *Zabójstwie Wilhelma I Orańskiego*, przestrzeń sceny została powiększona poprzez otwarcie drzwi w tle, przez które możemy zobaczyć mającą figurę Najświętszej Marii Panny, zapewne dłuta samego Stwosza.

Wit Stwosz w Norymberdze pędzla Chlebowskiego wzbudził już zainteresowanie badaczy dziewiętnastowiecznej ikonografii związanej z Witem Stwoszem¹⁹. Zygmunt Kruszelnicki stwierdził, że artysta jako pierwszy z malarzy ukazujących dzieje Wita Stwosza inspirował się poematem Wincentego Pola *Wit Stwosz*, opublikowanym w 1857 roku. Zapewne Chlebowski przedstawił ostatnią scenę, gdy do domu rzeźbiarza, niewidomego starca, przybywa poselstwo norymberskiej rady miejskiej. Kruszelnicki wskazał jednak na dwa odstępstwa od tekstu poematu. Oprócz wnuczki malarz umieścił za Stwoszem jakąś kobietę w średnim wieku, która nie pojawia się u Pola. W inny też sposób ukazał dom rzeźbiarza: w poemacie jest to „mały domek”, natomiast na obrazie Chlebowskiego przypomina raczej rezydencję patrycjusza²⁰. Anna Król zwróciła zaś uwagę na wymowę, jaką artysta nadał dziełu. Podkreśliła, że obraz opatrzył napisem: *sicut et nos dimittimus debitoribus nostris* (jako i my odpuszczamy naszym winowajcom). Król zinterpretowała scenę jako wyraz nie tylko rehabilitacji mistrza, lecz również przebaczenia²¹.

19 Z. Kruszelnicki, *Postać Wita Stwosza w literaturze i plastyce polskiej XIX i pierwszej połowy XX wieku*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i konserwatorstwo” 2000, z. 338, s. 137–138; A. Król, *Wizerunki Wita Stwosza w malarstwie i rzeźbie polskiej XIX wieku*, w: *Wokół Wita Stwosza*, red. A. Organisty, D. Horzela, Kraków 2005, s. 336.

20 Z. Kruszelnicki, op. cit., s. 137–138.

21 A. Król, op. cit., s. 336.

Bez wątpienia badacze słusznie łączyli dzieło Chlebowskiego z poematem Pola. Warto zatem pokrótce przypomnieć treść. Poeta przedstawił mistrza jako starca, który wprawdzie stracił wzrok, jednak dożył sędziwego wieku. Przed laty Stwosz został napiętnowany, choć nie był winny, tylko fałszywie oskarżony w wyniku zawiści innych rzeźbiarzy. W jednej ze scen do mistrza przybywa delegacja z rady miasta i przynosi mu wiadomość o oczyszczeniu z wszelkich win. Z ust jednego z posłów padają wówczas słowa: „Nieprzyjaciele wasi leżą w grobie! / My, mistrzu Wicie, cześć wracamy tobie! / Ci, co w złej radzie na ciebie się sprzęgli / Co oskarżyli i krzywoprzysięgli / Dziś już nie żyją”. Na co Wit odpowiada: „Wielkie sądy Boże! / Chwała Ci Panie! Chociaż bicz Twój zaciął / Bo długi żywot padł mi z twego daru / Jako mi wróżył lutnista z pucharu... / I owom przeżył wszystkich nieprzyjaciół! / I sprawiedliwy i czysty się sławie / I posłom takiej wieści błogosławie!”²². Właśnie ten moment chciał utrwalić Chlebowski. *Wit Stwosz w Norymberdze* jest również dziełem wpisującym się w ikonografię dawnych mistrzów przedstawianych przez dziewiętnastowiecznych twórców²³.

Mimo że *Wit Stwosz w Norymberdze* był młodzieńczym dziełem Chlebowskiego, obraz ten zdobył bardzo dobre opinie krytyków. W roku 1873 dzieło wystawiono w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Zapewne w związku z tym w „Tygodniku Ilustrowanym” pojawił się tekst poświęcony tej pracy. Dziennikarz chwalił wybór tematu, twierdził, że jest to „pomysł godny największego artysty”. Podnosił również zalety kompozycji, sposób oddania ruchu, a także kolorystykę. Pisał w następujący sposób: „Nie ma [...] figur niepotrzebnych [...], każda postać wyraża to, co chciał artysta [...]. Ruch powitania, paraliżowany brakiem wzroku, w postaci Stwosza oddany nader wymownie i silnie [...]. Słowem nic tu nie ma na efekt, chyba może wspaniałość

22 „Kłosy” 1880, półrocze I, s. 222–223.

23 Na temat przedstawień dawnych mistrzów w dziewiętnastowiecznym malarstwie zob.: F. Haskell, *The Old Masters in the Nineteenth-Century French Painting*, „Art Quarterly” t. 34, 1971, nr 1, s. 55–85; M. Poprzęcka, *Wizerunek mistrza*, w: *Ikonografia romantyczna*, red. eadem, Warszawa 1977; M. Levey, *The Painter Depicted: Painters as a Subject in Painting*, London 1981.

komnaty [...]. W kolorystyce jest może zanadto nieśmiałym, pomimo efektowności barw”²⁴. Trzy lata później dziennikarz „Tygodnika Ilustrowanego” nadal bardzo pozytywnie wypowiadał się o powyższym obrazie: „Wszystko tu w kompozycji obmyślane gruntownie a z talentem, pełne majestatu uroczystego”²⁵. W roku 1881 także na łamach „Tygodnika Powszechnego” krytyk pisał, że „podnosić piękność kompozycji nie widzimy potrzeby. Chlebowski jest znakomitym malarzem, o którym trzeba pisać studia, ale zbywać go kilkoma słowy pochlebnymi nie wolno”²⁶.

W 1863 roku Chlebowski przygotował obraz *Jan Kochanowski nad zwłokami Urszulki* (il. 8)²⁷, który obecnie przechowywany jest w zbiorach Muzeum d’Orsay²⁸. Malarz, tworząc scenę, zwracał się zapewne o radę do swego przyjaciela Józefa Ignacego Kraszewskiego, ponieważ to właśnie w jego kolekcji znalazł się szkic obrazu²⁹.

Chlebowski i tym razem nie odszedł od stosowanych przez siebie sposobów komponowania sceny. Podobnie jak w pracy *Wit Stwosz w Norymberdze*, umieścił na obrazie słowa będące jego mottem: „nie jać onej ale mnie ona płakać miała”. Artysta ukazał pożegnanie Kochanowskiego z córką w pudełkowatym wnętrzu nakrytym drewnianym stropem; nie pominął szczegółów – kominka, przedmiotów na półce pod stropem, płaskorzeźbionego portretu w tle. Można mieć wrażenie, że scena widziana jest z perspektywy jednej z klęczących osób. Pośrodku przedstawiony został poeta, który obejmuje Urszulkę spoczywającą na katafal-

24 „Tygodnik Ilustrowany” 1873, półrocze II, s. 160.

25 „Tygodnik Ilustrowany” 1879, półrocze I, s. 330.

26 „Tygodnik Powszechny” 1881, nr 4, s. 58.

27 *Jan Kochanowski nad zwłokami Urszuli*, 1863; olej, płótno, 160 x 140 cm; wł. Musée d’Orsay, Paryż, INV 20368.

28 A. Brejon de Lavergnée, D. Thiébaud, *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre. II. Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers*, Paris 1981; I. Compin, G. Lacambre, A. Roquebert, *Musée d’Orsay. Catalogue sommaire illustré des peintures*, Paris 1990, s. 117.

29 M. Suchodolska, I. Jakimowicz, J. Jaworska, *Rysunki z kolekcji J.I. Kraszewskiego*, Warszawa 1961, s. 75–76; *Kochanowski nad zwłokami Urszuli*, 1863; ołówek, papier, 8,6 x 7,5 cm; wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, Rys. Pol. 2954.

ku i całuje jej czoło. Wprawdzie malarz oświetlił tę grupę, zwracając tym samym na nią uwagę, jednakże liczne postacie towarzyszące Kochanowskiemu – modlący się ksiądz, ministranci, szlachcice, wchodzący chłopci, klęcząca kobieta, starzec, dzieci – odwracają spojrzenia widzów od rozgrywającego się dramatu. Efekty te podkreślał krytyk sztuki Alfred Nettement, który bardzo pozytywnie pisał o obrazie³⁰. Sądzę jednak, że w dziele Chlebowskiego brakuje psychologicznej głębi, triumfuje anegdotyczne podejście. Artysta pragnął popisać się umiejętnością przedstawiania przedmiotów o różnej fakturze, postaci o różnorodnych fizjonomiach i w różnych strojach. Szczególnie widać te cechy, gdy porównujemy obraz Chlebowskiego z dziełem Jana Matejki ukazującym tę samą scenę, powstałym w roku 1862. Matejko skupił się jedynie na dwóch kluczowych dla tej kompozycji osobach – Kochanowskim i Urszuli. Wypełnił nimi całe płótno, w żaden sposób nie odciągając uwagi widza od sceny ostatniego pożegnania. Cały wysiłek włożył w ukazanie rysów twarzy i mimiki poety, aby w ten sposób oddać relację ojca z Urszulką.

W 1863 roku Chlebowski planował namalować obraz, który zatytułował *Disce puer*³¹. Pracę nad nim rozpoczął w kwietniu tego roku, o czym pisał w liście do Józefa Ignacego Kraszewskiego³². Scena miała ukazywać króla Stefana Batorego odwiedzającego Akademię Zamojską w momencie, gdy zwraca się do jednego z uczniów w następujących słowach: *disce puer latine ego faciam mościpanie* (ucz się chłopcze łaciny, a zrobię cię panem). Chlebowski donosił przyjacielowi, że przedstawi dzieci wychodzące z zakrystii. Artysta chciał rysy postaci historycznych odtworzyć na podstawie ich wizerunków. Zwracał się do Kraszewskiego z pytaniem, jak powinny wyglądać stroje żaków. W odróżnieniu od

30 A. Nettement, *Salon de 1863*, „La Semaine des Familles”, 4 VII 1863, s. 629.

31 *Szkic do obrazu Disce Puer* (zwany także *Odwiedziny króla Stefana Batorego w Akademii Wileńskiej w 1579 roku*), 1863; ołówek, papier, 5,6 x 8,5 cm; wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, Rys. Pol. 2423.

32 *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 31, op. cit., list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 15 IV 1863.

swych wcześniejszych dzieł nie zamierzał rozbudowywać tła³³. W kolejnym liście malarz skrytykował swe projekty. Za królem i jego dworem chciał namalować kościół, planował ukazać także ciekawską gawieź, wiszące chorągwie, jezuitów i kardynała³⁴. Chlebowski szkic powyższej sceny przesłał Kraszewskiemu. Na pobieżnym rysunku możemy dostrzec w centralnym punkcie Stefana Batorego pochylającego się nad uczniem, za którym stoi Piotr Skarga. Po lewej stronie z drzwi wychodzą inni uczniowie, po prawej widzimy Jana Zamoyskiego i kardynała. Nie wiemy, czy malarz zarzucił te plany, czy też ukończył obraz, miejsce jego przechowywania nie jest jednak znane.

Wstępnym projektem większego dzieła jest zapewne szkic przechowywany w Muzeum Narodowym w Warszawie, przedstawiający Zygmunta Augusta i Barbarę Giżankę³⁵. W renesansowym wnętrzu, w fotelu przy kominku zasiadł sędziwy brodaty król, u jego stóp leżą psy myśliwskie. Przy boku władcy stoi młoda Giżanka, wydają się szeptać coś Augustowi na ucho, przymilnie go obejmować. Również ta kompozycja nie została przez Chlebowskiego przeniesiona na płótno. Podobnie jak i inne dzieła z tego okresu, scena ta pozwalała malarzowi na zastosowanie efektów światłocieniowych, uzyskanych dzięki blaskowi padającemu z kominka, a także oddanie detali bogatego wystroju wnętrza.

Z ostatniego roku pobytu Chlebowskiego w Paryżu zachowały się dwa dzieła: *Joanna d'Arc w więzieniu u Anglików* (il. 9)³⁶ i *Ostatnie chwile Jana III Sobieskiego*³⁷. Obydwa obrazy były prezentowane na Salonie paryskim w roku 1864³⁸. Scena z Joanną d'Arc zwróciła uwagę widzów

33 Ibidem.

34 *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 31, op. cit., list z 26 IV 1863.

35 *Zygmunt August i Barbara Giżanka*, przed 1864; ołówek, papier, 13,3 x 7,8 cm; wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, Rys. Pol. 12995.

36 *Joanna d'Arc w więzieniu u Anglików*, 1864; olej, płótno, 176 x 200 cm; sygn. St. Chlebowski Paryż 1864; wł. Muzeum Barrois, Bar-le-Duc.

37 *Ostatnie chwile Jana III Sobieskiego* (zwany także *Jan III na łożu śmierci w Wilanowie*), 1864; olej, deska, 51 x 41 cm; sygn. Paryż 1864 r. St. Chlebowski; wł. Stanisławostwa Reyów, Zamek Montrésor.

38 *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*, Paris 1864, s. 68.

i została zakupiona przez władze państwowe dla miasta Bar-le-Duc, gdzie znajduje się obecnie w muzeum miejskim³⁹. Chlebowski zaplanował kompozycję w następujący sposób: światło padające z lewej strony wydobywa leżącą na posadzce, zakutą w kajdany Joannę d'Arc w męskim stroju, którą przysłania biała tkanina. Wokół kobiety zgromadzili się żołnierze angielscy, wszyscy patrzą na nią, dwóch z nich zbliża się do Joanny d'Arc i próbuje zdjąć okrywającą ją materię. Przed bohaterką stoją trzej mężczyźni w strojach wskazujących na ich szlacheckie pochodzenie. Komnata tonie w ciemnościach. Błyskami światła artysta wydobył intensywniejsze barwy ubiorów żołnierzy i detale gotyckiej architektury – kominek, maswerki wypełniające okno, ażurowe prze pierzenie.

Znane są dwa szkice wstępne tej kompozycji. Rysunek wykonany ołówkiem przechowywany jest obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie⁴⁰. Dzięki reprodukcji wiemy o szkicu olejnym, będącym kiedyś własnością Soubise-Bisiera⁴¹. Szkice nieznacznie różnią się od ukończonego obrazu. Największą zmianą jest przesunięcie postaci mężczyzny naprawiającego zbroję, umieszczonego pierwotnie w prawym dolnym rogu. W ostatecznej wersji malarz przedstawił go w głębi komnaty po prawej stronie, za postacią rycerza w zbroi, który tym samym został wyeksponowany.

Chlebowski zdecydował się na ukazanie sceny, kiedy Joanna d'Arc znajdowała się w niewoli u Anglików w Rouen. Wbrew prawu przebywała ona w świeckim więzieniu, gdzie pilnowali ją żołnierze. Kobieta, mimo że jedno z oskarżeń wobec niej dotyczyło noszenia męskiego stroju, nie chciała z niego zrezygnować, ponieważ obawiała się napaści ze strony Anglików. W więzieniu aresztantkę odwiedził hrabia Jean de Ligne

39 List mera miasta Bar-le-Duc do Stanisława Chlebowskiego, 1 VII 1864, w: *Spis obrazów, korespondencja dotycząca ich ekspozycji i notatki prasowe o ich losach. Papiery dotyczące sprzedaży zbiorów Stanisława Chlebowskiego*, BJ, Przyb. 236/04.

40 *Joanna d'Arc w więzieniu*, ok. 1863; ołówek, tektura, 36 x 59,5 cm; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, III r.a. 10462.

41 *Album sztuki polskiej*, op.cit., s. 124; *Studium do obrazu Joanna d'Arc w więzieniu u Anglików*, 1864; olej, repr. *Album sztuki polskiej*, op. cit.

w towarzystwie hrabiów Warwick i Stafford. Hrabia de Ligne zaproponował Joannie d'Arc, że zapłaci za nią okup, jeśli tylko obieca mu, że nie będzie już nigdy walczyć. Kobieta nie uwierzyła jednak jego słowom i butnie odpowiedziała, że nawet po jej śmierci Anglikom nie uda się zwyciężyć. Wówczas Stafford sięgnął po sztylet, aby ją zabić, lecz powstrzymał go Warwick. Bez wątpienia Chlebowski ukazał moment, gdy Jean de Ligne zadawał bohaterce pytanie.

Badacze dziewiętnastowiecznej ikonografii związanej z Joanną d'Arc umieścili dzieło Chlebowskiego pośród innych licznych obrazów ukazujących przyszłą świętą. Płótno Polaka przedstawia bohaterkę już nie w sposób pełen patosu i heroizmu, jak uczynił to Ingres czy Bénouville. Artysta potraktował temat w dużym stopniu anegdotycznie. W latach sześćdziesiątych sceny z Joanną d'Arc nie schodziły ze ścian Salonów paryskich. W tym samym roku co Chlebowski Édouard Krug prezentował *Komunię Joanny d'Arc w więzieniu*, Isidore Patrois – *Joannę d'Arc po bitwie pod Compiègne*, a Edme-Jean Pigal – płótno o tytule *Stos*⁴².

Słusznie Diederik Bakhuys zasugerował, że wpływ na dzieło Chlebowskiego miało siedemnastowieczne malarstwo niderlandzkie⁴³. Zestawiając obraz Chlebowskiego z pracą Adriaena Brouwera *Wnętrze karczmy*, dostrzegamy analogiczne pudełkowate i słabo oświetlone wnętrza, a w nich grupki obcesowo zachowujących się ludzi swobodnie siedzących na ławach. Zapewne są to świadome inspiracje, będące wynikiem podróży po Niderlandach. Chlebowski, korzystając z takich wzorów, nadał scenie wydźwięk nie dramatyczny, lecz anegdotyczno-rodzajowy.

Na Salonie paryskim w roku 1864 Chlebowski oprócz *Joanny d'Arc* pokazał obraz *Ostatnie chwile Jana III Sobieskiego*. Artysta rozpoczął pracę nad tym dziełem zapewne już w 1862 roku, wówczas bowiem dziękował Józefowi Ignacemu Kraszewskiemu za przesłanie portretów rodziny

42 D. Bakhuys, *Entre drame romantique et histoire de France De Delaroché à Thirion, w: Jeanne d'Arc. Les tableaux de l'Histoire*, red. L. Salomé, Paris 2003, s. 56–60, 175–182.

43 Ibidem, s. 56.

Sobieskich⁴⁴. Pracował nad nim również w roku 1863⁴⁵. Ksawery Branicki nabył obraz do swej rezydencji w Montrésor, gdzie znajduje się on do chwili obecnej⁴⁶. Tak dzieło opisywał Andrzej Ryszkiewicz: „Technika precyzyjna, niemal miniatorska; elementy architektoniczne wyciągnięte przy linijce z pozostawieniem śladów ołówka. Król leży na szezlongu, okryty złocistą kapą, obok klęczący spowiednik. U stóp monarchy – pies wpatrzony w swego pana. Po lewej stronie komnaty, w uchylonych drzwiach, stoi Maria Kazimiera, po prawej – *porte-fenêtre* otwarta na ogród”⁴⁷. Artysta nie przeładował jednak sceny nadmiarem szczegółów. Całą uwagę skupił na postaciach króla i towarzyszącego mu duchownego. Oświetlił ich ciepłym blaskiem padającym z ogrodu wilanowskiego. Jednocześnie zasugerował dyskretnie obecność Marysienki, która na obrazie przysłuchuje się ukradkiem rozmowie.

Podobnie jak w przypadku przedstawienia Joanny d’Arc, także i tym razem malarz wyszukał konkretne wydarzenie z dziejów, pozwalające mu na ukazanie sentymentalno-anegdotycznej sceny. W liście do Józefa Ignacego Kraszewskiego wspominał, że maluje scenę odnoszącą się do momentu, gdy król powiedział do Załuskiego: „nie słuchaliście mnie za życia...”⁴⁸. Wydarzyło się to, kiedy Jan III Sobieski podupadł na zdrowiu, a jego najbliższe otoczenie przeczuwało, że zbliża się kres życia władcy. Wówczas królowa poprosiła biskupa płockiego Andrzeja Chryzostoma Załuskiego, by skłonił jej męża do spisania testamentu. Jednakże władca nie uległ sugestiom biskupa. Odpowiedział mu wtedy: „*Za życia nie chcę mnie słuchać, bądźź słuchali po śmierci?*”⁴⁹. Stwierdził, że nie dba o to,

44 *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 31, op. cit., list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 14 VI 1862.

45 *Ibidem*, list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 26 IV 1863.

46 A. Ryszkiewicz, *Polonica na zamku w Montrésor*, Poznań 1975, s. 54–55; idem, *Kolekcjonerzy i miłośnicy*, Warszawa 1981, s. 154, 162.

47 A. Ryszkiewicz, *Polonica na zamku Montrésor*, op. cit., s. 54–55.

48 *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 31, op. cit., list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 26 IV 1863.

49 T. Boy-Żeleński, *Marysienka Sobieska*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/marysienka-sobieska.html#f616>, dostęp: 27 XI 2016.

co stanie się po jego odejściu. Był przekonany, że nie ma komu przekazać władzy. Mimo pesymistycznej wymowy dzieło nie wywołuje takiego wrażenia. Sposób ukazania króla rozmawiającego spokojnie z biskupem oraz kudłaty pies leżący u stóp władcy przydają pracy swobody, a równomierne ciepłe oświetlenie sugeruje scenę rodzajową. Jakże różni się obraz Chlebowskiego na przykład od sceny Śmierć Czarnieckiego pędzla Leopolda Loefflera, pełnej wzruszenia i tragizmu wywołanego ostatnim pożegnaniem woźdza z żołnierzami i własnym rumakiem.

Wczesne dzieła Chlebowskiego wpisują się w nurt malarstwa nazywanego *genre historique*, łączącego w sobie elementy malarstwa historycznego i rodzajowego. Malarze, przeciwstawiając się tendencji czerpania z historii antycznej, sięgali do skarbnicy dziejów narodowych – osadzali akcję obrazów w średniowieczu lub czasach nowożytnych. Przedstawiciele *genre historique* starali się ukazywać dzieje nie przez wzniosłe, przełomowe sceny, lecz przez anegdotyczne wydarzenia z życia ważnych postaci. Tak też uczynił Chlebowski, malując Joannę d’Arc, Jana III Sobieskiego, Jana Kochanowskiego czy Wita Stwosza. Oddziaływało na widza, wplatając w obrazy historyczno-rodzajowe elementy emocjonalne – dramatyzm, liryzm, rzewność. Chlebowski, jak mogliśmy zauważyć, nadawał swoim scenom charakter kameralny lub nieco groteskowy. Najważniejsze postacie wydobywał modelunkiem światłocieniowym i kolorem. Malarze hołdujący *genre historique* kładli duży nacisk na rzetelne zapoznanie się ze źródłami historycznymi i w związku z tym możliwie wierne oddanie ukazywanych wydarzeń. Również Chlebowski pracował bardzo starannie, zbierał informacje historyczne, zasięgał rad u Kraszewskiego. W tym czasie rozpoczął gromadzenie swej kolekcji. Świadczy o tym list malarza do Kraszewskiego – pisał: „[...] do kolekcjonerstwa już dawno się wplątałem [...]; zbieram wszystko, co stare i piękne”. W dalszej części donosił, że zakupił broń i ryciny z portretami różnych osobistości; były mu potrzebne do malowania scen historycznych⁵⁰. Informacji historycznych poszukiwał w zbiorach

50 *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 31, op. cit., list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 15 IV 1863.

Biblioteki Polskiej w Paryżu⁵¹. O tym, jak należy malować sceny historyczno-rodzajowe, pisał do Kraszewskiego: „[...] wymaga [ten gatunek – AW] najsroźszego zachowania prawdy historycznej, nie tylko w działających figurach, ale nawet w najdrobniejszych szczegółach, konwencjonalne traktowanie niektórych jest nie do przebaczenia, gdyż pozbawia obraz nawet dobrze namalowany dwóch największych zalet prawdy i prostoty”⁵².

Henryk Piątkowski w bardzo trafnych słowach opisywał tę tendencję w malarstwie historycznym, zwracając równocześnie uwagę, że oddziaływało na nią siedemnastowieczne malarstwo niderlandzkie:

Rodzaj, który w malarstwie polskim współczesnym najznakomitszego ma przedstawiciela w Czachórskim, pociągał od dawna wielu naszych artystów. Bogato urządzone wnętrza, przyćmione mrokiem zawieszonych u okien ciężkich draperii buduary, stylowe meble i w atłas odziane kobiety, rywalizujące doborem kolorów z rozrzucenymi kwiatami, błyski złota i klejnotów migoczące w szkatułkach, zatrzymujące blask światła kryształły, połyskujące metale wytwornych naczyń, oto motywy używane zwykle przez zwolenników szkoły flamandzkiej, dla stworzenia symfonii przepychu, w niewielkie zwykle ramki misternie wykończonego obrazka ujętej. [...] uprawiał go też w pierwszej fazie swej działalności i Stanisław Chlebowski. Chlebowski jednak, rozwijając swą twórczość na reminiscencjach flamandzkich, nie przestawał być sobą i w kierunku bardzo już w swej zewnętrznej formie skryształizowany potrafił zawsze wlać cząstkę swej indywidualności, która się przebija w mniej drobiazgowej technice i właściwym temu malarzowi kolorycie⁵³.

Oddziaływanie na twórczość Chlebowskiego dzieł małych mistrzów nowożytnych pozwala postawić go w jednym rzędzie z innymi malarzami dziewiętnastowiecznymi, którzy ulegli takim fascynacjom na poziomie zarówno formy, jak i treści. Wymienić możemy spośród nich między innymi: Eugène’a Isabeya, Jeana-Baptiste’a Madou, Hendrika Jacobusa

51 *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 3, BJ, 6462/IV, list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 14 VI 1862.

52 *Ibidem*.

53 *Album sztuki polskiej*, op. cit., s. 174.

Scholtena. Wśród polskich twórców na pierwszy plan wysuwa się pod tym względem Władysław Bakałowicz – malarz dopracowanych dworskich scen rodzajowych z historii Francji XVI i XVII wieku.

Odrębną grupę we wczesnej twórczości Stanisława Chlebowskiego stanowią sceny związane z powstaniem styczniowym. Obecnie znanych jest kilka takich prac, znajdują się one w kolekcji Branickich w Montrésor, Muzeum Górnośląskim w Bytomiu, Muzeum Narodowym w Krakowie oraz zbiorach prywatnych w Londynie i Nowym Jorku⁵⁴. Dzieła te powstały wiosną 1863 roku; o pracy nad jedną sceną z powstania Chlebowski wspominał w listach do Kraszewskiego. Artysta nadmieniał, że maluje ten obraz na zamówienie. Zapewne wykonywał go dla Ksawerego Branickiego, który wspierał powstanie finansowo⁵⁵.

W powstaniu wzięła udział rodzina Chlebowskiego ze strony matki – Władysław Padlewski i jego syn Zygmunt, który kształcił się w korpusie kadetów w Brześciu nad Bugiem, a następnie w akademii artylerii w Petersburgu. Już podczas studiów Zygmunt rozpoczął działalność konspiracyjną w Kole Oficerskim. W roku 1861 przybył do Paryża, potem zaś pełnił funkcję nauczyciela w Polskiej Szkole Wojskowej w Genewie i Cuneo we Włoszech. W 1862 roku wyjechał do Warszawy i związał się ze stronnictwem „czerwonych”, popierającym walkę o niepodległość, uwłaszczenie chłopów i wprowadzenie innych radykalnych reform; „czerwoni” dążyli również do połączenia polskich i rosyjskich sił rewolucyjnych. Padlewski był jednym z inspiratorów wybuchu powstania oraz członkiem Komitetu Centralnego Narodowego. Pełnił również funkcję naczelnika miasta Warszawy oraz powstania w guberni płockiej. W marcu jego oddział poniósł klęskę pod Słominem, Unieckiem, Myszyńcem, Drążdżewem i Radzanowem. Padlewski został ujęty przez Rosjan 21 kwietnia. Karę śmierci wykonano 15 maja 1863 roku w Płocku⁵⁶.

54 W Nowym Jorku znajduje się *Kosynier z roku 1863*, zob. S. Jordanowski, *Vademecum malarstwa polskiego*, Nowy Jork 1988, s. 63.

55 *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 3, op. cit., listy Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 2 V 1863, 30 V 1863.

56 Zob. K. Dunin-Wąsowicz, *O powstańczym generale*, Warszawa 1966; W. Karbowski, *Zygmunt Padlewski*, Warszawa 1969.

Z Zygmuntem Padlewskim wiąże się obraz Chlebowskiego noszący tytuł *Scena z powstania 1863 roku*⁵⁷; praca znajduje się w zbiorach prywatnych. Na tle wiosennej łąki widzimy ustawionych w szeregu kosynierów ostrzających swą broń. Za nimi do boju przygotowują się inni chłopci. Na końcu szeregu stoją dowódcy – mężczyzna w stroju szlacheckim, z szablą patrzy przez lunetę, obok niego widać kosyniera, który także wygląda wroga. Obraz namalowany został wręcz w miniatorski sposób, dominują kolory oliwkowe, popielate i błękitne. Pejzaż został oddany bardzo subtelnie i nastrojowo. Mimo że Chlebowski nie dopracował rysów twarzy szlachcica, można podejrzewać, że jest nim Zygmunt Padlewski, który osobiście dowodził oddziałami chłopskimi, wykazując przy tym dużo odwagi. Wiosenny pejzaż umieszcza akcję w konkretnym czasie, zaś niziny z wierzbami wskazują miejsce walk – Mazowsze. Wynika z tego, że Chlebowski dobrze wiedział, gdzie i z kim walczył Padlewski. Dzieło nie tylko dokumentuje wydarzenie, podkreśla także poglądy polityczne Padlewskiego, który popierał walkę wszystkich stanów z zaborcą. Chlebowski musiał dobrze znać ten światopogląd, ponieważ studiował w Petersburgu w tym samym czasie co Padlewski, a następnie równocześnie z przyszłym generałem przebywał w Paryżu. Postać Padlewskiego stojącego ramię w ramię z dowódcą kosynierów wyraża podobne idee jak obraz Leona Kaplińskiego, wystawiony na Salonie paryskim w maju 1863 roku. *Szlachta i lud* ukazuje idealnego szlachcica i chłopca łączących dłonie pod sztandarem walki o niepodległość. Przedstawienie to ilustruje słowa Zygmunta Krasińskiego: „Jeden tylko jeden cud z szlachtą polską polski lud”⁵⁸. Padlewski słowa te urzeczywistnił.

Młodego Padlewskiego zapewne ukazuje także rysunek autorstwa Chlebowskiego przechowywany w Muzeum Narodowym w Krakowie (il. 10⁵⁹). Być

57 *Scena z powstania 1863 roku* (zwany także *Kosynierzy*), 1863; olej, deska, 26 x 46 cm; wł. prywatna.

58 Ł. Krzywka, *Sztuk-mistrz polski. Leon Kapliński (1826–1873)*, Wrocław 1994, s. 50, 52–54.

59 *Pogrzeb powstańca z roku 1863*, ok. 1863; ołówek, papier, 34,6 x 48,5 cm; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, III r.a. 10461.

może jest to szkic do obrazu, który nie zachował się lub nie został ostatecznie zrealizowany. Scena przedstawia dwie postacie niosące zmarłego w całości, po prawej stronie umieszczona została kobieta w stroju ludowym, która stoi nad świeżo wykopanym grobem i wspiera się na szpadlu. Za nią pobieżnie zaznaczono postaci drugiej kobiety i dziecka. Niewykluczone, że zmarłym jest Zygmunt, natomiast ciało niosą chłopcy, z którymi walczył ramię w ramię. Komentarzem do szkicu mogą być wersy z wiersza Marii Konopnickiej *Padlewski*: „Płaczą Kurpie i Kurpianki / Swego bohatera, / Nie odbije już go Moskwie / Kosa i siekiera. / Tam, gdzie modra Wisła toczy / Swoje srebrne piany, / Padł Padlewski, wódz powstańców, / W Płocku rozstrzelany. / Myszyniecka Puszcza szumi, / Szepcze swe pacierze / A Kurpiki dotąd prawią // Pieśń o bohaterze”⁶⁰. Rysunek mógł powstać po śmierci Zygmunta Padlewskiego i może być symbolicznym, upoetyzowanym jej przedstawieniem.

W kolekcji Branickich w Montrésor przechowywana jest też praca *Dwaj kosynierzy*⁶¹. Ten niewielki obraz, powstały zapewne na zamówienie Ksawerego Branickiego, wydaje się zapowiedzią przedstawionej powyżej *Sceny z powstania 1863 roku* lub studium do niej. Na pierwszym planie ukazany został opierający się o mur chłop z kosą; za nim widoczny jest drugi kosynier, który siedzi i pali fajkę. Kosynierzy patrzą w dal, może oczekują na walkę z wrogiem. W tle możemy dostrzec pochmurne niebo i fragment zielonego pola. Chlebowski dopracował wszelkie szczegóły – fizjonomię kosyniera, elementy stroju i uzbrojenia, wątle roślinki rosnące pod murem czy zniszczony tynk. Malarz użył – podobnie jak w *Scenie z powstania 1863 roku* – stonowanej kolorystyki: dominują oliwkowe zielenie i jasne błękity, przełamane brązem pasa kosyniera i czerwienią tkaniny zatkniętej za pas. Ta niewielka scena dowodzi, jak mistrzowsko Chlebowski opanował umiejętność precyzyjnego malowania dzieł o niewielkim formacie. Zauważył to Andrzej Ryszkiewicz, który w następujący sposób pisał o tym obrazie: „Malo-

60 K. Dunin-Wąsowicz, op. cit., s. 85.

61 *Dwaj kosynierzy*, 1863; olej, płótno, 19 x 15 cm; sygn. S. Chlebowski 1863; wł. Stanisławostwa Reyów, Zamek Montrésor.

wana miniatorską techniką, świetnie rysowana i zakomponowana, o wrażliwej powierzchni barwnej – ta poważna deszczułka wyzbyta wszelkiego efektu i anegdoty budzi szacunek dla sztuki Stanisława Chlebowskiego⁶².

Na wystawie *Sto lat malarstwa polskiego* w 1929 roku prezentowano z kolei dzieło Chlebowskiego zatytułowane *Sejmik w chałupie*⁶³. Zapewne był to obraz obecnie znajdujący się w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu, zwany *Scena z powstania 1863 r. – Zygmunt Padlewski nawołujący chłopów do powstania* (il. 11)⁶⁴. Jest to praca o większym formacie niż inne zachowane o tematyce powstańczej, nie została jednak ukończona. Malarz przedstawił naradę w wiejskiej karczmie; po prawej stronie zasiedli wokół stołu włościanie, pośród nich widać także Żyda. Do zgromadzonych przemawia szlachcic. Z zatłoczoną prawą stroną karczmy kontrastuje lewa strona – ukazano tam kobiety siedzącą przy kominie i kołyszącą dziecko w kolebce.

Osobą przemawiającą nie jest, jak sądzono, Zygmunt Padlewski, lecz jego ojciec Władysław – świadczy o tym wiek szlachcica. Tak charakteryzował go Władysław Karbowski w monografii poświęconej Zygmuntowi Padlewskiemu:

[...] był to człowiek bardzo zacnego i prawego charakteru, gorączkowego niemal przywiązania do Ojczyzny, prawdziwy typ szlachcica polskiego, gotowego zawsze do wypitki i do wybitki. Okazałej postaci i mówca niepośledni, rej wodził na zjazdach i sejmikach, a jeżeli przyszło jakie nadużycie wytknąć, jakąś gorzką prawdę powiedzieć, Władysław Padlewski głos zabierał i wypowiadał ją, chociażby rodzonemu, nie bacząc na żadne towarzyskie względy ani stosunki⁶⁵.

62 A. Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie. Romantyzm. Historyzm. Realizm*, Warszawa 1989, s. 272–273.

63 *Katalog wystawy Sto Lat Malarstwa Polskiego*, oprac. F. Klein, Kraków 1929, s. 10.

64 *Władysław Padlewski nawołujący chłopów do powstania* (zatytułowany wcześniej *Scena z powstania 1863 r. – Zygmunt Padlewski nawołujący chłopów do powstania*), 1863; olej, deska, 45 x 74,5 cm; wł. Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, MGB/Sz 887.

65 W. Karbowski, op. cit., s. 11.

Władysław Padlewski walczył już w powstaniu listopadowym. W powstaniu styczniowym organizował walki w powiecie berdyczowskim, a został pojmany w bitwie pod Bułhajem 15 maja. Następnie przewieziono go do Kijowa, gdzie rozstrzelano 21 listopada 1863 roku⁶⁶. Chlebowski we wspomnianej scenie starał się oddać osobowość Padlewskiego, jak również charakter jego działań politycznych. W scenie z wujem malarz, tak jak zazwyczaj w tym okresie swojej twórczości, nie zdecydował się na ukazanie potyczki bitewnej, wolał przedstawić przygotowania do walki. Wymowę obrazu złagodził, umieszczając w karczmie kobietę z kołyską – spokój kobiety został przeciwstawiony ożywionej naradzie. Postać Padlewskiego ukazanego jako zażywny szlachcic radzący z chłopami w karczmie odsyła być może do sceny z IV księgi *Pana Tadeusza*, gdy ksiądz Robak namawiał chłopów do powstania.

Prace o tematyce powstańczej z roku 1863 są najbardziej osobistymi dziełami we wczesnej twórczości Chlebowskiego; bezpośrednio wiążą się z bliskimi mu członkami rodziny, który ponieśli śmierć. Dzieła te znalazły odbiorców w środowisku polskich emigrantów we Francji. Jednocześnie dowodzą, że malarz przebywający od kilku lat za granicą dobrze znał przebieg powstania i losy walczących. Ukazuje nie sceny bitewne, lecz przygotowania do walki, a także nastroje i w pewnym stopniu poglądy polityczne powstańców. Niewielkie prace, utrzymane w tonacji oliwkowej, świadczą również o tym, że artysta miał szczególny talent do miniatorskiego dopracowywania szczegółów.

66 K. Dunin-Wąsowicz, op. cit., s. 9.

WSCHÓD
W MALARSTWIE
ZACHODU
I MALARSTWO
TYPU ZACHODNIEGO
NA WSCHODZIE

5.1

MALARSTWO ORIENTALISTYCZNE W XIX WIEKU – GENEZA, TENDENCJE, PRZEDSTAWICIELE

Orientalizmem „określa się prąd kulturowy czerpiący inspirację z kultury krajów Wschodu, szeroko pojętego, chociaż najczęściej rozumie się pod tą nazwą kraje należące do kręgu kultury islamu, a więc Bliskiego i Środkowego Wschodu oraz Afryki Północnej, ale także Krymu i Kaukazu [...]. Najwłaściwiej byłoby nazwać orientalizmem prąd kulturowy w Europie, który w różnych epokach odcisnął swe piętno na takich dziedzinach jak sztuka, architektura, literatura i muzyka”¹. Jako dziewiętnastowieczny orientalizm romantyczny rozumiemy „wzór kultury opozycyjnej wobec Zachodu, czyli kultury europejskiej utożsamianej z tradycją klasyczną i myślą racjonalną”. Możemy go wiązać z „pędem do prymitywizmu, do dziewiczej przyrody i do naturalnego człowieka”².

Zainteresowanie kulturą Orientu sięga już czasów starożytnych, widoczne było także w sztuce średniowiecznej. W epoce nowożytnej wątki orientalne możemy odnaleźć między innymi w twórczości mistrzów szkoły

-
- 1 T. Majda, *Orientalizm w Polsce*, w: *Orientalizm w malarstwie, rysunku i grafice w Polsce w XIX i I połowie XX wieku*, red. A. Kozak, T. Majda, Warszawa 2008, s. II.
 - 2 M. Piwińska, *Orientalizm*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykova, Wrocław 1991, s. 655. Na temat postrzegania Lewantu i jego mieszkańców w Polsce do XVIII wieku zob. R. Karpiński, *Polska wizja Lewantu*, w: *Sąsiedzi i inni*, red. A. Garlicki, Warszawa 1978.

weneckiej – Vittore Carpaccia, Gentile Belliniego, Giorgionego, Paola Veronesego czy Tintoretta³. Moda na Orient, a zwłaszcza kulturę turecką, nasiliła się w XVIII wieku. Wiązało się to z intensyfikacją kontaktów politycznych, wyprawami badawczymi do krajów Wschodu oraz wydawaniem wspomnień, listów z wypraw, a także tłumaczeń, na przykład *Baśni z tysiąca i jednej nocy*. Przedmiotami tureckimi markiza de Pompadour ozdobiła swój apartament w Wersalu, a Maria Antonina promowała modę na stroje stylizowane na wschodnie. Sceny inspirowane Orientem tworzyli między innymi: Carle van Loo, Jean-Honoré Fragonard, Joseph-Marie Vien, Antoine Coypel czy François Boucher⁴. Osiemnasty wiek to również czas, gdy Turcję zaczęli odwiedzać malarze europejscy, zazwyczaj towarzyszący wyprawom naukowym lub dyplomatycznym; niektórzy z nich osiedli na Wschodzie na dłużej. Pośród tych pierwszych orientalistów-podróżników wymienić należy takich twórców jak: Jean-Baptiste Van Mour, Jean-Étienne Liotard, Antoine de Favray, Jean-Baptiste Hilaire, Antoine-Ignace Melling⁵.

Pierwszą przekrojową publikacją omawiającą malarstwo orientalistyczne XIX wieku była praca Jeana Alzarda wydana w 1930 roku. Autor jako najważniejszych twórców tego nurtu wymieniał Eugène'a Delacroix, Eugène'a Fromentina i Théodore'a Chassériau⁶. Na kolejne opracowanie szeroko omawiające to zagadnienie trzeba było czekać ponad czterdzieści lat, do roku 1977, gdy ukazała się książka Philippe'a Julliana⁷. Pionierską wystawą była ekspozycja zorganizowana w Marsylii w 1975 roku⁸. Rozpoczęła ona całą serię wystaw o podobnej tematyce; odby-

-
- 3 G.-G. Lemaire, *The Orient in Western Art*, Paris 2008, s. 20–45; Zob. *Europa und der Orient: 800–1900*, red. G. Sievernich, H. Budde, A. Paape, Berlin 1989.
 - 4 G.-G. Lemaire, *The Orient in Western Art*, op. cit., s. 48–65.
 - 5 Zob. A. Boppe, *Les Peintres du Bosphore au XVIIIe siècle*, Paris 1989; H. Desmet-Grégoire, *Le Divan magique: l'Orient turc en France au XVIIIe siècle*, Paris 1994.
 - 6 J. Alazard, *L'Orient et la peinture française au XIXe siècle d'Eugène Delacroix à Auguste Renoir*, Paris 1930.
 - 7 Ph. Jullian, *Les Orientalistes, la vision de l'Orient par les peintres européens du XIXe siècle*, Fribourg 1977.
 - 8 *L'Orient en question, 1825–1875. De Missolonghi à Suez, ou l'Orientalisme de Delacroix à Flaubert*, Marseille 1975.

ły się one między innymi w roku 1978 w Londynie⁹, w 1982 w Rochester i Nowym Jorku¹⁰, w 1984 w Londynie¹¹, w 1988 w Dublinie¹², w 1989 w Berlinie¹³, w 1997 w Sydney¹⁴.

Nowy kierunek badaniom nad orientalizmem nadała Linda Nochlin. Podążyła ona ścieżką interpretacyjną wytyczoną przez Edwarda Saïda, który analizując literaturę, doszedł do wniosku, że orientalizm jest sposobem dominacji Zachodu nad krajami Wschodu¹⁵. Kierując się tym, Nochlin wskazała na potrzebę nowego spojrzenia na malarstwo orientalistyczne. Według niej malarze z tego nurtu i ich dzieła stały się narzędziem imperialistycznej ekspansji państw europejskich. Prezentowana w ten sposób wizja Orientu była odgórnie zdefiniowana i odległa od rzeczywistości. Mieszkańców Wschodu ukazywano jako rozwiązanych, leniwych, żądnych władzy i będących całkowitym przeciwieństwem Europejczyków. Znaczącą rolę w nowej interpretacji odegrały dzieła Gérôme'a: *Zaklinacz węży*, *Turecka łaźnia* oraz *Targ niewolników*¹⁶.

Wnikliwi badacze zwrócili uwagę, że fotograficzny sposób oddawania szczegółów, niezwykła precyzja w wykończeniu dzieł orientalistów drugiej połowy XIX wieku, sprawiająca na widzach wrażenie pełnej realności, były jedynie iluzją. Wskazali na liczne pomyłki czy może umyślne zmiany mające kompozycjom nadać bardziej interesujące formy. Przykładem mogą być płótna Gérôme'a ukazujące sceny modlitwy

-
- 9 *Eastern Encounters. Orientalist Painters in the Nineteenth Century*, red. L. Thornton, London 1978.
 - 10 *Orientalism: the Near East in French Painting, 1800-1880*, red. D.A. Rosenthal, Rochester, New York 1982.
 - 11 *The Orientalists: Delacroix to Matisse. European Painters in North Africa and the Near East*, red. M.A. Stevens, London 1984.
 - 12 *The East: Imagined, Experienced, Remembered. Orientalist Nineteenth-Century Painting*, red. J. Thompson, D.H.T. Scott, Dublin 1988.
 - 13 *Europa und der Orient*, op. cit.
 - 14 *Orientalism: Delacroix to Klee*, red. R. Benjamin, Sydney 1997.
 - 15 E. Saïd, *Orientalizm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005.
 - 16 L. Nochlin, *The Imaginary Orient*, w: eadem, *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York 1989, s. 33-59.

w meczecie. François Pouillon zwrócił uwagę na takie elementy niezgodne z religią i obyczajami jak postacie modlących się w założonych butach, półnaczy mężczyźni w meczecie czy gołębie w sanktuarium¹⁷.

Tezom Nochlin przeciwstawił się John MacKenzie. Starał się wykazać, że motywacje artystów podejmujących tematykę orientalną były niejednoznaczne i bardziej skomplikowane. Zaproponował podział obrazów z tego nurtu na pięć okresów: późny wiek XVIII, wczesny wiek XIX – romantyzm (David Roberts, Delacroix, Alexandre-Gabriel Decamps), połowa XIX wieku – realizm (Fromentin, Gérôme), późny wiek XIX – między innymi wpływy impresjonizmu oraz wiek XX (Kandinsky, Matisse, Klee). Przytaczając fakty historyczne, MacKenzie zauważył, że nie ma korelacji pomiędzy rozwojem orientalizmu w malarstwie a imperialistyczną polityką Anglii i Francji. Doszedł także do wniosku, że ukazywanie mieszkańców Wschodu jako okrutnych, wyuzdanych itp. nie było próbą zamknięcia ich w ramach stereotypów, lecz ucieczką od skażonej industrialnej kultury Europy do pierwotnych ideałów i prawd¹⁸.

Koniec XX i początek XXI wieku to czas dynamicznych prac badawczych nad orientalizmem w malarstwie. W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ukazały się opracowania poświęcone malarstwu orientalistycznemu szkoły brytyjskiej¹⁹, amerykańskiej²⁰, włoskiej²¹, hisz-

17 F. Pouillon, *L'ombre de l'Islam. Les figurations de la pratique religieuse dans la peinture orientaliste du XIX^e siècle*, „Actes de la Recherche en Sciences Sociales” 1988, nr 75, s. 24–34. Zob. także: W.B. Denny, *Quotations in and out of Context: Ottoman Turkish Art and European Orientalist Painting*, „Muqarnas” 1993, t. 10, s. 219–230; S. Makariou, Ch. Maury, *The Paradox of Realism: Gérôme in the Orient*, w: *The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme (1824–1904)*, red. L. des Cars, D. de Font-Réaulx, E. Papet, Paris 2010, s. 259–265.

18 J.M. MacKenzie, *Orientalism. History, Theory and the Arts*, Manchester, New York 1995; zob. także: A.L. Macfie, *MacKenzie versus Nochlin*, w: idem, *Orientalism*, London 2002, s. 66–72.

19 G.M. Ackerman, *Les Orientalistes de l'école britannique*, Paris 1991.

20 Idem, *Les Orientalistes de l'école américaine*, Paris 1994.

21 C. Juler, *Les Orientalistes de l'école italienne*, Paris 1994.

pańskiej²², austriackiej i niemieckiej²³. Publikowano nie tylko monografie artystów, lecz również wydawnictwa ujmujące temat przekrojowo²⁴. Po roku 2000 zorganizowano kolejne wystawy prezentujące orientalizm w malarstwie²⁵; koncentrowały się one na sztuce poszczególnych środowisk artystycznych²⁶ lub pewnym zagadnieniu²⁷.

Znaczny wpływ na rozbudzenie zainteresowania Orientem w XIX wieku miała wyprawa Napoleona Bonaparte do Egiptu w roku 1798. Jej celem była nie tylko próba osłabienia wpływów angielskich w tym regionie, lecz także poznanie historii, sztuki i kultury Egiptu. Dlatego też założono *Commission des Sciences et des Arts de l'Armée d'Orient*, w skład której weszli między innymi: ilustratorzy Dominique Vivant Denon, Jean-Gabriel Caquet, André Dutertre, malarze Joly i Michel Pugo, rzeźbiarz Jean-Jacques Castex. W sumie komisja liczyła stu sześćdziesięciu siedmiu członków. Podczas wyprawy badacze zwiedzali zabytki, organizowali odczyty, sporządzali mapy, założyli również Institut pour Arts et les Sciences d'Égypte. Z Egiptu wywieźli wiele cennych przedmio-

22 E. Dizy Caso, *Les Orientalistes de l'école espagnole*, Paris 1997.

23 M. Haja, G. Wimmer, *Les Orientalistes de l'école allemande et autrichienne*, Paris 2000.

24 P. Berko, V. Berko, *Peinture orientaliste/Orientalist Painting*, Bruxelles 1982; L. Thornton, *The Orientalists: Painter – Travellers*, Paris 1983; Ch. Peltre, *L'Atelier du voyage. Les peintres en Orient au XIX^e siècle*, Paris 1995; eadem, *Les Orientalistes*, Paris 2003; eadem, *Orientalism*, Paris 2004; G.-G. Lemaire, *L'Univers des orientalistes*, Paris 2000.

25 *Orientalistische Reise. Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert*, red. E. Mayr-Oehring, Wien 2003; J. Lepage, *L'Épopée orientale*, Narbonne 2005; *Orientales*, red. D. Molinardi, Paris 2010; *De Delacroix à Kandinsky: l'orientalisme en Europe*, red. D. Depelchin, R. Diederer, Paris–Bruxelles 2011.

26 *Noble Dreams, Wicked Pleasures: Orientalism in America, 1870–1930*, red. H. Edwards, B.T. Allen, Williamstown–Baltimore–Charlotte 2000; *The Lure of the East: British Orientalist Painting*, red. N. Tromans, London 2008; *Orientalizm w malarstwie, rysunku i grafice w Polsce w XIX i I połowie XX wieku*, op. cit.; *Russia's Unknown Orient. Orientalist Paintings 1850–1920*, red. O. Atroschenko, V. Bulatov, I. Kouteinikova, D. Schimmelpenninck van der Oye, K. Solovjeva, I. Bagdarian, Rotterdam 2010.

27 *De Delacroix à Renoir, l'Algérie des peintres*, red. S. Guégan, Paris 2003; *Bonaparte et l'Égypte, feu et lumières*, red. J.M. Humbert, Paris 2008.

tów, między innymi kamień z Rosetty. Owocem wyprawy była dwudziestotrzetomowa praca *Description de l'Égypte*, wydawana od 1808 do 1826 roku. Szczególnie istotną postacią tego przedsięwzięcia był Vivant Denon, grafik Madame de Pompadour, dyplomata na dworze Burbonów, członek Akademii, który w czasach dyktatoratu został dyrektorem muzeów francuskich. Po trzech latach przygotowań, w roku 1802 wydał on *Voyage dans la basse et la haute Égypte*. Dzieło to prezentowało życie mieszkańców Wschodu, zabytki, sceny batalistyczne, portrety przedstawicieli różnych nacji mieszkających w Egipcie. Nie zawierało przy tym obudowy naukowej²⁸.

Malarze początku XIX wieku często wykorzystywali tematy związane z wyprawą Napoleona do Egiptu i w ten sposób gloryfikowali ją niejednokrotnie. Już Vivant Denon ukazał bitwę pod piramidami. Antoine-Jean Gros podjął temat bitwy pod Nazaretem (1801), której bohaterem był Junot. Denon doradzał Grosowi, aby poświęcił więcej uwagi Napoleonowi i namalował bitwę pod Abukirem, co też malarz uczynił w 1806 roku. Vivant Denon pożyczał mu także rekwizyty niezbędne podczas tworzenia dzieła. Gros przedstawił Napoleona również w szpitalu w Jaffie (1804) i podczas bitwy pod piramidami (1810). W latach 1800–1812 na Salonach paryskich zaprezentowano około siedemdziesięciu rysunków, rzeźb, obrazów o tematyce związanej z wyprawą do Egiptu. Spośród nich należy wymienić: *Bitwę pod górą Tabor* (1801) i *Bitwę pod Abukirem* (1804) Louis-François Lejeune'a, *Powstanie kairskie* (1810) Anne-Louis Girodet-Trioson, *Napoleona i powstańców kairskich* (1808) Pierre'a-Narcisse'a Guérina, a także *Armię napoleońską w Górnym Egipcie* (1812) Jeana-Charles'a Tardieu. W późniejszym czasie do tematyki napoleońskiej powracali tacy artyści jak: Horace Vernet, Charles Ronot, Léon Cogniet, Léon Bonnat, Jean-Léon Gérôme, Henri-Léopold Lévy²⁹. Pisząc o malarstwie orientalistycznym, w pierwszej kolejności zastanowię się,

28 G.-G. Lemaire, *The Orient in Western Art*, op. cit., s. 94–102; Ch. Peltre, *Orientalism in Art*, New York 1998, s. 20–23; zob. też P. Lelièvre, *Vivant Denon, homme des lumières, "ministre des arts" de Napoléon*, Paris 1993.

29 G.-G. Lemaire, *The Orient in Western Art*, op. cit., s. 105–109.

dłaczego artyści podróżowali do krajów uważanych za egzotyczne, a następnie odpowiem na pytanie, którzy z nich szczególnie inspirowali się Egiptem, Hiszpanią, Grecją, Turcją, Algierią i Marokiem.

Wyprawa Napoleona do Egiptu rozbudziła w dziewiętnastowiecznych artystach zainteresowanie Wschodem. Wielu malarzy, tworzących w różnej stylistyce, nie tylko epizodycznie podejmowało tematykę orientálną, lecz także obierało ją jako motyw przewodni. Niejednokrotnie pragnęli oni bezpośrednio poznać kraje Lewantu, czyli Egipt, Syrię, Liban, Palestynę, Turcję, Maroko i Algierię. Nieliczni decydowali się na wyprawy do bardziej odległych Arabii, Persji i Indii. Podróże na Wschód stały się kolejnym obowiązkowym etapem w edukacji artystycznej; zaczęły zastępować popularne wcześniej wyprawy do Włoch. Były przede wszystkim źródłem inspiracji, pozwalały zobaczyć nowe krajobrazy, ludzi, zabytki, otrzeć się o coś niecodziennego, czasami niezwykłego. Umożliwiały wykonanie w plenerze studiów niezbędnych podczas tworzenia większych kompozycji. Stanowiły też dużą atrakcję ze względu na liczne wyzwania i niebezpieczeństwa, jakie ze sobą niosły. Pierwsi orientaliści towarzyszyli wyprawom badawczym lub dyplomatycznym i dokumentowali ich przebieg. Z czasem ukształtowała się grupa ilustratorów, będących zawodowymi podróżnikami, żyjącymi z pisania i ilustrowania książek. Podczas działań wojennych, takich jak wojna krymska, na Wschód często udawali się ilustratorzy prasowi. W połowie XIX wieku artyści zaczęli poszukiwać tam inspiracji do ilustracji biblijnych i scen religijnych; na Wschodzie starali się odnaleźć widoki i ludzi, którzy dodaliby tym kompozycjom autentyczności. Nierzadko malarzami kierowały jednak mniej artystyczne pobudki – wielu udawało się do krajów Bliskiego Wschodu w celu podratowania zdrowia. Zdarzali się także twórcy, którzy pełnili funkcje urzędowe, dyplomatyczne, wojskowe, a nawet byli agentami swoich rządów. Trudny do analizy, chociaż bez wątplenia znaczący, był powód podróży związany z tym, że w XIX wieku kraje islamu łączono ze znacznie większą swobodą seksualną niż w Europie. Niewielu artystów mieszkało na Wschodzie dłużej i stawalo się „rodzimiymi” mieszkańcami. Według analiz Geralda Ackermana, które dotyczyły malarzy orientalistów

z krajów anglosaskich, 31 procent podróżowało w celach artystycznych, 51 procent – by zająć się tematyką orientalną, 20 procent starało się dokładniej poznać kulturę, język, obyczaje Orientu, zaś 29 procent powracało na Wschód wielokrotnie³⁰.

Wschód postrzegano w XIX wieku w różnorodny sposób. Maria Piwińska, definiując orientalizm, wyróżniła kilka podstawowych ujęć. Wschód był odbierany jako kraina tajemnicza, mistyczna, skarbnica „nie-racjonalnej mądrości i pogodzonych przeciwieństw”. Z takim postrzeganiem Wschodu można powiązać zainteresowanie malarzy tematami związanymi z obrzędami religijnymi muzułmanów – modlitwami, pielgrzymkami do Mekki, tańcami derwiszów itp. Orient to też „teren leżący jakby poza światem rzeczywistym, poza normami moralnymi”. Stąd wywodzi się fascynacja artystów bezkresnymi widokami pustynnymi, ale także tworzenie jakże licznych scen haremowych, przesycanych erotyką i przemocą. Wschód to również „teren podróży poznawczej, część edukacji kulturalnej”, etap wypraw artystycznych, kolejny krok, który malarze stawiali po poznaniu klasycznej Italii. „Wschód to synonim przeżycia wewnętrznego”, miejsce odkrywania nieznanych obszarów psychiki ludzkiej i jej ciemnej strony. Eksploracje te są możliwe dzięki „«wschodnim truciznom» – opium i haszyszowi”, pozwalającymi na nowe doznania i przeżycia. Twórcy scen batalistycznych z historii krajów Orientu widzieli we Wschodzie „malowniczy teren wojen i rozgrywek politycznych, tło romantycznej epiki”. Wschód to także „malownicza dekadencja, «ginący świat»” – ślady takiej wizji możemy dostrzec w kompozycjach przedstawiających ruiny starożytnego Egiptu, handel niewolnikami czy rzeź³¹.

Często początkiem podróży artystycznych była Turcja; do Stambułu przybywano z Triestu, Marsylii, Southampton oraz z portów położonych nad Morzem Czarnym. W stolicy Turcji, w odróżnieniu od prowincji

30 G.M. Ackerman, *Why Some Orientalists Traveled to the East. Some Sobering Statistics*, w: *Picturing the Middle East. A Hundred Years of European Orientalism. A Symposium*, New York 1996, s. 1–12.

31 M. Piwińska, op. cit., s. 655–657.

imperium, można było się zatrzymać w luksusowych hotelach. Z Azji Mniejszej udawano się do Ziemi Świętej, a następnie przez Petrę i Synaj do Egiptu. Wyprawę taką odbył na przykład Gérôme w roku 1868. W Egipcie przybywano do portu w Aleksandrii, a następnie jechano do Kairu koleją, otwartą w 1855 roku. Podróże do Egiptu był szczególnie częste od października do kwietnia. W Kairze artyści mogli wynająć dom lub zatrzymać się w hotelu o standardzie europejskim. Największą atrakcją turystyczną Egiptu był rejs po Nilu. Od 1869 roku wyprawy takie organizowała firma Thomasa Cooka & Co. Po Nilu pływano także wynajmowanymi łódkami – dahabijami. Artyści-podróżnicy musieli się jednak zmierzyć z licznymi niedogodnościami. Malarze spotykali się z oporem ze strony mieszkańców, którzy ze względów religijnych nie chcieli być portretowani. Niejednokrotnie negatywnym zaskoczeniem był brak możliwości malowania kobiet, a nawet zetknięcia się z muzułmankami, dlatego często na swe „orientalne” modelki malarze wybierali Żydówki. Niektórzy artyści (np. Holman Hunt i Edward Lear), malując bądź szkicując na ulicy, spotykali się z nieprzychylnymi reakcjami wyznawców islamu; posądzeni byli nawet o to, że są diabłami. Artyści borykali się również z utrudnieniami związanymi ze zwiedzaniem meczetów, w pierwszej połowie XIX wieku należało bowiem posiadać oficjalne pozwolenie – firman. Aby wejść do meczetu, malarze uciekali się czasami do podstępów – wkładali wschodnie szaty, zapuszczali brody i udawali muzułmanów; uczynił tak David Roberts. Z czasem, gdy liczba turystów wzrosła, dostęp do miejsc świętych stał się znacznie łatwiejszy i niejednokrotnie o wejściu do meczetu decydowała wysokość łapówki. W drugiej połowie XIX wieku noszenie stroju orientального nie było już konieczne, jednak wielu artystów (Carl Haag, John Frederick Lewis) tak występowało. Już w pierwszej połowie XIX wieku dało się zauważyć, że ruch turystyczny i europeizacja zatarły lub zniszczyły orientalny charakter większych miast Wschodu. Gustaw Flaubert wspominał, że po zdobyciu wielkiej piramidy zobaczył z niej reklamę paryskiej firmy³².

32 C. Bugler, *„Innocent Abroad” Nineteenth-Century Artists and Travellers in the Near*

Wydanie kompendium wiedzy o Egipcie *Description de l'Égypte* nasiliło zainteresowanie artystów tym krajem i jego sztuką. W Europie powstały w pierwszej połowie XIX wieku kolekcje sztuki egipskiej; do najważniejszych należały: muzeum w Turynie założone przez Bernardina Drovettiego oraz działy egipskie Luwru i British Museum. Wyprawy badawcze dokonywały kolejnych przełomowych odkryć archeologicznych; wymienić tutaj możemy chociażby odnalezienie świątyni w Abu-Simbel przez Johanna Ludwiga Burckhardta i doliny królów przez Giovanniego Battistę Belzonię. Przełomem było odczytanie hieroglifów przez Champolliona w 1822 roku. Do Egiptu udawały się kolejne wyprawy badawcze, którym towarzyszyli artyści; w roku 1820 wyruszyła ekipa pruska z udziałem Louisa Faura, w 1828 francusko-toskańska, której towarzyszyli Nestor L'Hôte i Giuseppe Angelelli, a w 1842 ponownie pruska z Jacobem Freyem. Jednym z pierwszych twórców, który udał się do Egiptu, był rzeźbiarz i rysownik Jules-Robert Auguste, podróżujący po Wschodzie w latach 1815–1817. Jego zbiory przedmiotów orientalnych rozbudziły zainteresowanie Lewantem u Prospera Mérimégo i Delacroix. Zainteresowanie Egiptem szczególnie nasiliło się w latach trzydziestych XIX wieku. W roku 1830 zwiedzał ten kraj Adrien Dauzats, który towarzyszył wyprawie barona Taylora, mającej na celu negocjacje w sprawie wywiezienia obelisku luksorskiego. Rok później wraz z wyprawą barona von Hügela przybył do Egiptu Prosper Marilhat. Zafascynowany Orientem malarz powrócił tam w roku 1832. Podczas tego pobytu tworzył studia pejzażowe. Na ich podstawie powstały dzieła, które z sukcesem zostały zaprezentowane na Salonie paryskim w 1834 roku. David Roberts, zainspirowany przez Turnera, udał się do Egiptu w roku 1832. Owocem siedmiomiesięcznej podróży było około dwieście siedemdziesiąt rysunków i akwarel. Pozwoliły one artyście wydać po powrocie album *Views in the Holy Land, Syria, Idumea,*

East and North Africa, w: *The Orientalists. Delacroix to Matisse. European Painters in North Africa and the Near East*, red. M.A. Stevens, London 1984, s. 27–31; zob. L. Thornton, *Du Maroc aux Indes. Voyages en Orient aux XVIII^e et XIX^e siècles*, przeł. na fr. Ch.-M. Diebold, F. Austin, Paris 1998.

Arabia, Egypt and Nubia. Liczba malarzy poszukujących inspiracji w Egipcie zwiększyła się tak znacznie, że przebywający tam w latach 1835–1836 Charles Gleyre wspominał, że niemalże na każdym kroku napotykał artystów pochodzących z Europy. Możemy odszukać również przykłady twórców, którzy osiedli w Egipcie na dłużej. Szczególnie istotną postacią był John Frederick Lewis, który przybył do Kairu w 1841 roku i pozostał tam przez dziesięć lat. Tematyka orientalna dominowała w jego twórczości również po powrocie do rodzinnej Anglii. Zainteresowanie Egiptem pośród malarzy nie spadło także w kolejnych latach, odwiedzili go między innymi: Ippolito Caffi, Edward Lear, Richard Dadd, Frederick Leighton, Frederick Goodall, James Müller³³.

Odkrycia archeologiczne i badania nad historią i kulturą starożytnego Egiptu stały się inspiracją zarówno dla malarzy, jak i pisarzy. W roku 1857 powstała pierwsza powieść, której fabuła osadzona została w starożytnym Egipcie – *Roman de la momie* Théophile’a Gautiera. Zainspirowała ona Jeana-Julesa-Antoine’a Lecomte’a du Nouÿ do namalowania tryptyku *Ramzes w swoim haremie* (1885/86). Motywy zaczerpnięte ze sztuki starożytnego Egiptu artyści wykorzystywali w scenach starostamentowych – w ukazywaniu historii Mojżesza, Józefa i Izraelitów w niewoli egipskiej. Adrien Guignet w płótnie *Józef tłumaczący sen faraonowi* (1845), odtwarzając architekturę, wzorował się na świątyniach na wyspie File i w Edfu. Za przykład może posłużyć również dzieło Edwarda J. Poyntera *Izraelici w Egipcie* (1867). Autor wykorzystał posągi lwów przechowywane w British Museum, fragmenty świątyń w Luksorze i Edfu, obelisk z Halikarnasu, świątynię na wyspie File i piramidę w Gizie. Malarze korzystali z zabytków egipskich także w scenach z Nowego Testamentu – takich jak ucieczka świętej rodziny do Egiptu. Przytoczyć tutaj możemy *Ucieczkę do Egiptu* (1849) Adriana Guigneta czy *Odpoczynek w Egipcie* (1880) Luca Oliviera Mersona. Poza tematyką

33 G.-G. Lemaire, *The Orient in Western Art*, op. cit., s. 110–140; zob. też : R.G. Carrot, *The Egyptian Revival. Its Sources, Monuments, and Meaning (1808–1858)*, Berkeley–Los Angeles–London 1978; P. Clayton, *The Rediscovery of Egypt: Artists and Travellers in the 19th Century*, London 1982; *Égyptomania. L’Égypte dans l’art occidental, 1730–1930*, red. J.M. Humbert, M. Pantazzi, C. Ziegler, Paris–Ottawa–Vienne 1994.

biblijną, częste stały się – szczególnie w drugiej połowie XIX wieku – sceny ukazujące wydarzenia z życia mieszkańców starożytnego Egiptu. Mistrzem tego typu przedstawień był Lawrence Alma-Tadema, autor takich prac jak *Smutny ojciec* (1859) czy *Rozrywki w dawnym Egipcie, 3000 lat temu* (1863). Egipt zwiedził on dopiero w roku 1902, natomiast wcześniej inspirował się zabytkami zgromadzonymi w British Museum i publikacjami z zakresu egiptologii. Sceny o takiej tematyce tworzyli również Edward J. Poynter, Edward Long, Georges Rochegrosse. Pisząc o wątkach egipskich w malarstwie XIX wieku, należy wspomnieć też o szczególnie często ukazywanych dziejach Kleopatry (zwłaszcza jej śmierć stanowiła ważny temat). Sięgnęli do nich tacy twórcy jak: Eugène Delacroix, Alexandre Cabanel, Arthur Reginald czy Hans Makart³⁴.

Europejskim krajem, który kojarzył się artystom z Orientem, była Hiszpania. Zwiedzali ją i tworzyli pod jej wpływem: lord Byron, François René de Chateaubriand, Heinrich Heine, Théophile Gautier. Malarzy i rysowników przyciągała do Hiszpanii fascynacja dawnymi mistrzami – Velázquezem, Murillem, a także Goyą. Ich dzieła studiowali między innymi David Wilkie, John Frederick Lewis, Alfred Dehodencq. Szczególne zainteresowanie wzbudzały jednak zabytki związane z panowaniem w Hiszpanii Arabów, zwłaszcza pałac w Alhambrze. Jego widoki i wnętrza malowali David Roberts, John Frederick Lewis, Henri Regnault. Malarze podejmowali również tematy związane z historią Maurów. Jako przykład może posłużyć obraz Dehodencqą *Pożegnanie Boabdila* (1869), ukazujący ostatniego emira Grenady w 1492 roku, spoglądającego na utracone miasto z przełęczy nazwanej później Westchnienie Maura. Wyprawy artystyczne do Hiszpanii niejednokrotnie skłaniały malarzy do odbycia dalszych podróży, na przykład odwiedzenia Maroka³⁵.

Posmak Orientu miała dla artystów także Grecja, będąca pod panowaniem tureckim do 1830 roku. Jako kraj będący spadkobiercą kultury antycznej wzbudzała ona duże zainteresowanie już w wieku XVIII. Albumy ukazu-

34 G.-G. Lemaire, *The Orient in Western Art*, op. cit., s. 140–143; Ch. Peltre, *Orientalism in Art*, op. cit., s. 206–212.

35 G.-G. Lemaire, *The Orient in Western Art*, op. cit., s.144–145.

jące widoki najświetniejszych zabytków starożytnych przygotowywali: Julien David Le Roy, ksiądz Barthélemy, Jean-Baptiste Van Mour, François Boucher, Nicolas Lancret. Wydawano także publikacje podróżnicze, na przykład Pierre'a-Augustina Guys'a *Voyage littéraire de la Grèce* (1771). Zainteresowanie Grecją wzmożło się na początku wieku XIX, co wiązało się zarówno z politycznie strategicznym położeniem kraju, jak również z filohellenizmem, który ogarnął Europę. Wybuch powstania Greków przeciwko Turkom w roku 1821 zwrócił uwagę opinii publicznej i świata artystycznego w tym kierunku. W wojnie wyzwoleniczej wziął udział lord Byron, który przybył w 1823 roku. Wraz z nim przyjechał Constantin Guys – utalentowany rysownik i ilustrator czasopisma *Illustrated London News*, a także dragoman. W tym samym czasie w Paryżu zaczęły prężnie działać stowarzyszenia wspierające Greków: Société de la Morale Chrétienne (1823) i Société Française Philanthropique en Faveur des Grecs (1825). Współorganizowały one w roku 1826 w Galerii Lebruna wystawę nazwaną Salonem Greckim. Zaprezentowano wówczas między innymi dzieła Théodore'a Gericaulta, Guérina, Horace'a Verneta, Cognieta i Delacroix. Na sprawę grecką uwagę publiczności zwracały obrazy, wystawione zarówno na Salonie Greckim, jak i na oficjalnym Salonie, ukazujące dramatyczne wydarzenia wojenne: *Masakra na Chios* (1824) Delacroix, *Souliotki* (1827) Ary'ego Scheffera, *Masakra Samotraki* Jeana-Baptiste'a Vinchona czy *Wygnańcy z Pargi* Apollodore'a Calleta i France-sca Hayeza (1831). Liczne były także prace sławiące heroizm Greków i mówiące o tragedii jednostki; za przykład posłużyć mogą: Ary'ego Scheffera *Młody Grek broniący swego ojca* (1826), Henriego Serrura *Ranny grecki żołnierz* (1825) czy Vincenta Raverata *Umierający młody mesyjski diakon* (1826). W roku 1832 królem Grecji został Otton Bawarski; wraz z nim przybyli malarze niemieccy, sławiący w swych dziełach jego panowanie, a także niedawną walkę narodu greckiego o niepodległość. Wspomnieć należy o pracach Petera von Hessa (*Wjazd Ottona Bawarskiego do Naupli*), a także Karla Wilhelma von Heidecka (*Obóz zwolenników Grecji*, 1835)³⁶.

36 Ibidem, s. 146–153; Ch. Peltre, *Orientalism in Art*, op. cit., s. 40–51. Zob. też: *La Grèce retrouvée. Artistes et voyageurs des années romantiques*, red. F.-M. Tzigakou,

Turcja stała się celem wypraw artystycznych już na początku XIX wieku. Jednakże w pierwszych dekadach malarze nie pozostawali w tym kraju przez dłuższy czas. Europejska opinia publiczna nie wypowiadała się pozytywnie o imperium osmańskim. Wiązało się to zapewne z europejskim filohellenizmem. Przypomnieć możemy tutaj obraz Williama Allana *Targ niewolników* (1838), ukazujący Turków i zrozpaczone Greczynki. Sam malarz bezpośrednio poznał imperium osmańskie podczas podróży w roku 1830. Za jednego z pierwszych artystów, którzy na dłużej zatrzymali się w Turcji, jest uważany Decamps. Przez kilka miesięcy w 1829 roku mieszkał w Smyrnie. W latach czterdziestych XIX wieku Turcja była celem europejskich wypraw archeologicznych; zabytków poszukiwano między innymi w: Ksantos, Nimrud, Assur, Bodrum. Wiele z nich trafiło do zbiorów muzeów angielskich. Równocześnie Stambuł stał się celem wycieczek turystycznych, znacznie łatwiejszych dzięki połączeniom z Triestem, Marsylią czy Odessą. Turcję popularyzowały pośród podróżnych przewodniki, na przykład wydany w roku 1854 przez wydawnictwo Murraya, a także ilustrowane albumy. Na zwiększenie zainteresowania Turcją wpływ miały wyprawy pisarzy, którzy niejednokrotnie publikowali swoje wspomnienia. Za najważniejszych autorów możemy uznać: Géralda de Nerval, Gustawa Flauberta, Maxime'a Du Campa, Théophile'a Gautiera, Edmonda De Amicisa, Edmonda Abouta, Pierre'a Lotiego. Często Stambuł nie był głównym celem podróży, lecz jedynie przystankiem podczas dłuższej wyprawy. Przypomnieć można tutaj Charles'a Gleyre'a, który przybył do Stambułu w 1834 roku w drodze do Egiptu, a także Davida Wilkiego, który w roku 1840 odwiedził Turcję, a następnie podążył do Palestyny. Niektórzy artyści powracali do Turcji wielokrotnie, gromadzili studia i szkice z natury, które w zaciszu pracowni pozwalały im tworzyć dzieła o tematyce orientalnej. Tak czynił Gérôme, który zwiedzał Stambuł w roku 1852, 1868, 1871, 1875 i 1879. Widoki Bosforu, malownicze uliczki czy meczety pozostawały w pamięci malarzy na wiele lat i inspiro-

Paris 1984; Ch. Peltre, *Retour en Arcadie. Les voyages des artistes français en Grèce au XIX^e siècle*, Paris 1997.

wały ich jeszcze długo po powrocie. Wymienić w tym kontekście można Félix'a Zieme, który tworzył ekspresyjne, bliskie impresjonizmu pejzaże nadmorskie, a także Fabiusa Bresta, autora widoków uliczek, zacisznych zakątków i Bosforu³⁷.

Atak króla Francji Karola X na Algierię w roku 1830 otworzył przed artystami nowe tereny pozwalające na wędrówki artystyczne i dostarczające nowych inspiracji. Już samej wyprawie wojennej towarzyszyła grupa malarzy, mających za zadanie dokumentowanie działań; znaleźli się w niej: Louis-Philippe Crépin, Antoine Léon Morel-Fation, Eugène Isabey. Najśłynniejszym malarzem sławiącym zwycięstwa armii francuskiej był bez wątpienia Horace Vernet, który do Algierii udał się w roku 1833. Spod jego pędzla wyszły takie propagandowe sceny batalistyczne jak *Atak na Konstantynę* (1838) – pokazany na Salonie paryskim w 1839 roku i zakupiony do zbiorów muzeum wersalskiego – czy *Bitwa pod Isly* (1846). W latach 1843–1844 utrwalił on także, na ogromnym płótnie (21 metrów długości), scenę ujęcia wieloletniego przeciwnika Francji, emira Abd el-Kadera. W roku 1839, wraz z armią księcia Orleanu, do Algierii udał się Adrien Dauzats. Wyprawa miała na celu pacyfikację prowincji Konstantyny; trasa wiodła od Oranu do Algieru. Artystycznym plonem tego przedsięwzięcia stały się akwarele prezentowane przez Dauzatsa na Salonie w 1841 roku, a także ilustracje do dziennika wyprawy, napisanego przez Charlesa Nodiera, a wydanego w roku 1844. Akwarele ukazywały przejście wojsk przez szczelinę skalną – Żelazne Wrota. Do podbitej przez Francję Algierii udawali się malarze, którzy poszukiwali inspiracji w jej pejzażu lub też pragnęli dokumentować życie mieszkańców. Jako jednego z pierwszych możemy wymienić Williama Wylda, który zwiedzał ten kraj w roku 1833. Dwa lata później wydał opis tej podróży i go zilustrował. W roku 1835 i 1838 po Algierii podróżował Théodore Frère, twórca pejzaży orientalnych o intensywnej kolorystyce, docenianych przez Gautiera. Z kolei w 1862 roku po raz pierwszy zwiedzał Algierię Gustave Guillaumet, który

³⁷ Zob. F. Hitzel, *Couleurs de la Corne d'Or. Peintres voyageurs à Sublime Porte*, Paris 2002.

powracał do niej jeszcze wielokrotnie. Guillaumet, twórca scen rodzajowych i pejzaży, na łamach „Nouvelle Revue” opublikował artykuły na temat tego kraju. Algieria stała się drugą ojczyzną Étienne’a Dineta, który w roku 1904 zamieszkał w Bu Saadzie; równocześnie na Salonach paryskich wystawiał dzieła ukazujące jej mieszkańców³⁸.

Pierwszym dziełem o tematyce związanej z Marokiem zaprezentowanym na Salonie paryskim (1841) była praca Pierre’a Blancharda *Pogrzeb w Tangerze*. Artysta ten odbył podróż do Maroka w roku 1833. Jednakże najśłynniejszą wyprawą artystyczną do tego kraju, a zarazem wzorem podróży orientalnej dla innych artystów, była ekspedycja Delacroix w 1832 roku. Malarz towarzyszył delegacji pod przewodnictwem hrabiego de Mornay, wysłanej przez króla Ludwika Filipa do Adb al-Rahmana, sułtana Maroka. Do Tangeru przybył 25 stycznia, w Afryce pozostał przez sześć miesięcy. W lutym Delacroix uczestniczył w weselu żydowskim w Tangerze; wydarzenie to zainspirowało go do namalowania w latach 1837–1841 obrazu *Wesele żydowskie w Maroku*. Podczas pobytu w Afryce skrzętnie zbierał materiały do przyszłych dzieł – wypełnił siedem szkicowników i album z akwarelami. W marcu delegacja została przyjęta przez sułtana w Meknes, gdzie Delacroix szkicował między innymi dary władcy Maroka dla króla Francji – lwy, konie, tygrysy. Z Meknes delegacja udała się znów do Tangeru, a w czerwcu do Algierii, gdzie spędziła trzy dni. Zapewne dopiero wówczas Delacroix zyskał sposobność zobaczenia muzułmanek i wykonania szkiców, które wykorzystał podczas pracy nad dziełem *Kobiety algierskie* (1834)³⁹. Z Marokiem związał swe życie i twórczość Alfred Dehodencq. Po rewolucji 1848 roku udał się na rekonwalescencję do Hiszpanii i zauroczony tym krajem, osiadł w nim na dłużej. Maroko po raz pierwszy

38 G.-G. Lemaire, *The Orient in Western Art*, op. cit., s. 153–166; Ch. Peltre, *Orientalism in Art*, op. cit., s. 51–61; E. Cazenave, *Les Artistes de l’Algérie. Dictionnaire des peintres, sculpteurs, graveurs, 1830–1962*, Paris 2001; M. Vidal-Bué, *L’Algérie des peintres*, Paris 2002; *Les Peintres de l’autre rive: Alger 1830–1930*, red. M. Wallet, Cannes 2003; *L’Appel du désert. Les peintres voyageurs en Algérie, 1870–1910*, red. A. Le Falher, X. Villebrun, Clermont-Ferrand 2008.

39 Zob. G. Dumur, *Delacroix et le Maroc*, Paris 1989.

odwiedził w 1853 roku; widział wówczas Tanger, Tetuan, Rabat, Mogador, Salę. W latach 1854–1863 spędzał czas częściowo w Kadyksie, gdzie mieszkała jego rodzina, częściowo w Tangerze. W roku 1860 do Maroka przybył Katalończyk Mariano Fortuny y Marsal, któremu zlecono, aby wykonał płótno ukazujące zwycięstwo Hiszpanów pod Tetuanem. Podróż ta miała kluczowe znaczenie dla jego twórczości. Do Maroka Fortuny y Marsal powrócił w 1871 roku w towarzystwie Georges'a Clairina. Twórczość Fortuny y Marsala, który osiadł w Rzymie, zainspirowała młodych malarzy do podróżowania do Hiszpanii i Maroka. Tak uczynił Henri Regnault, który wraz z Georges'em Clairinem w 1869 roku wyjechał do Hiszpanii; młodych malarzy szczególnie zafascynowała Grenada, a następnie udali się oni do Tangeru. Szlakiem Fortuny y Marsala, Regnaulta i Clairina podążał Jean-Joseph Benjamin-Constant. Po wojnie francusko-pruskiej wyjechał do Hiszpanii, gdzie zwiedzał Madryt, Toledo, Kordobę, Grenadę, by potem udać się do Maroka. W kolejnych latach zainteresowanie malarzy Marokiem spadło. Spośród odwiedzających ten kraj artystów możemy jeszcze wymienić: Stefana Ussiego, Louisa Comforta Tiffany'ego, Herculesa Brabazona⁴⁰.

Po przedstawieniu genezy i „topografii” zainteresowania Orientem wśród artystów należy zaprezentować przemiany i najistotniejszych twórców dziewiętnastowiecznego orientalizmu. W przedmowie do tomu swoich poezji *Les Orientales*, wydanej w roku 1829, Victor Hugo pisał, że świat artystyczny został opanowany przez modę na Orient. Badacze orientalizmu uważają lata trzydzieste XIX wieku za apogeum rozwoju nurtu orientalistycznego w malarstwie. Jednak już wcześniej możemy odnaleźć dzieła, które zapowiadały ten prąd. Popularność zyskała wydana w roku 1819, ilustrowana publikacja hrabiego Auguste'a de Forbina *Voyage dans le Levant en 1817 et 1818*. Dokumentowała ona podróż autora po Grecji, Turcji, Palestynie i Egipcie. Delacroix interesował się z kolei wydawnictwem Louisa Duprégo (ukazującym się w latach 1825–1837), który zwiedził Grecję i Turcję. W latach dwudziestych XIX wieku

40 G.-G. Lemaire, *The Orient in Western Art*, op. cit., s. 166–174.

artyści zafascynowani Orientem spotykali się w salonie rzeźbiarza i malarza Jules'a-Roberta Auguste'a; to on pożyczał Delacroix rekwizyty potrzebne podczas komponowania *Masakry na Chios*. Na Salonie paryskim w roku 1827 można było zobaczyć pracę Charles'a-Émile'a Callande'a de Champmartina zatytułowaną *Masakra janczarów* (1826). Ukazywała ona wydarzenie z roku 1826 – egzekucję z rozkazu sułtana Mahmuda II korpusu janczarów przeciwstawiającego się reformom. Champmartin odwiedził w 1826 roku Stambuł, Cypr i Jerozolimę; wyprawa ta wzbudziła zainteresowanie między innymi Delacroix⁴¹.

Bez wątpienia Eugène Delacroix był malarzem orientalistą doby romantyzmu, który zdobył największy rozgłos. Motywy wschodnie pojawiły się w jego twórczości na długo przed podróżą do Maroka w roku 1832. Jak już wspomniano, Delacroix nie przeszedł obojętnie obok wydarzeń związanych z walką o niepodległość Grecji – w roku 1824 wystawił na Salonie *Rzeź na Chios* (1824). Podczas tworzenia tego obrazu inspirował się wspomnieniami Voutiera, żołnierza walczącego po stronie Greków; w warstwie formalnej nawiązywał do dzieł Veronese'a, Rubensa i Constable'a. Źródłem natchnienia dla Delacroix były również utwory Byrona. Korzystając z nich, a także z prac Diodora Sycylijskiego, namalował *Śmierć Sardanapala*, prezentowaną na Salonie w roku 1827. Pod wpływem *Giaura* Byrona stworzył *Hassana i Giaura* (1826, 1836) i *Walkę między Giaurem a Hassanem* (1835). W latach dwudziestych XIX wieku spod jego pędzla wyszły także wschodnie sceny rodzajowe: *Siedzący Turek palący fajkę* (1825) i *Odaliska leżąca na kanapie* (1825). Wyprawa do Maroka i Algierii pozwoliła mu zebrać materiały i dopełnić wyobraźnię scenami, które przez kolejne lata przelewał na płótno. Do najbardziej znanych należą niewątpliwie: *Kobiety algierskie* (1834, 1849), *Abd al-Rahman, sułtan Maroka opuszczający pałac w Meknes* (1845), *Żydowski muzyk w Mogadorze* (1847). Jego podróż na Wschód i orientalne dzieła zarażały tą fascynacją kolejne pokolenia⁴².

41 Ch. Peltre, *Orientalism*, op. cit., s. 84–90; eadem, *Orientalism in Art*, op. cit., s. 76–80.

42 Zob. G. Dumur, op. cit.; S. Guégan, *Delacroix et les Orientales*, Paris 1994.

Dzieła Delacroix oddziaływały również na ucznia Ingres'a – Théodore'a Chassériau. Na jego zainteresowanie Orientem miała wpływ także znajomość z Prosperem Marilhatem, Théophile'em Gautierem i Gérardem de Nervallem. Przełomowym dziełem w jego twórczości stał się portret Ali Ben Ahmeda (1845), kalifa Konstantyny, goszczącego w Paryżu. Zadowolony z portretu kalif zaprosił malarza do Algierii. Podczas wyprawy w roku 1846 Chassériau studiował efekty kolorystyczne i światłocieniowe, wykonywał akwarele i szkice, przygotowywał studia Żydówek. Po powrocie do Paryża urządził swoje atelier we wschodnim stylu. Wielokrotnie powracał do tematyki orientalnej, malował sceny z algierskimi Żydami (*Szabat w dzielnicy żydowskiej w Konstantynie*), jeźdźcami i wschodnimi kobietami (*Żydówki na balkonie*) oraz akty (*Kobieta mauretańska wychodząca z kąpeli*). Do postaci wschodnich piękności pozowały mu paryskie modelki. Chassériau starał się oddać wygląd świata starożytnego i równocześnie wpleść w niego wątki orientalne – czego przykładem jest jego arcydzieło *Tepidarium* (1853)⁴³. Ważną postacią pośród malarzy orientalistów tworzących około 1830 roku był wspomniany już Alexandre-Gabriel Decamps. Fascynacja Wschodem widoczna była w jego twórczości jeszcze przed wyprawą do Turcji; Decamps malował fantastyczne pejzaże orientalne i postacie Turków. W roku 1828 wyruszył w podróż przez Szwajcarię i Włochy do Grecji. Celem było wykonanie wraz z Ambroise'em-Louisem Garnerayem studiów do bitwy pod Navarino. Plany te nie doszły do skutku, a Decamps pojechał do Turcji (1829). Dzięki temu doświadczeniu przygotował i w roku 1831 z sukcesem pokazał na Salonie paryskim sceny przedstawiające żołnierzy, dzieci i sklepikarzy tureckich. Zapoczątkował w ten sposób gatunek orientalistycznego malarstwa rodzajowego, niebędącego dokumentacją topograficzną czy też etnograficzną. Dzieła Decampsa zwracały uwagę również swoją techniką – impastowym sposobem nakładania farby, kontrastami światłocieniowymi, tonacją barwną utrzymaną w gamie brązów. Ważną inspiracją były dla malarza prace

43 M. Sandoz, *Théodore Chassériau. Catalogue raisonné des peintures et estampes*, Paris 1974.

Rembrandta. Tematyka orientalna odgrywała znaczącą rolę także w dalszej jego twórczości: w roku 1855 prezentował na wystawie światowej około sześćdziesięciu dzieł, w tym wiele wschodnich scen⁴⁴.

Mówiąc o malarstwie orientalistycznym pierwszej połowy XIX wieku, nie można nie wspomnieć o artystach, którzy ulegli fascynacji pejzażem wschodnim. Na pierwszy plan wśród malarzy francuskich wysuwają się Prosper Marilhat i Adrien Dauzats. Przygoda Marilhata z Orientem rozpoczęła się w roku 1831, od wyprawy do Grecji, Syrii, Libanu, Palestyny i Egiptu. Po powrocie wystawiał na Salonie pejzaże wschodnie w roku 1834 i 1844. Zdobyły one uznanie w oczach Théophile'a Gautiera. Do najbardziej znanych jego dzieł należą: *Plac Ezbekiyah i dzielnica koptyjska w Kairze* (1833) i *Ruiny Meczetu El Hakima w Kairze* (1840)⁴⁵. Adrien Dauzats poznał zarówno Egipt, jak i Algierię. W 1830 roku jako członek misji barona Taylora wyruszył do Egiptu, następnie zwiedził Synaj, Palestynę, Syrię, zobaczył Jerozolimę, Jaffę, Damaszek, Palmirę oraz Baalbek. Już w Paryżu namalował liczne widoki orientalne, między innymi z Kairu (*Meczet Al Azhar w Kairze*, 1831) i Synaju (*Klasztor św. Katarzyny na górze Synaj*, 1848). Wydał także, wraz z Alexandrem Dumasem ojcem, wspomnienia z podróży zatytułowane *Quinze jours au Sinai* (1839). W roku 1839 jako członek wyprawy militarno-politycznej ruszył do Algierii⁴⁶.

Wymienić należy także i innych twórców doby romantyzmu. Ciekawą postacią był Eugène Flandin. W roku 1837 wziął udział w wyprawie wojennej do Algierii. Jako jeden z niewielu malarzy odbył podróż po Persji. W 1840 roku wraz z architektem Pascalem Coste'em dołączył do misji politycznej do szacha. Z wyprawy tej wrócił z licznymi szkicami. Na ich podstawie tworzył płótna i wydał sześć tomów ilustracji (1851). Już w roku 1844 wyjechał jako rysownik z archeologiem Paulem Bottą do Mezopotamii w poszukiwaniu Niniwy⁴⁷.

44 D. Mosby, *Alexandre-Gabriel Decamps*, New York 1977.

45 L. Thornton, *The Orientalists*, op. cit., s. 136–137.

46 G. Plessier, *Adrien Dauzats ou la tentation de l'Orient*, Bordeaux 1990.

47 *Voyage en Perse: 1840–1841*, katalog wystawy, Le Blanc 1995.

Także w angielskim środowisku artystycznym pierwszej połowy XIX wieku możemy odnaleźć malarzy orientalistów. Na pierwszy plan wysuwa się David Roberts. Zdobył on sławę dzięki wyprawie do Egiptu w 1838 roku; w 1839 roku kontynuował podróż na Synaj, do Ziemi Świętej i Libanu. Przywiózł z niej setki studiów i szkiców, w których bardzo umiejętnie oddawał wiele szczegółów. Utrwalając architekturę, przez wybór perspektywy i sztafaż uzyskiwał efekt monumentalności⁴⁸. Bardzo odległe podróże odbył Edward Lear, znany jako autor limeryków i rysownik. Mimo licznych chorób, między innymi epilepsji, wędrował po wyspach greckich, Turcji, Albanii, Malcie, Egipcie, Synaju, Palestynie, a w latach 1872–1874 udał się do Indii i na Cejlon. Tworzył widoki, które wydawał w formie albumów, a także pejzaże olejne, na które duży wpływ miały dzieła Williama Holmana Hunta⁴⁹.

Dotychczas mówiąc o malarzach orientalistach, wspominałam o twórcach, którzy zetknęli się z krajami Wschodu bezpośrednio. Liczne było jednak grono artystów znających Orient jedynie z rycin i dzieł innych malarzy. Źródłem wielu inspiracji były utwory literackie. Słynne poezje Victora Hugo *Les Orientales* skłoniły do podjęcia tematyki orientalnej na przykład Achille'a Devéria (*Arab na pustyni*, 1837; *Arab palący nargile z kobietą u jego stóp*, 1835). Léon Cogniet stworzył *Porwanie Rebeki* (ok. 1828) po lekturze *Ivanhoe* Waltera Scotta. Wymienić należy także poematy Byrona: *Wędrowniki Childe Harolda*, *Giaur*, *Narzczone z Abydos*, *Sardanapal*; miały one wpływ na twórczość Delacroix⁵⁰.

Krajów Lewantu nigdy nie odwiedził Jean-Auguste-Dominique Ingres. Jednakże w jego twórczości powracają wątki orientalne, zwłaszcza akt we wschodniej scenerii. Na rok 1807 datowana jest *Kąpiąca się*, a na 1808 *Kąpiąca się Valpinçona* – egzotyczny charakter nadają postaciom turbany. Więcej elementów orientalnych (turban, wachlarz, biżuteria) odnajdujemy w *Wielkiej odalisce* (1814). W kolejnych latach spod pędzla Ingres'a wyszła *Mała kąpiąca się* (inny tytuł: *W haremie*, 1828); tworząc

48 H. Guiterman, *David Roberts*, Oxford 1986.

49 V. Noakes, *Edward Lear (1812–1888)*, katalog wystawy, London 1985.

50 Ch. Peltre, *Orientalism in Art*, op. cit., s. 84–89.

ten obraz, Ingres korzystał z pracy *Cent estampes qui représentent différentes nations du Levant* (1714–1715), a także z listów Mary Montagu, zwłaszcza opisu jej wizyty w łaźni w Adrianopolu. Motywy orientalne pojawiają się w *Odalisce z niewolnicą* (1839), inspirowanej miniaturami perskimi, a także w *Łażni tureckiej* (1859–1863), nabytej przez księcia Napoleona Józefa. Malując *Łażnię turecką*, Ingres po raz kolejny czerpał pomysły z listów Lady Montagu. W dziele tym malarz przedstawił nagie wschodnie piękności ze swych wcześniejszych prac. Tematyka haremowa została uznana przez księżnę Klotyldę, żonę księcia Napoleona, za zbyt nasyconą erotyką; z tego względu artysta musiał przyciąć obraz (nadał mu kształt koła) i dodać kilka postaci⁵¹.

W pierwszej połowie XIX wieku możemy odnaleźć również twórców, dla których Orient był zupełnie fantastyczną krainą. Nigdy nie odwiedzili oni Wschodu. Czerpali z twórczości mistrzów z około 1830 roku – Delacroix i Decamps. Malarzem takim był Narcisse Diaz de la Peña. Informacji na temat krajów Wschodu dostarczał mu zapewne jego przyjaciel Félix Ziem, który zwiedzał Algierię, Tunezję, Maroko, Egipt i Azję Mniejszą. Dla Diaza de la Peñi orientalny, barwny charakter mieli Cyganie. Ukazujące ich płótno wystawił na Salonie w roku 1844. Malował również wymaginowane pejzaże (*Fontanna w Stambule*, 1845) i postacie wschodnich kobiet (*Orientalna kobieta z córką*, 1865)⁵².

W połowie XIX wieku w sztuce doszły do głosu tendencje realistyczne. Uwidacznia się to także w malarstwie orientalistycznym. Niektórym artystom nie wystarczała już jedna podróż na Wschód i dlatego niemal uzależnili się od podróżowania lub zamieszkiwali tam na dłużej. Takim twórcą był John Frederick Lewis. W roku 1840 wyruszył w wędrówkę przez Grecję, Turcję (Smyrna, Stambuł, Bursa) do Egiptu (dotarł tam w 1841 roku). W Kairze kupił dom w dzielnicy Ezbekiyah, zaczął nosić wschodnie stroje i starał się prowadzić życie typowego zamożnego mieszkańca imperium osmańskiego. Równocześnie unikał Anglików mieszkających w Kairze. W odróżnieniu od innych malarzy (np. Delacroix)

51 G.-G. Lemaire, *The Orient in Western Art*, op. cit., s. 198–203.

52 Ch. Peltre, *Orientalism in Art*, op. cit., s. 214.

swojego pobytu na Wschodzie nie opisywał w dziennikach czy listach. Okres ten poświęcił na malowanie portretów (np. Mohammada Alego Paszy), wykonywanie studiów i szkiców ukazujących meczety, targowiska, dziedzińce domów, uliczki, wnętrza. Lewisowi, pragnącemu poznać prawdziwy Orient, Kair wydał się zbyt skażony zachodnią cywilizacją, dlatego artysta wyjeżdżał na Synaj, do Suezu, Edfu, Teb, Asuanu. Po powrocie do Anglii oddał się tworzeniu scen przedstawiających życie mieszkańców Wschodu, wnętrza domów wschodnich i orientalne kobiety. Malował w technice akwareli, której był mistrzem, a także farbami olejnymi. Z ogromną starannością odtwarzał wszelkie detale, używał nasyconych barw. Nie popadał nigdy w patos ani nie epatował erotyzmem; jego dzieła tchną – można powiedzieć – wiktoriańskim spokojem⁵³.

Realistyczny sposób postrzegania Wschodu ukształtowali między innymi artyści biorący udział w wyprawach badawczych, dokumentujący widoki, zabytki, ludzi, których mogli zobaczyć w czasie drogi. Taki obraz Orientu popularyzowali w ilustrowanych czasopiśmie i wydawnictwach albumowych. Jedną z najlepiej znanych wypraw była podróż do Persji pod przewodnictwem Xaviera Hommaire'a de Hell, w której uczestniczył Jules Laurens. Ekspedycja wyruszyła w 1846 roku, przez Malte i Turcję. Im dalej podróżnicy się posuwali, tym warunki stawały się trudniejsze – spędzali po kilkanaście godzin w siodle, nękały ich choroby, doskwierał brak jedzenia. Hommaire de Hell stracił na pewien czas wzrok z powodu intensywności światła odbijanego od śniegu. Do Teheranu dotarli w lutym 1848 roku. Mimo przeszkód Laurens szkicował i malował pejzaże i ludzi, a w stolicy Persji jej mieszkańców, nawet samego szacha. Powrót okazał się równie niełatwy – w trakcie umarł Hommaire de Hell, a Laurens musiał salwować się ucieczką ze względu na zamieszki po śmierci szacha. Owocem wyprawy były dzieła, które od roku 1850 malarz wystawiał na Salonach – obrazy ukazujące rozległe widoki (*Zima w Persji, Jezioro Van i twierdza w Armenii*)

53 E.M. Weeks, *Cultures crossed: John Frederick Lewis and the Art of Orientalism*, London 2014.

i zabytki (*Ruiny pałacu w Ashraf, Meczet Błękitny w Tauris*). Jako znawca tematyki Laurens ilustrował artykuły dotyczące Bliskiego Wschodu w takich czasopismach jak „L'Illustration” czy „Le Tour du Monde”. Wydał także album z ilustracjami z wyprawy do Persji (1854–1860)⁵⁴.

Artystą, który odegrał znaczącą rolę w rozwoju malarstwa orientalistycznego w drugiej połowie XIX wieku, był Eugène Fromentin. Spopularyzował on nowy temat – wizerunek wschodniego jeźdźca umieszczonego na tle pejzażu i nieba zasnutego chmurami. Mimo że Fromentin nie był wykładowcą i nie prowadził prywatnego atelier, wybrana przez niego tematyka i stylistyka silnie oddziaływały między innymi na Adolfa Schreyera, Georges'a Washingtona (1827–1901) i Henriego Rousseau. Fromentin był jednym z malarzy, którzy ulegli fascynacji Algierią. Pierwszy raz zwiedzał ten kraj w roku 1846, a w latach czterdziestych i pięćdziesiątych powracał do niego wielokrotnie. Pod wpływem wypraw tworzył dzieła wystawiane na Salonach (m.in. w roku 1848, 1849, 1850, 1857, 1859). W 1859 roku otrzymał Legię Honorową. Obserwując zmianę barw zachodzącą pod wpływem intensywnego słońca Afryki, doszedł do wniosku, że tam kolory szarzeją. Z tego względu, a także pod wpływem prac Camille'a Corota, po roku 1861 tonacja jego płócien bliska była odcieni szarości i stała się wręcz monochromatyczna. Wówczas powstały jego widoki Nilu i pustyni. Dzieła artysty cieszyły się uznaniem kolekcjonerów, zwłaszcza w Ameryce Północnej. Duże zainteresowanie skłoniło go do wykonywania replik, a także powielania wypracowanych schematów. Fromentin zdobył popularność także jako pisarz; swoje wspomnienia z Afryki opublikował w *Un été dans le Sahara* (1856) i *Une année dans le Sahel* (1858)⁵⁵.

Widoki z Egiptu pędzla Fromentina wpisują się w nurt realistycznego malarstwa orientalistycznego drugiej połowy XIX wieku. W tym kontekście wspomnieć jeszcze należy co najmniej o dwóch malarzach francuskich: Léonie Bellym i Gustavie Guillaumecie. Pierwszym kontaktem Belly'ego ze Wschodem był udział w misji badawczej na przełomie 1850 i 1851 roku, która przez Egipt i Palestynę udała się do Bejrutu. W jego

54 L. Thornton, *The Orientalists*, op. cit., s. 120–123.

55 B. Wright, J. Thompson, *Eugène Fromentin*, Paris 1987.

dziełach z tego okresu widoczne są jeszcze wpływy prac Prospera Marilhata, a przemiana w twórczości dokonała się dopiero po wyprawie do Egiptu w roku 1855, w której uczestniczył także malarz Narcisse Berchère. Belly tworzył wówczas rozległe, pozbawione sztafażu pejzaże pustynne, pełne nierealnej wręcz, fantastycznej atmosfery. Kolejna podróż do Egiptu w 1856 roku, podczas której Belly wraz z innymi malarzami wybrał się na rejs Nilem, skłoniła go do wykonywania z natury studiów kobiet fellachów. Wykorzystał je później do tworzenia pejzaży, w których pojawiają się mieszkańcy Wschodu. Mimo że po roku 1857 Belly już nie podróżował na Wschód, wciąż malował realistyczne widoki orientalne. Największy sukces odniósł w 1861 roku, gdy na Salonie wystawił *Pielgrzymów do Mekki*. Dzieło to poza walorami formalnymi miało głębszą wymowę ideową. Pośród pielgrzymów malarz umieścił Świętą Rodzinę. Wydaje się, że w ten sposób próbował podkreślić, że dla chrześcijan i muzułmanów istnieje ten sam Bóg⁵⁶.

Naturalistyczny nurt w malarstwie orientalistycznym prezentował Gustave Guillaumet. Jak już powiedziano, twórczość Guillaumeta była związana z Algierią. Po raz pierwszy odwiedził ją w 1862 roku, a powracał jeszcze dziewięciokrotnie. W latach sześćdziesiątych XIX wieku prezentował sceny o wymowie „melodramatycznej” – pełne kontrastów barwnych i niezmiernych przestrzeni pustynnych. Jako przykład można tu podać *Wieczorną modlitwę na Saharze* (1863) czy *Pustynię* (1867). W latach siedemdziesiątych Guillaumet, podróżując po Algierii, starał się uciec od zachodniej cywilizacji – udawał się do najodleglejszych zakątków: Bu Saady, El Kantary, Laghouatu. Poznał życie koczowniców i próbował je z nimi dzielić. Zaczął wówczas malować naturalistyczne sceny z ich życia: kobiety niosące wodę, jeźdźców, wielbłądy, dzikie psy. Zaznaczyć należy również, że Guillaumet wiele uwagi poświęcił w swych pracach efektem światłocieniowym⁵⁷.

Wspomniani malarze stanowią zaledwie niewielką część armii twórców, którzy w drugiej połowie XIX wieku w realistyczny sposób starali się

56 Léon Belly, red. P. Wintrebort, P. Chabert, katalog wystawy, Saint-Omer 1977.

57 L. Thornton, *The Orientalists*, op. cit., s. 108–109.

oddać pejzaż i życie mieszkańców Wschodu. Skupiali się na scenach z życia przeciętnych ludzi, nierzadko ukazywali ich ciężką pracę i ciemne oblicze Orientu, przy czym starali się nie idealizować i nie dramatyzować. Dziewiętnasty wiek to czas poszukiwania korzeni chrześcijaństwa. Badacze rozpoczęli wyprawy archeologiczne, by odnaleźć dowody potwierdzające dzieje biblijne. Pośród chrześcijan popularne stały się pielgrzymki do miejsc kultu, także pątnictwo do Ziemi Świętej. Jednakże artyści nie ceniili tych terenów tak jak Egiptu czy Turcji. Po Ziemi Świętej podróżował między innymi David Wilkie, który zamierzał wykonać ilustracje do Biblii. Widoki tych ziem utrwalił malarze podróżnicy – Edward Lear i Thomas Seddon. W pierwszej połowie XIX wieku Orient nie odgrywał znaczącej roli w rozwoju malarstwa religijnego. Zmieniło się to diametralnie w roku 1848, gdy Horace Vernet opublikował w czasopiśmie „Illustration” tekst, w którym stwierdził, że istnieje podobieństwo między strojami z czasów biblijnych i współczesnych Arabów, dlatego też skłaniał się ku odrzuceniu klasycznych szat w przedstawieniach. Kierując się tą ideą, namalował między innymi *Hagar oddaloną przez Abrahama* (1835), *Judę i Tamar* (1840), *Płaszcz Józefa* (1853). Wielu artystów, między innymi krytyk i grafik Charles Blanc, Edward Burne-Jones czy Eugène Fromentin, nie uznało postulatów Verneta za słuszne. Natomiast inni, jak chociażby Francesco Hayez, starali się podążać wytyczoną przez niego drogą. Wierni realiom orientalnym próbowali być także ilustratorzy Biblii. Korzystali ze studiów z natury, fotografii, prac naukowych z zakresu archeologii. Tak czynili Gustave Doré, Edward J. Poynter, James Tissot. W nieco odmienny sposób inspirował się Orientem William Holman Hunt. Chciał on ukazać głębię scen biblijnych poprzez poszukiwanie prawdy w naturze. Tworząc obraz *Kozioł ofiarny* (1854–1858), udał się z kozłem nad Morze Martwe, gdzie – dopóki zwierzę nie zdechło – wykonywał jego studia. Odbił także podróż do Egiptu, Syrii, Palestyny. Zainspirowały go one do podjęcia takich tematów o wymowie religijnej jak *Odnalezienie Zbawiciela w świątyni* (1860), *Cud świętego ognia* (1869–1872), *Triumf niewinnych* (1885)⁵⁸.

58 G.-G. Lemaire, *The Orient in Western Art*, op. cit., s. 174–187; Ch. Peltre, *Orientalism in Art*, op. cit., s. 188–198; J. de Hond, *L'Orient religieux. A la recherche de*

W XIX wieku religia chrześcijańska przeżywała kryzys. Takie publikacje jak *Principles of Geology* (1830) Charlesa Lyella czy też *Origin of Species* (1859) Charlesa Darwina rzuciły zupełnie nowe światło na pochodzenie życia na ziemi. Ukazały się także wydawnictwa poddające krytyce Nowy Testament. Do najistotniejszych należą *Das Leben Jesu* (1836) Davida Straussa i *Vie de Jésus* (1863) Ernesta Renana. Wywołało to wzrost zainteresowania innymi religiami, w tym islamem. W Europie pokutowało nadal wiele stereotypowych opinii o muzułmanach; postrzegano ich jako ludzi niemoralnych, fanatycznych, agresywnych. Wpływ na nie miały takie wydarzenia jak wojna Greków o niepodległość czy też masyakra chrześcijan w Damaszku w roku 1860. Także artyści niejednokrotnie podkreślali negatywne cechy wyznawców islamu (np. David Roberts). Jednakże inni zauważali zalety: głęboką wiarę, tolerancję, sprawiedliwość, empatię. Lamartine twierdził nawet, że islam nie różni się w swych ideach od chrześcijaństwa. Zainteresowanie islamem widoczne jest również w tematyce obrazów orientalistycznych; wiele jest scen modlitwy w meczecie, na dachu, na pustyni oraz ukazujących pielgrzymki do Mekki czy wnętrza meczetów i grobowców. Szczególnie licznie są one reprezentowane w twórczości: Frédérica Goupila-Fresqueta, Jeana-Léona Gérôme'a, Paula Lenoira, Gustave'a Guillaumeta⁵⁹.

Poza tendencjami realistycznymi istotną rolę w malarstwie orientalistycznym drugiej połowy XIX wieku odgrywał nurt etnograficzny. W roku 1836 ukazała się bardzo popularna publikacja Edwarda Williama Lane'a *Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*, która pozwoliła wielu artystom zrozumieć obyczaje mieszkańców Wschodu. Pojawiły się również prace przedstawiające różnice rasowe, w tym Josepha Arthura de Gobineau *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1854–1855). Odmienność fizjonomii wzbudziła zainteresowanie także

la source, w: *L'orientalisme en Europe de Delacroix à Matisse*, red. D. Depelchin, R. Diederer, Paris 2011, s. 135–152. Zob. też: B. Foucart, *Le Renouveau de la peinture religieuse en France (1800–1860)*, Paris 1987; E. Bar-Yosef, *The Holy Land in English Culture 1799–1917. Palestine and Question of Orientalism*, Oxford 2005.

59 M. Warner, *The Question of Faith: Orientalism, Christianity and Islam*, w: *The Orientalists. Delacroix to Matisse*, op. cit., s. 32–38.

artystów. Już w latach trzydziestych XIX wieku Charles Gleyre malował typy psychologiczne fellachów. Z dużą dokładnością ludzi spotkanych podczas podróży do Persji portretował Jules Laurens. Na wystawie światowej w 1855 roku uwagę krytyki zwróciły prace Théodore'a Valério, przedstawiające typy ludów zamieszkujących tereny nad Dunajem. Docenił je Théophile Gautier i w tym nurcie upatrywał odrodzenie malarstwa orientalistycznego. Nazwa nurtu etnograficznego powstała w roku 1868, gdy krytyk Émile Galichon nazwał pierwszoplanowego twórcę tego prądu, Gérôme'a, „malarzem etnografem”. Prąd ten charakteryzował się fotograficznym sposobem ukazywania scen, niezwykle precyzyjnym oddawaniem detali, stosowaniem intensywnych, nasyconych barw. Dzieła te wywoływały wrażenie prawdy. Jednakże artyści, czasami z powodu nieznamośności obyczajów, popełniali liczne błędy – na przykład umieszczali w meczecie sceny, do których ze względów religijnych nie mogło tam dojść. Łączyli także w tym samym dziele przedmioty pochodzące z różnych epok, fragmenty różnych wnętrz⁶⁰.

Na rozwój orientalistycznego malarstwa realistycznego i etnograficznego znaczący wpływ miało odkrycie fotografii. Już kilka lat po wynalezieniu dagerotypu (1839) Frédéric Goupil-Fresquet wykorzystał tę technikę podczas podróży w roku 1843. Wraz z Horace'em Vernetem zwiedzał wówczas Syrię, Palestynę i Egipt. Szybko do użytku weszła wygodniejsza technika – kalotypia (1841). Początkowo, ze względu na utrudnienia techniczne, fotografowie orientaliści uwieczniali jedynie zabytki i pejzaże. Zdjęcia z orientalnych wypraw były wydawane w formie albumów – Maxime Du Camp w 1852 roku opublikował zdjęcia z Egiptu, Nubii, Palestyny i Syrii, John B. Green w 1854 z wybrzeża Nilu, a Auguste Salzmann w 1858 widoki Jeruzolimy. Wraz z rozwojem techniki fotografowie zaczęli utrzymywać również mieszkańców Wschodu, tworzyli całe galerie typów i strojów orientalnych. Popularność nowej techniki, tak-

60 Ch. Peltre, *Orientalism in Art*, op. cit., s. 154–167; P. Berson-Miller, *Un orientalisme scientifique? L'ethnographie, l'anthropologie et l'esclavage*, w: *L'orientalisme en Europe de Delacroix à Matisse*, op. cit., s. 117–130.

że pośród malarzy, skłoniła fotografów do otwierania pracowni w większych miastach Wschodu (w Port Saidzie działał Hippolyte Arnoux, w Kairze Wilhelm Hammerschmidt, w Bejrucie Félix Bonfils)⁶¹.

Malarzem reprezentującym nurt etnograficzny, jednym z najlepiej rozpoznawalnych malarzy orientalistów drugiej połowy XIX wieku, jest Jean-Léon Gérôme. Po raz pierwszy wyruszył on na Wschód w roku 1852 i zwiedził wtedy Stambuł. W 1855 roku na wystawie światowej, oprócz kompozycji *Czasy Augusta*, pokazał niewielkie sceny z obozu wojsk rosyjskich w Mołdawii. Zwiastowały one zmianę zainteresowań artysty, łączonego dotychczas ze stylem neogreckim. Przełomem była wyprawa do Egiptu w roku 1856. Gérôme wraz z innymi artystami wybrał się na rejs po Nilu. W wyniku tej wycieczki powstał jego pierwszy obraz o tematyce orientalnej, wystawiony na Salonie w 1857 roku. Kolejne lata były pasmem sukcesów malarza. Zdobył on uznanie publiczności, został profesorem Szkoły Sztuk Pięknych (1864), otrzymał zlecenia państwowe (*Audiencja ambasadora Syjamu w Fontainebleau*). Dzięki małżeństwu z córką Adolphe Goupila Gérôme nawiązał stałą współpracę z jego firmą handlującą reprodukcjami i dziełami sztuki. Obrazy malarza zyskały licznych zamożnych nabywców, zwłaszcza w Ameryce Północnej. Równocześnie Gérôme bardzo dużo, wręcz nałogowo podróżował i poznawał nowe kraje Orientu, między innymi w roku 1862 zwiedzał Egipt, Syrię, Jerozolimę, w 1868 – Egipt i Azję Mniejszą, w 1869 – Egipt, w 1871 – Turcję i Hiszpanię, w 1873 – Algierię, w 1874 – po raz kolejny Egipt, w 1875 – Turcję, w latach 1879–1880 – Grecję, Turcję, Egipt. Tematykę orientalnych dzieł Gérôme'a zdominowały sceny ukazujące życie mieszkańców Stambułu i Kairu: strażników, Arnautów, baszybuzuków, targowiska dywanów, targ niewolników, modlitwy, tancerki, nagie odaliski zażywające kąpeli w łaźni. Podczas podróży wykonywał studia i szkice, z których korzystał, malując w Paryżu. Posiłkował się także fotografiami, rekwizytami ze swojej kolekcji

61 Zob. M. Kemir, *L'Orient des photographes au XIX^e siècle*, Paris 1994; A. Fleig, *Rêves de papier: la photographie orientaliste, 1860–1914*, Neuchâtel 1997; K. Jacobson, *Odaliskses & Arabesques: Orientalist Photography 1839–1925*, London 2007.

i studiami paryskich modeli. Starał się oddać sceny w bardzo realistyczny sposób, na co zwrócił uwagę Gautier, aczkolwiek – jak pisałam już wcześniej – był to powierzchowny realizm. Jak wskazują badacze twórczości Gérôme'a, wpływ na wybór tematyki i stylistykę jego prac miało nowożytnie malarstwo niderlandzkie. Wykładając przez ponad czterdzieści lat w Szkole Sztuk Pięknych, artysta wykształcił wielu malarzy, którzy niejednokrotnie wybierali właśnie tematykę orientálną. Wymienić tu można: Alberta Aubleta, Lecomte'a du Nouÿ, Hamdiego Beya, Wasilijego Wereszczagina, Fredericka Arthura Bridgmana. Gérôme odcisnął wyraźne piętno na twórczości nie tylko swoich studentów, ale i innych artystów; wielu niewolniczo wręcz powielało jego rozwiązania kompozycyjne i styl⁶².

W drugiej połowie XIX wieku malarstwo orientalistyczne przestało być domeną artystów francuskich i angielskich. Wspominam tu jedynie o niektórych spośród licznej rzeszy malarzy orientalistów. Wśród Niemców na uwagę zasługują: Gustav Bauernfeind, Carl Haag, Adolf Schreyer, Carl Werner. Najbardziej znanymi austriackimi orientalistami są: Ludwig Deutsch, Rudolf Ernst, Leopold Carl Müller⁶³. Wymienić można również przedstawicieli szkoły włoskiej: Alberta Pasiniego, Ippolita Caffiego, Cesarego Biseo, Giuseppego Signoriniego⁶⁴; szkoły amerykańskiej: Fredericka Arthura Bridgmana, Frederica Edwina Churcha, Jamesa Fairmana, Edwina Lorda Weeksa, Johna Douglasa Woodwarda⁶⁵; i szkoły hiszpańskiej: Antonia Marię Fabrésa y Costę, José Benlliurego y Gila, Francisca Lameyera y Berenguera, Gabriela Morcillo Rayę⁶⁶.

W drugiej połowie XIX wieku realistycznemu i etnograficznemu nurtowi w malarstwie orientalistycznym przeciwstawił się prąd nawiązujący do twórczości artystów z około 1830 roku – twórczości Chassériau, Decamps'a i przede wszystkim Delacroix. Jego przedstawiciele nad efekty

62 G.M. Ackerman, *The Life and Work of Jean-Léon Gérôme*, London–New York 1986; *The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme*, op. cit.

63 Zob. M. Haja, G. Wimmer, op. cit.

64 Zob. C. Juler, op. cit.

65 Zob. G.M. Ackerman, *Les Orientalistes de l'école américaine*, op. cit.

66 Zob. E. Dizy Caso, op. cit.

iluzjonistyczne przedkładali walory kolorystyczne i światłocieniowe; w ich pracach możemy odnaleźć zapomniane przez „etnografów” dramatyzm i ekspresję. Artystą, który w pewien sposób zapowiadał ten nurt, był Alfred Dehodencq. Sam malarz uważał się za ostatniego z romantyków; za życia nie został doceniony i nie znalazł naśladowców. W roku 1853 po raz pierwszy odwiedził Maroko (m.in. Tanger, Tetuan, Mogador, Rabat, Sala). Kolejne lata do 1863 roku spędzał w Kadyksie i Tangerze. Dehodencq skoncentrował się na malowaniu scen z życia ulicy marokańskiej (*Tańcząca murzynka*), wykonywał do nich wnikliwe studia z natury. Indywidualnie traktował każdą z postaci i dokładnie oddawał szczegóły; równocześnie karykaturalnie przerysowywał gesty i mimikę, używał intensywnej kolorystyki i kontrastów światłocieniowych. Nie ukazywał idyllicznej wizji Orientu, nie stronił od scen brutalnych i pełnych przemocy (*Egzekucja na Żydówce*, 1860; *Sprawiedliwość paszy*; *Osądzenie złodziei*). Podobnie jak Delacroix, często malował Żydów (*Żydowskie święto w Tangerze*). W latach sześćdziesiątych XIX wieku, po powrocie do Paryża, Dehodencq zauważył, że jego twórczość znajduje się na marginesie życia artystycznego. Dalej tworzył sceny orientalne (*Pożegnanie Boabdila*, 1869), jednak nie spotykały się one z uznaniem⁶⁷.

Bardzo silny wpływ na wybór drogi przez młodych twórców w drugiej połowie XIX wieku miał hiszpański malarz Mariano Fortuny y Marsal. Tak jak Dehodencq, uległ on fascynacji Marokiem, które poznał w roku 1860. Podróż tam skłoniła go do rozjaśnienia palety, odrzucenia klasycystycznej stylistyki i podjęcia tematyki orientalnej. W 1866 roku Fortuny y Marsal wyjechał do Paryża. Tam szybko nawiązał przyjaźnię w świecie artystycznym (m.in. z Gérôme'em i Ernestem Meissonierem), zawarł także kontrakt z firmą Adolphe'a Goupila, która otrzymywała prawo wyłączności na sprzedaż jego dzieł. Fortuny y Marsal tworzył akwarele i z ekspresyjne prace olejne. Zawsze przedkładał efekty światłocieniowe i barwne nad realistyczne. Inspirował się malarstwem rokokowym, a zapowiadał impresjonizm. Malował sceny rodzajowe –

67 L. Thornton, *The Orientalists*, op. cit., s. 62–65.

kawiarnie, sprzedawców dywanów, zaklinaczy węży. Dzieła Fortuny y Marsala szybko zostały zauważone przez kolekcjonerów, zbierał je między innymi Amerykanin William Stewart. Z czasem jednak paryskie środowisko i zlecenia płynące od Goupilów zaczęły ograniczać indywidualność twórczą malarza. Dlatego zamieszkał w Grenadzie, a następnie w Rzymie i sam zaczął kierować swoją karierą. Zmarł w glorii w wieku trzydziestu sześciu lat⁶⁸.

Twórczość Mariana Fortuny y Marsala oddziaływała zwłaszcza na Henriego Regnault i Georges'a Clairina. Regnault spotkał Fortuny y Marsala w Rzymie w roku 1866. Szybko uległ fascynacji jego dziełami, rozbudziły one jego zainteresowanie Orientem. Dlatego też wraz z Clairinem wyruszył do Hiszpanii. W 1869 roku malarze i zarazem przyjaciele wyjechali do Maroka. Tam Regnault ukończył *Salome*, prezentowaną na Salonie w roku 1870. Kontrastowe barwy, typ urody Salome, błyski światła na tkaninach – wszystko to kojarzyło się widzom z Orientem. W Tangerze powstała kolejna jego praca: *Egzekucja bez sądu za czasów królów mauretańskich w Grenadzie* (1870). Artysta epatował wręcz dramatyzmem i brutalnością. Równocześnie roztaczał feerię barw pałacu w Grenadzie. Regnault poległ podczas wojny francusko-pruskiej⁶⁹. Natomiast Clairin powrócił po jej zakończeniu na półtora roku do Maroka. Jego wczesne prace w stylistyce były zbliżone do obrazów przyjaciela. Clairin także na późniejszych etapach rozwoju twórczości powracał do tematyki orientalnej. Jednak obrazy te miały bardziej fantastyczny, teatralny charakter. Podobną drogą jak Regnault i Clairin podążał Jean-Joseph Benjamin-Constant. Po wojnie w roku 1870 wyjechał do Hiszpanii, gdzie w Grenadzie poznał Mariana Fortuny y Marsala. Następnie udał się do Maroka, w którym spędził kolejne dwa lata. Od 1873 roku prezentował na Salonach obrazy ukazujące kobiety Wschodu, wnętrza haremów i sceny historyczne (*Wjazd Mahometa II do Konstantynopola*, 1876)⁷⁰.

68 M. Donate, C. Mendoza, *Fortuny, 1838–1874*, katalog wystawy, Barcelona 2003.

69 *Henri Regnault (1843–1871)*, red. S. de Juvigny, O. Caule, katalog wystawy, Saint-Cloud 1991.

70 L. Thornton, *The Orientalists*, op. cit., s. 50–53.

W drugiej połowie XIX wieku wątki orientalne pojawiały się również w twórczości artystów, którzy są łączeni z innymi nurtami w malarstwie – symbolizmem i impresjonizmem. Na uwagę zasługuje w tym kontekście Gustave Moreau. Około roku 1875 przeżywał on fascynację postacią Salome. W tym czasie namalował kilka wersji sceny ukazującej objawienie Jana Chrzciciela. W 1876 roku na Salonie pokazał jedną z nich – nadał jej odcień egzotyki dzięki pokryciu ciała Salome orientalnymi tatuażami; oprócz tego umieścił scenę na tle wschodniej architektury. Po roku 1878 Moreau stracił zainteresowanie tą postacią. Natomiast motywy egipskiej architektury możemy jeszcze zauważyć w *Odnalezieniu Mojżesza* (1878)⁷¹.

Impresjoniści ulegli wpływom Orientu poprzez fascynację twórczością Delacroix. Już Édouard Manet namalował inspirowaną pracami romantyka *Odaliskę* (1862–1866). Auguste Renoir oddał hołd Delacroix, malując portret żony handlarza dywanami – Clementine Stora w stroju algierskim. Pod jego wpływem stworzył również obraz *Paryżanki w strojach algierskich* (1872), ukazujący wnętrze domu publicznego na paryskim Montmartrze. Ponieważ dzieło balansowało na granicy parodii mody na Orient, nie zostało przyjęte na Salon. Zainteresowany wschodnią tematyką Renoir w roku 1881 odbył dwie podróże do Algierii. Wówczas powstały obrazy przedstawiające widoki miast algierskich (*Meczet*) i wizerunki ich mieszkańców (*Siedząca Algierka*). Tematy orientalne odnajdujemy także w twórczości Frédérica Bazille'a: *Kobieta wschodnia* (1869), *Toaleta* (1870), *Wychodząca z kąpieli* (1870). Podróż do Tunisu, Tanguer i Tetuanu stała się natchnieniem dla Johna Singera Sargenta, który wówczas rozpoczął pracę nad *Palącą ambrą*, wystawioną na Salonie w roku 1880. Wyprawa ta zachęciła go do odbycia kolejnych podróży do Egiptu (1891), Turcji (1891), Syrii i Palestyny (1905)⁷².

Krytycy artystyczni mieli nadzieję, że wprowadzenie motywów orientalnych i podróże na Wschód odmienią malarstwo europejskie, a także skłonią malarzy do porzucenia stereotypów i skierują ku studiom

71 G.-G. Lemaire, *The Orient in Western Art*, op. cit., s. 252–255.

72 Ibidem, s. 256–265.

z natury. Théophile Thoré wierzył, że „cała historia ludzkości, którą dawniej studiowano w książkach, żyje i trwa na powierzchni globu, w pejzażu i atmosferze, [...] w ludach, których charaktery i obyczaje przedłużają żywot ludów antycznych. Oto elementy, które odmieniają i odrodzą sztukę europejską”⁷³. Nadzieje krytyków nie do końca się spełniły: nie w przypadku wszystkich malarzy, tak jak u Delacroix, zetknięcie z Orientem wywołało przemiany formalne w ich twórczości. Sceny orientalne nabrały teatralnego charakteru, stały się wyreżyserowanymi spektaklami – jak *Wjazd Mahometa II do Konstantynopola* Benjamin-Constanta. Często Orient ukazywano przez pryzmat stereotypów – zgodnie z jednym z nich mieszkańcy Wschodu to ludzie okrutni; wyrazem tej opinii były sceny rzezi i mordów (Henri Regnault, *Egzekucja bez sądu za panowania królów mauretańskich w Grenadzie*). Równocześnie dla wielu twórców Orient stał się krainą idylliczną, w której istnieje złoty wiek, gdzie można odnaleźć zagubione na Zachodzie ideały – stąd liczne wizerunki wojowników, jeźdźców, modlitw. Dla innych jeszcze Orient był miejscem tajemniczym i bajkowym. Ci artyści w swych dziełach kreowali jego upoetyzowaną, nie-realną wizję. Czerpali oni natchnienie z utworów literackich; na przykład powieść Flauberta *Salambo* stała się inspiracją dla jedenastu obrazów wystawianych na Salonach w latach 1875–1890⁷⁴. W pracach orientalistów szczególnie często pojawiały się tematy z podtekstem erotycznym – wnętrza haremów, odaliski, tancerki (Lecomte du Nouÿ, *Biała niewolnica*, 1888). Nie brakowało także scen mordów na nagich pięknościach (Franciszek Żmurko, *Z rozkazu padyszacha*, 1888); czasami był to wyraz tajonych perwersji. Modelowym malarzem orientalistą końca XIX wieku był Jean-Jules-Antoine Lecomte du Nouÿ, nazywany Ingres’em malującym w stylu Gérôme’a. Jego płótna są bardzo dopracowane, charakteryzują się dużą dbałością o oddanie detali i wręcz fotograficznym realizmem⁷⁵.

73 M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1980, s. 209–210.

74 Ch. Peltre, *Orientalism in Art*, op. cit., s. 199.

75 L. Thornton, *The Orientalists*, op. cit., s. 128–129.

Pod koniec wieku XIX środowisko malarzy orientalistów skonsolidowało się. W roku 1893 powstało Société des Peintres Orientalistes Français. Jego celem była organizacja corocznych wystaw malarstwa orientalistycznego; odbywały się one do 1948 roku. Stowarzyszenie brało także udział w wystawach światowych i wystawach kolonialnych. Jego założycielami byli między innymi: Maurice Bompard, Eugène Girardet, Étienne Dinet, honorowymi członkami zostali zaś Gérôme i Benjamin-Constant. Stowarzyszenie popularyzowało także sztukę muzułmańską – w roku 1893 zorganizowało wystawę w Paryżu. W 1903 roku można było podziwiać sztukę islamu w Muzeum Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu. Rozwijało się również życie artystyczne w Algierii: w roku 1904 powstało Muzeum Miejskie w Algierze, organizowano salony, założono też kolonię artystyczną w willi Abd el-Tif⁷⁶.

Obok malarzy końca XIX wieku powierzchownie traktujących Orient możemy odnaleźć także tych, którzy starali się zrozumieć mieszkańców Wschodu. Bez wątpienia do takich twórców należał wspomniany Étienne Dinet. Po raz pierwszy odwiedził on Algierię w roku 1884. Zafascynowany tym krajem, w 1904 roku przeniósł się do Bu Saady. Jeszcze w Paryżu od swego przyjaciela, malarza Paula Leroya, nauczył się języka arabskiego. W roku 1914 przeszedł na islam, a w 1929 odbył pielgrzymkę do Mekki – otrzymał imię Hady Nasr Ed Dine Dini. Choć mieszkał w Algierii, brał udział w życiu artystycznym Paryża; pokazywał tam sceny z życia mieszkańców Afryki, niejednokrotnie nie unikając tak trudnych tematów jak śmierć, żałoba, przemoc. Wydawał również książki ilustrowane swymi pracami: *Antar* (1898), *Miraż* (1906), *Pustynia* (1911)⁷⁷.

76 G.-G. Lemaire, *The Orient in Western Art*, op. cit., s. 270–278; Ch. Peltre, *Orientalism in Art*, op. cit., s. 253–254.

77 Zob. D. Brahami, K. Benchikou, *Étienne Dinet*, Paris 1984.

5.2

MALARSTWO W IMPERIUM OSMAŃSKIM OD AHMEDA III DO ABDULHAMIDA II W KONTEKŚCIE EUROPEIZACJI PAŃSTWA TURECKIEGO

Stanisław Chlebowski w liście do Józefa Ignacego Kraszewskiego, pisany w styczniu roku 1875, twierdził, że w Stambule prawie nie ma artystów i znawców sztuki⁷⁸. Czy dlatego Stambuł wydawał się mu prowincją, że sam kształcił się w Petersburgu i Paryżu? Czy też w rzeczy samej w latach sześćdziesiątych XIX wieku Chlebowski znalazł się w Stambule na „pustyni” artystycznej?

Pierwsze próby europeizacji Turcji możemy zauważyć już podczas panowania Ahmeda III (1703–1730). Miały one jeszcze powierzchowny charakter i dotyczyły jedynie dworu sułtańskiego. W roku 1712 zainteresowany kulturą Zachodu władca wysłał poselstwo do Paryża w celu studiowania kultury i obyczajów europejskich. Podczas panowania Ahmeda III założono pierwszą turecką drukarnię, wzrosło zainteresowanie geografią, medycyną i naukami ścisłymi. Jednakże największy wpływ na życie dworu sułtańskiego wywarły pochodzące z Zachodu zabawy i rozrywki. Przykładowo – prezentowano przedstawienia te-

78 *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 31, BJ, 6491/IV, list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 10 I 1875.

atrów weneckich, obchodzono święto tulipanów przywiezionych z Holandii, wolny czas spędzano w rokokowych willach wybudowanych w Słodkich Wodach⁷⁹.

Podczas panowania kolejnych władców europeizacja zaczęła wiązać się z głębszymi zmianami w strukturze państwa. Sułtan Mahmud I (1730–1754) założył szkołę inżynierów wojskowych, a Mustafa III (1754–1774) dzięki wykształconym na Zachodzie inżynierom zreformował korpus artylerzystów i także założył szkołę wojskową⁸⁰. Podobnie postępował Abdulhamid I (1774–1789): sprowadził specjalistów, którzy zreorganizowali wojsko, i ufundował szkołę budowy fortyfikacji⁸¹. Tą drogą zmian szedł również Selim III (1789–1807), który na wzór europejski zreorganizował flotę i założył szkołę wojskowo-inżynieryjną. Poddał też zmianom struktury administracyjne; utworzono wówczas przedstawicielstwa dyplomatyczne Turcji w Londynie, Paryżu, Wiedniu i Berlinie⁸².

Wpływy zachodnioeuropejskie uwidoczniły się również w sztukach plastycznych. Pod koniec panowania Abdulhamida I popularne stały się malowidła ściennie, ukazujące pejzaże, ujęte w barokowe ramy ornamentalne. Widoki te przedstawiają idylliczne krajobrazy, góry, pałace, wille, fontanny, antyczne ruiny, Bosfor, Złoty Róg, zatoki morskie. Nie pojawiają się natomiast postacie ludzkie. Jak wskazują badacze, inspiracją były francuskie malowidła ściennie, porcelana rokokowa i ryciny europejskie. Jedne z najstarszych tego typu malowideł możemy odnaleźć w pałacu Topkapi w sypialni Abdulhamida I, w sypialni jego matki oraz przy wejściu do pokoju wezyra, przy komnacie Dywanu. Były to zapewne dzieła mistrza włoskiego. Za panowania Selima III malowidła ściennie rozpowszechniły się także w domach prywatnych (w Damaszku, Kairze, Anatolii, Grecji, Macedonii) i w meczetach⁸³.

79 J. Reychman, *Historia Turcji*, Wrocław 1973, s. 156–160.

80 Ibidem, s. 169–171.

81 Ibidem, s. 183.

82 Ibidem, s. 193, 195.

83 W.M.K. Shaw, *Ottoman Painting. Reflections of Western Art from the Ottoman Empire to the Turkish Republic*, London–New York 2011, s. 13–16; G. Renda, *Ot-*

Oddziaływanie sztuki europejskiej możemy zauważyć również w tureckim malarstwie książkowym. Przykładem mogą być dzieła wybitnego mistrza malarstwa miniaturowego Abdulcelila Levniego, tworzącego w czasach Ahmeda III. W swych pracach, zatytułowanych *Surname-i Sultan Ahmed Han* i *Surname-i Vehbi*, zastosował on znacznie swobodniejszy sposób komponowania scen; widoczne są także próby użycia perspektywy. Naturalne ujęcie póz, gestów i rysów twarzy możemy dostrzec również w wizerunkach kobiet i władców pędzla Levniego. Podobne cechy znajdujemy w twórczości Abdullaha Buhaříego⁸⁴.

Władcy z dynastii osmańskiej, pragnący zreformować swoje państwo, szybko zwrócili uwagę na propagandową funkcję malarstwa. Znaczenie portretu docenił Selim III. Sułtan zaangażował pochodzącego z Grecji Konstantina Kapidaǵiego, który wykonał portret władcy (1803) i serię wizerunków poprzednich sułtanów (1804–1806). Selim III zamówił u Johna Younga w Londynie wykonane na ich podstawie ryciny, które wydrukowano w roku 1815. Kapidaǵi był twórcą drzewa genealogicznego dynastii osmańskiej. Miało ono formę drzewa z zawieszonymi na gałęziach portretami władców. Drzewa genealogiczne powstawały także w późniejszym czasie, przeznaczano je na dary. Kapidaǵi utrwalił też uroczystości na dworze tureckim podczas święta bajramu. Selima III portretowali również inni malarze: Jean-François Duchateau (1792) i Andrea Appiani (1807). Odbitka graficzna jednego z portretów Selima III została przesłana Napoleonowi Bonaparte⁸⁵.

Już w początkach XVIII wieku do europeizującej się stolicy imperium osmańskiego zaczęli przybywać malarze europejscy. Przyjeżdżali oni zazwyczaj wraz z wyprawami arystokratów lub na zaproszenie amba-

toman Painting and Sculpture, w: *Ottoman Civilization*, red. H. Inalcik, G. Renda, Ankara 2003, s. 935–939.

84 G. Renda, *Ottoman Painting and Sculpture*, op. cit., s. 933–935.

85 S. Germaner, Z. İnankur, *Constantinople and the Orientalists*, Istanbul 2002, s. 85; G. Renda, *Portraits: the Last Century*, w: *The Sultan's Portrait. Picturing the House of Osman*, red. S. Kangal, P. M. Isjn, Istanbul 2000, s. 442–447, 465–467, 470, 473–495, 516; W.M.K. Shaw, op. cit., s. 16–18; G. Renda, *Ottoman Painting and Sculpture*, op. cit., s. 939.

sadorów. Wyprawy te niejednokrotnie zamieniały się w dłuższe pobyty; kilku artystów zostało zaangażowanych do pracy dla dworu sułtańskiego. Jean-Baptiste Van Mour przyjechał do Turcji w roku 1699 na zaproszenie ambasadora francuskiego. Malował portrety członków dworu, wielkiego wezyra, a nawet sułtana Ahmeda III; tworzył także widoki portu, przedstawiał festyny i ceremonie. Nie stronił od scen historycznych – utrwalił wydarzenia rewolty antysułtańskiej z roku 1730. Dla ambasadora Francji księcia de Ferriol wykonał ponad sto niewielkich obrazów, ukazujących przedstawicieli różnych narodowości Lewantu. Wykorzystując je, w Paryżu w 1712 roku opublikował album⁸⁶.

Kolejnym związanym z Turcją Europejczykiem był Jean-Étienne Liotard, który do Stambułu wyruszył jako towarzysz sir Williama Ponsonby'ego w roku 1737. W czasie podróży malował portrety, a także szkicował wschodnie stroje i biżuterię. Wyprawa ta zamieniła się w dłuższy pobyt – malarz pozostał w Turcji przez kolejnych pięć lat. W tym czasie malował portrety zamożnych mieszkańców stolicy, a także współpracowników dworu, między innymi wielkiego wezyra. Artysta przesiąkł wręcz kulturą Wschodu – zaczął nosić strój orientalny, a po powrocie do Paryża nie porzucił wschodniej tematyki⁸⁷.

Artystą, który również na dłużej zagościł w Stambule, był Antoine de Favray. Przybył on do Turcji z Malty w roku 1762, zapewne na zaproszenie ambasadora francuskiego księcia de Vergennes. Pozostał w Stambule przez osiem lat. Tworzył widoki Bosforu, Złotego Rogu, Słodkich Wód, portrety (m.in. ambasadora francuskiego i jego żony) i sceny rodzajowe ukazujące wschodnie kobiety⁸⁸.

Jean-Baptiste Hilaire przybył do Turcji w 1776 roku wraz z księciem Choiseul-Gouffier, przygotowującym książkę *Voyage littéraire de la Grece*.

86 G.-G. Lemaire, *The Orient in Western Art*, op. cit., s. 66–68; F. Hitzel, op. cit., Paris 2002, s. 20–30; G. Renda, *Portraits*, op. cit., s. 412–414; S. Germaner, Z. İnankur, *Orientalism and Turkey*, Istanbul 1989, s. 67–68.

87 G.-G. Lemaire, *The Orient in Western Art*, op. cit., s. 68–73; F. Hitzel, op. cit., s. 31–40; S. Germaner, Z. İnankur, *Orientalism and Turkey*, op. cit., s. 74.

88 G.-G. Lemaire, *The Orient in Western Art*, op. cit., 73–76; F. Hitzel, op. cit., s. 42–49; S. Germaner, Z. İnankur, *Orientalism and Turkey*, op. cit., s. 68.

Hilaire pracował nad ilustracjami do tego dzieła, malował również widoki, wnętrza haremów, a także wykonał portret Abdulhamida I. Po powrocie do Paryża tworzył ilustracje ukazujące stroje i pejzaże orientalne⁸⁹.

Znaczące sukcesy w Turcji odniósł Antoine Ignace Melling. Do Stambułu przyjechał w roku 1785 i początkowo został zatrudniony w ambasadzie rosyjskiej. Szybko zyskał uznanie i otrzymał zlecenie od siostry sułtana Hatice na zaprojektowanie ogrodu. Zaraz posypały się kolejne zamówienia na projekty willi, wystroje wnętrz, dekoracje uroczystości okolicznościowych. Za swoje prace wyróżniony został tytułem architekta jego wysokości sułtana. Równocześnie tworzył liczne pejzaże, które wydał w formie albumu zatytułowanego *Voyage pittoresque de Constantinople et les rives du Bosphore*. Turcję opuścił w roku 1802⁹⁰.

Reformy istotne dla przemian państwa tureckiego wprowadził Mahmud II (1808–1839). W roku 1826 zlikwidował on korpusy janczarów i spahisów, przeciwstawiających się reformom⁹¹. Dokonał też zmian w administracji państwa, utworzył między innymi ministerstwa. Za czasów Mahmuda II powstały kolejne szkoły: świecka szkoła średnia, szkoła kształcąca urzędników, muzyków, tłumaczy, lekarzy. W 1831 roku wydano pierwsze tureckie czasopismo „Kalendarz Wydarzeń”. Znaczący wpływ na życie Turków miało przejście stroju europejskiego; równocześnie wprowadzono zakaz noszenia długich bród i zastąpiono turbany fezami⁹².

Mahmud II korzystał z malarstwa jako narzędzia propagandy. Wprowadził nakaz umieszczenia w instytucjach rządowych jego portretów. Zawieszeniu wizerunku władcy towarzyszyła specjalna ceremonia⁹³. Sułtan

89 G.-G. Lemaire, *The Orient in Western Art*, op. cit., s. 76–82; F. Hitzel, op. cit., s. 54–64; S. Germaner, Z. Ćnankur, *Orientalism and Turkey*, op. cit., s. 68, 72.

90 G.-G. Lemaire, *The Orient in Western Art*, op. cit., s. 82–84; F. Hitzel, op. cit., s. 65–67; S. Germaner, Z. Ćnankur, *Orientalism and Turkey*, op. cit., s. 75, 77.

91 J. Reyman, op. cit., s. 209–210.

92 Ibidem, s. 213–216.

93 S. Germaner, Z. Ćnankur, *Constantinople and the Orientalists*, op. cit., s. 85–86; W.M.K. Shaw, op. cit., s. 26–28.

był ukazywany w zreformowanym stroju wojskowym. Niejednokrotnie wizerunki padyszacha stawały się prezentami i nagrodami. Na zlecenie władcy jego portrety wykonali: Achille Devéria, Blasius Hoefel, Paolo Verona, Thomas Allom, John Frederick Lewis, Henri-Guillaume Schlessinger (1837)⁹⁴. Portret autorstwa tego ostatniego został w roku 1839 подарowany królowi Francji Ludwikowi Filipowi⁹⁵. W czasie panowania Mahmuda II spopularyzowały się miniaturowe wizerunki władców, wykonywane farbami olejnymi na kości słoniowej, często oprawiane w jubilerską ramkę i przystosowywane do zawieszania na szyi. Jednym z pierwszych tego typu wizerunków było dzieło Marrasa z 1832 roku⁹⁶. Sułtan pragnął utrwalić również swoje zreorganizowane wojsko; uczynił to na jego zlecenie malarz François Dubois. Znane są nam dwie niedatowane prace ukazujące Mahmuda II podczas procesji w otoczeniu wojsk i tłumów oraz paradę wojskową na Hipodromie⁹⁷. Panowanie Mahmuda II to także czas rozwoju szkolnictwa artystycznego – od roku 1832 w szkole wojskowej wykładano rysunek i malarstwo. Najbardziej obiecujących uczniów kierowano na studia za granicę⁹⁸.

W pierwszej połowie XIX wieku Turcja coraz częściej była celem artystycznych podróży malarzy zachodnioeuropejskich. W roku 1834 Stambuł zwiedzał William Henry Bartlett, ilustrator publikacji podróżniczych, a w latach 1836–1838 przebywał tam Thomas Allom. Za panowania Mahmuda II stolicę Turcji odwiedzili również: Alexandre-Gabriel Decamps (1828), Adrien Dauzats, Charles Gleyre, Jacob Jacobs (1838)⁹⁹.

94 S. Germaner, Z. İnankur, *Constantinople and the Orientalists*, op. cit., s. 86; G. Renda, *Portraits*, op. cit., s. 450–451, 502, 505.

95 F. Hitzel, op. cit., s. 268.

96 G. Renda, *Portraits*, op. cit., s. 508–509.

97 S. Germaner, Z. İnankur, *Constantinople and the Orientalists*, op. cit., s. 85, 134, 145; eosdem, *Orientalism and Turkey*, op. cit., s. III.

98 W.M.K. Shaw, op. cit., s. 32; G.-G. Lemaire, *The Orient in Western Art*, op. cit., s. 266.

99 A.K. Gören, *Minority, Levantine and Foreign Painters who Depicted Eyüpsultan*, w: *Eyüpsultan Symposia I–VIII: Selected Articles*, Istanbul 2005, s. 110, 113–115 (http://ekitap.eyup.bel.tr:9600/sempozyum/eyupo1_08_eng/09_ahmet.pdf, data dostępu: 17 II 2011).

Stambuł zaczął być traktowany przez artystów jako miejsce, gdzie można nie tylko przez chwilę poszukiwać inspiracji, lecz także osiąść na dłużej. Podczas rządów Mahmuda II do Stambułu przybyli malarze pochodzący z Malty. Spośród nich należy wymienić Giuseppego Schranza, który do Turcji przyjechał około roku 1834. Został zaangażowany jako nauczyciel malarstwa w szkole wojskowej. Schranz dał się poznać jako autor pejzaży i widoków morskich; swoje prace wydał też w formie grafik w Stambule i Paryżu¹⁰⁰. Również z Malty przyjechał do Stambułu w 1844 roku Frédéric Brockdorff, który skupił się na twórczości graficznej. Najbardziej znanym z Maltańczyków był bez wątpienia Amedeo Preziosi, który w Stambule zamieszkał w roku 1842. Preziosi wspaniał się jako autor akwarel ukazujących mieszkańców Wschodu, pejzaże i widoki morskie. Zyskał sławę i liczne zlecenia zarówno w Turcji, jak i w Europie. Do sylwetki i twórczości Preziosiego, który był znajomym Chlebowskiego, powróć w dalszej części pracy.

Panowanie Abdulmecida (1839–1861) i Abdulaziza (1861–1876) przeszło do historii Turcji jako okres tanzimatu, czyli reorganizacji struktur państwa. Znaczący wpływ na przemiany miała działalność mężów stanu: Resida Paszy, Alego Paszy, Fuada Paszy, Midhata Paszy. Abdulmecid rozpoczął swe panowanie ogłoszeniem manifestu z Gülhane (1839), w którym między innymi zabezpieczył absolutną równość pomiędzy muzułmanami i wyznawcami innych religii; dopuścił także niemuzułmanów do pełnienia funkcji państwowych¹⁰¹. W latach czterdziestych XIX wieku przystąpiono do prac nad skodyfikowaniem przepisów prawa karnego, cywilnego, administracyjnego i handlowego – za wzór przyjęto kodeksy francuskie. Utworzono również, dzięki wsparciu kapitału angielskiego i francuskiego, Bank Ottomański. Reformie poddano także system szkolnictwa, w tym utworzono ministerstwo oświaty. Po wojnie krymskiej rozpoczęto kolejne reformy; wprowadzono między innymi nowe prawo agrarne ułatwiające osiedlanie się kolonistów,

100 F. Hitzel, op. cit., s. 256.

101 J. Reychman, op. cit., s. 228–229.

dzięki któremu rozwinęła się na przykład polska wieś – Adampol¹⁰². Pierwsze zmiany spotykały się z oporem obywateli przyzwyczajonych do wcześniejszego systemu feudalnego. Próby te miały początkowo bardzo powierzchowny charakter, jednak były znakiem dla państw europejskich, że Turcja postanowiła zerwać z zacofanym despotyzmem i pójść drogą reform. Poczynania te zostały z dużą przychylnością przyjęte przez Francję i Anglię¹⁰³. Władze tureckie starały się również przyciągnąć zagraniczny kapitał. Rząd udzielał zachodnioeuropejskim firmom koncesji na rozbudowywanie połączeń kolejowych, szos i linii telegraficznych; niejednokrotnie w pracach tych brali udział Polacy¹⁰⁴. Dalszym przemianom poddawano system edukacji; zakładano licea (w roku 1868 otwarto słynne liceum Galatasaray z francuskim programem nauczania) i uczelnie wyższe (w 1870 roku zaczął działać w Stambule uniwersytet), szkołę żeńską (1858), a także towarzystwa naukowe (Osmańskie Towarzystwo Naukowe – 1861)¹⁰⁵. W okresie tanzimatu w dużej mierze dzięki Mustafie Celaleddinowi Paszy – Konstantemu Borzęckiemu – zaczął się odradzać język turecki. Powstała pierwsza nowoczesna gazeta „Komentator Sytuacji” (1860)¹⁰⁶. Reformy, które miały przekształcić Turcję w państwo liberalno-mieszczańskie, okazały się jednak w znacznym stopniu nieskuteczne. Były zaledwie podstawą do dalszych przemian. Zagraniczny kapitał, który napłynął do Turcji, nie przeobraził gospodarki państwa, które traktował jako teren do eksploatacji. Rząd turecki, aby przeprowadzać reformy, zmuszony był do emisji banknotów, które nieustannie traciły na wartości. Zaciągnięto także ogromne pożyczki – w roku 1869 dług zewnętrzny Turcji przekraczał sumę dwóch miliardów franków. Nadal zbyt mało było wykształconych ludzi, którzy mogliby pełnić wysokie funkcje administracyjne. Powszechny był, często podkreślany przez

102 Zob. J.S. Łątka, *Adampol – polska wieś nad Bosforem*, Kraków 1981.

103 J. Reychman, op. cit., s. 219–223.

104 Ibidem, s. 231–232.

105 Ibidem, s. 235–236.

106 B. Lewis, *Narodziny nowoczesnej Turcji*, przeł. K. Dorosz, Warszawa 1972, s. 102–240; J. Reychmann, op. cit., s. 236–237.

Stanisława Chlebowskiego, *bahşiş* (łapówki); szerzyła się korupcja, dwór i sfery rządowe pogrążyły się w intrygach i waśniach. Negatywny wpływ na stan państwa miały także ruchy odśrodkowe: w latach sześćdziesiątych XIX wieku wybuchały walki niepodległościowe w Serbii, Bośni, Hercegowinie, Bułgarii, a także na Krecie. Władze nie rozumiały jednak problemu narodowościowego¹⁰⁷.

Znaczący wpływ na europeizację Turcji miały mniejszości pochodzące z Europy. W roku 1844 w Turcji 18,7 procent ludności było reprezentantami innej narodowości niż turecka, zaś w roku 1906 było to już 34 procent¹⁰⁸. W połowie XIX wieku Polacy stanowili, po Włochach i Francuzach, jedną z największych mniejszości europejskich w stolicy Turcji. Emigranci, którzy zdecydowali się pozostać w Turcji, odegrali niebagatelną rolę w reformowaniu państwa osmańskiego, na polu zarówno wojskowości, dyplomacji, kultury, jak i gospodarki¹⁰⁹. Wciąż istniała quasi-polska formacja wojskowa – Pułk Dragomanów Sułtańskich – dowodzona przez Michała Czajkowskiego (Sadyka Paszę), będąca częścią Pułku Kozaków Sułtańskich. Polacy piastowali także stanowiska na dworze. Za panowania Abdulaziza funkcję ordynansa sułtana pełnił Brunon Lisikiewicz (bej Denisz), nadwornego architekta – Borys Bończa-Tomaszewski¹¹⁰, sekretarzem wezyra Fuada Paszy był zaś bej Rustem (Dobrowolski vel Wolski)¹¹¹, a marszałkiem dworu – Władysław Kościelski (Sefer Pasza)¹¹².

Przedstawiciele mniejszości narodowych zazwyczaj mieszkali w Stambule w dzielnicy Pera. W tej części miasta mieszały się kultury Wschodu i Zachodu. Na ulicach można było usłyszeć język francuski i włoski

107 J. Reychman, op. cit., s. 237–242.

108 A.K. Gören, op. cit., s. 110.

109 Zob.: A. Lewak, *Dzieje emigracji polskiej w Turcji (1831–1878)*, Warszawa 1935; K. Gałczyńska-Kilańska, *Polacy w Kraju Półksiężycy*, Kraków 1974; K. Dopierała, *Emigracja polska w Turcji w XIX i XX wieku*, Lublin 1988; J.S. Łątka, *Odaliski, poturczeńcy i uchodźcy. Z dziejów Polaków w Turcji*, Kraków 2001.

110 J.S. Łątka, *Odaliski, poturczeńcy...*, op. cit., s. 138.

111 Ibidem, s. 282–284.

112 J.S. Łątka, *Słownik Polaków w Imperium Osmańskim i Republice Turcji*, Kraków 2005, s. 169–170.

i w tym samym momencie spotkać derwisza z klasztoru znajdującego się w dzielnicy. Budynki prezentujące style europejskie stały tuż obok typowych drewnianych domów tureckich. W Perze mieściły się reprezentacyjne siedziby ambasad, największe paryskie domy mody, teatry, hotele i restauracje o zachodnioeuropejskim standardzie. Także w Perze wybudowano pierwszą w Stambule linię tramwajową i podziemną kolejkę. Największa ulica dzielnicy, Grande Rue de Pera, była stambulskimi Polami Elizejskimi. Tak sugestywnie Perę charakteryzował Gérard de Nerval:

Zaraz za klasztorem derwiszów i pasem zieleni ciągnącym się po przeciwnej stronie ulicy znajdujemy się nagle jakby w jednej z dzielnic Paryża. Wspaniałe sklepy modystek, jubilerów, cukierników, bielizniarek, angielskie i francuskie hotele, czytelnie i kawiarnie, oto, co oglądamy na przestrzeni ćwierć mili. Większość konsulów ma tu swoje siedziby, których fasady wychodzą na ulicę. Wyróżnia się zwłaszcza olbrzymi pałac, całkowicie zbudowany z kamienia, w którym mieści się ambasada rosyjska. [...] Idąc ulicą przekonamy się, że dalej rozszerza się, i widzimy na lewo teatr włoski czynny tylko dwa razy na tydzień. Dalej ciągną się piękne domy mieszczańskie wychodzące na ogrody, a potem na prawo wznoszą się budowle uniwersytetu tureckiego i szkół wyższych, jeszcze dalej zaś, na lewo – szpital francuski¹¹³.

Krótko i trafnie podsumował Perę w swych wspomnieniach Stanisław Bełza: „Europa to i nie Europa, bo tu na słońcu wygrzewają się, jak nad Bosforem, gromady drzemących psów, bo karetę któregoś z ambasadorów ugrzęzła w kałuży nieoschłego błota”¹¹⁴.

W Perze szczególnie często otwierali swoje pracownie artyści. W XVIII wieku swoje atelier mieli tam: Jean-Baptiste Van Mour, Jean-Étienne Liotard, Louis-François Cassas, Antoine-Ignace Melling, zaś w XIX wieku między innymi: Amedeo Preziosi, Pierre Désiré Guillemet, Luigi Acquarone, Joseph Manas, Leonardo de Mango, Giovanni Brindesi. Także malarze tureccy umieszczali tam swoje pracownie: Hamdi Bey,

113 G. de Nerval, *Podróż na Wschód*, przeł. J. Dmochowska, Warszawa 1967, s. 318.

114 S. Bełza, *W stolicy padyszacha*, Warszawa 1898, s. 115.

Şevket Bey, Adil Bey, Fahri Bey, Ahmed Ziya Bey¹¹⁵. W tej dzielnicy artyści chętnie wystawiali swoje dzieła: prezentowali je w Pera Palace Hotel, w atelier fotograficznym Abdullah Frères czy w sklepach Maison Leduc, Maison Rosenthal, Maison Baker. Powstało tam wiele zakładów fotograficznych, między innymi atelier Phébusa, Borgosa Tarkulyana, Guillaume'a Bergrena i Pascala Sébaha¹¹⁶.

Syn Mahmuda II, Abdulmecid, również docenił malarstwo zachodnioeuropejskie. Jego portret wykonał Johann Hermann Kretzschmer (1840) – kopię tego wizerunku przekazano królowi Fryderykowi Wilhelmowi IV. Abdulmecida malował także David Wilkie (1840); dzieło to twórca podarował królowej Wiktorii, natomiast dla padyszacha wykonał kopię (1841). Portrety władcy tworzyli również: Charles Doussault (1846)¹¹⁷, Franz Sterrer i Charles-Émile Labbé (1856), a miniatury Jean Portet (1850) i Sebuhan Manas. Luigi Rubio kopię portretu sułtana (1847) prezentował na Salonie paryskim w roku 1848. Rupen Manas, pracujący jako tłumacz w ambasadzie Turcji w Paryżu, wykonał kilka portretów padyszacha; jeden z nich podarowano królowi szwedzkiemu (1857). Sułtan zaprosił do Stambułu także Willisa Maddoxa, który miał namalować jego portret, do czego jednak nie doszło, ponieważ artysta przedwcześnie zmarł¹¹⁸. Możemy odnaleźć także sceny ukazujące uroczystości związane z dworem i Abdulmecidem. W roku 1839 Paolo Verona przedstawił sułtana uczestniczącego w uroczystościach w meczecie w Eyüp¹¹⁹. Z kolei Tedeschini około roku 1859 namalował płótno, na którym utrwalone zostało święto z okazji ślubu córki sułtana. W 1840 roku Sperenza Fecir przedstawił procesję z udziałem władcy i jego

115 S. Germaner, Z. İnankur, *Constantinople and the Orientalists*, op. cit., s. 64, 68, 70.

116 Ibidem, s. 73–74.

117 X. Du Crest, *De Paris à Istanbul, 1851–1949. Un siècle de relations artistiques entre la France et la Turquie*, Strasbourg 2009, s. 65–66.

118 S. Germaner, Z. İnankur, *Constantinople and the Orientalists*, op. cit., s. 89, 90, 92–93; F. Hitzel, op. cit., s. 268–272; G. Renda, *Portraits*, op. cit., s. 452, 456, 510–512, 514–515.

119 G. Renda, *Portraits*, op. cit., s. 456.

wojsk¹²⁰. Do wykończenia wybudowanego w latach 1842–1853 pałacu Dolmabahçe, nowej siedziby sułtanów, Abdulmecid zaangażował francuskiego dekoratora Charlesa Séchana, słynnego ze scenografi przygotowanych dla paryskiej opery. Nad projektami wyposażenia pałacu pracował on w latach 1851–1859¹²¹. Na czasy panowania Abdulmecida przypadło także znaczące wydarzenie artystyczne – w roku 1845 w pałacu sułtańskim odbyła się pierwsza wystawa zbiorowa prac studentów Wojskowej Akademii Medycznej¹²².

Dla malarzy europejskich otrzymanie zlecenia od dworu sułtańskiego lub chociażby zaprezentowanie władcy swoich dzieł oznaczało honoraria, nagrody i prezenty. Dlatego też wielu artystów starało się wkraść w łaski ambasadorów Turcji, którzy mogli polecić ich w sferach dworskich. Jako przykład przytoczyć można przypadek Theodora Amana, który w ambasadzie w Paryżu zabiegał o wstawiennictwo w roku 1854¹²³. Podczas rządów Abdulmecida za zaprezentowanie swoich dzieł na dworze nagrodzeni zostali między innymi: Carl Haag, Adolf Schreyer, Maximilian Schmidt, Jean-Baptiste Huymans, Narcisse Berchère, William Holman Hunt, Edward Lear, Ippolito Caffi, Giovanni Brindesi, Rafaele Carelli¹²⁴.

Za panowania Abdulmecida Stambuł odwiedziło wielu malarzy zainteresowanych Wschodem. Spośród nich możemy wymienić następujących twórców: Carla Haaga, Adolfa Schreyera, Maximiliana Schmidta, Jeana-Baptiste'a Huymansa, Narcisse'a Berchère'a, Alexandre'a Bidę, Herculesa Brabazona Brabazona, Jeana-Josepha Benjamina-Constanta, Fabiusa Bresta, Theodore'a Frère'a, Eugène'a Napoleona Flandina, Constantina Guys'a, Jules'a Laurensa, Adolphe'a Yvona, Horacego Verneta,

120 S. Germaner, Z. İnankur, *Constantinople and the Orientalists*, op. cit., s. 95, 136; eosdem, *Orientalism and Turkey*, s. 81–82.

121 X. du Crest, op. cit., s. 23–47.

122 S. Öner, *The Place of the Ottoman Palace in the Development of Turkish Painting and the Military Painters*, w: *Art turc. Turkish art, 10th International Congress of Turkish Art*, Genève 1999, s. 518.

123 S. Germaner, Z. İnankur, *Constantinople and the Orientalists*, op. cit., s. 84, 95.

124 *Ibidem*, s. 93.

Richarda Dadda, Williama Holmana Hunta, Johna Fredericka Lewisa, Edwarda Leara, Jeana Schranza, Carla Bossoliego, Ippolita Caffiego¹²⁵.

W roku 1861 na tron osmański wstąpił brat Abdulmecida – Abdulaziz. Warto zatrzymać się w tym miejscu i scharakteryzować postać sułtana Abdulaziza, od którego przez kilka lat zależały koleje życia Stanisława Chlebowskiego. Abdulaziz był synem padyszacha Mahmuda II i Czerkieski Pertevniyal. W odróżnieniu od brata nie mógł poszczycić się zachodnio-europejskim wykształceniem. Przede wszystkim pogłębiał swą wiedzę religijną, szczególnie blisko był związany z zakonem mewlewitów (derwiszów), ale kształcił się też w dziedzinie sztuki oraz muzyki tureckiej i europejskiej. Potrafił grać na neyu (wschodni flet prosty) i ljavcie (orientalna lutnia); komponował także utwory muzyczne w stylu europejskim: *Invitation à la valse* i *La gondole barcarolle*. Władca uczył się również kaligrafii; znał język perski i arabski; interesował się polowaniami i sportem. Podobnie jak jego poprzednik, nie mieszkał w pałacu Topkapi, lecz w Dolmabahçe, czasowo także w Beylerbeyi i Çırağan¹²⁶.

Abdulaziz wraz z Abdulmecedem podróżował po miastach Anatolii. W roku 1862, już jako sułtan, udał się do Egiptu; był pierwszym od XVI wieku władcą imperium osmańskiego, który wyprawił się do tego kraju¹²⁷. W 1867 roku jako pierwszy w historii padyszach, namówiony przez swych ministrów Alego Paszę i Fuada Paszę, zdecydował się odbyć podróż dyplomatyczną po Europie. Odwiedził wówczas Paryż, Londyn, Berlin i Wiedeń, wszędzie spotykał się z monarchami. W Paryżu zobaczył wystawę światową. Towarzyszyli mu jego następcy Murad i Abdulhamid, a także syn Jusuf. Podróż ta miała być dowodem dla krajów europejskich, że Turcja podąża drogą reform¹²⁸.

125 A.K. Gören, op. cit., s. 116–117; S. Germaner, Z. İnankurt, *Orientalism in the 19th Century and Turkey*, w: *Orientalists at the Ottoman Palace*, red. I. Baytar, O. Tasdelen, Istanbul 2006, s. 23.

126 F. Yenişehirlioğlu, *Continuity and Change in Nineteenth-Century Istanbul. Sultan Abdul-Aziz and Beylerbeyi palace*, w: *Islamic Art in the 19th Century: Tradition, Innovation, and Eclecticism*, Boston 2006, s. 58–59.

127 Ibidem.

128 A. Zaleski, *Z wycieczki na Wschód*, Warszawa 1887, s. 329–332.

W opiniach współczesnych Abdulaziz był człowiekiem nieokrzesanym, nieinteresującym się sprawami państwa, ulegającym chwilowym kaprysom. Tak sułtana charakteryzował w swych wspomnieniach z podróży Antoni Zaleski:

Abdul-Aziz pod każdym względem był przeciwieństwem swego brata. [...] odznaczał się absolutną ignorancją [...], był na wskroś Azjatą, niemającym żadnej idei przewodniej, żadnej troski o swe państwo, żadnych innych względów, jeno ten jeden: użyć i to użyć jak najwięcej. Niezmiernie silny i korpulentny, tchórzem był skończonym. [...] O interesach państwa nie miał najmniejszego wyobrażenia, nie rozumiał ich wcale¹²⁹.

Edmondo De Amicis, który zwiedzał Stambuł w czasie panowania Abdulaziza, poświęcił władcy kilka stron w swych wspomnieniach z podróży. Twierdził, że sułtan charakteryzował się bardzo zmiennym charakterem. Wprawdzie w pierwszych latach swych rządów miał zapędy reformatorskie, jednakże szybko zastąpiła je pusta chęć zaspokojenia swych pragnień i fantazji. Padyszach bardzo często zmieniał swe zainteresowania, De Amicis pisał: „Dziś zachciało mu się lwów, jutro tygrysów; słał więc kupców do Indii, do Afryki po te zwierzęta. [...] to zbierał powozy, to fortepiany [...], to znów napadała nań mania kogucich walk [...]; potem zapalał się do gry w karty, do budowania kiosków, do gromadzenia obrazów”. Miał również różnego rodzaju manie; był przekonany, że ktoś chce go otruć, innym razem panicznie bał się wybuchu pożaru¹³⁰. Podobnie na temat sułtana wypowiada się Bernard Lewis, badacz historii Turcji: „Kapryśny i gwałtowny, uparty i popędliwy, szybko skłócił się z reformatorami, a jego interwencje przeszkadzały lub czasem całkowicie ją [politykę reformatorów – AW] paraliżowały”¹³¹. Sułtan słynął także z niezwyklej rozrzutności – wydał podczas swego panowania ponad czterysta milionów franków, same budowle pochłonęły sto osiemdziesiąt milionów. Za jego rządów wybudowano

129 Ibidem, s. 325–326.

130 E. De Amicis, *Konstantynopol. Wspomnienia z podróży*, przeł. M. Obrąpalska, Warszawa 1879, s. 245–246.

131 B. Lewis, op. cit., s. 156.

między innymi meczety: Aksaray Valide, Sadabad, Aziziye oraz pałace Beylerbeyi i Çırağan. Wydawał ogromne sumy również na zbytckowne umeblowanie, obrazy, utrzymanie swego haremu¹³².

Sułtan Abdulaziz, nieposiadający odpowiedniego wykształcenia i nieprzygotowany do sprawowania rządów, nie przejawiał w tym kierunku szczególnych uzdolnień. Kolejne reformy wprowadzali w życie jego ministrowie i wezyrowie Ali Pasza i Fuad Pasza; oni też reprezentowali Turcję na arenie międzynarodowej. Sułtana nie pociągały zawiłości dyplomacji ani nie interesował stan państwa – skupiał się na muzyce i sztuce. W osobie Abdulaziza połączyły się reformatorskie, proeuropejskie zapędy jego ojca i brata z cechami jego sułtańskich pradziadków, którzy byli przekonani, że są wszechwładnymi panami świata. Padyszach był z jednej strony kolekcjonerem dzieł sztuki, z drugiej człowiekiem zaspokajającym swe lekkomyślne zachcianki i trwoniącym pieniądze.

Wystawy i kolekcje, które Abdulaziz zobaczył podczas podróży po Europie w roku 1867, skłoniły go do kolekcjonowania dzieł malarzy współczesnych. Już w roku 1861 Jean-Léon Gérôme namalował dla sułtana obraz *Sokrates szukający Alcybiadesa w domu Aspazji*. Jednakże z nieznanych powodów nie dotarł ono do Stambułu. Znaczący wpływ na wybór prac do kolekcji miał Şeker Ahmed Pasza. W zakupach pośredniczyła paryska firma Goupilów. Zbiory władcy uzupełniane były przez obrazy, które otrzymywał w prezencie. W kolekcji znalazły się prace między innymi takich twórców jak: Adolphe William Bouguereau, Gustave Boulanger, Auguste Bonheur, Charles Chaplin, Pierre-Auguste Cot, Alfred de Dreux, Victor Hugué, Giuseppe De Nittis, Henri Joseph Harpignies, Eugène Fromentin, Charles Daubigny, Adolf Schreyer. Liczne ze zgromadzonych prac ukazywały konie i jeźdźców; o ich zakupie bez wątpienia zadecydowały zainteresowania sułtana – miłośnika polowań¹³³.

132 A. Zaleski, op. cit., s. 293.

133 S. Germaner, Z. İnankur, *Constantinople and the Orientalists*, op. cit., s. 117–118; eosdem, *Orientalism and Turkey*, op. cit., s. 82; G. Sevinç Kaya, *The Paintings*

Abdulaziz nie był jedynym tureckim kolekcjonerem dzieł sztuki. Szczególną sławę zyskały zbiory Halila Şerifa Paszy, który pracował w służbie dyplomatycznej Turcji w Atenach, Petersburgu, a od roku 1865 w Paryżu. W jego posiadaniu znalazły się takie obrazy jak: *Łaźnia turecka* Ingres'a, *Sprzedawca dywanów* Gérôme'a, *Ulica w Kairze* Marilhata, *Początek świata* Courbета, a także dzieła Bouchera, Greuze'a, Watteau, Verneta, Delacroix, Rousseau, Diaza, Corota, Chassériau, Decamps. Wiele prac do swej kolekcji Halil Şerif Pasza nabył od Paula Duranda-Ruela. Zbiory te jednak zostały rozprzedane w roku 1868, z powodu licznych długów właściciela¹³⁴.

Aby ukazać Europie dążenia reformatorskie, władze Turcji prezentowały swoje osiągnięcia na wystawach światowych. Po raz pierwszy Turcja wystąpiła na wystawie w Londynie w roku 1851. Zaprezentowała się także w roku 1855 w Paryżu i 1862 w Londynie. Na wystawach tych pokazywano rzemiosło artystyczne, zwłaszcza broń, ceramikę i dywany. Szczególnie okazała była ekspozycja turecka na wystawie paryskiej w roku 1867. Pawilonom wystawowym nadano kształty kiosku, meczetu i łaźni. Po raz pierwszy pokazano wówczas rysunki architektoniczne, obrazy, fotografie i rzeźby, a także zabytki archeologiczne. Swoje płótna prezentowali: Osman Hamdi Bey, Amedeo Preziosi, Charles-Émile Labbé, Wirginia Serviçen, Marie Adelainde Walker (portret Abdulaziza), Riza Efendi, Pierre Montani, Serabyan, Iphigénie Zipmy, Şeker Ahmed Pasza (portret Abdulaziza). Dzieła ukazywały głównie wschodnie sceny rodzajowe i pejzaże. W roku 1873 podczas organizacji wystawy światowej w Wiedniu pracami nad częścią turecką kierował Osman Hamdi Bey. Turcy zaprezentowali repliki fontanny Ahmeda III, typowego domu, łaźni, kawiarni, a także manufaktury ceramiki. Wydano dwa albumy przedstawiające tradycyjne stroje tureckie, architekturę i ornamentykę. Szczególnie doceniono

Purchased from Goupil's Art Gallery for The Dolmabahçe Palace, w: Orientalists at the Ottoman Palace, op. cit., s. 71–91.

¹³⁴ Zob. F. Haskell, *A Turk and His Pictures in Nineteenth-Century Paris*, „Oxford Art Journal” 1982, t. 5, nr 1, s. 40–47; M. Haddad, *Khalil-Bey. Un homme, une collection*, Paris 2000; W.M.K. Shaw, op. cit., s. 46–50.

prace Osmana Hamdiego Beya, który został nagrodzony sześcioma medalami¹³⁵.

Stanisław Chlebowski nie był jedynym malarzem z Zachodu pracującym na zlecenie Abdulaziza. Od roku 1864 dla władcy pracował Pierre Désiré Guillemet. Wykonał on kilka portretów padyszacha. W 1866 i 1873 roku sportretował go we wnętrzu nowo wybudowanego pałacu Çırağan; znany jest także portret konny sułtana jego pędzla. Francuski malarz jest również autorem malowideł w pałacu Dolmabahçe. Tworzył też portrety dam dworu sułtańskiego; szkice do nich wykonywała w haremie jego żona¹³⁶.

Największą zasługą Guillemeta dla tureckiego środowiska artystycznego było założenie w roku 1874 szkoły rysunku i malarstwa. Uczelnia ta powstała dzięki wsparciu Abdulaziza. Jej siedziba mieściła się w Perze. Studiować można było sześć dni w tygodniu, oprócz niedziel, od godziny ósmej do siedemnastej. We wtorki i soboty w szkole uczyły się kobiety. Pod koniec pierwszego roku jej funkcjonowania zapisanych było trzech Turków, Ormianin, Alzaczek, Belg i Grek. Uczniowie prezentowali swoje prace w roku 1877 na wystawie zorganizowanej w teatrze na ulicy Petit-Champs. Uczelnia zakończyła swoją działalność w tym samym roku¹³⁷. W czasie panowania Abdulaziza, w roku 1873, utworzona została też szkoła średnia – Darussafaka, w której kształcono w technikach graficznych, malarstwie olejnym, akwareli, perspektywie i malarstwie dekoracyjnym¹³⁸.

Podróż sułtana po Europie wzmogła jego zainteresowanie sztuką Zachodu. Abdulaziz zamówił u włoskiego malarza Alberta Pasiniego, czasowo

135 S. Germaner, Z. İnankur, *Constantinople and the Orientalists*, op. cit., s. 47, 49–51; Z. Çelik, *Displaying the Orient. Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs*, Berkeley 1992.

136 S. Germaner, Z. İnankur, *Constantinople and the Orientalists*, op. cit., s. 98, III; eosdem, *Orientalism and Turkey*, op. cit., s. 82, 121; G. Renda, *Portraits*, op. cit., s. 460, 520; X. Du Crest, op. cit., s. 53–69.

137 S. Germaner, Z. İnankur, *Constantinople and the Orientalists*, op. cit., s. 68–69; eosdem, *Orientalism and Turkey*, s. 82–83; X. Du Crest, op. cit., s. 69–71.

138 G.-G. Lemaire, *The Orient in Western Art*, op. cit., s. 266.

przebywającego w Stambule, obrazy o tematyce związanej ze stłumieniem powstania na Krecie. Obecnie znamy dwa płótna powstałe w roku 1868: *Atak armii tureckiej i Wojna na Krecie* oraz dwa w roku 1869: *Bombardowanie twierdzy i Wojna grecko-turecka*¹³⁹. Władca zamówił u rzeźbiarza Charlesa Fullera swój pomnik konny (1872), który umieszczony został w pałacu Beylerbeyi, a także popiersie w marmurze (1872)¹⁴⁰.

Kolejnym artystą, którego dzieła kolekcjonował Abdulaziz, był Iwan Ajwazowski. Po raz pierwszy odwiedził on Stambuł w 1845 roku. Za panowania Abdulmecida powrócił do Turcji jeszcze dwukrotnie. Jedno ze swoich dzieł подарował władcy, za co został nagrodzony medalem Nişan-i Ali czwartej klasy. Ajwazowski przybył do Stambułu także w roku 1874. Gościł go wówczas architekt Saris Balyan, który przedstawił Rosjanina Abdulazizowi. Władca zamówił u malarza liczne obrazy ukazujące widoki morskie, między innymi *Flotę otomańską przed pałacem Çırağan* (1875) i *Eyüp w świetle księżycy* (1874). Ajwazowski wykonał także portret sułtana. Za talent nagrodzono go kolejnym odznaczeniem. Artysta odwiedzał Stambuł w następnych latach jeszcze ośmiokrotnie. Sportretował wówczas Murada V i Abdulhamida – od tego ostatniego otrzymał Order Medżydów. Ajwazowski prezentował swoje dzieła również szerszej publiczności stambulskiej, w roku 1886 i 1888¹⁴¹.

W czasie rządów Abdulaziza kariery artystyczne rozpoczęli tureccy malarze urodzeni w latach czterdziestych XIX wieku. Z sułtanem blisko był związany Şeker Ahmed Pasza (Ahmed Ali). Naukę rysunku i malarstwa rozpoczął on w szkole wojskowej, w roku 1861 dzięki wsparciu Abdulaziza wyjechał kontynuować edukację w Paryżu. We Francji uczył się pod kierunkiem Louisa Boulanger'a i Jeana-Léona Gérôme'a. Spędził również rok w Rzymie. Po powrocie do Turcji w 1871 roku pracował dla sułtana – pomagał gromadzić dzieła do kolekcji, współpracował

139 S. Germaner, Z. İnankur, *Constantinople and the Orientalists*, op. cit., s. 102.

140 Ibidem, s. 99; *The Sultan's Portrait*, op. cit., s. 460, 527.

141 S. Germaner, Z. İnankur, *Constantinople and the Orientalists*, op. cit., s. 102–103; eosdem, *Orientalism and Turkey*, op. cit., s. 91–92; A.K. Gören, op. cit., s. 115–116.

z zagranicznymi dyplomatami. Za swe zasługi został adiutantem władcy, a w końcu osiągnął rangę generała. Pracował także jako profesor rysunku w szkole wojskowej. Şeker Ahmed Pasza w swej twórczości unikał scen figuralnych, skupiał się na tworzeniu widoków leśnych, przedstawień zwierząt, martwych natur i pejzaży. W jego dziełach widoczne są wpływy Milleta, Courbetta i szkoły barbizońskiej¹⁴².

Şeker przyczynił się istotnie również do zorganizowania pierwszych zbiorowych wystaw malarstwa w Stambule. Pierwsza ekspozycja odbyła się w 1873 roku; zgromadzono wówczas dzieła zarówno artystów tureckich (Mesud Bey, Ahmed Bey, Naim Bey, Said Bey) jak i europejskich mieszkających w Stambule (Guillemet, jego żona, Luigi Acquarone). Kolejne wystawy zorganizowano w roku 1875 i 1877. Wzbudziły one zainteresowanie Abdulaziza. Również w późniejszych latach (1880, 1881) malarze prezentowali swoje dzieła szerszej publiczności. W Stambule można było podziwiać także wystawy artystów europejskich. W roku 1881 pokazywano prace Gérôme'a i Ajwazowskiego, a w roku 1887 kolekcję barona Faya, zawierającą dzieła między innymi Rembrandta, Teniersa, Claude'a Lorraina¹⁴³. Artyści udostępniali swoje prace także w witrynach sklepowych czy atelier fotograficznych; w atelier Abdullah Frères wystawiali swoje obrazy Osman Hamdi Bey, Sarkis Direnyan, a także Stanisław Chlebowski (studium z Egiptu – *Wejście do łaźni*, 1875)¹⁴⁴.

Podobnie jak Şeker Ahmed Pasza, Süleyman Seyyit studiował w akademii wojskowej, a następnie kontynuował edukację w Paryżu, pod kierunkiem Tony'ego Roberta-Fleury'ego (syna), Gustave'a Boulanger'a i Alexandre'a Cabanela, a także w Rzymie. Po dziesięciu latach powrócił do Stambułu,

142 T. Ataöv, *Turkish Painting*, Bucharest 1979, s. 15–16; S. Germaner, Z. İnankur, *Constantinople and the Orientalists*, op. cit., s. 107; Z. İnankur, *Official Painters of Ottoman Palace*, w: *Art turc. Turkish Art*, op. cit., s. 382; W.M.K. Shaw, op. cit., s. 60–66; S. Öner, op. cit., s. 518–519.

143 A.K. Gören, op. cit., s. 119–120; F. Hitzel, op. cit., s. 280; S. Germaner, Z. İnankur, *Orientalism and Turkey*, op. cit., s. 82–83; eodem, *Orientalism in the 19th Century and Turkey*, op. cit., s. 25–26; X. Du Crest, op. cit., s. 106; W.M.K. Shaw, op. cit., s. 54–55.

144 S. Germaner, Z. İnankur, *Constantinople and the Orientalists*, op. cit., s. 291; W.M.K. Shaw, op. cit., s. 56.

gdzie został nauczycielem malarstwa i jako pierwszy z wykładowców prowadził zajęcia w plenerze. Süleyman Seyyit skupił się na wykonywaniu martwych natur i pejzaży w duchu szkoły barbizońskiej; można jednak odnaleźć w jego twórczości sceny figuralne. Dla sułtana Abdulaziza namalował scenę batalistyczną ukazującą epizod z wojen turecko-rosyjskich, za co został nagrodzony medalem. Malarz osiągnął rangę majora¹⁴⁵.

Największą sławę spośród malarzy tureckich zyskał Osman Hamdi Bey. W 1857 roku udał się do Paryża na studia prawnicze, jednakże porzucił je na rzecz nauki malarstwa. Kształcił się między innymi pod kierunkiem Gérôme'a, co w znaczący sposób wpłynęło na stronę formalną jego dzieł. Prezentował swoje prace na Salonach paryskich w roku 1866 i 1868, a także na wystawie światowej w roku 1867. Do Turcji powrócił w 1869 roku. Początkowo pracował w Bagdadzie. W roku 1873 był organizatorem sekcji tureckiej na wystawie światowej we Wiedniu. W 1881 roku Osman Hamdi został dyrektorem Muzeum Narodowego¹⁴⁶.

Jako pierwszy z malarzy tureckich Osman Hamdi skoncentrował się na tworzeniu scen figuralnych. Jego Turcy to intelektualiści niepozbawieni ambicji. Często ukazywał także kobiety ze Wschodu; przedstawiał je podczas czytania czy gry na instrumentach. Nigdy nie namalował dzieł o charakterze erotycznym. Osman Hamdi dążył do zaprezentowania codziennego życia i zwyczajów Turków. Artysta był znawcą sztuki osmańskiej, dzięki czemu bardzo wiernie odtwarzał elementy architektoniczne, stroje czy wyroby rzemiosła artystycznego. Podobnie jak europejscy orientaliści, zestawiał jednak w jednym dziele elementy pochodzące z różnych epok i miejsc¹⁴⁷.

145 T. Ataöv, op. cit., s. 16; W.M.K. Shaw, op. cit., s. 58–60, 91–92.

146 S. Germaner, Z. İnankur, *Constantinople and the Orientalists*, op. cit., s. 300–311; E. Topalli, *A Meeting of Two Painters from West and East. Stanisław Chlebowski's and Osman Hamdy Bey's Paintings of Green Mosque*, w: *The Art of Islamic World and Artistic Relationships between Poland and Islamic Countries*, red. B. Biedrońska-Słotowa, J. Malinowski, M. Ginter-Frołow, Kraków 2011; W.M.K. Shaw, op. cit., s. 52–54.

147 S. Germaner, Z. İnankur, *Constantinople and the Orientalists*, op. cit., s. 300–311; E. Topalli, op. cit.; W.M.K. Shaw, op. cit., s. 67–76.

Wielu malarzy było przedstawicielami mniejszości narodowych, zwłaszcza mniejszości ormiańskiej. Należy zwrócić uwagę na Migirdiça Civanyana, który kształcił się w prywatnej szkole Guillemeta. Naukę kontynuował we Włoszech w latach 1876–1879. Jego dzieła odznaczały się nastrojową atmosferą. Civanyan pracował również nad dekoracyjnymi malowidłami w pałacach sułtańskich. Interesującą postacią jest Sarkis Diranyan, również student Guillemeta, kształcący się także w paryskiej szkole sztuk pięknych pod kierunkiem Gérôme'a. Malarz nagradzany był na wystawach światowych w roku 1892 i 1900. Wspomniany już wcześniej Rupen Manas, tłumacz w ambasadzie Turcji w Paryżu, a następnie konsul w Mediolanie, zasłynął jako portrecista rodziny sułtańskiej. Zagraniczne wykształcenie zdobył również Yervant Oskan Efendi. Kształcił się w Rzymie i Paryżu. Zajmował się zarówno malarstwem, jak i rzeźbą. Brał udział w licznych wystawach w Turcji, a także w wystawie światowej w 1878 roku. Spośród innych przedstawicieli mniejszości ormiańskiej można wymienić między innymi: Melkona Diratzuyana, Telemaka Eserciyana, Aprahama Sakayana¹⁴⁸.

Także za panowania Abdulaziza Stambuł odwiedziło wielu europejskich artystów: Rudolf Ernst, Walter Charles Horsley, Leopold Carl Müller, Rudolf Weisse, Jean-Léon Gérôme, Léon Bonnat, Charles-Emile de Tournemine¹⁴⁹.

Zainteresowanie Abdulaziza sztukami plastycznymi odziedziczył jego syn Abdulmecid II, urodzony w roku 1868. Był on ostatnim władcą osmańskim (1922–1924). Odebrał staranne wykształcenie – znał język francuski, grał na fortepianie, uczył się także rysunku pod kierunkiem Sami Paszy i Fausta Zonaro. Syn Abdulaziza malował sceny rodzajowe z życia dworu sułtańskiego. Wymienić możemy między innymi obrazy *Goethe w sułtańskim haremie* i *Beethoven w sułtańskim haremie*, wystawione w 1918 roku w Wiedniu. Tworzył również portrety swoich poprzedników na tronie, na przykład Selima I, a także członków swej rodziny i goszczonych na dworze malarzy i poetów. Malował sceny inspirowa-

148 W.M.K. Shaw, op. cit., s. 37–38; A.K. Gören, op. cit., s. III–III3.

149 A.K. Gören, op. cit., s. 119.

ne utworami literackimi. Jednocześnie Abdulmecid wspierał finansowo artystów, którzy chcieli kształcić się za granicą. Był honorowym przewodniczącym Otomańskiego Stowarzyszenia Artystów. Sułtan utrzymywał także żywe kontakty z zachodnioeuropejskim środowiskiem artystycznym. Przyjaźnił się z pisarzem Pierre'em Lotim i pokazywał swoje dzieła na Salonie paryskim w 1914 roku. Po opuszczeniu Turcji osiadł w Nicei, a od roku 1939 mieszkał w Paryżu. Regularnie wystawiał na Salonach Jesiennych¹⁵⁰.

Po krótkim panowaniu Murada V (1876) na tron osmański wstąpił Abdulhamid II (1876–1909). Podobnie jak wcześniejszy władca, interesował się sztukami plastycznymi. W młodości pobierał lekcje malarstwa, a w późniejszym okresie malował farbami olejnymi pejzaże¹⁵¹. Za jego panowania doszło do kilku znaczących dla życia artystycznego Stambułu wydarzeń. Abdulhamid założył w pałacu Yildiz muzeum, w którym zgromadzono portrety władców z dynastii osmańskiej, a także obrazy z kolekcji sułtana, porcelanę, monety, dywany, biżuterię i inne przedmioty¹⁵².

Z kolei w marcu 1883 roku rozpoczęła swoją działalność szkoła sztuk pięknych. Funkcję dyrektora objął Osman Hamdi Bey. Szkoła składała się z trzech oddziałów – malarstwa, rzeźby i architektury. Studenci kształcili się w pracowniach pod okiem artystów-profesorów, rozwijali również swą wiedzę na temat teorii sztuk pięknych. Jako profesorów zatrudniono wielu obcokrajowców, między innymi: Salvatora Valeriego, Pietra Bello, Józefa Warnię-Zarzeckiego, Leonarda de Mango, Fausta Zonaro. Od roku 1885 odbywały się wystawy prac studentów. Przez pierwsze lata istnienia szkoły kształcili się w niej nieliczni muzułmanie; w 1890 roku było ich jedynie czterech¹⁵³.

Podczas panowania Abdulhamida na scenie artystycznej Stambułu pojawili się kolejni malarze tureccy. Wśród nich na uwagę zasługują Hoca Ali Riza i Halil Pasza. Ali Riza, jak wielu innych twórców, kształcił się

150 S. Germaner, Z. İnankur, *Constantinople and the Orientalists*, op. cit., s. 120–123; W.M.K. Shaw, op. cit., s. 85, 87–88, 107–108.

151 Z. İnankur, op. cit., s. 382.

152 G. Renda, *Portraits*, op. cit., s. 461, 532.

153 F. Hitzel, op. cit., s. 280, 283; W.M.K. Shaw, op. cit., s. 57.

w akademii wojskowej, gdzie następnie wykładał. Pełnił też funkcję przewodniczącego Stowarzyszenia Malarzy Tureckich (1909–1912). W twórczości skoncentrował się na jednym temacie, jakim były widoki miasta Uskudar. Ali Riza tworzył je w plenerze, stąd jego dzieła bliskie były impresjonizmowi¹⁵⁴. Halil Pasza wyjechał zaś do Paryża w 1880 roku, gdzie kształcił się pod kierunkiem Gérôme'a i Gustave'a Courtois. W Turcji malarz pracował jako dyrektor Muzeum Narodowego i osiągnął stopień generalski. Halil Pasza malował pejzaże i widoki Bosforu w sposób zbliżony do metody impresjonistów. Jako pierwszy z malarzy tureckich tworzył akty. Przyjmował także zlecenia od Abdulhamida, dla którego wykonał portrety Selima III i Mahmuda II. Jego dzieła były wielokrotnie nagradzane, między innymi na wystawie światowej w roku 1900¹⁵⁵.

W czasie rządów Abdulhamida tworzyło również wielu absolwentów szkoły wojskowej przejawiających umiejętności artystyczne. Ze względu na stylizykę otrzymali miano „prymitywistów”. Nie sygnowali i nie datowali swych dzieł. Ponieważ stronili od ukazywania postaci ludzkich, skupili się na widokach. Wiązało się to z metodami nauczania rysunku i malarstwa w szkole wojskowej: przede wszystkim kopiowano, natomiast nie pracowano nad studiami z natury. „Prymitywiści” w znacznej mierze inspirowali się fotografią, niejednokrotnie ich prace są malarskimi kopiami widoków utrwalonych na fotografii; powielali także zachodnioeuropejskie malowidła. Za Abdulhamida powstało szczególnie dużo przedstawień pałacu i parku Yildiz oraz innych sułtańskich siedzib¹⁵⁶.

W roku 1901 otwarto pierwszy salon artystów tureckich. Jego inicjatorami byli architekt Alexander Vallauri i redaktor Régis Delbeuf. Wystawa odbyła się w Pasażu Orientalnym w dzielnicy Beyoğlu. Wzięli w niej udział między innymi: Osman Hamdi Bey, Ahmed Ali Pasza, Halil Pasza, Stefano Farnetti, Lina Gabuzzi, Oskan Efendi, Salvatore Valery,

154 T. Ataöv, op. cit., s. 18, 20.

155 T. Ataöv, op. cit., s. 20, 22; G. Renda, *Portraits*, op. cit., s. 461; W.M.K. Shaw, op. cit., s. 84–85.

156 G.-G. Lemaire, *The Orient in Western Art*, op. cit., s. 266–267; Germaner, Z. İnankur, *Orientalism and Turkey*, op. cit., s. 298; W.M.K. Shaw, op. cit., s. 32–35.

Józef Warnia-Zarzecki, Pietro Bello, Fausto Zonaro. Kolejne salony zorganizowano w roku 1902 i 1903. W roku 1902 wystawiono ponad trzysta prac, a rok później ponad dwieście. Pośród pokazywanych obrazów dominowały pejzaże i sceny rodzajowe z życia Stambułu¹⁵⁷.

Stambuł nadal cieszył się dużą popularnością jako cel wypraw malarzy europejskich. W czasie panowania Abdulhamida do Turcji przybyli: Paul Leroy, Jean-Léon Gérôme, Albert Aublet, Émile Bernard, Édouard Debat-Ponsan, Rudolf Ernst, John Singer Sargent, Frank Brangwyn, Edwin Lord Weeks¹⁵⁸. Kilku twórców osiadło w Stambule na dłużej. W środowisku, w którym nadal brakowało doświadczonych i wykształconych artystów, malarze ci pełnili funkcję profesorów w szkole sztuk pięknych. Możemy wskazać tutaj przykład Salvatore Valery'ego, który przybył w 1880 roku, a także Leonarda de Mango i Józefa Warnię-Zarzeckiego, którzy przyjechali w roku 1883¹⁵⁹.

Abdulhamid, podobnie jak jego poprzednicy, nabywał obrazy malarzy europejskich. Od Hippolyte'a Berteaux zakupił portrety konne Selima III i Mahmuda II; Wilhelm Reuter otrzymał zlecenie na wykonanie portretu Mahmuda II; Tadeusz Ajdukiewicz namalował dla władcy wielkoformatowe sceny batalistyczne i *Karawanę do Mekki*, a Salvatore Valery – portrety członków rodziny sułtańskiej¹⁶⁰. Angielska malarka Margaret Murray Cooksley namalowała portret córki sułtana, a Guillemet ukazał samego władcę¹⁶¹.

W 1881 roku Abdulhamid zaangażował także malarza Luigiiego Acquaronego, mieszkającego w Stambule od roku 1841. Tworzył on portrety, pejzaże i martwe natury. Artysta brał czynny udział w życiu arty-

157 S. Germaner, Z. İnankur, *Constantinople and the Orientalists*, op. cit., s. 104; eosdem, *Orientalism and Turkey*, op. cit., s. 84–85; eosdem, *Orientalism in the 19th Century and Turkey*, s. 28–29; X. Du Crest, op. cit., s. 107–126.

158 A.K. Gören, op. cit., s. 120.

159 A. Thalasso, *L'art ottoman. Les peintres de Turquie*, Paris 1910, s. 46–70 ; S. Germaner, Z. İnankur, *Orientalism and Turkey*, op. cit., s. 132, 153, 163.

160 Eosdem, *Constantinople and the Orientalists*, op. cit., s. 105; G. Renda, *Portraits*, op. cit., s. 461; J. Bołoz-Antoniewicz, *Tadeusz Ajdukiewicz*, Lwów 1916, s. 16.

161 F. Hitzel, op. cit., s. 274.

stycznym miasta – wystawiał swoje dzieła i pełnił funkcję profesora szkoły sztuk pięknych. Za zasługi otrzymał między innymi Order MedżydówMedjidie¹⁶².

W roku 1896 funkcję nadwornego malarza powierzono Faustowi Zonaro, poleconemu władcy przez wezyra, kolekcjonera dzieł sztuki Ferida Paszę. Dla sułtana Zonaro namalował między innymi obraz *Bitwa pod Demokos*, za który otrzymał medal i dom w Beşiktaş. Również dla pałacyzcha przygotowywał sceny z historii Turcji, a także uwieczniał współczesne wydarzenia. W 1909 roku tworzył portrety sułtana i członków dworu, natomiast jego żona portretowała damy haremu. Zonaro swoje dzieła wystawiał w Stambule, a także w Rzymie, Paryżu, Londynie¹⁶³.

Stanisław Chlebowski, przyjeżdżając w roku 1864 do Turcji, przybył do kraju pozbawionego tradycji malarstwa figuralnego, w znacznej mierze ze względów religijnych. W połowie XIX wieku środowisko artystyczne Stambułu tworzyli artyści pochodzący z krajów europejskich. Przybyłe ci zazwyczaj traktowali Stambuł jako przystanek w orientalnej podróży lub jej cel, miejsce będące źródłem inspiracji. Pojawiali się również artyści, którym zlecenia płynące z dworu sułtańskiego dawały możliwość odniesienia szybkiego sukcesu finansowego (Pasini, Ajwazowski, Guillemet). Odrębną grupę tworzyli malarze osiadli w Stambule, którzy pracowali na zlecenie zamożnych turystów (Amedeo Preziosi). Najważniejszym mecenasem sztuki był dwór sułtański. Pragnął on w zamawianych dziełach przekazać ściśle określone treści propagandowe – sławiące historię Imperium, podkreślające prestiż władcy, jego armii i dworu. Treść tych prac nierzadko była dla zamawiających ważniejsza niż aspekty formalne. Malarze tureccy w latach sześćdziesiątych XIX wieku dopiero odbierali zagraniczne wykształcenie. Jednakże nawet po powrocie do kraju malowali zazwyczaj pejzaże i mar-

162 S. Germaner, Z. İnankur, *Constantinople and the Orientalists*, op. cit., s. 113–114; Z. İnankur, op. cit., s. 383.

163 P. Mansel, *Fausto Zonaro – Court Painter of Sultan Abdul Hamid II*, „Apollo” 1987, nr 126, s. 334–336;

S. Germaner, Z. İnankur, *Orientalism and Turkey*, op. cit., s. 167, 169–170.

twe natury, a nie sceny batalistyczne czy portrety; zamiast rozwijać się artystycznie wybierali karierę wojskową i dworską (Şeker Ahmed Paşa). Zarówno system szkolnictwa artystycznego, jak i życie wystawiennicze Stambułu zaczęły się dynamiczniej rozwijać dopiero w latach siedemdziesiątych XIX wieku.

„PIERWSZY NADWORNY
FARBIARZ JEGO
SUŁTAŃSKIEJ MOŚCI
ABDULAZIZA”.
TWÓRCZOŚĆ W LATACH
1864–1876

6.1

SCENY ZWIĄZANE Z ARMIĄ I DWOREM SUŁTAŃSKIM ORAZ PORTRETY ABDULAZIZA

Z ośmioletniego okresu pracy Stanisława Chlebowskiego dla dworu sułtańskiego zachowały się portrety władcy, sceny ukazujące Abdulaziza w otoczeniu dworu i kompozycje batalistyczne odnoszące się do historii Turcji. Niektóre dzieła znamy obecnie z opisów lub reprodukcji prasowych. Jedynie ze wzmianek wiemy, że w roku 1870 Chlebowski malował portrety syna i córki sułtana¹. W zbiorach Tadeusza Cybulskiego w Krakowie znajdował się szkic do portretu Abdulhamida w wieku dziecięcym². Bez wątplenia wiele dzieł zaginęło wraz z wstępowaniem na tron kolejnych sułtanów. Niewiele obrazów jest sygnowanych, stąd pojawia się podejrzenie, że obrazy Chlebowskiego mogą być przechowywane w magazynach muzealnych i nawet nie są związane z jego osobą. Mimo to dostępne prace przypisywane Chlebowskiemu pozwalają na obiektywne scharakteryzowanie tego okresu jego twórczości. Jak zostało zaznaczone w rozdziale poświęconym biografii Stanisława Chlebowskiego, artysta pracował dla Abdulaziza od 1864 roku. Jednak dopiero w roku 1870 został zaangażowany jako nadworny malarz sułtana; funkcję tę piastował do września 1872 roku.

-
- 1 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 1, 1866–1871, BJ, Przyb. 240/04, list z 7 X 1870. Byli to zapewne pierwotny syn władcy Jusuf Izzeddin (ur. 1857) i córka Fatma Saliha (ur. 1862).
 - 2 *Katalog wystawy „Koń w malarstwie i rzeźbie polskiej”*, Kraków 1913, s. 8.

Szczególnie ważne dla kariery Stanisława Chlebowskiego były cztery obrazy, przeznaczone do pałacu Beylerbeyi, zamówione przez wezyra i подарowane sułtanowi lub zamówione przez samego Abdulaziza. Dzieła te nie zachowały się do naszych czasów, ich tematyka jest nam jednak znana ze wzmianek prasowych, szkiców i studiów przygotowawczych. Pierwszy obraz ukazywał Abdulaziza, wielkiego wezyra, ministra wojny, wielkiego admirała, generałów, adiutantów, a także kilkunastu żołnierzy gwardii honorowej. Artysta udało się sportretować około pięćdziesięciu osób, uwiecznił także ulubionego konia władcy. W czasopiśmie „Świat” tak opisywano scenę:

Artysta wybrał chwilę, gdzie po odbytej rewii generacja otacza namiot sułtana i przeprowadza go do odjazdu z placu ćwiczeń. Wśród generałów, w pierwszym szeregu, znajdują się: (najwyższy wzrostem) Fuad Pasza, wielki wezyr Porty, przyjaciel gorący Polaków, Hussein Awni Pasza, minister wojny, Omer Pasza, marszałek polny, oraz Sadyk Pasza (Michał Czajkowski), z białymi kutasami na lewym ramieniu. W drugim szeregu patrzy wprost na widza twarz względnie młodego, rosłego oficera: to adjutant sułtana, a przedtem ordynans Sadyka Paszy, Reszyd Bej, żyd polski nazwiskiem Fonstein³.

Na kolejnym płótnie Chlebowski namalował reprezentantów wszystkich jednostek armii sułtańskiej. Następne dzieło przedstawiało obóz wojskowy w Levant Çiftliği o wschodzie słońca. Ostatni obraz ukazywał sułtana na koniu podczas asystowania manewrom na Bosforze. W tle artysta umieścił świętę padyszacha, statki i parowiec sułtański, a także strzelającą artylerię i kawalerię w trakcie szarży. Obrazy miały jednoznaczną wymowę ideologiczną – były manifestacją potęgi Abdulaziza, jego dworu i armii. Bez wątpienia taka tematyka została Chlebowskiemu podsunięta przez władcę lub wezyra.

Każdy z obrazów miał wysokość 2,5 łokcia i szerokość 4. Malarz pracował nad tymi płótnami zapewne na przełomie 1864 i 1865 roku. Malował je w budynku rządowym Galata Sarayı⁴. Po ukończeniu obrazy były od

³ „Świat” 1906, nr II, s. 2.

⁴ Dwa wycinki prasowe z niezidentyfikowanych czasopism, w: *Spis obrazów, korespondencja dotycząca ich ekspozycji i notatki prasowe o ich losach. Papiery*

1 maja 1865, przez kolejne osiem dni prezentowane publiczności, po czym umieszczono je w pałacu Beylerbeyi⁵. Jak twierdził Walery Wa-
cław Wołodźko, za każdy z nich artysta otrzymał niebagatelną sumę
dziesięciu tysięcy franków⁶.

Chlebowski przygotowywał się do tworzenia tych płócien z wielką staran-
nością, a znane nam rysunki i wstępne szkice olejne cechują się dużą
pomysłowością w sposobie ujęcia scen. W kolekcji Muzeum Nardo-
wego w Warszawie jest przechowywany szkicownik, w którym Chle-
bowski gromadził wstępne pomysły (il. 12)⁷. Szkicownik rozpoczynają
studia przedstawicieli piechoty i kawalerii wojska tureckiego, z mi-
strzostwem nakreślone ołówkiem i podkolorowane akwarelą. Chle-
bowski utrwalił nie tylko krój i kolor mundurów, ale również różno-
rodne fizjonomie żołnierzy, ich postawę i sposób noszenia broni. Na
kolejnych kartach możemy odnaleźć naszkicowane zapewne z natury
portrety ludzi z kręgów dworskich, którzy mieli pojawić się na obrazie
ukazującym sułtana opuszczającego obóz (Said Efendi, Saib Bej Efendi,
Mahmud Pasza, Halil Pasza)⁸. Malarz starał się uchwycić ich cechy
charakterystyczne, nie idealizował portretowanych, wydobyl z ich fi-
zjonomii rys dumy i dostojeństwa.

W szkicowniku zachowały się również karty pokazujące sposób kompono-
wania całych scen. Na jednej karcie malarz starannie naszkicował
wzgórze, na którym rozbito purpurowy namiot sułtana, gdzie ustawio-
no tron. Na jednej z kolejnych stron trafiamy na ten sam widok z na-
miotem, w którym w tym przypadku rozgrywa się rozbudowana scena.
Widzimy zwartą grupę ludzi, przed którą wysunęła się jedna postać;

dotyczące sprzedaży zbiorów S. Chlebowskiego, BJ, Przyb. 236/04.

5 Wycinek prasowy z „Journal de Constantinople” z 29 III 1865, w: *ibidem*.

6 W. Koszycz [właśc. WW, Wołodźko], *Wschód. Ze Stambułu do Angory*, Lwów 1875, s. 100.

7 *Szkicownik ze scenami i typami z Turcji, szkice do obrazów zamówionych przez Abdulaziza*, 1864–1865; 21 kart; ołówek, akwarela, papier, 22 x 29,6 cm; wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, Rys. Pol. 13005/1-21.

8 M. Roberts, *Ottoman Statecraft and the „Pencil of Nature”. Photography, Painting, and Drawing at the Court of Sultan Abdülaziz*, „Ars Orientalis” 2013, nr 43, s. 27.

wyróżniony został także mężczyzna prowadzący konia. O starannych przygotowaniach artysty do namalowania tej kompozycji może świadczyć także inny rysunek z warszawskiego szkicownika; na nim Chlebowski pobieżnie przedstawił postacie stojące w pierwszym rzędzie i poniżej zanotował dokładnie, kogo będą ukazywały. Szkice te możemy powiązać z olejnym studium znanym obecnie z reprodukcji, a zatytułowanym *Sułtan Abdulaziz podczas rewii kozaków otomańskich* (il. 13)⁹. Było to zapewne studium do pierwszego z zamówionych obrazów, przedstawiającego sułtana w otoczeniu świty, generałów i żołnierzy. Scena namalowana została swobodnie, bez pretensjonalności i sztywności. Malarz wyeksponował sułtana Abdulaziza, wysuwając go przed grupę dygnitarzy. Podkreślił również sylwetkę konia sułtańskiego, ukazanego po lewej stronie. Pomimo znacznej liczby postaci w scenie nie brakuje przestrzeni – dominują duża połać nieba i pas rozbitej kopytami ziemi. Na tej samej stronie szkicownika, na której artysta nakreślił obraz z sułtanem, umieścił on także wstępny zarys kolejnej kompozycji. Dostrzegamy grupę żołnierzy i kawalerzystów zgromadzonych przed namiotami obozowymi. Ten rysunek możemy łączyć ze znanym nam z reprodukcji studium olejnym zatytułowanym *Turecki obóz wojskowy* (il. 14)¹⁰. Widzimy rozbitą na wzgórzu obóz, w centralnym punkcie została wyeksponowana armata, wokół niej malarz umieścił kawalerzystów i żołnierzy piechoty, skupionych w swobodnie skomponowanych grupach. Nad postaciami dominuje zasnute obłokami niebo. Zapewne jest to wstępne studium do wspomnianego powyżej dzieła przedstawiającego obóz wojskowy o wschodzie słońca. Jak możemy zauważyć, wstępne szkice Chlebowskiego charakteryzują się dużą pomysłowością pod względem kompozycji scen. Artysta starał

9 *Studium do obrazu ukazującego Abdulaziza, jego syna, siostrzeńca, wezyra, ministra wojny, wielkiego admirała, generałów, adiutantów, i żołnierzy honorowej gwardii* (zwany wcześniej *Sułtan Abdulaziz podczas rewii kozaków otomańskich*), ok. 1864–1865; repr. „Tygodnik Ilustrowany” 1908, półrocze II, s. 673.

10 *Studium do obrazu ukazującego widok obozu wojskowego o wschodzie słońca* (zwany wcześniej *Turecki obóz wojskowy*), ok. 1864–1865; repr. Dział Dokumentacji Ikonograficznej Muzeum Narodowego w Warszawie.

się, by prace nie były monumentalne i pełne patosu. Takie właśnie zalety sceny ukazującej rewię kozaków podnosił dziennikarz „Tygodnika Ilustrowanego” w 1908 roku: „[...] przy równie doskonałej kompozycji uderza znakomita sylweta głównej postaci i rozmieszczenie drugoplanowych, przy bez zarzutu utrzymanej perspektywie. Wszystko tu żyje...”¹¹.

Z pierwszych lat pracy Chlebowskiego na dworze sułtańskim pochodzą rysunki, według których wykonano ilustracje prasowe. W „Kłosach” w 1865 roku reprodukowano *Obchód pamiątkowy na Bosforze w dniu 25 czerwca 1865 roku*¹². Jest to przedstawienie ukazujące uroczyste obchody rocznicy objęcia przez Abdulaziza tronu sułtańskiego. Być może artysta wykonał podobny rysunek (a może większą pracę) jako prezent dla władcy z okazji tej uroczystości¹³. Nie oddał jednak sceny w sposób monumentalny i patetyczny; potraktował pracę jako impresję na temat efektownego przedstawienia. Na tle nocnego nieba rozbłyskują sztuczne ognie, wypuszczane ze statków płynących po Bosforze; parowce, kaiki i budynki lśnią w blasku bijącym od rozwieszonych lamponów. O wrażeniu, jakie robiła ta iluminacja Stambułu, pisał Ignacy Pietraszewski:

Iluminacja w Turcji inną jest zupełnie jak u nas. Nie palą tam świateł na ulicach i w oknach, a tylko rozwieszają wspaniałe, kolorowe lampy po szczytach znaczniejszych meczetów, a prócz tego także światła zapalają po obu stronach całego Bosforu, które wraz z gwiazdami błyszczącymi na pięknym pogodnym niebie czarownie się odbijają w wody zwierciadła, podobne do wydobywających się tysiącami iskier elektrycznych¹⁴.

11 „Tygodnik Ilustrowany” 1908, półrocze II, s. 688.

12 *Obchód pamiątkowy na Bosforze w dniu 25 czerwca 1865 roku*, 1865; repr. „Kłosy” 1865, półrocze I, s. 209.

13 Chlebowski podarował Abdulazizowi ten prezent z okazji rocznicy objęcia tronu w czerwcu 1871 roku, zob. *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. I, op. cit., list z 27 VI 1871.

14 I. Pietraszewski, *Uroki Orientu*, Olsztyn 1989, s. 68.

W roku 1869 w „L’Illustration. Journal Universel” zamieszczono ilustrację powstałą na podstawie rysunku Chlebowskiego¹⁵. Uwiecznił on scenę z wizyty cesarzowej Eugenii w Stambule, który żona Napoleona III odwiedziła w drodze na uroczystość otwarcia Kanału Sueskiego. Liczne anegdoty związane z tą wizytą odnotował w reportażach ze Stambułu Antoni Zaleski. Wskazywał zwłaszcza na różnice obyczajowe i dyplomatyczne pomiędzy Turcją a Francją. Być może nieco przerysowując, tak opisywał te wydarzenia:

Rozkochany Abdulaziz nie szczędził komplementów żonie swego sprzymierzeńca. Komplementa te jednak były zanadto wschodnie i natarczywe. Raz przy obiedzie sułtan zaczyna się unosić nad biustem cesarzowej w takich wyrazach, że biedny dragoman aż zadrzał. Eugenia, nie rozumiejąc, zapytała tłumacza, co raczy mówić N. Pan, a ten, nie tracąc kontenansu, łagodzi zapaly Azisa i powtarza zaledwie jedną dziesiątą część słów padyszacha. Cesarzowa uśmiecha się; sułtan zadowolony jedzie dalej¹⁶.

Na rysunku Chlebowskiego Eugenia prezentuje Abdulazizowi damy swego dworu. Akcja rozgrywa się we wnętrzu pałacu Beylerbeyi. Malarz, podobnie jak na wcześniejszych obrazach wykonanych dla sułtana, starał się wiernie i dokładnie oddać rysy i stroje koronowanych głów i członków ich dworów. Zastosował bardzo statyczną i tradycyjną kompozycję – w centrum umieścił cesarzową i sułtana, a osoby towarzyszące ustawił w równych rzędach.

Niewielkim i nieukończonym szkicem do sceny przedstawiającej sułtana jest obraz przechowywany w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie (il. 15)¹⁷. Ukazuje on scenę rozgrywającą się na drugim dziedzińcu pałacu Topkapi przed Bramą Szczęśliwości. Wokół Abdulaziza znajdującego się w centrum zgromadzeni zostali członkowie jego dworu;

15 *Podróż Jego Wysokości Cesarzowej [Eugenii] do Konstantynopola. Przyjęcie przez Jego Wysokość [sułtana] korpusu dyplomatycznego w wielkiej sali pałacu Beylerbey*, 1869; repr. „L’Illustration. Journal Universel” z 13 XI 1869, s. 309–310.

16 A. Zaleski, *Z wycieczki na Wschód*, Warszawa 1887, s. 336–337.

17 *Scena z sułtanem*, 1864–1872; olej, płótno, 23,5 x 39,5 cm; sygn. S. Chlebowski/Stambuł; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, MNK II-a-1121.

przed władcą pada na ziemię i oddaje mu pokłony postać w jasnej szacie. Artysta podmalował obraz w górnej części, dolne partie zaledwie zazaczył. Beata Studzińska-Kubalska, autorka noty katalogowej, wysunęła przypuszczenie, że Chlebowski, komponując scenę, wzorował się na obrazie *Sułtan Selim III w czasie audiencji podczas bajramu* (1789) Konstantina Kapidağliego, przechowywanym w pałacu Topkapı. W rzeczy samej postaci na szkicu Chlebowskiego ustawione są w sztywnym szeregu niczym ludzie z obrazu Kapidağliego. Kubalska stwierdziła również, że scena może ukazywać składanie sułtanowi darów na bajram¹⁸. Chlebowski mógł ją malować jako prezent od siebie dla sułtana na bajram; dary takie przygotował na przykład w roku 1870¹⁹. Natomiast Mary Roberts twierdzi, że w tej scenie malarz utrwalił ceremonię hołdu, który dwór i możni składali sułtanowi obejmującemu rządy²⁰.

Zapewne najwcześniejszymi znanymi portretami sułtana autorstwa Chlebowskiego są: rysunek z roku 1865, według którego wykonano ilustrację w „*Le Monde Illustré*”²¹, oraz obraz datowany na ten sam rok, znajdujący się obecnie w zbiorach prywatnych (il. 16)²². Obraz ukazuje Abdulaziza w półpostaci, w ujęciu *en face*. Władca ubrany jest w ciemny strój pozbawiony zdobień czy orderów, na głowie ma czerwony fez; przedstawiony został na ciemnym jednolitym tle. Punktem centralnym dzieła jest twarz władcy, którą artysta namalował w sposób realistyczny. Chlebowski nie wahał się oddać nalanej twarzy i niewielkich, podpuchniętych oczu sułtana. Jego jasna twarz ukazana na ciemnym tle skupia całą uwagę widza. Jak twierdzi autor artykułu prasowego, także rysunkowy portret został wykonany z natury²³. I tym razem artysta nie

18 *Orientalizm w malarstwie, rysunku i grafice w Polsce w XIX i I połowie XX wieku*, red. A. Kozak, T. Majda, Warszawa 2008, s. 124.

19 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 1, op. cit., list z 13 XII 1870.

20 M. Roberts, op. cit., s. 16.

21 *Sułtan Abdulaziz*, 1865; repr. „*Le Monde Illustré*” z 15 VII 1865, s. 44.

22 *Portret Abdulaziza*, 1865; olej, deska, 30,5 x 25,3 cm; sygn. Chlebowski 1865 Constantinople; wł. prywatna.

23 Ch. Yriarte, *Sa Majesté le sultan*, „*Le Monde Illustré*” z 15 VII 1865, s. 44, 46.

stronił od realizmu, utrwalając rysy władcy; przedstawił go w niewymuszonej pozie – w ujęciu całopostaciowym, *en face*, z jedną dłonią wspartą na rękojeści miecza, a drugą założoną za pas. Powyższe wizerunki są prawdopodobnie jedynymi znanymi portretami sułtana, które Chlebowski namalował z natury.

Na zamówienie sułtana Chlebowski wykonywał jego reprezentacyjne portrety. Jeden z nich przechowywany jest w zbiorach pałacu Topkapi (1867, il. 17)²⁴, inny reprodukowano w „Tygodniku Ilustrowanym” (il. 18)²⁵. Łatwo dostrzec wiele cech łączących te dzieła. Portrety ukazują władcę w ujęciu całopostaciowym, w centralnym miejscu obrazu. Padyszach zwrócony jest w prawą stronę, w obydwu przypadkach ma podobny wyraz twarzy. Także układ dłoni spoczywającej na rękojeści jest prawie taki sam. Abdulaziz występuje w mundurze wojskowym i płaszczu, na piersi widać wstęgę i gwiazdy orderowe, na głowie – fez, do boku ma przypasaną szablę. Tło tworzy zwarta płaszczyzna drzew. Nieodłącznym towarzyszem sułtana jest jego siwy koń: sułtan dosiada rumaka lub koń pojawia się w tle i jest prowadzony przez sługę. Uwagę zwraca hieratyczny, nienaturalny sposób ujęcia postaci władcy. Zapewne artysta był zmuszony do wykonania powyższych dzieł w krótkim czasie i dlatego nie miał możliwości opracowania studiów z natury, które pozytywnie wpłynęłyby na to, jak zostały ukazane tło i rumak. Władca nie pozował Chlebowskiemu do tych reprezentacyjnych wizerunków. Porównując zarówno wyraz twarzy, rysy, jak i sposób ujęcia widoczne na portretach i oficjalnej fotografii sułtana, od razu dostrzegamy, że artysta skopiował wizerunek Abdulaziza ze zdjęcia wykonanego w atelier Abdullah Frères (il. 19). Powielił nie tylko rysy czy ujęcie, ale nawet gwiazdy orderowe i zagięcia na wstędze.

Powyższe portrety Abdulaziza, mimo że są wizerunkami reprezentacyjnymi, nie podkreślają znaczenia władcy w sposób typowy dla tego gatunku.

24 *Portret Abdulaziza*, 1867; olej, płótno, 245 x 165 cm; wł. pałac Topkapi, Stambuł, nr 17/104.

25 *Portret Abdulaziza*, 1864–1872; sygn. St. Chlebowski; repr. „Tygodnik Ilustrowany” 1918, półrocze II, s. 671.

Chlebowski nie ukazał sułtana we wnętrzu pałacowym jak Hippolyte Flandrin Napoleona III (1861). Nie wykorzystał stroju koronacyjnego, jak często czynił Franz Xaver Winterhalter, portretując koronowane głowy (portret Ludwika Filipa, 1839; portret Napoleona III, 1855), czy François Gérard (portret Ludwika Filipa, 1834). Artysta nie przedstawił także władcy na tle jego pałacu lub komnat pełnych przepychu, jak zrobił na przykład Winterhalter w portrecie Ludwika Filipa (1841). Chlebowski zdecydował się – lub ten pomysł został mu narzucony – na ujęcie bardziej stonowane, wskazujące na pozycję Abdulaziza jako wodza armii, którą podkreślają strój wojskowy, odznaczenia i koń. Podobne przedstawienie możemy odnaleźć na płótnie Gérarda ukazującym Ludwika Filipa w mundurze, na tle drzew i pejzażu; motywem łączącym obydwa obrazy jest także koń przedstawiony w tle (1817).

Abdulaziz w mundurze i na koniu ukazany został również przez rzeźbiarza Charles'a Francisa Fullera (1872). Statua ta zdobi wnętrze pałacu sułtańskiego w Beylerbeyi. Władcę sportretował również inny malarz pracujący na jego zlecenie – Pierre Désiré Guillemet. Obraz powstał w 1873 roku i znajduje się w kolekcji pałacu Topkapi. Malarz uwiecznił władcę w podobnym ujęciu i stroju jak Chlebowski. Abdulaziz ma na sobie mundur, fez, u boku szablę, spogląda w dal. Inne jest jednak miejsce i tło. Guillemet namalował padyszacha we wnętrzu jego nowo wybudowanego pałacu Çırağan, a w dalszej perspektywie ukazał Błękitny Meczec.

Dla sułtana Chlebowski malował także jego miniaturowe portrety na kości słoniowej. Obecnie znane są trzy miniatury, przechowywane w Muzeum Narodowym w Krakowie (il. 20)²⁶, Warszawie²⁷ i Albertinie w Wiedniu²⁸. Wszystkie trzy portrety są niemalże identyczne. Malarz przedstawił sułtana w ujęciu *en face*, w popiersiu, zwróconego lekko

26 *Portret Abdulaziza*, 1864–1872; akwarela, gwasz, kość słoniowa, 11 x 8,6 cm; sygn. St. Chlebowski; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, III-min 233.

27 *Portret Abdulaziza*, 1864–1872; gwasz, kość słoniowa, 10,9 x 8,5 cm; sygn. St. Chlebowski; wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, Min. 546.

28 *Portret Abdulaziza*, 1864–1872; akwarela, kość słoniowa, 7,2 x 5,8 cm; sygn. St. Chlebowski; wł. Albertina, Wiedeń, nr 34663.

w prawą stronę. Ma on na sobie strój wojskowy, płaszcz, fez, wstęgę i gwiazdy orderowe. Chlebowski po raz kolejny użył fotografii Abdulaziza, dokładnie skopiował rysy władcy i jego ubiór. Artysta wykonywał miniatury bardzo precyzyjnie; uwidacznia się w tym upodobanie malarza do małych formatów i odtwarzania szczegółów.

Miniatury te dwór sułtański przesłał wielu władcom europejskim, którzy jako wyraz wdzięczności nadawali Chlebowskiemu order. Cesarz Austro-Węgier przyznał mu Order Żelaznej Korony²⁹, król Hiszpanii – Krzyż Karola w stopniu oficerskim³⁰, król Belgii – Order Leopolda³¹, książę meklembursko-szweryński – Order Korony Wendyjskiej³², Wiktor Emanuel – Order Annuncjaty³³; malarz otrzymał także norweski Order św. Olafa³⁴.

Malowanie miniaturowych portretów ukazujących władców osmańskich miało już swoją tradycję. Znane są wizerunki Mahmuda II wykonane przez anonimowych twórców, a także miniatura przedstawiająca Abdulmecida, namalowana przez Sebuha Manasa (1850). Poza Chlebow-

29 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 1, op. cit., list z I VI 1871.

30 *Ibidem*, list z I VI 1871. Zob. pismo potwierdzające nadanie orderu Karola III klasy, 30 IV 1871, w: *Zapiski i notatki autobiograficzne sporządzone przez Stanisława Chlebowskiego*, Przyb. 233/04; pismo króla Hiszpanii Augusta, 28 III 1871, w: *ibidem*.

31 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 2, 1872–1875, BJ, Przyb. 241/04, list z 14 II 1872; pismo potwierdzające nadanie orderu Leopolda, 14 II 1872, w: *Zapiski i notatki autobiograficzne sporządzone przez Stanisława Chlebowskiego*, op. cit.

32 Pismo potwierdzające nadanie Orderu Korony Wendyjskiej, 9 VI 1873, w: *ibidem*; *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 2, op. cit., list z 6 XII 1872.

33 Pismo potwierdzające nadanie orderu Anuncjaty, 26 IV 1874, w: *Zapiski i notatki autobiograficzne sporządzone przez Stanisława Chlebowskiego*, op. cit.; *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 2, op. cit., list z II VI 1874.

34 Miniatury odznaczeń, w: *Zapiski i notatki autobiograficzne sporządzone przez Stanisława Chlebowskiego*, op. cit. Zachowały się miniatury Orderu Medźwów, Krzyża Karola, Korony Wendyjskiej, Leopolda i św. Olafa.

skim miniatury Abdulaziza tworzyli także inni: Joseph Manas i Vichen Abdullah³⁵. Bez wątpienia, podobnie jak prace Chlebowskiego, były wzorowane na fotografiach władcy. Wskazują na to rysy twarzy władcy i analogiczny sposób ujęcia.

Szczególnie interesującym wizerunkiem władcy jest szkic olejny przedstawiający Abdulaziza w otoczeniu innych sułtanów z dynastii osmańskiej (il. 21)³⁶. Kompozycja została zbudowana zgodnie z zasadą symetrii – w centralnej części ukazano Abdulaziza, a wokół niego wszystkich władców z dynastii Osmanów. Najbliżej Abdulaziza, po jego lewej stronie stoi brat Abdulmecid, po prawej zaś ojciec Mahmud II. Każda z postaci zrównoważona została przez osobę pokazaną po przeciwnej stronie. Imiona władców zapisano w dolnej części płótna, na postumentach flankujących scenę umieszczono daty panowania pierwszego władcy z dynastii Osmanów i Abdulaziza. Sułtani przedstawieni zostali na tle wejścia na dziedziniec Błękitnego Meczetu w Stambule³⁷. W szkicu dominują intensywne czerwienie i błękity strojów skontrastowane z bielą meczetu. Być może takie nasycenie barw wynika z inspiracji miniaturami tureckimi.

Dzieło to w jednoznaczny sposób podkreśla znaczenie Abdulaziza jako władcy, za którym stoi wielowiekowa tradycja dynastii osmańskiej. Nieprzypadkowy jest też wybór tła – Błękitny Meczet był świątynią sułtańską. Za czasów Abdulaziza popularność zdobyła doktryna, zgodnie z którą

sułtan osmański jest nie tylko głową imperium osmańskiego, ale także kalifem wszystkich muzułmanów i następcą [...] kalifów dawnych epok. W tym czasie,

35 *The Sultan's Portrait. Picturing the House of Osman*, red. S. Kangal, P. M. Isjn, Istanbul 2000, s. 508–509, 511, 524–525.

36 *Sułtan Abdulaziz w otoczeniu władców z dynastii osmańskiej* (zwany także *Sułtani tureccy*), 1864–1872; olej, płótno, 23 x 38,8 cm; wł. Lwowska Galeria Sztuki, nr Z-434.

37 T. Majda, *European Artistic Tradition and Turkish Taste – Stanisław Chlebowski, the Court Painter of Sultan Abdulaziz*, w: *Interaction in Art, Proceedings of the International Symposium organized by the Hacettepe University, Faculty of Letters, Department of Art History*, red. Z. Yasa Yaman, Ankara 2000, s. 178; *The Sultan's Portrait*, op. cit., s. 522.

kiedy większość muzułmańskich krajów Afryki i Azji popadała pod panowanie kolonialne Europy, to nowe roszczenie zdobyło sobie szybko znaczne poparcie i kalifat osmański stał się punktem zbiorczym sił przeciwstawiających się europeizacji i Zachodowi³⁸.

Zapewne scena namalowana przez Chlebowskiego miała być wyrazem tej doktryny. Być może, podkreślając władzę Abdulaziza, sugerowano również możliwość wskazania przez niego następcy, którym padyszach chciał uczynić, wbrew zasadom dziedziczenia tronu, swego syna Jusufa. Ten sposób przedstawiania panujących nie ma analogii w sztuce tureckiej. Natomiast istnieje możliwość, że Chlebowski wzorował się na obrazie autorstwa Horacego Verneta, ukazującym Ludwika Filipa z synami na tle pałacu wersalskiego (1847) lub scenie namalowanej przez Josepha-Désirégo Courta, gdzie ten sam władca rozdaje sztandary Gwardii Narodowej (1836). Symetryczna kompozycja sceny grupowej Chlebowskiego, przedstawionej na tle monumentalnej budowli przywodzi też na myśl kompozycję *Apoteozy Homera* Ingres'a (1827) lub *Czasów Augusta* Gérôme'a (1855).

38 B. Lewis, *Narodziny nowoczesnej Turcji*, przeł. K Dorosz, Warszawa 1972, s. 159.

6.2

SCENY BATALISTYCZNE

Z dwudziestu kilku obrazów i studiów o tematyce batalistycznej wykonanych przez Chlebowskiego dla Abdulaziza żadne z płócien nie zostało opatrzone przez malarza własnoręcznym podpisem i datą. W spisie dzieł tworzonych dla władcy sam Chlebowski bardziej skupiał się na ich rozmiarze i cenie niż na tematyce czy czasie powstania³⁹. Także w listach do rodziny artysta nie przybliżał tematów malowanych obrazów. Nasuwa się wobec tego podejrzenie, że Chlebowskiemu nie zależało na tym, by płótna te były wiązane z jego osobą. Nie przywiązywał zbyt dużej wagi do ich tematyki, ponieważ mu ją narzucono. Brak sygnatur sprowadził tureckich naukowców na manowce i skłonił do stwierdzenia, że obrazy o tematyce batalistycznej przechowywane w pałacu Dolmabahçe wyszły spod pędzla samego Abdulaziza, a nie jego nadwornego malarza⁴⁰. Jest to jednak teza całkowicie bezpodstawna.

-
- 39 Ze spisu sporządzonego przez malarza po złożeniu dymisji, gdy domagał się zapłaty za przygotowane obrazy, wynika, że namalował on jeden duży obraz za 400 lir, osiem płócien o średnich rozmiarach za 150 lir każdy, siedem obrazów średniej wielkości za 150 lir, miniaturowy portret sułtana za 200 lir, trzy obrazy średnich rozmiarów po 150 lir, trzy obrazy marynistyczne po 100 lir. Nie były to zapewne wszystkie obrazy wykonane dla Abdulaziza, zob. *Spis obrazów wykonanych przez Stanisława Chlebowskiego dla sułtana Abdul-Aziza*, w: *Spis obrazów, korespondencja dotycząca ich ekspozycji i notatki prasowe o ich losach*, op. cit.
- 40 <http://www.hurriyetdailynews.com/a-sultan-who-loved-art--abdulaziz-and-painting.aspx?pageID=238&nID=55846&NewsCatID=385> (data dostępu: 19 IV 2015).

W listopadzie 1866 roku sułtan zamówił u Chlebowskiego sześć obrazów ukazujących walki z powstańcami antytyureckimi na Krecie, które rozpoczęły się w sierpniu tego roku. Walki wyzwolenicze szybko stłumiono i na Kretę w 1867 roku udał się wielki wezyr Ali Pasza; być może wyjechał tam też Chlebowski, który zapewne chciał wykonać wstępne szkice pejzażowe w plenerze. Nie wiemy, czy doszło do realizacji tego zamówienia. Za każde płótno Abdulaziz miał zapłacić malarzowi czterdzieści pięć tysięcy piastrow (ok. 450 lir)⁴¹.

Studiami do większych prac są przechowywane w Lwowskiej Galerii Sztuki płótna *Greckie wojsko w tureckiej niewoli* (il. 22)⁴² i *Wzięcie fortecy*⁴³. Najprawdopodobniej Chlebowski pracował nad nimi w 1867 roku. Pomimo tematyki wojennej sceny walk nie dominują w tych dziełach. Ważną rolę odgrywa natomiast pejzaż górski, namalowany swobodnie, szerokimi pociągnięciami, w kolorystyce stłumionych brązów i błękitów, z podkreśleniem ogromu krajobrazu. Wojska tureckie i greckie zostały zaznaczone jedynie ciemnymi liniami, widać jednak, jak umiejętnie Chlebowski potrafił w sposób naturalny uchwycić na przykład kształty koni (*Greckie wojsko w tureckiej niewoli*). Szkice te świadczą o umiejętności niebanalnego komponowania sceny i wrażliwości na pejzaż. Cechy te nie będą zauważalne na kolejnych tworzonych przez Chlebowskiego obrazach batalistycznych.

Prawdopodobnie między 1867 a 1869 rokiem Chlebowski poznał włoskiego malarza Alberta Pasiniego⁴⁴, który podobnie jak on otrzymał od Abdulaziza zlecenie na namalowanie dwóch scen z powstania na Kre-

41 Notatka sporządzona przez Stanisława Chlebowskiego, 29 XI 1866, w: *Spis obrazów, korespondencja dotycząca ich ekspozycji i notatki prasowe o ich losach*, op. cit.

42 *Studium do obrazu ukazującego powstanie na Krecie* (zwany także *Greckie wojsko w tureckiej niewoli*), ok. 1867; olej, papier, płótno, 23 x 39 cm; sygn. na odwrocie St. Chlebowski; wł. Lwowska Galeria Sztuki, nr Z-436.

43 *Studium do obrazu ukazującego powstanie na Krecie* (zwany także *Wzięcie fortecy*), ok. 1867; olej, płótno, 23 x 39 cm; wł. Lwowska Galeria Sztuki, nr Z-435.

44 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 2, op. cit., list z 22 VIII 1872; *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 31, BJ, 6491/IV, list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 19 II 1873.

cie⁴⁵. Włoch pracował nad nimi jeszcze po wyjeździe z Turcji, w Paryżu w 1869 roku⁴⁶. W zbiorach pałacu Dolmabahçe w Stambule jest przechowywany obraz autorstwa Pasiniego, ukazujący walki turecko-greckie. Możemy odnaleźć liczne analogie pomiędzy *Wzięciem fortecy Chlebowskiego* a pracą Pasiniego. Obydwaj artyści zdecydowali się na ukazanie rozległego górzystego pejzażu, postacie walczących zostały zaś przedstawione jako niewielkie figury dopełniające scenę, a nie dominujące. Zarówno Pasini, jak i Chlebowski namalowali wysadzenie twierdzy.

W poniższej analizie scen batalistycznych nie będę omawiała każdej z nich osobno, co wynika z dużej jednolitości tematycznej i stylistycznej tych prac. Wszystkie obrazy ukazują sceny batalistyczne z historii Turcji. Ze zgromadzonych w kolekcji Muzeum Wojska w Stambule Chlebowskemu przypisać możemy: dwa *Epizody z wojen turecko-austriackich* (il. 23, 24)⁴⁷, *Bitwę pod Jenikale*⁴⁸, *Bitwę pod Mohaczem*⁴⁹, *Zajęcie Budy*⁵⁰, *Bitwę Turków z Grekami*⁵¹, a także szkice do scen bitew turecko-austriac-

45 W literaturze podawane są różne daty pobytu Pasiniego w Turcji. Thornton podaje lata 1868–1869, zob. L. Thornton, *The Orientalists. Painter-Travellers*, Paris 1994, s. 144. Natomiast Lemaire pisze o latach 1867–1869, zob. G.-G. Lemaire, *The Orient in Western Art*, Paris 2008, s. 195.

46 *Korespondencja Stanisława Chlebowskiego*, t. 2, BJ, Przyb. 238/04, listy Alberta Pasiniego do Stanisława Chlebowskiego z 21 IV 1869, 17 XII 1869.

47 *Epizod z wojen turecko-austriackich* (zwany wcześniej *Bitwa pod Warną*), 1867–1872; olej, płótno, 300 x 400 cm; wł. Muzeum Wojska, Stambuł, nr 503; *Epizod z wojen turecko-austriackich* (zwany wcześniej *Bitwa pod Warną*), 1867–1872; olej, płótno, 300 x 400 cm; wł. Muzeum Wojska, Stambuł, nr 504.

48 *Bitwa pod Jenikale*, 1867–1872; olej, płótno, 190 x 310 cm; wł. Muzeum Wojska, Stambuł, nr 471.

49 *Bitwa pod Mohaczem*, 1867–1872; olej, płótno, 113 x 135 cm; wł. Muzeum Wojska, Stambuł, nr 342.

50 *Zajęcie Budy*, 1867–1872; olej, płótno, 113 x 176 cm; wł. Muzeum Wojska, Stambuł.

51 *Bitwa Turków z Grekami* (zwany wcześniej *Bitwa pod Mohaczem*), 1867–1872; olej, płótno, 112 x 175 cm, wł. Muzeum Wojska, Stambuł.

kich⁵² i bitwy pod Jenikale⁵³. W zbiorach pałacu Dolmabahçe znajdują się dzieła: *Mahmud I oblegający Belgrad* (il. 25)⁵⁴, *Szturm na Budapeszt* (il. 26)⁵⁵, *Sulejman Wspaniały* (il. 27)⁵⁶, *Starcie wojsk tureckich i austriackich* (il. 28)⁵⁷, *Szturm Turków na twierdzę Semendre* (il. 29)⁵⁸, *Murad IV pod Bagdadem* (dwie wersje)⁵⁹, *Bitwa turecko-grecka*⁶⁰, *Atak wojsk tureckich* (il. 30)⁶¹, *Bitwa pod Mohaczem* (il. 31)⁶², *Bitwa Turków z Grekami* (dwie wersje)⁶³, *Zdobycie zamku Egri przez sułtana Mehmeda III*⁶⁴, *Zdobycie zamku na Bałkanach*⁶⁵. W Muzeum Narodowym w Warszawie

-
- 52 *Studium do bitew turecko-austriackich* (zwany wcześniej *Studium do bitwy pod Warną*), 1866–1872; akwarela, papier, 54 x 50 cm; wł. Muzeum Wojska, Stambuł, nr 1009.
- 53 *Studium do bitwy pod Jenikale*, 1867–1872; olej, płótno, 65 x 53 cm; wł. Muzeum Wojska, Stambuł, nr 1077.
- 54 *Mahmud I oblegający Belgrad*, 1867–1872; olej, płótno, 75 x 124 cm; wł. pałac Dolmabahçe, Stambuł, nr 11/1496.
- 55 *Szturm na Budapeszt*, 1867–1872; olej, płótno, 62 x 105 cm; wł. pałac Dolmabahçe, Stambuł, nr 11/1520.
- 56 *Sulejman Wspaniały*, 1867–1872; olej, płótno, 62 x 92 cm; wł. pałac Dolmabahçe, Stambuł, nr 11/1521.
- 57 *Starcie wojsk tureckich i austriackich*, 1867–1872; olej, płótno, 63 x 92 cm; wł. pałac Dolmabahçe, Stambuł, nr 11/1518.
- 58 *Szturm Turków na twierdzę Semendre*, 1867–1872; olej, płótno, 75 x 124,5 cm; wł. pałac Dolmabahçe, Stambuł.
- 59 *Murad IV pod Bagdadem*, 1867–1872; olej, płótno, 46 x 38,5 cm; wł. pałac Dolmabahçe, Stambuł, nr 11/1499; *Murad IV pod Bagdadem*, 1867–1872; olej, płótno, 62 x 91,5 cm; wł. pałac Dolmabahçe, Stambuł, nr 11/1495.
- 60 *Bitwa turecko-grecka*, 1867–1872; olej, płótno; wł. pałac Dolmabahçe, Stambuł.
- 61 *Atak wojsk tureckich*, 1867–1872; olej, płótno, 61 x 90 cm; wł. pałac Dolmabahçe, Stambuł.
- 62 *Bitwa pod Mohaczem*, 1867–1872; olej, płótno, 76 x 125 cm; wł. pałac Dolmabahçe, Stambuł.
- 63 *Bitwa Turków z Grekami – Mora*, 1867–1872; olej, płótno, 75 x 124,5 cm; wł. pałac Dolmabahçe, Stambuł, nr 11/1498; *Bitwa Turków z Grekami*, 1867–1872; olej, płótno; wł. pałac Dolmabahçe, Stambuł.
- 64 *Zdobycie zamku Egri przez sułtana Mehmeda III*, 1867–1872; olej, płótno; wł. pałac Dolmabahçe, Stambuł.
- 65 *Zdobycie zamku na Bałkanach*, 1867–1872; olej, płótno; wł. pałac Dolmabahçe, Stambuł.

znajduje się zaś studium *Epizod z wojen austriacko-tureckich*⁶⁶, będące szkicem do obrazu z Muzeum Wojska w Stambule, a w Ermitażu – *Bitwa Turków z Grekami*⁶⁷. Z reprodukcji znane są nam dwa studia *Scena batalistyczna z wojen turecko-austriackich*⁶⁸ i *Scena batalistyczna*⁶⁹.

Jak wynika z analizy tematyki tych dzieł, wszystkie ukazują sukcesy wojenne Turków, sułtanów triumfujących na polu walki czy zwycięskie szturmowanie i oblężenia twierdz. Chlebowski malował sceny z walk Turków z Rosjanami (*Bitwa pod Jenikale*), Grekami (*Bitwa Turków z Grekami*) i Austriakami (*Starcie wojsk tureckich i austriackich*). Tematyka tych obrazów została Chlebowskiemu narzucona. W albumie ze szkicami wykonanymi przez sułtana, przechowywanym w Muzeum Narodowym w Krakowie, zapisały tytuły obrazów, które miał wykonać Chlebowski. Cztery z nich doczekały się realizacji; na płótnach umieszczono podpisy w języku arabskim⁷⁰. Możemy przypuszczać, że tytuły części malowideł zostały wymyślone później, niż przedstawienia te powstały. Dlatego na obrazach nazywanych dotychczas *Bitwa pod Warną*, przechowywanych w Muzeum Wojska w Stambule, dostrzec można postacie w siedemnastowiecznych strojach. Pierwotnie ich tematem były zapewne walki turecko-austriackie. W tym samym muzeum znajduje się obraz zwany dotychczas *Bitwa pod Mohaczem*. Jednak postacie w greckich strojach narodowych wskazują, że jest to epizod z wojen turecko-greckich. Ponieważ żadne dzieło batalistyczne nie zostało opatrzone datą, zmuszeni jesteśmy datować je w przybliżeniu na okres pomiędzy rokiem 1867 a 1872⁷¹.

66 *Epizod z wojen austriacko-tureckich*, 1867–1872; olej, płótno, 39 x 50 cm; sygn. S.Ch.; wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, nr MP 4690.

67 *Bitwa Turków z Grekami*, 1867–1872; olej, płótno, tektura, 23 x 39 cm; wł. Ermitaż, Petersburg.

68 *Scena batalistyczna z wojen turecko-austriackich*, 1867–1872; olej; repr. Dział Rękopisów, BJ, Przyb. 239/04; *Scena batalistyczna z wojen turecko-austriackich*, 1867–1872; olej; repr. Dział Rękopisów, BJ, Przyb. 239/04.

69 *Szkic batalistyczny*, 1867–1872; olej; repr. „Tygodnik ilustrowany” 1913, półrocze II, s. 545.

70 M. Roberts, op. cit., s. 22.

71 W latach 1864–1865 Chlebowski wykonywał obrazy przeznaczone do pałacu Beylerberyi, natomiast w roku 1866 otrzymał zamówienie na namalowanie

W płótnach batalistycznych malowanych dla Abdulaziza wykorzystywano kilka rozwiązań kompozycyjnych. Jednym z najczęściej powtarzanych schematów jest ukazanie w centralnej części jeźdźca, którego rumak wykonuje właśnie skok. Odnajdujemy takie ujęcie na następujących obrazach: *Starcie wojsk tureckich i austriackich*, *Zdobycie zamku na Bałkanach*, *Epizody z wojen turecko-austriackich* (w obydwu wersjach), *Bitwa pod Mohaczem*. Drugim schematem jest zamknięcie kompozycji w formie trójkąta, którego wierzchołek stanowi dynamicznie ujęty jeździec, natomiast boki są tworzone przez rozbiegających się walczących. Na takiej zasadzie skomponowane są obrazy *Mahmud I oblegający Belgrad* i *Bitwa Turków z Grekami*. Natomiast rozbudowane sceny bitewne malarz zaplanował w następujący sposób: w dolnej części płótna przetacza się korowód jeźdźców, górną część pokrywa przysłonięte chmurami niebo, w tle majaczą zabudowania twierdzy. Inaczej komponowane były sceny przedstawiające władców. Sułtana dowodzącego bitwą ukazywano albo na wzniesieniu, tak jak na płótnach *Szturm na Budapeszt* czy *Zdobycie zamku Egri przez sułtana Mehmeda III*, albo jako triumfalnie wjeżdżającego na pole bitwy i tratującego pokonanych, czego przykładem są obrazy *Murad IV pod Bagdadem* i *Sulejman Wspaniały*.

W dziełach batalistycznych autorstwa Chlebowskiego możemy odnaleźć również wiele schematycznych ujęć postaci i rumaków. Częstym motywem jest postać władcy lub dowódcy na galopującym lub skaczącym siwym koniu, umieszczona w centralnym punkcie. Pojawia się na obrazach: *Starcie wojsk tureckich i austriackich*, *Murad IV pod Bagdadem* (dwie wersje), *Sulejman Wspaniały*, *Szturm Turków na twierdzę Semendre*, *Bitwa pod Jenikale*, *Bitwa pod Mohaczem*, *Epizod z wojen turecko-austriackich*. Na pierwszym planie ukazane są często ciała pokonanych spoczywające na ciemnej zbrylonej ziemi; jako przykład mogą posłużyć prace: *Bitwa pod Mohaczem*, *Atak wojsk tureckich*, *Mahmud I oblegający Belgrad*, *Szturm Turków na twierdzę Semendre*. Schematyczne ujęcia dostrzegamy także na innych

scen z walk Turków z powstańcami na Krecie; istnieje prawdopodobieństwo, że sceny batalistyczne artysta wykonał po roku 1866, ale przed wrześniem 1872 roku, gdy złożył dymisję.

plótnach. Na obrazach *Atak wojsk tureckich* i *Szturm Turków na twierdzę Semendre* odnajdujemy na pierwszym planie niemal identycznie przedstawioną postać zabitego żołnierza leżącego na wznak. Natomiast na płótnie *Atak wojsk tureckich* i *Starcie wojsk tureckich i austriackich* widzimy na pierwszym planie zabitego, który leży twarzą zwrócony ku ziemi. Na obrazach *Szturm Turków na twierdzę Semendre* i *Bitwa Turków z Grekami* dostrzegamy w identyczny sposób ujętą postać żołnierza przygniecionego przez konia. Bardzo często pojawia się również skaczący siwy rumak z wyciągniętymi do przodu nogami i szyją (*Bitwa Turków z Grekami*, *Bitwa pod Mohaczem*, *Mahmud I oblegający Belgrad*, *Atak wojsk tureckich*, *Starcie wojsk tureckich i austriackich*, *Epizod z wojen turecko-austriackich*). W obu wersjach *Epizodu z wojen turecko-austriackich* pokazano starcie Turka z przeciwnikiem i strącenie go z konia. Prawie na wszystkich płótnach przedstawione jest w tle błękitne niebo zasnuwane kłębiastymi chmurami, na skraju obrazu zza tumanu kurzu bitewnego wylania się zaś twierdza.

Postacie malowane są bardzo schematycznie i sztywno, co zapewne jest wynikiem niewykonywania studiów z natury przed przystąpieniem do malowania płótna. Chlebowski posługiwał się podczas tworzenia tych scen modelami konia i jeźdźcą, które możemy zobaczyć na ilustracji ukazującej pracownię malarza w Stambule⁷². Rysy walczących nie są zindywidualizowane, jedynie władcom artysta poświęcił nieco więcej uwagi, chociaż i w ich twarzach nie widać żadnego wyrazu psychologicznego. Dzieła sprawiają wrażenie niedopracowanych studiów; niejednokrotnie dokładniej ukazany jest tylko wódz wraz z kilkoma postaciami w centrum. Zapewne wynikało to z braku czasu podczas prac nad obrazami. Spośród scen bitewnych wyróżniają się obrazy ukazujące walki Turków z Grekami, przechowywane w pałacu Dolmabahçe – są one wykonane znacznie staranniej. Widać, że malarz usiłował uchwycić ekspresję w sposobie ujęcia, zwłaszcza ruchu postaci; również zestawienia barwne pozytywnie się wyróżniają.

Na większości płócien wojownicy i ich konie przypominają nienaturalne marionetki – w wielu miejscach zauważyć można błędy w proporcjach

72 „Kłosa” 1877, półrocznik I, s. 361, 367.

postaci. Kolorystyka płócien jest intensywna: z nasyconym błękitem nieba kontrastują jaskrawe stroje walczących; niedopracowane fragmenty malarz zaalał ciemnymi barwami. Brak w scenach batalistycznych niuansów i przejść kolorystycznych. Odnaleźć można również zupełnie nienaturalne ujęcia – na przykład błękitne konie na obrazach *Epizod z wojen turecko-austriackich*, *Szturm Turków na twierdzę Semendre* i *Bitwa pod Mohaczem*.

Zadziwiać może także sposób komponowania płócien o ogromnych formatach (3 x 4 m), na przykład *Epizodów z wojen turecko-austriackich*, przechowywanych w Muzeum Wojska w Stambule, czy też pracy widocznej w pracowni artysty⁷³. Komponując sceny walk, powinno się wprowadzić wiele figur, kilka planów, szeroką perspektywę. Natomiast Chlebowski skoncentrował się na zaledwie kilku postaciach umieszczonych na pierwszym planie, które prawie całkowicie wypełniły płótno. Przez format pracy postacie walczących stały się monumentalne, wręcz przytłaczające.

Wobec wymienionych powyżej błędów formalnych powstaje pytanie: jak to możliwe, że Stanisław Chlebowski, artysta, który odebrał staranne wykształcenie i swoje prace prezentował już na Salonie paryskim, mógł popełnić tyle pomyłek? Odpowiedzi należy szukać na kilku rysunkach Chlebowskiego i w szkicowniku zawierającym rysunki wykonane własnoręcznie przez Abdulaziza⁷⁴. Na szkicu malarza do obrazu *Starcie wojsk tureckich i austriackich* (il. 32)⁷⁵ sułtan naniósł czerwonym tuszem poprawki – dorysował postacie padające pod kopytami koni jeźdźców, dodał chorągwie, spiętrzył całą kompozycję i stworzył wrażenie natłoku. Także na kolejnym rysunku ukazującym *Przemarsz jeńców przed sułtanem – Zdobycie zamku Egri przez sułtana Mehmeda III*⁷⁶ Abdulaziz podkreślił architekturę widoczną w tle i walczących na dalszym planie.

73 Ibidem.

74 M. Treter, *Rysunki sułtana Abdul-Aziza*, „Lamus” 1909, z.4, s. 557–560.

75 *Szkic do obrazu „Starcie wojsk tureckich i austriackich”* (zwany wcześniej *Szarża jazdy tureckiej*) z poprawkami Abdulaziza, 1866–1872; ołówek, czerwony atrament, papier, 23 x 34,3 cm; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, III r.a. 6688.

76 *Szkic do obrazu „Zdobycie zamku Egri przez sułtana Mehmeda III”* (zwany wcześniej *Przemarsz jeńców przed sułtanem*) z poprawkami Abdulaziza, 1866–1872; ołówek, czerwony atrament, papier, 26 x 37,2 cm; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, III r.a. 10296.

W szkicowniku Abdulaziza odnajdujemy rysunki jego autorstwa, które okazują się gotowymi rozwiązaniami kompozycyjnymi (il. 33, 34, 35). Pomiędzy nimi i scenami batalistycznymi Chlebowskiego możemy wskazać liczne analogie. Na jednej z kart Abdulaziz ukazał konnicę galopującą ku lewej stronie – takie rozwiązanie odnajdujemy na obrazie *Bitwa pod Mohaczem*. Inna karta przedstawia szturm wojsk na twierdzę; szkic ten Chlebowski wykorzystał w kompozycji *Atak wojsk tureckich*. Kolejne naszkicowane przez padyszacha oblężenie twierdzy odnajdujemy na obrazie Chlebowskiego *Mahmud I oblegający Belgrad*. Karty szkicownika zapełnione są również między innymi: nakreślonymi czerwonym tuszem postaciami dwóch walczących jeźdźców, co przypomina starcie z *Epizodu z wojen turecko-austriackich*, grupami wojsk w chmurach, przywodzącymi na myśl *Atak wojsk tureckich* lub *Bitwę Turków z Grekami, czy szarżą jeźdźców*, podobną do sceny z *Bitwy pod Mohaczem* lub *Starcia wojsk tureckich i austriackich*. Sądzę, że te przykłady dobitnie świadczą o kierunku wpływów.

Jak wynika z porównania szkiców władcy i obrazów malowanych przez Chlebowskiego, sułtan bezpośrednio ingerował w pracę malarza, wskazywał mu rozwiązania kompozycyjne i sposoby ujmowania postaci. O wpływie sułtana na wybór tematu i formę obrazów pisała także prasa. W „Kłosy” informowano: „Częstokroć sułtan [...] dawał mu przedmiot do obrazu, kierował kompozycją całości i wykonaniem szczegółów najdrobniejszych”⁷⁷. W czasopiśmie „Wędrowiec” na ten temat pisał Witkiewicz: „[...] wpadali urzędnicy pałacowi ze służbą, porywali obraz spod pędzla i pędzili czwałem do sułtana, a po chwili odnoszono skorygowane przez padyszacha płótno”⁷⁸. Także Zaleski w swych wspomnieniach pisał: „Był on ulubieńcem Azisa, malował na jego rozkaz niebieskie konie i lwy zielone, musiał podlegać wszystkim dziwactwom padyszacha i nieraz w przeciągu dni paru wykonywał obrazy kolosalnych rozmiarów według dyktanda Kalifa”⁷⁹.

77 „Kłosy” 1884, półrocze II, s. 44.

78 „Wędrowiec” 1884, półrocze II, s. 317–318.

79 A. Zaleski, op. cit., s. 499.

Chlebowski, tworząc dla padyszacha pod presją czasu, czerpał zapewne pełnymi garściami z wielowiekowej skarbnicy motywów i rozwiązań formalnych malarstwa batalistycznego. Nadworny malarz wielokrotnie wykorzystał na przykład smukłego siwego rumaka uchwyconego w skoku (*Bitwa Turków z Grekami, Zdobycie zamku Egri przez sułtana Mehmeda III, Bitwa turecko-grecka, Starcie wojsk tureckich i austriackich*); znał go najprawdopodobniej z pracy Horacego Verneta *Śmierć ks. Józefa Poniatowskiego*. Natomiast motyw obalonego konia z podniesioną głową (*Murad IV pod Bagdadem, Bitwa Turków z Grekami, Scena batalistyczna z wojen austriacko-tureckich*) mógł zostać zaczerpnięty przez Chlebowskiego z dzieła Delacroix *Bitwa pod Nancy*.

Przewodnikiem Chlebowskiego w poszukiwaniach motywów batalistycznych mógł być Juliusz Kossak. Chlebowski wysoko cenił prace Kossaka, czemu dawał wyraz w korespondencji z rodziną⁸⁰. Sądzę, że wiele ujęć i motywów używanych przez malarzy batalistów mogło przeniknąć do twórczości Chlebowskiego właśnie poprzez inspiracje pracami Kossaka. Zestawmy kilka obrazów Kossaka, reprodukowanych w prasie w latach sześćdziesiątych XIX wieku, z obrazami malowanymi przez Chlebowskiego dla Abdulaziza. Triumfujący Aleksander Morsztyn pod Chocieniem ukazany przez Kossaka na wspiętym rumaku⁸¹ przywodzi na myśl zwycięskiego *Murada IV pod Bagdadem* autorstwa Chlebowskiego. Chodkiewicza uchwyconego przez Kossaka w momencie skakania na koniu w odmęty rzeki w bitwie pod Warką⁸² możemy zestawić z analogicznie ujętym przez Chlebowskiego Turkiem na siwym koniu rzucającym się w ferwor bitewny (*Starcie wojsk tureckich i austriackich*). Można również przypuszczać, że Chlebowski, komponując *Zdobycie zamku Egri przez sułtana Mehmeda III*, skorzystał ze sposobu, w jaki na obrazie *Poddanie się arcyksięcia Maksymiliana pod Byczyną* Kossak ujął

80 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 1, op. cit., list z 22 IV 1871.

81 „Tygodnik Ilustrowany” 1861, półrocze II, s. 236.

82 „Tygodnik Ilustrowany” 1862, półrocze I, s. 133.

centralne postaci⁸³. Natomiast *Chodkiewicz pod Kircholmem*⁸⁴ Kossaka, gdzie hetman wielki litewski ruszał na czele konnicy, zapewne inspirował Chlebowskiego podczas tworzenia *Szturmu na Budapeszt*. Wspomnianego już obalonego rumaka pojawiającego się kilkakrotnie w scenach batalistycznych Chlebowskiego odnajdujemy także w *Bitwie pod Cecorą* Kossaka⁸⁵. Poza poszczególnymi motywami Chlebowski mógł przejąć z twórczości Kossaka również szerokie ujęcia tłumnych scen bitewnych i sceny z kłębiącymi się orientalnymi końmi.

Kolejną skarbnicą motywów zarówno dla Chlebowskiego, jak i dla jego zleceniodawcy była przypuszczalnie galeria scen batalistycznych w pałacu wersalskim. Zarówno Abdulaziz jak i Chlebowski mogli ją poznać bezpośrednio. W roku 1867 Abdulaziz odbył podróż po Europie, podczas której odwiedził między innymi Paryż, gdzie podziwiał właśnie galerię wersalską. Założył ją w 1837 roku Ludwik Filip. Dzieła współczesnych mistrzów miały odtwarzać dzieje chwalebnych zwycięstw Francji. Pomędzy zgromadzonymi tam płótnami sułtan mógł zobaczyć obrazy Delacroix i Horacego Verneta, przeważały jednak prace o nie najwyższej wartości artystycznej. Ważniejsza niż walory formalne była funkcja propagandowa. Być może właśnie w galerii wersalskiej narodził się pomysł stworzenia podobnej galerii ukazującej sukcesy bitewne Turków. Może niektóre wersalskie kompozycje zapadły w pamięci Abdulaziza tak głęboko, że postanowił je wykorzystać i podsuwał Chlebowskiemu zaczerpnięte z nich pomysły. Także sam malarz mógł bezpośrednio poznać obrazy przedstawiające kolejne momenty z historii Francji – do roku 1864 mieszkał przecież w Paryżu.

Rozwiązania kompozycyjne stosowane przez Chlebowskiego podczas tworzenia płócien dla Abdulaziza często były inspirowane dziełami z galerii wersalskiej. Pojawiającego się na obrazach Chlebowskiego wodza umieszczonego w centralnym punkcie, siedzącego na siwym wspiętym koniu tratującym leżących, odnajdujemy w dziele Grosa *Bitwa pod*

83 „Tygodnik Ilustrowany” 1862, półrocze I, s. 44.

84 „Tygodnik Ilustrowany” 1862, półrocze II, s. 125.

85 „Tygodnik Ilustrowany” 1862, półrocze II, s. 144.

Abukirem (1807), Horacego Verneta *Bitwa pod Las Navas de Tolosa* (1817), Jeana-Victora Schnetza *Księżę Eudes broniący Paryża przed Normanami* (1834), Alexandre'a Évariste'a Fragonarda *Bitwa pod Marignan* (1836) czy Charles'a-Philippe'a Larivière'a *Bitwa pod Mons-en-Puelle* (1839). Z kolei François Joseph Heim w *Bitwie pod Rocroy* (1838) ukazał dowódcę wjeżdżającego na pole bitwy na siwym rumaku – ujęcie to możemy zestawić z dziełem Chlebowskiego *Sulejman Wspaniały*, a także z obrazem *Murad IV pod Bagdadem*. Niejednokrotnie pojawiający się u Chlebowskiego motyw zabitego leżącego na pierwszym planie możemy wskazać również na płótnach wersalskich: w *Bitwie pod Marignan* Fragonarda, *Zdobyciu Calais przez księcia Gwizjusza* (1838) François Édouarda Picota, *Bitwie pod Rocroy* Heima czy *Oblężeniu Dunkierki* (1837) Larivière'a.

Sceny autorstwa Chlebowskiego, podobnie jak dzieła z galerii wersalskiej, miały ukazywać chwalebne dzieje narodu. Jednakże płótna Chlebowskiego nie wpisują się w pełni w ideały dziewiętnastowiecznego malarstwa historycznego. Artysta, pracując pod presją czasu, zaniedbał detale tworzące atmosferę epoki. Brak również typowej dla tych czasów anegdotyczności, dominują powielane schematyczne sceny. Zbyt daleko posunięta jest także idealizacja – władca zawsze triumfuje, a wojsko tureckie jest niepokonane; nigdy artysta nie ukazał zabitego Turka. W ten sposób dzieła nabierają charakteru propagandowego i stają się obrazami malowanymi mechanicznie pod dyktando sułtana.

Jak odległe od dzieł współczesnych były pod względem formalnym kompozycje batalistyczne Chlebowskiego, można zauważyć, porównując je z obrazami o podobnej tematyce wystawianymi na Salonach paryskich. W roku 1864 w Paryżu Chlebowski być może podziwiał obraz Ernesta Meissoniera *Cesarz Napoleon III pod Solferino* (1863). Warto go zestawić z pracą *Szturm na Budapeszt*. Obydwaj malarze ukazali władców spoglądających na pole bitwy w otoczeniu dowódców wojsk. Jednak skomponowali tę scenę w zupełnie inny sposób. Meissonier, mimo że umieścił Napoleona III w centrum, namalował go oddalonego i zwróconego do widza bokiem, zaś Chlebowski na zlecenie Abdulaziza musiał wyeksponować postać sułtana. Zupełnie inaczej zostały też przedstawione konie. W naturalny sposób ujęte wierzchowce Meissoniera mogą

być jedynie nieosiągalnym wzorem dla koni Chlebowskiego przypominających marionetki. Całkowicie inne są również pejzaż i niebo. Budapeszt na płótnie sułtańskiego malarza przywodzi na myśl makietę, w scenie brak przestrzeni i powietrza przez natłok różnych elementów. Natomiast Solferino przyciąga widza rozległymi przestrzeniami, swobodnie malowanym widokiem i ogromnym niebem pokrytym chmurami. Jak wynika z tego zestawienia, pod względem formalnym sceny batalistyczne Chlebowskiego pozostawały daleko za nowymi osiągnięciami malarstwa tego typu.

Dzieła Chlebowskiego powstałe na zamówienie Abdulaziza silnie oddziaływały na tureckie malarstwo batalistyczne, które nie miało żadnych tradycji. Należy zwrócić uwagę zwłaszcza na twórczość Hasana Riza (1857–1913), pochodzącego ze Skutari. Swoje umiejętności artystyczne Hasan Riza rozwinął podczas wojny turecko-rosyjskiej (1877–1878), gdy towarzyszył włoskiemu artyście pracującemu jako korespondent wojenny. Po wojnie ukończył szkołę wojskową; otrzymał wówczas zlecenie wykonania malowideł na sułtańskim jachcie Sulatanniye. Po tym sukcesie malarz zdecydował się opuścić armię i udał się do Włoch, aby kontynuować studia z zakresu malarstwa. Po powrocie do Turcji znów wstąpił do służby wojskowej – pracował jako dyrektor szpitala i szkoły podstawowej w Adrianopolu. Podczas I wojny bałkańskiej, gdy do Adrianopola wkroczyli Bułgarzy, Hasan Riza, próbujący ocalić dzieła znajdujące się w jego pracowni, został zabity. Turecki malarz tworzył portrety i sceny historyczne ukazujące najważniejsze bitwy z dziejów imperium osmańskiego. Komponując je, w znaczący sposób inspirował się twórczością Stanisława Chlebowskiego, a także Fausta Zonaro⁸⁶.

Zestawienie dzieł Chlebowskiego i Hasana Riza pozwala dowiedzieć, że często naśladował on rozwiązania kompozycyjne Polaka. *Bitwa pod Belgradem* niemalże jest kopią dzieła Chlebowskiego *Bitwa pod Jenikale*. Riza zmienił zaledwie kilka elementów, między innymi dodał pagórek po prawej stronie, przekształcił formę fortecy w tle, a w dłoni postaci

86 W.M.K. Shaw, *Ottoman Painting. Reflections of Western Art from the Ottoman Empire to the Turkish Republic*, London–New York 2011, s. 109.

znajdującej się w centrum umieścił nie szablę, lecz włócznię. Podobnie uczynił, malując *Zdobycie miasta Eger* – skopiował obraz Chlebowskiego *Zdobycie zamku Egri przez sułtana Mehmeda III*. Od pierwowzoru dzieło Rizy różni się jedynie tym, że fortyfikacje w tle zostały zasłonięte chmurami. Tworząc portret Murada IV, Riza skorzystał z kolei z obrazu Chlebowskiego *Murad IV pod Bagdadem* – turecki malarz skopiował postać sułtana z obrazu Polaka. Cytaty z twórczości Chlebowskiego odnajdujemy także w innych scenach batalistycznych Rizy. Galopujące rumaki, postać dowódcy na siwym koniu, niebo zasnut chmurami, twierdza w tle, postacie zabitych spoczywające na zbrylonej ziemi na pierwszym planie – motywy te znamy z dzieł Chlebowskiego malowanych dla sułtana. Dostrzegamy je także na płótnach Hasana Rizy: *Oblężenie Wiednia* (trzy wersje), *Oblężenie Budy*. Sceny batalistyczne i portrety władców pędzla zarówno Hasana Rizy, jak i Chlebowskiego znalazły się na ekspozycji w Muzeum Wojska w Stambule, które zostało otwarte w 1909 roku w kościele Hagia Eirene. Dzieła miały rozślawiać potęgę militarną Turcji. W centralnej części wystawy, w absydzie, umieszczono dwie wersje *Epizodów z wojen turecko-austriackich* pędzla Chlebowskiego i portret Mehmeda II autorstwa Rizy⁸⁷.

Dzieł Chlebowskiego tworzonych na zlecenie Abdulaziza europejska krytyka artystyczna nie miała okazji oglądać, ponieważ nigdy za życia malarza nie były one wystawiane we Francji czy w Polsce. Walery Waclaw Wołodźko, który podróżował do Stambułu, pisał o nich, że były dziełami „urzędowymi”, a oglądający je „zachwycali się prześlicznymi ramami paryskimi”. O płótnach malowanych dla władcy pisał także: „[...] wszystkie produkcje jego pędzla mają zalety malarstwa urzędowego. Jest to rodzaj malarstwa fachowego, stworzonego do przejmowania się natchnieniami z góry podyktowanymi”⁸⁸. Zapewne sam artysta ich nie cenił i dlatego nie pragnął pokazywać szerszej publiczności. Dochodziły do dziennikarzy informacje, być może pochodzące od samego malarza lub jego znajomych, że obrazy te były malowane ściśle według

87 Ibidem, s. III–III2.

88 W. Koszczyc, op. cit., s. 100.

wskazówek Abdulaziza i że to ograniczenie samodzielności źle wpływało na jakość dzieł⁸⁹. Józef Ignacy Kraszewski w *Rachunkach* z roku 1866 pośród innych polskich malarzy tworzących za granicą wymieniał także Chlebowskiego. Na temat jego prac tworzonych na zlecenie sułtana pisał: „Chlebowski ma talent prawdziwy, nie wiemy tylko, czy ten kierunek, który zmuszonym był mu nadać, będzie dlań właściwym... Nie był to nigdy malarz bitew i scen szerokich, ale cichego kąta i rzewnego uczucia... Cóż począć, trzeba malować konie, gdy się nie może ludzi... a szkoda!”⁹⁰.

Jak zaznaczyłam w rozdziale poświęconym biografii Stanisława Chlebowskiego, praca na dworze sułtana zajmowała malarzowi sporo czasu i kosztowała go utratę zdrowia. Sam artysta nigdy nie wypowiadał się pozytywnie o osobie czy guście artystycznym padyszacha; nie uważał go za swego mecenasa. Z ironią pisał o pracy na dworze: „[sułtan] zadowolony z dzikich patłatych koni, jakie mu wysmarowuję na obrazach”⁹¹. Innym razem notował w listach do rodziny: „[...] zabijam dla niego na płótnie [...], kaleczę ich ostrą bronią – krew się leje tak, że aż z obrazu kapie”. W dalszej części listu informował, że zaczyna malować nowy obraz, a towarzyszący mu sułtan zastanawia się, czy nie zamordować na płótnie jeszcze kilku osób⁹². Samego władcę Chlebowski nazywał w niewybrednych słowach fantastą, a nawet wariatem⁹³. Artysta miał wrażenie, że praca u Abdulaziza stała się dla niego więzieniem, a wręcz, że „duszę zaprzedał sułtanowi”⁹⁴. W rzeczy samej władca zaczął traktować malarza niemalże jak niewolnika. Mimo że Chlebowski poświęcał na pracę całe dnie, niejednokrotnie był wiecz-

89 „Czas” 1872, nr 250, s. 2; „Wędrowiec” 1884, półrocze II, s. 317–318; „Tygodnik Powszechny” 1884, nr 30, s. 466.

90 J.I. Kraszewski, *Rachunki. Z roku 1866*, Poznań 1867, s. 291–292.

91 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 1, op. cit., list z 27 V 1870.

92 Ibidem, list z 9 IV 1871.

93 Ibidem, list z 30 VI 1870; *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 2, op. cit., list z 8 VII 1874.

94 Ibidem, list z 10 II 1872.

rami wzywany do pałacu, aby poprawić obrazy według wskazówek sułtana⁹⁵. Gdy artysta chorował, Abdulaziz – jak pisał Chlebowski – „aż zdycha z tęsknoty za mną”⁹⁶. Nawet po rezygnacji ze stanowiska nadwornego malarza dochodziły do Chlebowskiego wieści, że sułtan domaga się jego powrotu i „jak dziecko krzyczy i nogami kopie – Malarza, Malarza mojego mi oddajcie”. Władca żądał dostarczenia wszystkich obrazów namalowanych przez Chlebowskiego po opuszczeniu pałacu, także *Wjazdu Mahometa II do Konstantynopola*, nad którym artysta nawet nie zaczął pracować⁹⁷.

Chlebowski cierpiał z powodu narzucania mu tematyki i formy tworzonej dzieł. Pracując na dworze padyszacha, wyznawał rodzinie: „pragnę okrutnie, uczciwie i po ludzku zacząć malować dla ludzi, nie dla Turków”⁹⁸. Po rezygnacji ze stanowiska nadwornego malarza pisał do Józefa Ignacego Kraszewskiego: „chciałbym czas stracony w niewoli sułtańskiej teraz wynagrodzić”⁹⁹; zwierzał się przyjacielowi, że w „niewoli sułtańskiej malował wbrew sobie”¹⁰⁰. Pisał również: „dużo mego drogiego czasu zmarnowałem, służąc u sułtana, który się bawił moim malowaniem”¹⁰¹.

Praca na dworze sułtana, mimo że początkowo kusząca pod względem finansowym, okazała się dla twórczości Chlebowskiego niemalże zabójcza. Dobrze zapowiadający się artysta malujący sceny o tematyce historyczno-rodzajowej został zmuszony do tworzenia scen batalistycznych. Jak możemy zauważyć na przykładzie obrazów *Greckie woj-*

95 Ibidem, list z 9 V 1872; *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. I, op. cit., list z 7 X 1870.

96 Ibidem, list z 9 VIII 1871.

97 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 2, op. cit., listy z 19 IV 1874, 21 V 1874, 1 VI 1874.

98 Ibidem, list z 25 VI 1872.

99 *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 31, op. cit., list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 19 II 1873.

100 Ibidem, list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 10 I 1875.

101 Ibidem, list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 25 X 1875.

sko w tureckiej niewoli i *Wzięcie fortecy*, a także wstępnych szkiców i studiów prezentujących armię turecką i Abdulaziza, artysta próbował przedstawiać wydarzenia, nie rezygnując z ukazywania rozległego pejzażu i studiów z natury. Niestety Abdulaziz, mając wpływ na dzieła tworzone na jego zamówienie, doprowadził malarza do zrezygnowania z rzetelnej pracy na rzecz powielania schematycznych ujęć. Jak wynika z przytoczonych powyżej opinii Chlebowskiego, praca dla sułtana była dla niego zajęciem czysto mechanicznym, pozbawionym w dużej mierze ambicji artystycznych. Lata spędzone na malowaniu według wskazówek Abdulaziza wpłynęły na sposób komponowania obrazów przez Chlebowskiego. Jak zostanie to wykazane dalej, jeszcze w kilku dziełach malarz powielił schematy ze scen batalistycznych. Będzie musiał poświęcić kilka kolejnych lat, aby odnaleźć swą drogę artystyczną, którą zgubił, wstępując na służbę u padyszacha.

6.3

SCENY HISTORYCZNE NAMALOWANE PO REZYGNACJI Z PRACY NA DWORZE SUŁTAŃSKIM

Po rezygnacji ze stanowiska nadwornego malarza Chlebowski próbował powrócić do malowania tematów historycznych. Zapewne w tym czasie spod jego pędzla wyszedł niewielkich rozmiarów szkic olejny¹⁰². Praca, przechowywana obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, jest wstępnym zarysem trudnej do zidentyfikowania kompozycji historycznej. Artysta w sposób szkicowy ukazał scenę rozgrywającą się we wnętrzu kościoła. Centralną postacią jest dominikanin stojący pod amboną, wokół niego zgromadziła się grupa ludzi przyjmujących pozy wyrażające niepokój, smutek i przerażenie. Do zakonnika zbliżają się z lewej strony uzbrojeni w halabardy żołnierze, być może po to, by go aresztować lub nawet zgładzić. W głębi kościoła możemy dostrzec zapewne ich dowódcę. W szkicu uwidacznia się chęć Chlebowskiego powrócenia do efektów formalnych, które stosował w dziełach przed wstąpieniem na służbę sułtańską. Pierwszy plan jest zatopiony w cieniu, a główną grupę i centralną postać wydobywa jasny błysk światła padającego z lewej strony. Nie jest znany obraz, który mógłby wiązać się z tą pracą. Być może Chlebowski porzucił ten pomysł.

¹⁰² *Scena w kościele, szkic do sceny historycznej*, 1872; olej, płótno, 18 x 29,5 cm; sygn. St. Chlebowski 1872; wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, MP 1065.

W lutym 1873 roku, podczas podróży statkiem „Aurora” do Egiptu, Chlebowski snuł plany namalowania obrazu ukazującego Dymitra Wiśniowieckiego¹⁰³. O zamierzeniach tych wspominał również w listopadzie tego roku¹⁰⁴. Prawdopodobnie Chlebowski pracował nad takim płótnem pod koniec roku 1873 lub na początku 1874. Można z nim utożsamiać obraz przechowywany w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu, noszący tytuł *Odbicie jeńców uprowadzonych przez Kozaków*¹⁰⁵. W centralnej części rozgrywa się potyczka dwóch jeźdźców, po lewej stronie widoczni są Polacy walczący z Kozakami, natomiast po prawej uwalniani już są pojmani chłopci. Przy nich możemy dostrzec dowódcę wojsk. W dziejach Polski kilku było Wiśniowieckich noszących imię Dymitr. Chlebowski ukazał zapewne księcia Dymitra Jerzego (1631–1682), wojewodę bełskiego, hetmana polnego, a później hetmana wielkiego koronnego. Walczył on z wojskami kozackimi podczas powstania Chmielnickiego.

W kompozycji pojawiają się jeszcze schematy powielane w obrazach malowanych dla sułtana – scena ukazuje potyczkę wojsk, w centralnej części przedstawiony jest jeździec na siwym koniu, znaczną część płótna zajmuje niebo. Jednakże widoczne jest już wyzwalenie się artysty z tych schematów. Postać dowódcy nie została wyeksponowana, znalazła się pomiędzy uwalnianymi jeńcami, konie ukazane zostały znacznie naturalniej. Swobody dodają kompozycji motywy rodzajowe – postaci chłopów i sylwetki zaprzężonych wołów. Znacznie subtelniejsza jest kolorystyka, utrzymana w tonacji błękitów i brązów przełamanych bielą i czerwienią. Również sam sposób malowania odbiega od dotychczas stosowanego przez artystę; obraz namalowany został znacznie swobodniej, chociaż szczegóły dopracowano.

103 *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 31, op. cit., list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 19 II 1873.

104 *Ibidem*, list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 5 IX 1873.

105 *Odbicie jeńców uprowadzonych przez Kozaków*, ok. 1873–1874; olej, płótno, 92,7 x 127,5 cm; wł. Zamek Królewski na Wawelu, nr 376.

W lutym 1874 roku Chlebowski udał się do Kairu, gdzie gościł go Władysław Kościelski (Sefer Pasza). Artysta postanowił odwzajemnić się za gościnę obrazami¹⁰⁶. Być może sam Kościelski wybrał tematy: śmierć Władysława Warneńczyka pod Warną (il. 36)¹⁰⁷ i Jan III Sobieski pod Wiedniem (il. 37)¹⁰⁸. Malarz najpierw rozpoczął pracę nad sceną ukazującą Warneńczyka¹⁰⁹. Na początku kwietnia pisał do rodziny, że „Warneńczyk prawie skończony, a Sobieski dobrze podmalowany”¹¹⁰; kilka dni później dodawał: „Warneńczyk już wisi na ścianie [...], Sobieski awansuje na sztalugach”¹¹¹. Scenę przedstawiającą odsiecz wiedeńską kończył jeszcze na początku maja, tuż przed samym powrotem do Stambułu¹¹². Konieczność namalowania tych obrazów w krótkim czasie spowodowała, że sam artysta pisał o nich, że to jedynie „duże szkice malowane szybko i bez żadnych modeli z natury”¹¹³. Równocześnie Chlebowski malował pięć portretów¹¹⁴.

Obraz *Śmierć Władysława Warneńczyka*, choć często uważany błędnie za kluczowe dzieło w twórczości malarza¹¹⁵, jest jedynie płótnem tworzonym na zamówienie i pozbawionym innowacyjnych rozwiązań. Chlebowski ukazał scenę opisywaną przez anonimowego kronikarza tureckiego:

W zarozumiałości swojej [król Władysław – AW], uważając się za bohatera, sądził, iż wojska on jeden rozpędzi i dlatego uderzył w ich środek, gdzie stał

106 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 2, op. cit., list z 6 III 1874.

107 *Bitwa pod Warną* (zwany także *Śmierć Warneńczyka*), 1873; olej, płótno, 112 x 190; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, MNK II-a-280.

108 *Odsiecz Wiednia* (zwany także *Sobieski pod Wiedniem*), 1873; olej, płótno, 114 x 190 cm; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, MNK II-a-281.

109 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 2, op. cit., list z 12 III 1874.

110 *Ibidem*, list z 5 IV 1874.

111 *Ibidem*, list z 11 IV 1874.

112 *Ibidem*, listy z 1 V 1874, dn. 8 V 1874.

113 *Ibidem*, list z maja 1874.

114 *Ibidem*, list z 5 IV 1874.

115 Zob. T. Majda, op. cit., s. 176–181.

sułtan Murad. Gdy jednak dotarł do skrają szyku, koń jego potknął się, on sam padł z niego na twarz. W tym miejscu znalazło się dwóch janczarów, a imię jednego z nich było Kodża Hyzy, którzy wraz z innymi rycerzami będącymi w pobliżu ucięli głowę przekłętą króla i zanieśli do sułtana Murada...¹¹⁶.

Na pierwszym planie leży zabity Władysław Warneńczyk i jego siwy rumak. Zbliżają się już do nich Turcy, jeden z nich w rękę dzierży szablę, którą zamierza ściąć głowę królowi. Nad ciałem stoi sułtan Murad, wskazujący na nadziany na włócznię traktat, który Władysław złamał. Po prawej stronie ukazano jeńców prowadzonych przez Turków, po lewej zbliżają się ottomańscy jeźdźcy. W oddali przedstawione zostały mury Warny i zatoka.

Natalia Fyderek – autorka pracy magisterskiej poświęconej obrazom *Jan III Sobieski pod Wiedniem* i *Śmierć Władysława Warneńczyka* – dostrzegła analogie pomiędzy fragmentami dzieła *Zdobycie zamku Egri przez sułtana Mehmeda III* a sceną ukazującą Warneńczyka. Tak pisała o tych podobieństwach: „Najwyraźniejsze analogie widoczne są między grupami jeźdźców znajdującymi się po lewej stronie omawianej kompozycji oraz sceny przedstawiającej *Zdobycie zamku Egri przez sułtana Mehmeda III*. Równocześnie możemy wskazać analogie pomiędzy *Zdobyciem Bagdadu przez sułtana Murada IV* a *Śmiercią Władysława Warneńczyka*”¹¹⁷. Podobnie jak w scenie z Warneńczykiem, w dziele namalowanym dla Abdulaziza nad zabitym królem leżącym na ziemi triumfuje zbliżający się konno władca, któremu towarzyszą janczarzy. W tle po lewej stronie widoczna jest również twierdza. Scenie z Warneńczykiem lekkości dodają ukazane w tle niebo i zatoka morska, jednakże bez wątpienia Chlebowski użył znanego już sobie schematu.

Także w obrazie ukazującym Jana III Sobieskiego artysta wykorzystał konwencje stosowane wcześniej nad Bosforem. Zdzisław Żygulski jun. tak opisywał ukazaną przez Chlebowskiego scenę:

¹¹⁶ Cyt. za Z. Żygulski jun., *Sławne bitwy w sztuce*, Warszawa 1996, s. 72–73.

¹¹⁷ N. Fyderek, *Stanisław Chlebowski – „Śmierć Władysława Warneńczyka” i „Sobieski pod Wiedniem”*, praca magisterska napisana w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego pod kierunkiem prof. dr. hab. Wojciecha Bałusa w roku 2008, maszynopis w Archiwum UJ, s. 62.

Po stronie lewej przedstawiony jest król, który ze swym sztabem właśnie zjechał z góry Kahlenberg i obserwuje końcowe momenty bitwy, a szczególnie szarżę chorągwi husarskiej. Król, zgodnie z przekazami naocznych świadków, jest w czapce, w ciemnoszafrowym kontuszu i przy szabli. Przed nim polscy piechurzy niosą znak hetmański, za nim widać konnych chorążych, obok polskiej chorągwi również cesarska. Na pierwszym planie, po lewej, polscy artylerzyści, pod komendą Kątskiego, szykują armatę do wystrzału¹¹⁸.

Po prawej stronie ukazany został obóz turecki, w tle widoczny jest namiot Kara Mustafy, a w oddali majaczy wieża katedry św. Szczepana. Żygulski dostrzegł, że malarzowi nie udało się przedstawić odsieczy w sposób dynamiczny i że nie oddał wiernie wszystkich elementów uzbrojenia¹¹⁹. Istotnie, postacie Polaków wydają się sztywnymi figurkami. Natomiast wojska tureckie zlewają się w kłębowisko postaci. Brak studiów z natury szczególnie widoczny jest w nieudolnym sposobie ukazania ruchu koni. Subtelności brakuje także w doborze kolorów. Chlebowski, komponując *Jana III Sobieskiego pod Wiedniem*, wykorzystał ujęcia stosowane w dziełach malowanych dla sułtana. Postać władcy przedstawionego na wzgórzu w otoczeniu wojsk zaczerpnął z obrazów *Szturm na Budapeszt* i *Zdobycie zamku Egri przez sułtana Mehmeda III*. Z kolei postać Turka skaczącego na siwym koniu, namalowana na pierwszym planie, pojawia się na płótnach: *Starcie wojsk tureckich i austriackich*, *Bitwa Turków z Grekami* i *Oblężenie Belgradu przez Mahmuda I*. Również leżącego na pierwszym planie konia z uniesioną głową możemy odnaleźć gdzie indziej – na obrazie *Murad IV pod Bagdadem*. W ten sposób odsiecz wiedeńska pędzla Chlebowskiego stała się zlepkiem powielanych schematów i niekoniecznie udanych rozwiązań formalnych. Do podobnych wniosków doszła Natalia Fyderek. Także ona wskazała na liczne analogie pomiędzy dziełami malowanymi przez Chlebowskiego dla Abdulażiza i obrazem ukazującym odsiecz. Słusznie stwierdziła: „Być może artysta, mając niewiele czasu na namalowanie drugiego obrazu dla Sefe-

118 Z. Żygulski jun., op. cit., s. 155–156.

119 Ibidem, s. 156.

ra Paszy, ułatwił sobie zadanie, podkładając jedynie nową treść pod znaną już kompozycję¹²⁰.

Dziełem, które miało zmienić bieg kariery Chlebowskiego i wynieść go na szczyty świata artystycznego, był *Wjazd Mahometa II do Konstantynopola*. Pomysł namalowania tego obrazu po raz pierwszy pojawił się w liście pisanym w lutym 1873 roku na statku „Aurora”, gdy malarz płynął ze Sztambułu do Egiptu¹²¹. Idea narodziła się już pod koniec roku 1872 – ponieważ Chlebowski rozpoczął wówczas gromadzenie materiałów ikonograficznych, prosił swą siostrę Ksawerę o wykonanie kopii ilustracji z *Kodeksu Behema*¹²². Prace siostry są obecnie przechowywane w Dziale Grafiki Biblioteki Jagiellońskiej¹²³. Na początku 1873 roku Chlebowski zamówił w Paryżu kopie z manuskryptów greckich z XV wieku; podczas pobytu w listopadzie tego roku w Paryżu spotykał się w tej sprawie z nieznanym z nazwiska profesorem¹²⁴. Trzy kopie ukazujące stroje bizantyńskie z XIV wieku zachowały się w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej¹²⁵. Zapewne w zbliżonym czasie powstały także inne szkice i akwarele będące kopiami dzieł Vittorego Carpaccia i Vivariniego oraz miniatur perskich, a także przedstawiające stroje tureckie.

120 N. Fyderek, *Stanisław Chlebowski – „Śmierć Władysława Warneńczyka” i „Sobieski pod Wiedniem”*, praca magisterska napisana w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego pod kierunkiem prof. dr. hab. Wojciecha Bałusa w roku 2008, s. 59–62.

121 *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 31, op. cit., list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 19 II 1873.

122 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 2, op. cit., list z 27 XI 1872, 20 XII 1872.

123 25 sztuk, akwarela, gwasz, ołówek, tusz na kalce, wł. Dział Zbiorów Graficznych i Kartograficznych, BJ, Kraków, nr 2767-2791.

124 *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 31, op. cit., listy Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 19 II 1873, 5 IX 1873.

125 *Postacie w strojach bizantyńskich z XIV wieku. Kopie z miniatur*, ok. 1873, wł. Dział Zbiorów Graficznych i Kartograficznych, BJ, Kraków, nr 2792; *Duchowni bizantyńscy. Kopie z miniatur*, nr 2793; *Postacie w strojach historycznych. Kopie z miniatur*, nr 2794.

Obecnie są one przechowywane w Bibliotece Jagiellońskiej¹²⁶ i Bibliotece Polskiej w Paryżu¹²⁷.

Na przykładzie wieloletniej pracy Chlebowskiego nad obrazem *Wjazd Mahometa II do Konstantynopola* możemy prześledzić metody pracy malarza historycznego w drugiej połowie XIX wieku. Przed przystąpieniem do malowania na ogromnym płótnie artysta wykonywał wiele szkiców twarzy, gestów, póź poszczególnych postaci, a także całych grup (il. 38, 39)¹²⁸. Rysunkowe szkice tworzył już na początku 1874

-
- 126 *Dwie postacie w strojach tureckich z XVIII wieku. Kopie z miniatur*, ok. 1873, wł. Dział Zbiorów Graficznych i Kartograficznych, BJ, Kraków, nr 2798; *Trzy postacie w strojach orientalnych. Kopie z miniatur*, nr 2799; *Postacie w strojach perskich. Kopie z miniatur*, nr 2756; *Postacie w strojach perskich. Kopie z miniatur*, nr 2757; *Postacie w strojach perskich. Kopie z miniatur*, nr 2758; *Postacie w strojach perskich. Kopie z miniatur*, nr 2759; *Postacie w strojach perskich. Kopie z miniatur*, nr 2760; *Postacie w strojach perskich. Kopie z miniatur*, nr 2761; *Postacie w strojach perskich. Kopie z miniatur*, nr 2762; *Postacie w strojach perskich. Kopie z miniatur*, nr 2763; *Postacie w strojach perskich. Kopie z miniatur*, nr 2764; *Postacie w strojach perskich. Kopie z miniatur*, nr 2765; *Postacie w strojach perskich. Kopie z miniatur*, nr 2766; *Sześć portretów uczonych Greków. Kopie z drzeworytów*, nr 2795; *Pięć postaci w strojach orientalnych. Kopie z miniatur*, nr 2800; *Cztery postacie w strojach z XV wieku. Kopie z dzieł Vittore Carpaccia i Vivariniego*, nr 2797.
- 127 *Dwaj mężczyźni w strojach wschodnich. Kopia z niezidentyfikowanego dzieła*, ok. 1873, wł. Biblioteka Polska, Paryż, rys. Chlebowski 2; *Mężczyzna w brązowym płaszczu i czarnym kapeluszu. Kopia z obrazu „Cud św. Krzyża w Wenecji” Vittore Carpaccio*, rys. Chlebowski 3; *Mężczyźni w strojach wschodnich. Kopia z niezidentyfikowanego dzieła*, rys. Chlebowski 4; *Kobieta z stroju średniowiecznym. Kopia z niezidentyfikowanego dzieła*, rys. Chlebowski 5.
- 128 *Mnich w kapturze*, III r.a. 396; *Młody mężczyzna*, III r.a. 398; *Kłęczący mężczyzna*, III r.a. 399; *Mężczyzna z księgg*, III r.a. 401; *Turek z szablą*, III r.a. 402; *Turek z szablą*, III r.a. 403; *Turek z szablą i strzelbą*, III r.a. 404; *Scena grupowa*, III r.a. 405; *Pochylony Turek*, III r.a. 406; *Mężczyzna i chłopiec*, III r.a. 407; *Kłęczący mężczyzna*, III r.a. 408; *Mężczyzna z kijem*, III r.a. 409; *Turek z szablą*, III r.a. 410; *Mężczyzna z księgg*, III r.a. 411; *Leżący mężczyzna (cesarz Konstantyn)*, III r.a. 412; *Kłęczący mężczyzna i chłopiec*, III r.a. 413; *Sułtan*, III r.a. 414; *Turek z szablą*, III r.a. 415; *Dwie kobiety, różne szkice*, III r.a. 416; *Studium ręki i rękawa*, III r.a. 417; *Leżący mężczyzna (cesarz Konstantyn)*, III r.a. 418; *Pomnik Justyniana*, III r.a. 419; *Studia stóp*, III r.a. 420; *Studium dwóch postaci*, III r.a. 421; *Sułtan*, III r.a. 422; *Leżący mężczyzna, dwa studia głów*, III r.a. 423; *Mężczyzna z mieczem*, III r.a.

roku¹²⁹. W lipcu tego roku pisał do rodziny, że ma już liczne studia i poszukuje modeli i modelek, ponieważ chce twarze malować z natury¹³⁰. Do pracy z modelem powracał jeszcze kilkakrotnie podczas tworzenia *Wjazdu Mahometa II...*¹³¹. Ponad czterdzieści szkiców wykonanych ołówkiem i kredką zachowało się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie; pojedyncze rysunki znajdują się w Muzeum Narodowym w Warszawie, Bibliotece Polskiej w Paryżu i Pracowni Zbiorów Muzealnych Instytutu Historii Sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego; rysunki pojawiają się także na aukcjach antykwarycznych.

W listopadzie 1873 roku, podczas pobytu w Paryżu, artysta zakupił farby i wielkie płótno¹³². Aby móc malować *Wjazd Mahometa II...* w swej stambulskiej pracowni, musiał w znaczący sposób ją przebudować – zlikwidował sufit pomiędzy trzecim a czwartym piętrem i zamontował

424; *Turek z pistoletem i szablą*, III r.a. 425; *Turek z pistoletem i szablą*, III r.a. 426; *Mężczyzna z czapką w rękach*, III r.a. 427; *Sułtan, studia rąk*, III r.a. 428; *Dwie kobiety optakujące zmarłą*, III r.a. 429; *Kłęczący mężczyzna*, III r.a. 431; *Sułtan na koniu*, III r.a. 430; *Turek na koniu*, III r.a. 432; *Mężczyzna wspierający się na stopniach*, III r.a. 433; *Turek z szablą*, III r.a. 726; *Procesja*, III r.a. 727; *Siedzący mężczyzna*, III r.a. 729; *Stojący mężczyzna*, III r.a. 730; *Studia głów w turbanach*, III Rys. 1022; *Studia głów w turbanach i postaci*, III Rys. 1023; *Studia rąk, nóg, głów*, III Rys. 1024; *Studia rąk i nóg*, III Rys. 1025; wszystkie rysunki: 1874–1881, wł. Muzeum Narodowe, Kraków; *Mahomet II na koniu*, 1874–1881, wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, Rys. Pol. 12999; *Głowa greckiego chłopca, Głowa mężczyzny w turbanie*, 1874–1881, wł. Pracownia Zbiorów Muzealnych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego; *Studium dłoni, Studium postaci, Studium dłoni, Studium rąk i stopy*, 1874–1881, wł. prywatna; *Widok Hagi Sophi i pomnika Justyniana*, 1874–1881, wł. Biblioteka Polska, Paryż, rys. Chlebowski 10; *Studium głowy kobiecej z rozpuszczonymi włosami*, rys. Chlebowski 12; *Dwie męskie postaci*.

129 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 2, op. cit., list z I I 1874.

130 *Ibidem*, list z 8 VII 1874.

131 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 3, 1876–1877, BJ, Przyb. 242/04, listy z 25 XI 1877, 20 XI 1877, 20 XI 1877.

132 *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 31, op. cit., list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 5 IX 1873; *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 2, op. cit., list z 16 XI 1873.

duże okna¹³³. Pracę nad wysokim na ponad pięć metrów płótnem umożliwiło rusztowanie zbudowane na zamówienie¹³⁴. Na początku czerwca 1874 roku płótno zostało naciągnięte na blejtram i Chlebowski mógł przystąpić do malowania¹³⁵. Rozpoczął kreślić sceny węglem 16 czerwca 1874 roku, siedem minut po godzinie szesnastej¹³⁶. W lipcu miał już wstępnie skomponowaną scenę; intensywnie pracował nad obrazem przez kolejne miesiące, aż do stycznia 1875 roku¹³⁷. Na początku tego roku informował Kraszewskiego, że obraz jest już podmalowany i w najbliższym czasie skupi się na ukazywaniu szczegółów¹³⁸. Ciężko pracował nad *Wjazdem Mahometa II...* również w maju, lipcu, sierpniu, październiku, listopadzie i grudniu 1875 roku¹³⁹. W roku 1876 Chlebowski przerwał malowanie ze względu na przeniesienie się do Francji. W Paryżu pracę nad gigantycznym dziełem przerywały sypiące się zamówienia, których malarz nie mógł i nie chciał odrzucić. Sporo czasu pochłaniało także przygotowywanie obrazów wystawianych na Salonach paryskich. Do pracy nad *Wjazdem Mahometa II...* powrócił w listopadzie 1877 roku; miał nadzieję, że zaprezentuje płótno na Salonie w roku 1879¹⁴⁰. Natomiast na wiosnę 1878 roku snuł plany ukończenia obrazu w ciągu najbliższych miesięcy i pokazania go na wystawie światowej. Jednak równocześnie przewidywał, że na wielkiej

133 *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 31, op. cit., listy Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 5 IX 1873, 10 I 1875.

134 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 2, op. cit., list z 25 V 1874.

135 *Ibidem*, list z 1 VI 1874.

136 *Ibidem*, list z 25 VI 1874.

137 *Ibidem*, listy z 8 VII 1874, 13 VII 1874, 17 IX 1874, 8 X 1874, 18 X 1874, 26 XI 1874, 21 XII 1874; 1 I 1875.

138 *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 31, op. cit., list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 10 I 1875.

139 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 2, op. cit., listy z 3 V 1875, 12 VII 1875, 26 VIII 1875, 28 XI 1875, 10 XII 1875; *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 31, op. cit., list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 25 X 1875.

140 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 3, op. cit., listy z 2 XI 1877, 7 XI 1877, 10 XI 1877, 14 XI 1877, 20 XI 1877.

wystawie obraz może wypaść niekorzystnie, nie chciał też wystawiać go w sekcji rosyjskiej¹⁴¹. W maju 1878 roku Chlebowskiemu w pracowni zamontowano konstrukcję pozwalającą na swobodne obracanie płótna, dlatego też artysta intensywniej pracował nad dziełem w czerwcu¹⁴². Prawdopodobnie po roku 1878 nie powracał już zbyt często do *Wjazdu Mahometa II...*; skupił się wtedy na kompozycjach o tematyce rodzajowej. Podczas pracy nad *Wjazdem Mahometa II do Konstantynopola* artysta zbierał materiały służące mu jako rekwizyty. W roku 1874 zwiedzał bizantyńskie kościoły Stambułu w poszukiwaniu interesujących motywów, które mógłby wykorzystać¹⁴³. W 1875 roku pisał do Kraszewskiego, że studiuje dawne stroje i sam wykonuje ze starych tkanin kostiumy; zakupił także broń i siodła¹⁴⁴. W Stambule malował także z natury elementy architektoniczne, które miały się znaleźć w tle – świadczy o tym studium *Kopuła meczetu Hagia Sophia w Stambule*¹⁴⁵. W Paryżu wykonał studia eksponatów znajdujących się w kolekcji Aleksandra Pietrowicza Bazylejskiego: malował wówczas bizantyńskie krzyże, relikwiarze, laski, oprawy książek¹⁴⁶. Na wystawie światowej w roku 1878 Chlebowski podziwiał przedmioty pochodzące ze zbiorów Czarotoryskich i Działyńskich¹⁴⁷. Zapragnął wykonać studia wyrobów wschodniego rzemiosła artystycznego zgromadzonych w tych kolekcjach, na co uzyskał zgodę ich właścicieli. W listopadzie 1878 roku, a także w kwietniu i maju 1879 w Hôtel Lambert malował między innymi szable,

141 Ibidem, list z 3 III 1877.

142 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 4, 1878, listy z 26 V 1878, 28 V 1878, 12 VI 1878, 18 VI 1878, BJ, Przyb. 243/04.

143 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 2, op. cit., list z 26 VIII 1874.

144 *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 31, op. cit., list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 10 I 1875.

145 *Kopuła meczetu Hagia Sophia w Stambule*, olej, płótno, 27,5 x 46,7 cm; wł. prywatna.

146 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 3, op. cit., list z 28 IV 1877.

147 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 4, op. cit., list z 12 VIII 1878.

siodło, szkofie, buławy, pałasze¹⁴⁸. Kilkanaście studiów olejnych przechowywanych jest Muzeum Narodowym w Krakowie (il. 40)¹⁴⁹. Artysta z niezwykłą precyzją oddał detale ukazanych przedmiotów; szczególnie skupił się na zdobiących je ornamentach. Aby podkreślić lśnienie stali czy barwę kamieni szlachetnych, umieszczał je na neutralnym ciemnym tle lub na tle tkaniny. Obrazy, które zamierzał wykorzystać jako studia do *Wjazdu Mahometa II...*, stały się samodzielnymi, dopracowanymi dziełami. Malarz, pracując nad sceną triumfu Mahometa II, korzystał również z fotografii. Swoją siostrę i ciotkę mieszkające w Krakowie prosił, aby wykonały sobie zdjęcia w atelier Awita Szuberta. Kobiety miały zostać sfotografowane w pozach, jakie naszkicował artysta; ciotka miała zostać Greczynką z rozpuszczonymi włosami. Do fotografii pozował Chlebowskiemu także jego wuj Jan Darowski¹⁵⁰.

W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie przechowywany jest wstępny szkic kompozycji *Wjazdu Mahometa II do Konstantynopola* (il. 41)¹⁵¹.

148 Ibidem, listy z 24 XI 1878, 28 XI 1878; *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 5, 1879, BJ, Przyb. 244/04, list z 13 IV 1879.

149 *Studium kałkanu*, 1878–1879; olej, płótno, 65 x 49,5 cm; MNK II-a-73; *Studia mieczy lub pałaszy i szabli*, 1878–1879; olej, płótno, 56 x 46 cm; MNK II-a-74; *Studium strzemion i kulbaki*, 1878–1879; olej, płótno, 60 x 48 cm; MNK II-a-75; *Studium szabli*, 1878–1879; olej, płótno, 42 x 36,5 cm; MNK II-a-77; *Studium handzaru i stroju*, 1878–1879; olej, płótno, 44,5 x 33,2 cm; MNK II-a-78; *Studium handzaru*, 1878–1879; olej, płótno, 37,3 x 45,5 cm; MNK II-a-80; *Studium trzech fragmentów szabli tureckich*, 1878–1879; olej, deska, 23,6 x 15,5 cm; MNK II-a-81; *Studium uździenic*, 1878–1879; olej, deska, 23,7 x 15,7 cm; MNK II-a-82; *Studia strzemiona i podpiersia*, 1878–1879; olej, płótno, 23,6 x 15,7 cm; MNK II-a-83; *Studia buńczuka i nachrapnika*, 1878–1879; olej, deska, 23,6 x 15,5 cm; MNK II-a-85; *Studium szkofi*, 1878–1879; olej, deska, 23,6 x 15,7 cm; sygn. St.Ch., MNK II-a-86; *Studium uździenicy*, 1878–1879; olej, deska, 23,6 x 15,5 cm; MNK II-a-87; *Studia dwóch szkofi*, 1879; olej, deska, 23,6 x 15,5 cm; sygn. coll. d. Ctesse Działyńska/24 Mars 1879/ St. Chlebowski, MNK II-a-88; *Studium buławy*, 1879; olej, deska, 23,6 x 15,5 cm; sygn. Collection/p ce Czartoryski /1879/St. Ch., MNK II-a-84, wł. Muzeum Narodowe, Kraków.

150 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 5, op. cit., list z 9 I 1879.

151 *Szkic kompozycyjny do „Wjazdu Mahometa II do Konstantynopola*, ok. 1874; ołów-wiek, sepia, papier, 39,2 x 67 cm; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, III r.a. 8415.

Scena podzielona została na dwie strefy – zwycięzców i pokonanych. Prawą część obrazu zajmuje pochód wkraczających wojsk Mahometa II. Szczególnie wyeksponowany został sułtan jadący na siwym rumaku; otaczają go idący i jadący konno członkowie jego orszaku. Nad zwartym pochodem powiewają sztandary i górują buńczuki. Malowniczo skomponował Chlebowski pierwszy plan tej części kompozycji – na ziemi spoczywa zabity obrońca Konstantynopola, który jeszcze trzyma w dłoni miecz, a tyłem do widza odwrócony jest jeździec spinający cugłami swego konia i kierujący się ku pokonanym. W centralnej części rysunku znajduje się pomnik Justyniana; na jego stopniach spoczywa osłonięte suknem ciało zabitego ostatniego władcy Bizancjum. Lewą stronę wypełnia procesja mieszkańców Konstantynopola, która wyruszyła z Hagii Sophii, przedstawionej w tle. Na stopniach schodów i postumentach ukazane zostały stłoczone tłumy. Procesję otwierają patriarcha i dostojnicy składający dary Mahometowi II i padający przed nim na twarz. Zwraca uwagę grupa zrozpaczonych mieszkanki Konstantynopola, namalowanych w lewym rogu na pierwszym planie.

Ostateczna wersja obrazu (il. 42)¹⁵² w nieznaczny sposób różni się od szkicu z Muzeum Narodowego w Krakowie. Chlebowski zrezygnował z dynamicznego ujęcia konia Mahometa II na rzecz bardziej statycznego, w centralnej części w tle umieścił pałac cesarski, patriarchów zamienił na mnichów w czarnych habitach, rozbudował również grupę kobiet na pierwszym planie. Zachowane szkice – w większości przechowywane w Muzeum Narodowym w Krakowie – pozwalają prześledzić proces powstawania poszczególnych postaci. Niemalże każda z osób ukazanych na pierwszym planie została wcześniej starannie naszkicowana. Do niektórych artysta powracał kilkakrotnie (tak było na przykład z postacią bijącą pokłony przed zwycięskim sułtanem). Starał się odnaleźć najwłaściwszy dla niej gest; rozważał, czy ma to być unizone oddanie hołdu czy też pełny przejęcia upadek na ziemię i konwulsyjne ściskanie rąbka szaty, a może nawet omdlenie. Szkice obrazują te

152 *Wjazd Mahometa II do Konstantynopola*, 1874–1881; olej, płótno, 505 x 1100 cm; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, II-a-72.

rozważania twórcy. Ze szczególną uwagą Chlebowski pochylił się nad najważniejszą postacią, czyli Mahometem II. Szkicował go kilkakrotnie, zachowały się również rysunki z naniesioną siatką do kopiowania. Malarz nie poprzestawał na szkicowaniu całych postaci, studiował także gesty rąk, ułożenie nóg, mimikę twarzy. Studia te świadczą o staranności rysunku i dbałości o wierne oddanie realiów. Zarówno szkice, jak i studia olejne broni, a także sam proces przygotowań do malowania obrazu historycznego pozwalają zauważyć, jak bardzo różnił się ten system pracy Chlebowskiego od tego stosowanego z konieczności podczas wykonywania zleceń dla sułtana.

Płótno przedstawiające *Wjazd Mahometa II do Konstantynopola* nie zostało ukończone. Artysta nakreślił całość kompozycji, podmalował znaczną część dzieła, jednakże nie zdążył wykończyć szczegółów. Skupił się na postaci sułtana i jego koniu, a także na idących najbliżej niego Turkach. Mimo to i w tej części jest sporo białych plam niepokrytych farbą – na przykład nienamalowana pozostała postać Turka na brązowym koniu. Z lewej strony szczególnie dużo uwagi poświęcił malarz mnichom otwierającym procesję oraz górnej części świątyni. Chociaż obydwie przedstawione grupy – wkraczających Turków i przerażonych Bizantyńczyków – zdominowane są przez gwałtowne, dynamiczne ujęcia, cała kompozycja sprawia wrażenie statycznej. Efekt taki wywołują monumentalna architektura kościoła, pałacu i pomnika oraz statyczność grupy mnichów i dostojników ukazanych naprzeciwko Mahometa II. Nie możemy stwierdzić, na jaką kolorystykę Chlebowski zdecydowałby się w ostatecznej wersji *Wjazdu Mahometa II...*; na zachowanym płótnie dominują brązy, odcienie złota i czerwieni skonstrastowane z błękitem nieba.

Chlebowski, komponując *Wjazd Mahometa II do Konstantynopola*, skorzystał z rozwiązań, które zastosował w swych wcześniejszych dziełach. Władca na siwym koniu wjeżdżający triumfalnie na pole walki pojawił się już na obrazie malowanym dla Abdulaziza *Murad IV pod Bagdadem*, a także na płótnie stworzonym na zamówienie Władysława Kościelskiego *Śmierć Władysława Warneńczyka*. Jednocześnie postać zabitego wojownika ukazana na pierwszym planie *Wjazdu Mahometa II...* jest

bardzo podobna do osoby, którą odnajdujemy na płótnie *Śmierć Władysława Warneńczyka*.

W największym dziele Chlebowskiego możemy wskazać nie tylko inspiracje swoją własną twórczością. Źródłem pomysłów dla malarza był też *Wjazd krzyżowców do Konstantynopola* Delacroix (1840). W grupie pogrążonych w rozpacz kobiet przedstawionych po lewej stronie *Wjazdu Mahometa II Konstantynopola* dostrzegamy starca podtrzymywanego przez młodą osobę. Podobną grupę odnajdujemy na pierwszym planie *Wjazdu krzyżowców...*: wiekowy mężczyzna wspierany przez chłopca i kobietę zmierza ku krzyżowcom. Po lewej stronie obrazu Delacroix ukazana została kobieta z pochyloną głową i rozpuszczonymi włosami, pochylająca się nad ciałem zabitej – analogiczny układ dwóch kobiecych postaci wykorzystał Chlebowski w lewym dolnym rogu *Wjazdu Mahometa II...* W centralnej części obrazu Chlebowskiego, na stopniach pomnika Justyniana, spoczywa zasłonięte tkaniną ciało ostatniego władcy Bizancjum – być może również to ujęcie malarz wzorował na tych zastosowanych przez Delacroix, a dokładnie na ułożeniu ciała kobiety ukazanej na schodach po lewej stronie.

Gdy Chlebowski bezskutecznie zmagał się z *Wjazdem Mahometa II do Konstantynopola*, inny artysta dzięki przedstawieniu tego samego wydarzenia zdobył rozgłos w świecie artystycznym Paryża. W roku 1876 Benjamin-Constant za scenę wkroczenia wojsk Mahometa II otrzymał złoty medal na Salonie paryskim. Możliwe, że Chlebowski, mieszkający w Paryżu od sierpnia 1876 roku, znał to dzieło. Benjamin-Constant skupił się na postaci Mahometa II, wkraczającego do świątyni i triumfującego nad ciałami zabitych, ukazanymi na pierwszym planie. Sułtan został wyeksponowany dzięki sztandarowi, na którego tle został ukazany, a także poprzez zamknięcie kompozycji w górnej części kamiennym łukiem. Benjamin-Constant zdecydował się na mniej zatłoczoną kompozycję niż Chlebowski. Nie udało mi się odnaleźć żadnych uwag Chlebowskiego na temat tego dzieła; nie stało się ono również w żaden sposób drogowskazem dla niego podczas dalszych prac nad *Wjazdem Mahometa II...*

W trakcie wieloletniej pracy nad *Wjazdem Mahometa II do Konstantynopola* wskazówek udzielał Chlebowskiemu jego mistrz Gérôme. W lutym 1876 roku malarz, który widział obraz w Turcji, twierdził, że Chlebowski wprowadził zbyt wiele szczegółów, zwłaszcza w tle, gdzie ukazana została architektura. Gérôme był wówczas jeszcze pewny, że energia Chlebowskiego pozwoli mu ukończyć to dzieło. Sugerował mu jednak, że powinien malować obrazy w mniejszym formacie¹⁵³. Po kilku latach żmudnej pracy Chlebowskiego Gérôme zwracał mu uwagę na kolejne niedociągnięcia. Sądził, że nie potrafi uchwycić właściwych proporcji postaci – malował zbyt duże głowy, sztywne szyje ludzi i krótkie szyje koni. Nienaturalnie ujął także Mahometa II¹⁵⁴. Pozytywnie o studiach i samym płótnie wypowiadał się natomiast w roku 1877 Paul Baudry, odwiedzający wówczas Chlebowskiego¹⁵⁵.

Dzieło o gigantycznych rozmiarach przyciągało uwagę prasy. Reporter „Tygodnia Literackiego” w 1875 roku chwalił nieukończony jeszcze obraz: „[...] prawda historyczna i koloryt miejscowy nie stanowią jednak jedynej zalety tego dzieła, gdyż sądząc jedynie po grupach, jakie wyskakują z płótna, można przewidywać, że energiczny rysunek połączony z żywością koloru przyczyni się niemało do nadania wartości artystycznej tej kompozycji”¹⁵⁶. W „Biesiadzie Literackiej” kilkakrotnie wspomniano, że artysta maluje *Wjazd Mahometa II do Konstantynopola* i planuje zaprezentować tę pracę na paryskiej wystawie światowej w roku 1878, tak jednak się nie stało¹⁵⁷. Pod koniec życia Chlebowskiego pojawiły się w prasie także negatywne wypowiedzi na temat tego dzieła. W 1882 roku dziennikarz „Tygodnika Ilustrowanego” stwierdził, że malarz zajęty odtwarzaniem szczegółów, nie „spozstrzegając tego, od-

153 *Korespondencja Stanisława Chlebowskiego*, t. I, B], Przyb. 237/04, list Jeana-Léona Gérôme’a do Stanisława Chlebowskiego z 14 II 1876.

154 *Ibide*, list Jeana-Léona Gérôme’a do Stanisława Chlebowskiego z 2 XI 1879.

155 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 3, op. cit, list z 25 XI 1877.

156 „Tydzień Literacki” 1875, nr 10, s. 399.

157 „Biesiada Literacka” 1877, półrocze I, s. 147; 1878, półrocze I, s. 54; 1878, półrocze I, s. 86.

wykł od rzutów śmiałych i pewnych, tracił poczucie symetrii i coraz więcej oddalał się od natury” i dlatego nie potrafił poradzić sobie z ogromną kompozycją¹⁵⁸. W roku 1885 rodzina artysty przekazała nieukończone płótno do zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie. Obraz wzbudził wówczas zainteresowanie prasy. Na łamach „Prawdy” pisano: „Ileż tam prawdy, ruchu, majestatu. W tych śmiało rzucanych rysach, zaledwie przeciągniętych farbą! Czuje się wspaniałą stolicę wschodniego państwa, perłę Wschodu”¹⁵⁹. Równie pozytywnie wypowiadał się Jerzy Mycielski: „Kompozycja jest jasna, groźna, wspaniała. Mahomet na koniu białym arabskim, pyszny w typie i w pozie, poważnej i wyniosłej”. Jednakże Mycielski zauważył równocześnie, że „może odeń jeszcze jest lepszy i głębszy w wyrazie i w ruchu szkic doń ołówkiem”¹⁶⁰.

Należy przyznać rację dziennikarzowi „Tygodnika Ilustrowanego”: *Wjazd Mahometa II do Konstantynopola* przerósł możliwości twórcze Chlebowskiego. Artysta, którego domeną były niewielkie formaty i który z upodobaniem cyzelował detale, nie poradził sobie z ogromnym płótnem. Uwidacznia się to już w proporcjach postaci: wkraczający Turcy są nienaturalnie wielcy w porównaniu z Bizantyńczykami, a rzesze ludzi stłoczonych pod Hagią Sophią to niemalże miniaturowe figurki. Chlebowskiemu brakowało oryginalnych pomysłów pozwalających skomponować całą scenę; po raz kolejny sięgnął on po schematy, które wykorzystywał podczas pracy u Abdulaziza. Miał rację Gérôme, wskazując błędy w sposobie malowania sułtana i jego konia. Mimo wykonania wielu studiów artysta w ostatecznej wersji ukazał sztucznie pozującego siwego konia pozbawionego dynamiki. Bez wątplenia zagubił się w dopracowywaniu studiów i zbieraniu rekwizytów. Należy jednak przyznać, że *Wjazd Mahometa II...* nie jest w zupełności pozbawiony zalet. W mistrzowski sposób udało się artyście przedstawić kilka postaci. Wymienić tu można dostojnika prowadzącego sułtańskiego konia, a także stojącego naprzeciwko niego mnicha. Te pełne dostojęstwa

158 „Tygodnik Ilustrowany” 1882, półrocze II, s. 59.

159 „Prawda” 1885, nr 44, s. 518–519.

160 J. Mycielski, *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce*, Kraków 1897, s. 476.

osoby, reprezentujące zwycięzców i zwyciężonych, są skontrastowane ze sobą przez barwę swych szat. Mnich opuszcza wzrok, wyrażając pokorę, Turek spogląda na dary złożone w hołdzie przez Bizantyńczyków. Gra emocji pomiędzy tymi dwiema postaciami mogłaby się stać tematem dzieła godnego Salonu paryskiego, niestety Chlebowski chciał zmierzyć się ze wzniosłą tematyką historyczną i ogromnym formatem. Z próby tej nie wyszedł zwycięsko.

Chlebowski w liście do Józefa Ignacego Kraszewskiego ze stycznia 1875 roku pisał, że zależy mu na tym, aby temat ukazanej sceny był łatwy do rozpoznania dla widzów¹⁶¹. Być może dążąc do tego celu, artysta zrezygnował z prawdy historycznej, której tak bardzo starał się być wierny we wczesnych pracach, i swobodnie połączył różne wątki z historii upadku Konstantynopola. Prawdopodobnie uczynił to w sposób zamierzony.

W materiałach źródłowych dotyczących ostatnich chwil Bizancjum nie pojawia się informacja o spotkaniu triumfującego Mahometa II z mieszkańcami Konstantynopola. Chociaż sułtan wiedział, że miasto jest już zdobyte, nie zdecydował się na wjazd do niego; chciał przecze-kać czas rzezi i rabunków dokonywanych przez jego wojska¹⁶². W swym obozie przyjął tylko delegację przestraszonych obywateli i podestę Pery¹⁶³. Chlebowski zapewne nie chciał ukazywać tej skromnej delegacji. Mahomet II zarządził wśród swych wojsk poszukiwanie ciała ostatniego cesarza. Udało się je rozpoznać po wyhaftowanych orłach. Głowę Konstantyna sułtan nakazał umieścić na kolumnie Justyniana na forum Augusta. Natomiast ciało oddał Grekom, aby mogli je pochować¹⁶⁴. Chlebowski ukazał wprawdzie głowę władcy pod pomnikiem (a nie kolumną) Justyniana, ale umieścił tam także na stopniach jego ciało. Gdy sułtan czekał w swym obozie, jego wojska grasowały po ulicach miasta. Żądni mordu żołnierze zabijali wszystkich, których spotkali. Łupi-

161 *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 31, op. cit., list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 10 I 1875.

162 S. Runciman, *Upadek Konstantynopola 1453*, przeł. A. Dębnicki, Warszawa 1968, s. 203.

163 *Ibidem*, s. 204.

164 *Ibidem*, s. 204.

li cesarskie pałace, prywatne domy, bazy, kościoły i klasztory¹⁶⁵. Na swej drodze natknęli się również na procesję kobiet zdążających do klasztoru św. Teodozji. Zostały one okrążone i rozdzielone między Turków¹⁶⁶. Być może to wydarzenie zainspirowało Chlebowskiego do ukazania patetycznej procesji.

Zdobywcy podążyli następnie do największego kościoła – Hagii Sophii. Wewnątrz trwały modły, Bizantyńczycy czekali na cud. Oprawcy na miejscu zabili starców i kaleki, a młode dziewczęta i osoby znaczniejsze stanem zostały pojmane¹⁶⁷. Późnym popołudniem pamiętnego 29 maja 1453 roku Mahomet II zarządził koniec grabieży i sam wkroczył do miasta. Wjechał – tak jak ukazał go Chlebowski – na koniu, w otoczeniu janczarów i ministrów. W mieście ruszył do kościoła Hagia Sophia. Tam darował życie kilku kapłanom i Grekom. Następnie kazał przekształcić kościół w meczet i udał się do Starego Świętego Pałacu¹⁶⁸.

Jak wynika z relacji, przed Hagią Sophią nie czekały na Mahometa II tłumy Bizantyńczyków. Sułtan wprawdzie wkroczył triumfująco, ale pokonani zostali już wcześniej pojmani lub zabici. Skąd wobec tego pochodzi pomysł Chlebowskiego, by ukazać uroczysty pochód? Procesja mieszkańców i obrońców Konstantynopola, w której brał udział sam cesarz, odbyła się dzień przed zdobyciem miasta, 28 maja¹⁶⁹. Podczas wkroczenia Turków mieszkańcy Konstantynopola zebrali się tłumnie pod kolumną Konstantyna, by czekać na pojawienie się anioła, który wręczy jednemu ze zgromadzonych miecz – ten poprowadzi Bizantyńczyków do zwycięstwa¹⁷⁰.

Chlebowski swobodnie czerpał ze źródeł. Wjazd Mahometa II zestawił z procesją, która odbyła się dzień wcześniej. Scenę umieścił na tle kościoła Hagia Sophia i Wielkiego Pałacu, który wzorował na znanym

165 Ibidem, s. 207–208.

166 Ibidem, s. 208.

167 Ibidem, s. 209.

168 Ibidem, s. 211.

169 Ibidem, s. 186.

170 D.M. Nicol, *Konstantyn XI. Ostatni cesarz Bizancjum*, przeł. M. Dąbrowska, Gdańsk 2004, s. 95.

sobie pałacu Porfirogenetów. Malarzowi nie zależało na wierności historycznej i topograficznej. Pragnął zderzyć wielkość zwycięzców i godność pokonanych. Nie chciał, by obraz był zbyt dramatyczny – scena z osobami brnymi w jasyr zepchnięta została do prawego narożnika. Chlebowski wyidealizował całość; bez wątpienia pragnął stworzyć obraz nie anegdotyczny czy dramatyczny, lecz dzieło wzniosłe i o stosownie dużym formacie.

Zastanawiające jest, dlaczego Chlebowski, malarz przede wszystkim niewielkich formatów, zdecydował się podjąć pracę nad takim dziełem jak *Wjazd Mahometa II do Konstantynopola*. Odpowiedź na to pytanie wiąże się z sytuacją, w jakiej artysta postanowił namalować ten obraz.

Chlebowski podczas pobytu w Turcji interesował się polskim środowiskiem artystycznym. Szczególnie ciekawiły go prace Jana Matejki, którego bardzo cenił; o nim i Juliuszu Kossaku pisał, że to „najlepsi nasi malarze”¹⁷¹. Nalegał także, aby jego siostry mieszkające w Krakowie postarały się zdobyć dla niego jakąś pracę Matejki¹⁷². Siostry przesłały mu jednak tylko fotografie obrazu *Zygmunt August i Barbara Radziwiłłówna*, który Chlebowski uznał za arcydzieło¹⁷³. Bardzo zainteresował go także *Batory pod Pskowem*, o którym również wypowiadał się bardzo pozytywnie¹⁷⁴. Mniejsze dzieła Matejki Chlebowski mógł podziwiać w Bebeku, w domu Henryka Gropplera, którego siostrzeńcem był właśnie mistrz Jan¹⁷⁵.

Chlebowskiemu udało się osobiście poznać Jana Matejkę 13 września 1872 roku, gdy ten wraz z żoną gościł u Gropplerów. Dzień po tym przypadkowym spotkaniu Chlebowski złożył jeszcze jedną wizytę w domu Gropplerów i zaprosił całe towarzystwo na następny dzień na kolację

171 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 1, op. cit., list z 22 IV 1871.

172 Ibidem, list z 23 III 1871.

173 Ibidem, list z 15 VII 1871.

174 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 2, op. cit., list z 22 VIII 1872.

175 J.S. Łątka, *Słownik Polaków w Imperium Osmańskim i Republice Turcji*, Kraków 2005, s. 119–120.

do siebie. Spotkanie z Matejkami malarz relacjonował rodzinie w typowy dla siebie sposób pełen humoru i ironii. O rozmowie z mistrzem pisał tak: „Naśmialiśmy się, nakpiliśmy wzajemnie jeden z drugiego”. O Teodorze Matejkowej zanotował: „[...] poznałem panią Matejko!!! – Ależ pani! No, na pięciu Matejków można by ją wzdłuż pokrajać i jeszcze by miał mocną żonę. Cieszę się mocno, że to pani Matejko, a nie moja własna dozogonna przyjaciółka i towarzyszka”. Ciekawie prezentowało się także w tej relacji menu uczt wydanej przez Chlebowskiego na część Matejków: „Wasserzupka na mięsny smaku, Ości z ryby do starego, topionego masła, Paszteciki z kociego mięsa [...], Połudwica ze starej krowy [...], Sałata na malarskim oleju [...], Morele potłuczone [...] Ser ruszający się [...], Węgrzyn skwaśniały [...], Szampan wywietrzały”¹⁷⁶. W liście z 3 października malarz pisał do rodziny, że „Matejka już zdusiłem – namalował mi prześliczny obrazek – precudny, przemysł!!!”; był to oczywiście obraz *Utopiona w Bosforze*¹⁷⁷. Około 15 października Chlebowski wraz z Matejkami udał się do Wiednia, a dalej sam do Krakowa¹⁷⁸.

Pod koniec roku 1872 narodził się pomysł namalowania *Wjazdu Mahometa II do Konstantynopola*, dzieła o iście matejkowskim formacie. Artysta wiązał z tym obrazem nadzieje na zdobycie światowej sławy¹⁷⁹. Obraz miał się stać niejako rehabilitacją artystyczną Chlebowskiego po latach spędzonych na „fabrykowaniu” płócien dla sułtana. Malarz chciał udowodnić sobie i otoczeniu, że jest artystą potrafiącym zmierzyć się zarówno z dużym formatem, jak i wzniosłą tematyką. Nasuwa się przypuszczenie, że na podjęcie tak karkołomnego zadania miało wpływ

176 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 2, op. cit., list z 16 IX 1872.

177 Ibidem, list z 3 X 1872; M. Szukiewicz, *Stambulski epizod w życiu Matejki*, w: *Jan Matejko. Studia i szkice*, Kraków 1938, s. 85–112. Chlebowski sprzedał obraz w roku 1877 firmie Goupilów za 2000 franków, zob. *Księga transakcji firmy Goupil & Cie/Boussod, Valadon & Cie*, Getty Research Institute’s Library, ks. 9, s. 109, nr 11936.

178 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 2, op. cit., listy z 10 X 1872, 21 X 1872.

179 Ibidem, list z 19 III 1875; *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 3, op. cit., list z 22 XI 1877.

spotkanie z Matejką. Czy Chlebowski, który zmarnował swą karierę artystyczną, tak dobrze zapowiadającą się w latach sześćdziesiątych, nie zazdrościł krakowskiemu malarzowi sukcesów? Należy pamiętać, że Chlebowski poznał Matejkę w chwili, gdy ten święcił największe triumfy – w roku 1865 za *Kazanie Skargi* otrzymał złoty medal na Salonie paryskim, w roku 1867 za *Rejtana* medal pierwszej klasy na wystawie światowej, a po wystawieniu w 1870 roku na Salonie *Unii lubelskiej* został odznaczony Krzyżem Kawalerskim Legii Honorowej¹⁸⁰. Gdy Matejko odnosił sukcesy w paryskim środowisku artystycznym, Chlebowski marnował swój talen, malując sceny, których nie mógł i nie chciał pokazać szerszej publiczności europejskiej. Malarz nigdy jednak nie przyznał się w korespondencji z rodziną do współzawodnictwa z Matejką.

W 1872 roku w Krakowie doszło zapewne do jakiegoś nieporozumienia pomiędzy Chlebowskim i Matejką; może Matejko nie chciał pokazać Chlebowskiemu swych prac, a może krytycznie wypowiedział się o jego twórczości? Chlebowski całkowicie zmienił wówczas swój stosunek do Matejki. Jeśli dotychczas był szczerym wielbicielem jego dzieł, teraz stał się ich zaciekłym krytykiem. W liście do rodziny pisał o Matejce, że jest „chciwy, skryty, egoistyczny i niewyrobiony przez brak wychowania”. Zarzucał Matejce interesowność, twierdził, że przypomniał sobie o Gropplerach dopiero gdy chciał zwiedzić Stambuł¹⁸¹. Niejednokrotnie Chlebowski pokpiwał sobie później z Matejki, żartował między innymi, że jest już tak biedny, że Polacy muszą organizować kwesę, by kupić obraz *Astronom Kopernik*¹⁸². Gdy zbierano fundusze na zakup *Unii lubelskiej*, Chlebowski skwitował to stwierdzeniem: „to prawdziwa żebranina”¹⁸³. Po poznaniu Paula Baudry’ego porównywał go z Matejką, a zestawienie to podsumował tak: „Matejko pięć jego nie wart jako artysta, a jak kole-

180 Zob. M. Zgórnjak, *Matejko w Paryżu. Opinie krytyków francuskich z lat 1865–1870*, Kraków 1998.

181 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 2, op. cit., list z 20 XII 1872.

182 Ibidem, list z 26 X 1874.

183 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 3, op. cit., list z 1 II 1876.

gów maltretuje¹⁸⁴. Chlebowski zaczął krytycznie wypowiadać się również o dziełach Matejki. Podczas wystawy światowej w 1878 roku bardzo negatywnie ustosunkował się do obrazu *Wydobycie dzwonu Zygmunta*; pisał o nim: „[...] absolutnie paskudny, niepodobny do obrazu, ale do haftu paciorkowego”. Nie podobała mu się także *Unia lubelska*, stwierdził, że jest zbyt ciemna¹⁸⁵. Czy jednak ta jednoznaczna negacja nie była podsztyta zazdrością i urażoną dumą, a *Wjazd Mahometa II do Konstantynopola* nie miał być odpowiedzią na opromienione sławą dzieła Matejki?

Stanisław Chlebowski po rezygnacji ze stanowiska nadwornego malarza postanowił szybko powrócić na europejską scenę artystyczną. Obrazem, który miał zapewnić mu sukces i być może stać się dziełem jego życia, był *Wjazd Mahometa II do Konstantynopola*. Praca nad tym ogromnym płótnem przerosła jednak możliwości artysty – Chlebowski nigdy tego dzieła nie ukończył. Pozostało ono wyrazem jego niespełnionych ambicji, aby stać się malarzem wielkich i wzniosłych scen historycznych.

Pierwsze obrazy o tematyce historycznej, które Chlebowski przygotował niedługo po rezygnacji z pracy na dworze sułtańskim (*Jan III pod Wiedniem*, *Śmierć Władysława Warneńczyka*), przesiąknięte są stylistyką narzuconą malarzowi przez Abdulaziza. Widoczny jest brak studiów malowanych z natury, które pozwoliłyby na nadanie im większej naturalności. Zapewne sam Chlebowski dostrzegał, że tworzenie prac o tematyce batalistycznej nie należy do jego mocnych stron, dlatego też w tym samym czasie malował sceny rodzajowe i pejzaże o niewielkich formatach. Mimo to sądził, że sukces w sferach artystycznych zapewni mu jedynie duży obraz historyczny. *Wjazd Mahometa II do Konstantynopola* okazał się jednak porażką. Chlebowski, przyzwyczajony do cyzelowania szczegółów, został przytłoczony przez dużą liczbę postaci; całą energię poświęcił na wykonanie studiów, które okazały się bardziej wartościowe niż sam *Wjazd Mahometa II do Konstantynopola*.

184 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 2, op. cit., list z 24 III 1875.

185 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 4, op. cit., list z 7 V 1878.

6.4

SCENY RODZAJOWE

Większość scen rodzajowych namalowanych przez Chlebowskiego podczas pobytu na Wschodzie to pobieżne studia układów postaci, kolorystyki i efektów światłocieniowych. Te artystyczne zapiski pozwoliły mu już po opuszczeniu Turcji tworzyć większe sceny o tematyce rodzajowej. Pojawiają się w tym okresie (1872–1876) także pierwsze próby namalowania dzieła o większym formacie, niejednokrotnie jednak nieukończone. Trzecią grupę tworzą akwarele malowane w pracowni na podstawie wcześniejszych obserwacji; znajdowały one nabywców i przychylnie były odbierane przez prasę.

Zapewne już w pierwszych latach swego pobytu na Wschodzie artysta zainteresował się tematyką rodzajową, o czym świadczą nieliczne zachowane prace. W roku 1865 czasopismo „Le Monde Illustré” opublikowało ilustrację wykonaną na podstawie rysunku Chlebowskiego. Ukazywała ona procesję katolicką w Stambule w dniu Bożego Ciała¹⁸⁶. Malarz dobrze uchwycił w tej scenie zetknięcie się religii i kultury chrześcijańskiej z muzułmańską. Naprzeciwko wejścia do kościoła umieścił minaret, nad katolickimi chorągwiami i baldachimami powiewa turecka flaga, dziewczynki w białych sukienkach i panie w krynolinach skontrastowane zostały z Turczynkami w tradycyjnych strojach, z zawoalowanymi twarzami. W wyniku wyprawy do Egiptu powstała

¹⁸⁶ N.F.C., *Une procession, dans les rues de Constantinople*, „Le Monde Illustré” z 26 VIII 1865, s. 137–138.

w 1867 roku akwarela ukazująca scenę z wielbłdami na pustyni¹⁸⁷. Na wrzesień 1868 roku datowany jest niewielki rysunek wykonany ołówkiem, przedstawiający Turków zgromadzonych przed kawiarnią w Stambule, słuchających koncertu śpiewaka (il. 43)¹⁸⁸. W podobnym czasie spod ręki Chlebowskiego wyszły rysunki *Sprzedawcy tkanin na bazarze w Stambule* i *Bazar z przyprawami w Stambule*¹⁸⁹. Szkice te są szybkimi notatkami utrwalającymi kompozycję oraz rozkładu plam światła i cieni. Ujawniają sposób pracy artysty, który „podpatrywał” z zacienionego miejsca sceny rozgrywające się na bazarze. *Bazar z przyprawami...* był zapewne punktem wyjścia do dalszych studiów malowniczego kramu. To samo ujęcie odnajdujemy na studium olejnym *Bazar w Konstantynopolu*. Być może szkice te są plonem „gawronień artystycznych”, jak Chlebowski nazywał spacerki, podczas których on i jego przyjaciel Alberto Pasini wykonywali studia z natury.

Obecnie Pasini uznawany jest za jednego z najwybitniejszych włoskich orientalistów liczne sukcesy odnosił także za życia. Malarz, urodzony w roku 1826 w Busseto, kształcił się w Parmie; szlify artystyczne zdobywał następnie w Paryżu, gdzie przybył w 1851 roku. Dzięki poleceniu przez swego byłego nauczyciela Paola Toschiego młody Pasini został zatrudniony w pracowni rytownika Louisa Pierre’a Henriquela-Duponta. Szybko nawiązał znajomość z takimi artystami jak: Eugène Delacroix, Alexandre-Gabriel Decamps, Théodore Rousseau, Jules Dupré, Jean-Baptiste Isabey. W roku 1853 po raz pierwszy zaprezentował swoje dzieła na Salonie paryskim. Najbardziej znaczący wpływ na młodego twórcę miał Théodore Chassériau; zatrudnił on Pasiniego w swej pracowni, polecił także Prosperowi Bouréemu jako osobistego malarza

187 *Wielbłądy na pustyni*, 1867; akwarela, papier, 31 x 23 cm; sygn. St. Chlebowski 1867, wł. Muzeum Zamek, Łańcut, S. II. 786 MŁ.

188 *Śpiewak przed kawiarnią w Konstantynopolu*, 1868; ołówek, papier, 24,5 x 18,3 cm; sygn. 1868 Un Chanteur desant le Cafe /a Constantinopol, wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, Rys. Pol. 4621/7.

189 *Sprzedawcy tkanin na bazarze w Stambule, Bazar z przyprawami w Stambule*, po 1864; ołówek, papier, 31,4 x 15,1 cm; wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, Rys. Pol. 4621/8.

podczas podróży dyplomatycznej do Persji. Wyprawa rozpoczęła się w 1855 roku i trwała prawie dwa lata. Trasa wiodła przez Egipt, Arabię Saudyjską, Jemen, Zatokę Perską, Teheran. Pasini powrócił do Europy przez Sztambuł i Morze Czarne. Podczas podróży wykonał liczne studia i szkice, które później pozwoliły mu komponować dzieła o większych formatach. Na przykład w roku 1857 na Salonie paryskim pokazał dwa widoki Teheranu. Podróż rozbudziła w nim chęć poznania odległych krajów i ich kultur. Pobyt w Paryżu przerywały Pasiniemu kolejne wyprawy – w 1860 roku zwiedzał Egipt, a w latach 1867–1869 mieszkał w Stambule. Jak już wspomniałam, w stolicy Turcji artysta otrzymał zlecenie od sułtana Abdulaziza na namalowanie płócien ukazujących stłumienie powstania na Krecie. Jednakże większość czasu zajmowało mu wykonywanie w plenerze pejzaży, studiów architektury i scen rodzajowych. Pasini święcił także triumfy w środowisku artystycznym Paryża – w latach 1859, 1863, 1864 i 1868 był nagradzany medalami na Salonach. Uciekając przed wojną francusko-pruską, powrócił do Włoch. Zakupił willę w Cavoretto pod Turynem, gdzie zamieszkał na stałe. Wciąż jednak z pasją podróżował – w roku 1869 zwiedzał Belgię, w 1873 Azję Mniejszą, Syrię i Liban, a w 1879 i 1883 Hiszpanię. Na paryskiej wystawie światowej w 1878 roku otrzymał Legię Honorową. Władze włoskie powierzały Pasiniemu liczne zaszczytne funkcje, a jego dzieła cieszyły się dużym powodzeniem na rynku sztuki, także dzięki współpracy z firmą Adolphe’a Goupila (od 1867 roku). Obrazy Pasiniego są połączeniem studiów architektury ze scenami rodzajowymi. Istotną rolę odgrywają orientalne budowle, bardzo dokładnie oddane, w których cieniu pojawiają się baszybuzuki, sprzedawcy, przechodnie, psy. Duże znaczenie na płótnach malarza mają gra światła i cienia oraz niuanse kolorystyczne¹⁹⁰.

Chlebowskiemu i Pasiniemu połączyły przyjaźń i zainteresowania. Artyści spacerowali razem ulicami Sztambułu i malowali studia z natury. Polski malarz zawsze bardzo pozytywnie wypowiadał się o twórczości przyja-

190 C. Juler, op. cit., s. 114–123; L. Thornton, *The Orientalists*, op. cit., s. 142–145.

ciela, posiadał także jakiś jego obraz¹⁹¹. Pomagał Pasiniemu, gdy ten przebywał w roku 1869 i 1870 w Paryżu – przerysowywał dla niego inskrypcje znad wejścia do meczetu Jeni Djami, który wówczas Pasini malował¹⁹². Włoch zrewanżował się zakupieniem dla Chlebowskiego farb i płócien¹⁹³. Chlebowski podtrzymywał znajomość z Pasinim także po opuszczeniu Stambułu, gdy zamieszkał w Paryżu. Odwiedził go również w Cavoretto w 1879 roku¹⁹⁴. Znajomość z Pasinim i wspólna praca bez wątplenia oddziaływały na twórczość polskiego malarza.

Do roku 1872 Chlebowski był zmuszony poświęcać większość swego czasu na wykonywanie zleceń dla sułtana. W czerwcu tego roku, znużony monotonną i wyczerpującą pracą, będąc jeszcze nadwornym malarzem, zaczął snuć plany dotyczące swej artystycznej przyszłości. Narodził się wówczas pomysł malowania „małych obrazków rodzajowych”¹⁹⁵. Już kilka dni później malarz przystąpił do jego realizacji. Nie był jednak zadowolony z rozpoczętych dzieł; twierdził, że wołałyby zaprezentować publiczności obrazy większego formatu¹⁹⁶. Zapewne zapowiedzą planów związanych z malarstwem rodzajowym jest niewielkie studium olejne, datowane na rok 1871, zatytułowane *Biały wielbłąd sułtański* (il. 44)¹⁹⁷. To próba uchwycenia efektów kolorystycznych i światłocieniowych. Chlebowski w sposób bardzo udany oddał nasycone barwy strojów dwóch mężczyzn prowadzących wielbłąda, a zwłaszcza granatowo-czerwonej

191 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 2, op. cit., list z 22 VIII 1872; *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 31, op. cit., list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 19 II 1873.

192 *Korespondencja Stanisława Chlebowskiego*, t. 2, op. cit., list Alberta Pasiniego do Stanisława Chlebowskiego z 17 XII 1869.

193 *Ibidem*, listy Alberta Pasiniego do Stanisława Chlebowskiego z 5 VIII 1870, 18 VIII 1870.

194 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 5, op. cit., list z 17 VIII 1879.

195 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 2, op. cit., list z 9 VI 1872.

196 *Ibidem*, list z 25 VI 1872.

197 *Biały wielbłąd sułtański*, 1871; olej, płótno, 26,7 x 34,5 cm; sygn. 18 27/7 71 S.Ch., wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, MP 1059.

materii okrywającej zwierzę. Umiejętnie ukazał silne światło i precyzyjnie, niemal miniatorsko, odmalował wszelkie detale.

Chlebowski po złożeniu dymisji we wrześniu 1872 roku zaczął ze zdwojoną energią malować „małe obrazki”¹⁹⁸. W listopadzie tego roku ze swych planów artystycznych zwierzył się Józefowi Ignacemu Kraszewskiemu i pokazał mu swoje szkice. Wykonał też dla niego obraz na desce ukazujący starego Turka, dwóch Arabów i parę koni¹⁹⁹.

Kolejne lata stały się dla Chlebowskiego czasem prawdziwego odkrywania Wschodu. Artysta mógł swobodnie oddać się malowaniu studiów pejzażowych i scen rodzajowych, a tym samym gromadzeniu motywów. Chlebowski, przebywając na wiosnę 1873 roku w Egipcie, z pasją oddawał się malowaniu²⁰⁰. Intensywnie pracował nad studiami z natury również podczas pobytu w Egipcie w roku 1875²⁰¹. Być może studia scen rodzajowych tworzył także podczas pobytu w Stambule Gérôme’a i *Buttura* w maju i czerwcu 1875 roku²⁰².

Obecnie znane nam są nieliczne prace będące studiami scen rodzajowych. W znacznej mierze znajdują się one w prywatnych kolekcjach (*Sklep*²⁰³, *Muzyk na ulicy w Stambule*, il. 45²⁰⁴, *Sprzedawca drobiu*²⁰⁵, *Bazar w Stambule*²⁰⁶, *Sprzedawca winogron – 1873*²⁰⁷, *Scena z ulicznym magikiem – 1875*,

198 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 2, op. cit., list z 3 X 1872.

199 *Ibidem*, listy z 9 XI 1872, 11 XI 1872, 15 XI 1872.

200 *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 31, op. cit., list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 24 IV 1873.

201 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 2, op. cit., list z 27 II 1875.

202 *Ibidem*, list z 27 V 1875.

203 *Sklep*, 1864–1876; olej, deska, 10 x 19 cm; sygn., wł. prywatna.

204 *Muzyk na ulicy w Stambule*, 1864–1876; olej, deska, 10 x 19,5 cm; sygn. St. Chlebowski, wł. prywatna.

205 *Sprzedawca drobiu*, 1864–1876; olej, płótno, 15,4 x 19,1 cm; wł. prywatna.

206 *Bazar w Stambule*, 1864–1876; olej, deska, 26 x 21 cm; sygn. St. Chlebowski, wł. prywatna.

207 *Sprzedawca winogron*, 1873; olej, deska, 19,5 x 16 cm; sygn. St. Chlebowski 1873, wł. prywatna.

il. 46)²⁰⁸. Pojedyncze prace możemy zobaczyć w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie (*Warta u wrót seraju*)²⁰⁹, Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu (*Zaulek wschodni*)²¹⁰, Lwowskiej Galerii Sztuki (*Koło sprzedawcy słodkiej wody w Konstantynopolu*)²¹¹. Niewiele z nich zostało zadatowane przez samego twórcę.

Jako przykład tego typu studiów pędzla Chlebowskiego może posłużyć niewielkiego formatu praca olejna, przedstawiająca muzyka koncertującego na ulicy. Zapewne, malując ją, Chlebowski zatrzymał się pośród widzów słuchających koncertu i pomijając szczegóły, starał się uchwycić układ postaci, barwy i światło. Utrwalił czarnoskórego muzyka otoczonego przez przechodniów. Towarzyszą mu kobiety w barwnych szatach, dzieci, obok konno przejeżdża mężczyzna i przechodzi sprzedawca roślin, niosący na plecach wypełniony nimi kosz. Chlebowski oddał silne światło, wydobywające ciemną postać grajka, skontrastowaną z białą ścianą. Jasną plamę barwną muru zrównoważył wielobarwną grupą słuchaczy. Możemy również zwrócić uwagę na umiejętność obserwowania przez artystę obyczajów. Muzykowanie było jedną z najbardziej lubianych przez muzułmanów rozrywek. Muzyka towarzyszyła ludziom podczas uroczystości rodzinnych czy procesji religijnych; grajkowie muzykowali także na ulicach i w kawiarniach. Turcy grali między innym na kemanczach, będących rodzajem skrzypiec, kanunie (cymbałach), lutni i reju, czyli odmianie fleta²¹².

W styczniu 1875 roku w Bursie powstała *Scena z ulicznym magikiem*. Artysta obserwował to, co działo się na ulicy, z zacienionego zakątka pod ścianą.

208 *Scena z ulicznym magikiem*, 1875; olej, płótno, 23 x 17,3 cm; sygn. 10 I 1875 Borussia (?) St. Ch., wł. prywatna.

209 *Warta u wrót seraju*, 1864–1876; olej, płótno, 24,5 x 19,5 cm; sygn. S.Ch. 187, wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, 34367 MNW.

210 *Zaulek wschodni*, 1864–1876; olej, płótno, 43,7 x 29,7 cm; sygn. St. Chlebowski, wł. Muzeum Górnośląskie, Bytom, MGB/Sz 938.

211 *Kobiety tureckie w Słodkich Wodach* (zwany wcześniej *Koło sprzedawcy słodkiej wody w Konstantynopolu*), 1864–1876; olej, płótno, 27,5 x 45,5 cm; wł. Lwowska Galeria Sztuki, Z-1889.

212 R. Lewis, *Życie codzienne w Turcji osmańskiej*, przeł. W. Radwański, Warszawa 1984, s. 148–150.

Wokół magika, pokazującego sztuczki z małpką, zgromadził się barwny tłum; możemy dostrzec między innymi Turka na koniu i kobiety z dziećmi. Postacie zostały zaledwie zaznaczone plamami barwnymi, natomiast w fazie studium artysta zazaczył już kontrasty światłocieniowe. Zapewne scena ta wydała się Chlebowskiemu malownicza i interesująca dla europejskiego odbiorcy, dlatego postanowił ją utrwalić, by ewentualnie odtworzyć później. Na sztukmistrza z małpką zwrócił również uwagę Gérard de Nerval w *Kairze*: „Escurada (ta nazwa pochodzi od słowa «małpa») zabawia gmin Kairu przeróżnymi sztukami wykonywanymi przez małpę, osła, psa lub koziołka. [...] Człowiek ubiera małpę dziwnie w strój panny młodej albo zawołowanej damy; poprzedza ją, bijąc w bęben, ona zaś paraduje wśród kręgów widzów na grzbiecie osła. Małpa musi również wykonać kilka groteskowych tańców”²¹³. Popisy takie można było podziwiać na ulicach zwłaszcza podczas ramadanu; pojawiały się wówczas liczne budy z poskramiaczami węży, jasnowidzami, połykaczami mieczy, magikami, żonglerami czy akrobatami²¹⁴.

Uwagę Chlebowskiego przyciągały również bazyry stambulskie. Kusily one swą wielobarwnością i różnorodnością scenek. Chateaubriand, spacerując ulicami Stambułu, zauważył, że „idąc, nieustannie mija się to bazar, to znów cmentarz, jak gdyby Turcy po to tylko byli na świecie, aby sprzedawać i umierać”²¹⁵. W miastach Wschodu handlowano w wielu miejscach; największe wrażenie na przybyszach robiły bazyry (suki), składające się z małych ulic handlowych, na których sprzedawano jeden rodzaj produktów. Ulice te były zapełnione pojedynczymi małymi sklepikami (dukkanami), będącymi po prostu wnękami, w których znajdowały się towary i miejsce dla sprzedawcy. Zamykano je drewnianymi okiennicami, od ulicy odgradzała je często kamienna ława. Handlowano również w chanach, czyli wydzielonych grupach ulic z kramami, wakulach (okele) – budynkach z małym placem modlitwy

213 G. Nerval, *Podróż na Wschód*, przeł. J. Dmochowska, Warszawa 1967, s. 425.

214 R. Lewis, op. cit., s. 124.

215 F.-R. de Chateaubriand, *Opis podróży z Paryża do Jerozolimy*, na podstawie tłum. F.S. Dmochowskiego, oprac. P. Hertz, Warszawa 1980, s. 169.

i fundukach – ocienionych miejscach z galeriami, gdzie mieściły się też magazyny²¹⁶. Tak barwnie opisywał bazyry Lamartine:

Wielkie bazyry, na których handlują rozmaitymi towarami, a zwłaszcza korzeniami, to długie i szerokie sklepienie galerie z chodnikami i sklepami pełnymi rozmaitych przedmiotów po obu ich stronach. Broń, uprząż na konie, wyroby jubilerskie, artykuły spożywcze, wyroby skórzane, szale kaszmirowe i perskie, materie z Europy, dywany z Damaszku i z Karamanii, esencje i pachnidła z Konstantynopola, nargile i fajki różnego kształtu i rozmaitej ceny, bursztyny i korale, rżnięte na użytek mieszkańców Wschodu jako ustniki do fajek, składki tytoniu krajowego lub zwijanego niby ryzy żółtego papieru, ciastkarnie zapiecznymi ciastkami, wabiącymi swoim kształtem i różnorodnością, [...] składki apteczne tchnące wonią, co napełnia cały bazar, płaszcze arabskie [...], zasłony kobiece haftowane złotymi i srebrnymi cekinami, a pośród tego wszystkiego nieprzebrany i coraz to zmieniający się tłum Turków kroczących pieszo, [...] ich żony z zasłoniętymi twarzami [...], paszowie na koniach jadący stępą wśród owego zwartego i milczącego tłumu, powozy tureckie niczym złożone klatki, pełne kobiet²¹⁷.

Chlebowski malował wnętrza bazaru, czego przykładem jest *Bazar w Konstantynopolu* z roku 1875; zajmowały go również sceny rodzajowe, które mógł zaobserwować, wędrując między sklepikami. Notatką artystyczną z takich wypraw jest studium olejne niewielkiego formatu, zatytułowane *Bazar w Stambule*. Artysta ukazał fragment bazaru w takim samym ujęciu jak na wspomnianym obrazie z 1875 roku. Chlebowski zapewne przysiadł przed sklepem i obserwował scenkę rozgrywającą się przy przeciwległym kramie. Utrwalił kompozycję przedstawiającą sprzedawców, wokół których zgromadziły się tureckie kobiety. Niektóre z nich się rozsiadły, oglądają towary i rozmawiają ze sprzedawcami. Scena zatopiona jest w brązowych barwach wnętrza bazaru, odcinają się od nich jasne jaszmarki kobiet i ich kolorowe płaszcze, dlatego też przyciągają one spojrzenie widza.

216 B. Stępniewska-Holzer, *Życie codzienne na Bliskim Wschodzie w XIX wieku*, Warszawa 2002, s. 126–128.

217 A. de Lamartine, *Podróż na Wschód*, przeł. J.T.S. Jasiński, oprac. P. Hertz, Warszawa 1986, s. 495–496.

Analizując studia scen rodzajowych, należy zwrócić uwagę na twórczość Alberta Pasiniego. Nie możemy wprawdzie wskazać bezpośrednich analogii, jednak znajdujemy wiele cech wspólnych. Obydwaj malarze starali się uchwycić interesujące sceny uliczne; malując je, próbowali utrwalić intensywne barwy i kontrasty światłocieniowe. Nie skupiali się na dopracowaniu szczegółów – istotne było uwiecznienie wrażenia. Detale cyzelowali w pracowni, przygotowując obrazy, które miały zostać wystawione i sprzedane. Być może wymienione powyżej prace Chlebowski miał okazję malować z Pasinim podczas wspólnych „gawronień artystycznych”. W dorobku Włocha możemy wskazać liczne studia rodzajowe powstałe w trakcie pobytu w Turcji: *Bazar w Konstantynopolu* (1868), *Dziedziniec przed Meczetem Sultana Bajazeta* (1868), *Brama do Meczetu Jeni Djami* (1868), *Handlarze przy porcie* (1869), *Scena orientalna* (1869), *Handlujący przed Meczetem Jeni Djami*²¹⁸.

Tworzenie niewielkich studiów nie satysfakcjonowało Chlebowskiego; tylko dzieło w większym formacie, wykonane w technice olejnej wydawało się mu pracą godną prawdziwego artysty. Dlatego po wizycie u rodziny w Krakowie i u Kraszewskiego w Dreźnie Chlebowski pod koniec 1872 roku i na początku 1873 z energią rozpoczął malowanie kilku dzieł. Jednym z nich był obraz *Epizod z polowania sultana Mehmeda III* (zwany także *Polowanie z sokołami sultana Ahmeda III*, il. 47)²¹⁹. Artysta wspominał o podjęciu takiego tematu w lutym 1873 roku, gdy udawał się w podróż do Egiptu. Obraz ten zabrał ze sobą do Kairu, ponieważ miał nadzieję na znalezienie tam kupca²²⁰. Tak rzeczywiście się stało – dzieło nabył Władysław Kościelski²²¹.

218 Alberto Pasini. *Da Parma a Costantinopoli via Parigi*, red. G. Godi, Parma 1996, s. 285, 287, 290, 295–296, 300.

219 *Epizod z polowania sultana Mehmeda III, Polowanie z sokołami sultana Mehmeda III* (zwany wcześniej *Polowanie z sokołami Ahmeda III*), 1873; olej, płótno, 111 x 198,5 cm; sygn. p. d. St. Chlebowski 1873, wł. Muzeum Narodowe, Poznań, Mp 705.

220 *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 31, op. cit., list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 19 II 1873.

221 Ibidem, list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 24 IV 1873.

Po okresie tworzenia scen batalistycznych malarz chciał spróbować swych sił w innym gatunku i innej tematyce, dlatego też ukazał polowanie. Pracę tę zatytułował *Epizod z polowania sułtana Mehmeda III*, przy czym tytuł ten to kwestia sporna. W literaturze przedmiotu sułtan Mehmed III został zmieniony na Ahmeda III. Pojawiły się również przypuszczenia, wysunięte przez Tadeusza Majdę, że może to być Mehmed IV Łowczy²²². Sądzę, że pozostaje przyznać rację samemu artyście i uznać, że ukazał on Mehmeda III.

Płótno przedstawia orszak; jego główną postacią jest sułtan, którego artysta umieścił w centralnej części płótna. Wyeksponował on władcę również poprzez ukazanie go na siwym rumaku. Padyszacha poprzedza sokolnik, natomiast za nim podąży czarnoskóry przełożony eunuchów. Scena rozgrywa się na tle górzystego pejzażu i rozległego nieba. Jeżeli zestawimy to dzieło z obrazami malowanymi dla Abdulażiza, zauważymy, że malarz znacznie staranniej oddał szczegóły stroju, broni, rysów twarzy. Zapewne poświęcił więcej czasu na pracę nad obrazem, niż czynił to, malując sceny batalistyczne. Jednakże w scenie tej nadal widać cechy typowe dla dzieł tworzonych na dworze sułtańskim. Dostrzec możemy schematyczne ujęcia kompozycyjne: centralna postać na siwym koniu, niebo zajmujące dużą część płótna, konwencjonalnie namalowane konie. Widoczny jest brak studiów pejzażowych z natury; krajobraz i drzewa ukazane w tle sprawiają wrażenie kulis teatralnych. Podobnie jak dzieła z okresu pracy u sułtana, na obrazie dominują zbyt jaskrawe barwy, brakuje subtelnych przejść kolorystycznych. Zauważył to już Jerzy Mycielski, który pisał:

[...] w gruncie rzeczy jednak są to utwory całkiem drugorzędnej wartości, konwencjonalne i jakby na urząd, z musu robione, a zwłaszcza pod względem kolorystycznym, choć niby świetne, naprawdę jednak niemożliwe. Pstrokaczyna to oczy rażąca, a wyglądająca z dala jak te pomieszane jaskrawe kawałeczki szkła w kalejdoskopie, jak jakiś dywan zeszyty z mnóstwa maleńkich skrawków materii lśniących o różnych barwach, światło zaś dopiero nad tym

222 *Orientalizm w malarstwie, rysunku i grafice w Polsce...*, op. cit., s. 126.

wszystkim nienaturalnie rażące [...]. Wszystko to razem krzyczy i bije się jedno z drugim, i tak oczy razi i oślepia²²³.

W liście do Kraszewskiego Chlebowski pisał, że zamierza nadać scenie „troszkę efektu w ruchu, co zdaje mi się daje mu pewny wdzięk”²²⁴. Wprawdzie Tadeusz Majda pisał o tym obrazie, że jest „pełny elektryzującego napięcia [...], świetnie oddaje atmosferę cesarskich polowań, pełnych orientального przepychu”²²⁵, jednakże *Epizod z polowania sultana Mehmeda III* uznać raczej należy za dzieło, w którym malarzowi nie udało się uzyskać zaplanowanego efektu ani pod względem kompozycyjnym, ani kolorystycznym. Postaciom brak naturalności w ruchu, scena sprawia wrażenie teatralnej, a nawet sztucznej.

Zapewne pod koniec 1872 roku lub na początku 1873 spod pędzla Chlebowskiego wyszły dwa obrazy o niemalże identycznym formacie: *W Słodkich Wodach* (il. 48)²²⁶, przechowywany w zbiorach Muzeum Wojska w Stambule, i *Turczynki spacerujące nad Bosforem*²²⁷, będący własnością prywatną. Drugi z nich przedstawia kobiety zgromadzone wokół fontanny w Słodkich Wodach Azji.

Niestety, w materiałach archiwalnych nie możemy odnaleźć żadnych informacji na temat powyższych obrazów. Być może powstały one w okresie, z którego nie posiadamy korespondencji. Lukę taką stanowi rok 1873. Sądzę, że dzieła te mogły zostać namalowane w Stambule przed wyjazdem Chlebowskiego do Egiptu. W tym samym czasie artysta tworzył *Epizod z polowania z sokołami sultana Mehmeda III*. Pomiedzy tym płótnem a scenami ukazującymi Turczynki w Słodkich Wodach możemy dostrzec pewne analogie w kompozycji. Malarz zgromadził wszystkie postacie na pierwszym planie, tło przysłonił

223 J. Mycielski, op. cit., s. 476.

224 *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 31, op. cit., list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 19 II 1873.

225 *Orientalizm w malarstwie, rysunku i grafice w Polsce...*, op. cit., s. 126.

226 *W Słodkich Wodach* (zwany także *Turczynki w kaikach*), ok. 1872–1873; olej, płótno, 62 x 102 cm; wł. Muzeum Wojska, Stambuł, nr 420.

227 *Turczynki spacerujące nad Bosforem* (zwany także *W Słodkich Wodach*), ok. 1872–1873; olej, płótno, 63 x 105 cm; wł. prywatna.

gęstwina drzew, niebo zasnuł białymi obłokami. Użył nasyconych barw. Jednakże w pracach przedstawiających Turczynki widoczna jest większa umiejętność w sposobie stosowania światłocienia; zaletą jest również statyczność sceny.

Na obrazie *W Słodkich Wodach* w centralnej części artysta umieścił grupę kobiet i dzieci, odpoczywających na zacumowanych kaikach. Po prawej stronie konno nadjeżdżają młodzi Turcy, obrzucają spojrzeniem damy, które również zwróciły na nich uwagę. Te dwie grupy rozdziela strażnik kobiet – czarnoskóry eunuch w żółtym stroju. Jasne, wręcz lśniące w słońcu postacie w wielobarwnych szatach zostały skontrastowane z tłem ciemnozielonych drzew, równoważy je natomiast błękitne niebo i biały meczet Sa'dabad.

Chlebowski zdecydował się utrwalić jakże często opisywane we wspomnieniach ze Stambułu miejsce podmiejskich wycieczek, czyli Słodkie Wody Europy. Zapewne niejednokrotnie artysta odwiedził tę okolicę i obserwował uważnie obyczaje Turków. Lamartine w następujących słowach opisywał ten uroczy zakątek:

[...] z lewej strony rozciąga się przedmieście Eyub ze swoim meczetem, w którym sułtanowie przy wstąpieniu na tron przypasują miecz Mahometa [...]. Meczet ten wznosi się ponad malownicze domy przedmieścia [...]. Nad brzegiem kanału, wzdłuż morza, rozciąga się piękny pałac sułtanek. [...] rzeka staje się strumieniem, wiosła kaików dotykają tu obu brzegów, a korzenie wspinających wiązów, rosnących nad brzegami, utrudniają przeprawę. Rozległa łąka, ocniona grupami platanów, ciągnie się po prawej stronie. [...] pod każdym drzewem widziałem grupy Turczynek i Ormianek siedzących w cieniu pośród dzieci bawiących się na murawie. [...] Przed pawilonem i wokół niego widać kanał i sadzawki, po których pływają łabędzie²²⁸.

Turczynki spacerujące nad Bosforem są dopełnieniem powyższej sceny. Komentarzem do płótna mogą stać się słowa Nerval'a:

Wylądowaliśmy na łące uroczej, poprzecinanej strumykami. Lasy, sztucznie przerzedzone, rzucały miejscami cień na wysoką trawę. Kilka namiotów

228 A. de Lamartine, op. cit., s. 510–511.

rozstawionych przez sprzedawców owoców i napojów chłodzących nadawało temu miejscu pozór oazy [...]. Na łące pełno ludzi. Różnorodne kolory strojów mały zieleń niby żywe barwy kwiatów, którymi wiosną mienią się trawniki. Pośrodku najrozleglejszej polany rzucała się w oczy biała marmurowa fontanna, mająca kształt chińskiej pagody; [...] Wszelkiego rodzaju pojazdy, przeważnie złożone i zaprzężone w woły, przywiozły do Słodkich Wód damy ze Skutari. Dokoła fontanny widać było same tylko kobiety i dzieci; mówiły, krzyczały, gawędziły z wylewnością...²²⁹.

Na płótnie Chlebowskiego widzimy podobną scenę: wokół fontanny rozsiadły się na dywanach kobiety w typowych jaskrawych i szerokich szatach. Przyjechały na miejsce wozem, który możemy zobaczyć z prawej strony. Chlebowski umiejętnie, dzięki użyciu efektów światłocieniowych, wydobyl nasycone barwy strojów. Jasne światło padające na grupę kobiet i fontannę skonstrastował z ciemnym tłem drzew. Motyw ten artysta powtórzył w akwareli *Kobiety tureckie przy fontannie w Słodkich Wodach*.

Inspiracją dla Chlebowskiego do namalowania scen ukazujących Turczynki odpoczywające w Słodkich Wodach mogły być prace jego przyjaciela Alberta Pasini. Podczas pobytu w Stambule w 1869 roku Pasini przygotował płótno przedstawiające odaliski odpoczywające na łące w Słodkich Wodach Bosforu, a w roku 1870 wykonał obraz *Damy tureckie w Słodkich Wodach Azji*, które pokazywano na Salonie²³⁰. Na tle stonowanego zielonego pejzażu i błękitnego nieba Pasini ukazał wielobarwne postacie Turczynek. Artysta nie skupiał się na uchwyceniu szczegółów stroju czy fizjonomii, lecz na efektownych zestawieniach kolorystycznych.

W kolekcji Biblioteki Polskiej w Paryżu przechowywane jest dzieło Chlebowskiego, które dotychczas nazywano *Targ w Turcji*²³¹, choć obraz nie ukazuje sceny targowej w Turcji, lecz w Egipcie. Wskazują na to przedstawione fragmenty architektury charakterystyczne dla pejzażu kair-

229 G. de Nerval, op. cit., s. 392–393.

230 Alberto Pasini. *Da Parma...*, op. cit., s. 303.

231 *Targ w Egipcie* (zwany wcześniej *Targ w Turcji*), ok. 1873; olej, płótno, 73 x 100 cm; sygn. S. Chlebowski pinxit, wł. Biblioteka Polska, Paryż, M 122.

skiego: przejścia zamknięte łukiem wygiętym w osli grzbiet, pobielone budynki w tle, a także jasne stroje postaci. Utrwalona scena rozgrywa się w przejściu bramy miejskiej lub prowadzącej na bazar. Podobną bramę odnajdujemy na obrazie *Przy bramie miejskiej* (1873), który powstał w Egipcie. Być może również omawiane dzieło namalowane zostało w roku 1873.

Na obrazie *Targ w Egipcie* Chlebowski szybkimi pociągnięciami pędzla, nie dbając o ich staranność, zarysował scenę rodzajową w zacienionym przejściu bramy. Artysta uchwycił typowych mieszkańców Egiptu; możemy dostrzec Murzynów niosących jakieś worki, przejeżdżającego konno Araba, sprzedawców i kupujących zgromadzonych wokół kramu z naczyniami. W tle pojawia się kobieta w niebieskiej szacie wraz z tłumem przechodniów odzianych w białe stroje. Można tu zacytować słowa Nerval'a na temat ruchu ulicznego w Kairze:

Panuje tu zazwyczaj wielki ścisk i zgiełk, drogę zagrządzają sprzedawczynie pomarańcz, bananów i jeszcze zielonych łądyg trzciny cukrowej. [...] Nie brak także śpiewaków, atletów i psyllów – zaklinaczy z oplecionymi dokoła szyi węzami; [...] Dalej widzimy tresownika małp [...]. Jeszcze dalej wznoszące się wzdłuż ulic gmachy zwężają je i zacieśniają. Oto na lewo klasztor tańczących derwiszów [...]; potem szeroka brama z umieszczonym nad nią dużym, wypchanym krokodylem oznajmia, że to stąd wyruszają pojazdy przemierzające pustynię od Kairu aż do Suezu²³².

Chlebowski całą swą uwagę skupił na uchwyceniu koloru i światła. Pierwszy plan zatopił w cieniu, nadał mu tonację ciepłych brązów. Skontrastował z nią światło padające z bramy, która jest najjaśniejszym akcentem tej pracy, namalowanym świetlistymi bielami i błękitem. Obraz nie został jednak ukończony; być może *Targ w Egipcie* był próbą rozwinięcia tematu, który Chlebowski ukazał na akwareli wymienianej w krakowskim „Czasie”, zatytułowanej *Kram z glinianymi naczyniami w Kairze*²³³.

232 G. de Nerval, op. cit., s. 36–37.

233 „Czas” 1873, nr 231, s. 2.

Więszym i również nieukończonym dziełem jest *Wschodnia scena rodzajowa pod palmą* (il. 49)²³⁴, obecnie przechowywana w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie. Inspiracją do powstania obrazu był pobyt artysty w Egipcie. Chlebowski ukazał kilka osób, które zatrzymały się pod palmą i prowizorycznym daszkiem. W centrum pojawia się kobieta z dzbanem, towarzyszy jej dziewczynka, po drugiej stronie widzimy starszego mężczyznę, na ziemi siedzi chłopiec w białym turbanie. Malarz korzystał z własnych obserwacji i nieznanych nam szkiców z natury, jednakże starał się postaci pogrupować tak, aby tworzyły malowniczą całość. Osoby zdają się pochodzić z różnych zakątków Kairu. Spotkały się pod palmą jedynie na obrazie Chlebowskiego, by razem przedstawić scenę interesującą dla europejskiego widza i kolekcjonera. Płótno nie zostało ukończone, możemy jednak zauważyć dużą biegłość artysty w oddawaniu nasyconych kolorów kobiecych szat oraz intensywnego światła padającego z lewej strony i oświetlającego palmę i daszek. Natomiast tło – wzgórze i rzeka – osłonięte są delikatną różową mgiełką. Jeżeli analizując obraz ze zbiorów Biblioteki Polskiej w Paryżu, mogliśmy jedynie przypuszczać, że wiąże się on z akwarelą *Kram z glinianymi naczyniami w Kairze*, to w przypadku *Wschodniej sceny...* możemy z całą pewnością stwierdzić, że analogiczny temat malarz ukazał na akwarceli zatytułowanej *Oaza*. W centrum pojawia się nieco inaczej ujęta kobieta z dzbanem, towarzyszy jej jednak ta sama dziewczynka, a po drugiej stronie odnajdujemy znanego nam już starszego mężczyznę. Ponieważ dzieła nie zostały zadatowane, nie możemy mieć pewności, która praca powstała jako pierwsza i była pierwowzorem.

Po niewolniczej służbie u sułtana Chlebowski zdecydował się podjąć bardziej swobodne tematy, wybrał mniejsze formaty i technikę pozwalającą na szybszą pracę. Artysta malował akwarele podczas pobytów w Egipcie w roku 1873 i 1875²³⁵. Intensywnie pracował nad akwarelami

234 *Wschodnia scena rodzajowa pod palmą*, ok. 1873; olej, płótno, 96 x 65 cm; wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, MP 1061.

235 *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 31, op. cit., list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 24 IV 1873; *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 2, op. cit., listy z 6 III 1875, 12 III 1875, 24 III 1875, 26 III 1875.

także podczas wizyty w Krakowie w sierpniu i na początku września 1873 roku²³⁶. Dzieła te ukazywały sceny rodzajowe z życia Stambułu i Kairu; możemy wyodrębnić wśród nich dwie grupy tematyczne: epizody z życia orientalnych kobiet i scenki zaobserwowane na ulicy.

Większość scen przedstawiających kobiety Wschodu zachowała się lub jest znana z rycin prasowych. W zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu przechowywane są: *Przybycie łodzią Turczynek do pałacu* (1873, il. 50)²³⁷, *Turczynki na tarasie nad morzem*²³⁸, *Dwie Turczynki przy bramie ogrodowej* (1873, il. 51)²³⁹, *Turczynki przy pawilonie nad morzem*²⁴⁰. W kolekcji Zamku Królewskiego na Wawelu znajduje się praca *Odaliski w parku nad Bosforem*²⁴¹; jej szkic możemy odnaleźć w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie²⁴². *Scena z życia kobiet tureckich* (1873)²⁴³ przechowywana jest w Muzeum Narodowym w Warszawie. Zbliżoną tematykę prezentuje również akwarela *Kobiety na tarasie*²⁴⁴ z Lwowskiej Galerii Sztuki. Kolejne sceny są nam znane z rycin zamieszczanych

236 *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 31, op. cit., list Stanisława Chlebowski do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 29 VIII 1873.

237 *Przybycie łodzią Turczynek do pałacu* (zwany także *Odwiedziny Turczynek w Stambule*), ok. 1873; akwarela, gwasz, papier, 23,4 x 42,5 cm; sygn. St. Chlebowski 1873, wł. Muzeum Narodowe, Poznań, MNP Gr 10.

238 *Turczynki na tarasie nad morzem*, ok. 1873; akwarela, gwasz, papier, 30,6 x 23,3 cm; sygn. St. Chlebowski, wł. Muzeum Narodowe, Poznań, MNP Gr 12.

239 *Dwie Turczynki przy bramie ogrodowej* (zwany także *Wycieczka nad Bosfor*), ok. 1873; akwarela, gwasz, papier, 30,4 x 22,9 cm; sygn. St. Chlebowski 1873, wł. Muzeum Narodowe, Poznań, MNP Gr 13.

240 *Turczynki przy pawilonie nad morzem*, ok. 1873; akwarela, gwasz, papier, 30,6 x 23,3 cm; sygn. St. Chlebowski, wł. Muzeum Narodowe, Poznań, MNP Gr 11.

241 *Odaliski w parku nad Bosforem*, ok. 1873; akwarela, papier, 38 x 58 cm; sygn. St. Chlebowski, wł. Zamek Królewski na Wawelu, Cz. 252.

242 *Szkic do akwareli „Odaliski nad Bosforem”* (zwany też *Turczynki spacerujące nad rzeką, Orszak sułtanka*), ok. 1873; ołówek, tektura, 36 x 55,5 cm; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, III r.a. 10400.

243 *Scena z życia kobiet tureckich*, 1873; akwarela, tusz, gwasz, papier, 27,8 x 21 cm; sygn. St. Chlebowski 1873, wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, Rys. Pol. 8214.

244 *Turczynki na tarasie nad Bosforem*, ok. 1873; akwarela, papier; wł. Lwowska Galeria Sztuki.

w „Kłosach”: *Kobiety tureckie przy fontannie w Słodkich Wodach*²⁴⁵, *Spacer bogatej Turczynki w Beykoz* (il. 52)²⁴⁶, *Namowa na cmentarzu w Konstantynopolu*²⁴⁷. Akwarele o podobnej tematyce pojawiają się także na aukcjach antykwarycznych (*Turczynka z dzieckiem i wózkiem*²⁴⁸, *Kobiety tureckie wchodzące do bramy – 1873*)²⁴⁹. Nie wszystkie z wymienionych prac datowane są przez autora na rok 1873, sądzą jednak, że większość z nich powstała właśnie wtedy.

We wszystkich powyższych scenach Chlebowski skupił się na ukazaniu postaci orientalnych kobiet. To one wysuwają się na pierwszy plan i przyciągają uwagę widza. Ich sylwetki zostały wydobyte jaskrawymi barwami strojów – żółcią, czerwienią, błękitem. Spowijają je szerokie płaszcze, głowy osłonięte są jasną tkaniną, twarze kryją się za delikatnymi woalkami, spoza nich widoczne są ciemne oczy i zarysy twarzy. Malarz ukazał damy stambulskie nie w zaciszu haremów, lecz poza nimi. Kobiety wraz z towarzyszącą im służbą powracają skądś, a może udają się gdzieś z wizytą, wysiadają z kaika, odpoczywają na tarasie nad Bosforem, spacerują, prowadzą rozmowy. Tło jest zaledwie dopełnieniem tych postaci – to pastelowe zarysy architektury, nadmorskie brzegi, drzewa. Akwarele są malowane bardzo swobodnie. Chlebowski zaznaczył kontury czarnym tuszem i wypełnił szybkimi pociągnięciami pędzla. Zapewne chciał w ten sposób nadać swym akwarelom charakter szkiców z natury.

Postacie namalowane w intensywnych barwach, z osłoniętymi twarzami przykuwają spojrzenia widzów. Skłaniają do snucia fantazji, jakież to

245 *Kobiety tureckie przy fontannie w Słodkich Wodach*, ok. 1873; repr. „Kłosy” 1877, półrocze I, s. 165.

246 *Spacer bogatej Turczynki w Beykoz* (zwany także *Przechadzka w Beykoz*), ok. 1873; repr. „Kłosy” 1875, nr 538, s. 257.

247 *Namowa na cmentarzu w Konstantynopolu* (zwany także *Cmentarz turecki*), ok. 1873; repr. „Kłosy” 1876, półrocze I, s. 848.

248 *Turczynka z dzieckiem i wózkiem* (zwany także *U drzwi haremu, Rodzina orientalna z wózkiem, Scena rodzinna – wyjście na spacer z wózkiem*), ok. 1873; akwarela, gwasz, papier, 42 x 27,5 cm; sygn. St. Chlebowski, wł. prywatna.

249 *Kobiety tureckie wchodzące do bramy*, 1873; akwarela, atrament, papier, 33 x 23 cm; sygn. St. Chlebowski 1873, wł. prywatna.

piękności kryją się w tych bajecznych szatach. Gérard de Nerval, przypatrując się mieszkankom Orientu, prowadził następujące rozważania:

Wyobraźnia znajduje szerokie dla siebie pole w tym incognito kobiecych twarzy, owo incognito bowiem nie rozciąga się na wszystkie wdzięki. Piękne dłonie, zdobne w pierścienie-talizmany i srebrne bransolety, niekiedy białe jak marmur ręce wychylają się z szerokich rękawów podniesionych powyżej ramienia; białe stopy, z których babusze spadają za każdym krokiem, a smukłe kostki obwieszane obrączkami dzwonią srebrzyście – oto, co wolno nam podziwiać, czego wolno się domyślać, co wolno podpatrzeć²⁵⁰.

Czasami poły płaszcz lub woalka uchylały się, jak na akwareli *Dwie Turczynki przy bramie ogrodowej* czy *Turczynki przy pawilonie nad morzem* i można było dostrzec wdzięki młodej damy. Tak o tych ulotnych momentach pisał Nerval: „Niekiedy powiewne fałdy welonu [...] odchyła się trochę, [...] co pozwoli nam ujrzeć wdzięczną skroń, na której ciemne włosy wiją się w gęsto skręconych puklach jak na popiersiach Kleopatry; pozwoli ujrzeć małe, kształtne ucho i policzek”²⁵¹. Zapewne Chlebowski, wędrując ulicami Stambułu w poszukiwaniu interesujących motywów, dokonał podobnych jak Nerval obserwacji. Swe wspomnienia utrwalił na powyższych akwarelach.

Wszystkie te akwarele świadczą o tym, że Chlebowski był bacznym obserwatorem rzeczywistości. Malarz zgodnie z prawdą oddał elementy stroju Turczynek, a także obyczaje zamożnych mieszanek haremów. Możemy to stwierdzić, zestawiając prace artysty ze wspomnieniami Władysława Jabłonowskiego. Wierzchni szeroki płaszcz o intensywnej barwie Jabłonowski opisywał w taki sposób: „Najbardziej zaś wierzchni strój służy jej na ulicy i składa się z feradżji i jaszmarka. Feradżja jest to szeroki, długi, o długiej kwadratowej pelerynce płaszcz rozmaitych kolorów, niezgrabny, wlokący się i wymagający ciągłego poprawiania i przytrzymywania go na ramionach. Służy on do zakrycia wdzięków kibici”²⁵². Twarze przedstawionych kobiet są osłonięte zwiewnymi

250 G. de Nerval, op. cit., s. 12.

251 Ibidem, s. 13.

252 W. Jabłonowski, *Pamiętnik z lat 1851–1893*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967,

woalkami, o których Jabłonowski pisał: „Głowa zaś jest obwinęta jasz-
makiem, zakrywającym usta, brodę, szyję, spod którego widać tylko gór-
ną część nosa i oczy. Zasłona ta z cienkiej gazy lub najdelikatniejszej
mucji jest jedną z najpiękniejszych ozdób toalety kobiecej”²⁵³. Pod
wierzchnim odzieniem widoczne są szarawary, tak opisywane we wspo-
mnieniach Jabłonowskiego: „Szeroko, suto pofałdowane szarawary, czę-
sto jedwabne, a zwykle perkalowe, ukrywają kibić, nie maskując żadnego
z naturalnych jej przegubów. Szarawary podobne często bywają szame-
rowane złotem lub okryte jedwabnym haftem, z tasiemkami w dole, słu-
żącymi do związywania ich nieco powyżej kostek”. Niewielkie stopy
obute są w pantofle o intensywnej barwie: „Meszty z cienkiej i miękkiej
skóry i pantofle używają na ulicy [...]. Meszty i pantofle muszą być żółte,
to przywilej Turczynek, służący im do odróżniania się od Ormianek i Ży-
dówek, zmuszonych do noszenia meszt koloru czerwonego”²⁵⁴. Dopeł-
nieniem stroju są niewielkie parasolki, noszone pod wpływem mody
europejskiej; nie pominął ich również Jabłonowski: „Oryginalnym jesz-
cze dodatkiem, jaki Turczynki zawdzięczają nowoczesnej modzie i jak
wszystko przez nią wynalezione, dodatkiem nadzwyczaj śmiesznym, jest
noszenie w każdej porze roku różnobarwnych parasolek [...]. Elegantki,
chcąc nieco zaintrygować, nie zadowolają się delikatnym, wyprasowa-
nym jaszlakiem, lecz kryją swe twarze pod opieką rozpiętej parasolki,
zwykle bardzo blisko ponad głową trzymanej”²⁵⁵.

Chlebowski ukazał Turczynki nie w zaciszu haremu, lecz w miejscach,
gdzie sam mógł obserwować ich obyczaje. W drugiej połowie XIX wie-
ku zakazy obowiązujące kobiety zostały znacznie złagodzone; widocz-
ne to było zwłaszcza w stolicy, która szczególnie ulegała wpływowi
kultury europejskiej. Kobiety częściej i z większą swobodą opuszczały
swe domy. Godfrey Goodwin tak pisał o tym zjawisku: „Uważny obser-
wator odwiedzający Stambuł w drugiej połowie dziewiętnastego wieku

s. 385.

253 Ibidem, s. 385.

254 Ibidem, s. 384.

255 Ibidem, s. 386.

na pewno zauważył, że wszystko tam wyglądało inaczej, niż powinno. Kobiety cieszyły się dużo większą swobodą, niż można by to wnioskować z rozpowszechnionych na Zachodzie plotek”²⁵⁶. Swobodę życia kobiet tureckich przybliżał we wspomnieniach ze Stambułu Edmonde De Amicis:

Ale dziś o każdej dnia porze [kobiety] wychodzą same całymi tysiącami i krążą po mahometańskich dzielnicach i po mieście Franków. Idą w odwiedziny do przyjaciółek mieszkających w przeciwległym końcu Stambułu, przepędzają po kilka godzin w łaźni, używają przejażdżki w kaiku; we czwartek muszą być w Słodkich Wodach Europy, w niedzielę w Słodkich Wodach Azi, w piątek na cmentarzu w Skutari, w inne dni na Wyspach Książęcych, w Terapii, w Bujukdere, w Kalender, aby tam w gronie niewolnic i przyjaciółek wyprawiać wesołe śniadanka; chodzą na modlitwę do grobów padyszachów i sułtanek, idą patrzeć na zgromadzenie derwiszów...²⁵⁷.

Pretekstem do opuszczania haremu były składane wizyty i zapewne niektóre akwarele ukazują Turczynki przybywające w odwiedziny do zaprzyjaźnionego haremu (*Przybycie łodzi Turczynki do pałacu, Dwie Turczynki przy bramie ogrodowej*). Wizyty takie trwały cały dzień, „upływały na dzieleniu się nowinkami, plotkami, rozmowach o dzieciach i dyskutowaniu o potencjalnych kandydaturach małżeńskich oraz na spożywaniu słodczy, owoców i napoi przynoszonych nieustannie przez służbę”²⁵⁸. Inną rozrywką były wycieczki za miasto; scenę taką Chlebowski ukazał na akwarelach: *Odaliski w parku nad Bosforem, Turczynki przy pawilonie nad morzem, Kobiety tureckie przy fontannie w Słodkich Wodach, Spacer bogatej Turczynki w Beykoz*. Na wyprawy takie udawano się w Stambule kaikiem lub powozem; paniom towarzyszyli mężczyźni i oczywiście służba. Wyprawiano się często na tereny położone w górnej części Złotego Rogu. Damy wraz z dziećmi

256 G. Goodwin, *Prywatny świat kobiet ottomańskich*, przeł. K. Lossman, Warszawa 2008, s. 193–194.

257 E. De Amicis, *Konstantynopol. Wspomnienia z podróży*, przeł. M. Obrąpalska, Warszawa 1879, s. 267.

258 R. Lewis, op. cit., s. 107.

rozsiały się na kobiercach rozłożonych pod osłoną drzew, spożywano przywiezione przysmaki. Zgromadzonym przygrywali wędrowni muzycyści. Radowano się z kontaktu z naturą²⁵⁹. Komentarzem do tych wydarzeń, utrwalonych przez Stanisława Chlebowskiego, mogą stać się słowa Lamartine'a:

Na trawnikach mnóstwo powozów z Konstantynopola, stanowiących rodzaj klatek z pozłacanego drzewa, umieszczanych na czterech kołach i zaprzężonych we dwa woły; Turczynki wysiadają z nich w zasłonach i wraz ze swoimi dziećmi oraz czarnymi niewolnicami spoczywają gromadnie w cieniu drzew lub na wybrzeżu, opodal grupy mężczyzn pijących kawę lub palących fajki; różnobarwne ubiory mężczyzn i dzieci, ciemne, jednakowe zasłony kobiet tworzyły pod drzewami niezwykłą, zachwycającą mozaikę odcieni; woły i bawoły pasły się na łąkach; konie arabskie w rzędach z aksamitu, jedwabiu i złota grzebały niecierpliwie nogami w pobliżu kaików, które licznie przybijały do brzegu, pełne Ormianek lub Żydówek; te, z twarzami odsłoniętymi, sadyły na murawie nad brzegiem strumienia, tworząc krąg kobiet i dziewcząt w rozmaitych ubiorach i postawach²⁶⁰.

Wdzięczne, niezobowiązujące i łatwe w odbiorze tematy zapewniły malarzowi pozytywne opinie widzów. O pracach tych bardzo pochlebnie pisano w „Czasie” podczas pobytu malarza w Krakowie: „[...] odznaczają się nie tylko doskonałością rysunku, lecz wielkim bogactwem kompozycji i rzadkim darem chwytania tych rysów, które najlepiej oddają naturę kraju lub fizjonomie społeczeństwa. [...] Artysta najwięcej lubi wprowadzać grupy kobiet wschodnich, zapewne dlatego że strój ich malowniczy, a przy tym pewna naturalna gracia i jakaś tajemnicza poezja przemawiająca spoza tych zasłon, które całą twarz zakrywają – oprócz jejnych oczu!”²⁶¹.

Warto zestawić analizowane dzieła Chlebowskiego przedstawiające kobiety Wschodu z innymi obrazami o podobnej tematyce. Kobiety i tajemnice haremu były jednym z najbardziej eksploatowanych wątków

259 Ibidem, s. 107–108.

260 A. de Lamartine, op. cit., s. 489.

261 „Czas” 1873, nr 231, s. 2.

w dziewiętnastowiecznym malarstwie orientalistycznym. Artyści szczególnie łatwo puszczali wodze fantazji, dlatego nie brakuje przykładów pięknych odalisek leniwie spoczywających w luksusowym zaciszu swych „złotych klatek”, palących nargile, popijających kawę, muzykujących, dbających o swą urodę, starających się przypodobać swemu panu, spędzających czas w łaźni. Jednocześnie wielu twórców przedstawiało dramatyczne wydarzenia rozgrywające się w zaciszu haremu – na przykład skrytobójcze zbrodnie²⁶². Znacznie rzadsze są sceny ukazujące prawdziwe codzienne życie kobiet Orientu. Odtworzenie go wymagało wnikliwszych obserwacji i przede wszystkim dłuższego pobytu na Wschodzie. Chlebowski dzięki wieloletniemu pobytowi w Turcji mógł bez oddawania się fantazjom odtworzyć realia życia wschodnich dam. Równocześnie starał się nadać malowanym scenom odcień poetyczności. Na jego obrazach nic nie zakłóca sielankowych spotkań i spacerów Turczynek; można odnieść wrażenie, że kobiety szczęśliwie spędzają czas w otoczeniu służ i eunuchów.

Drugą grupę tematyczną akwarel stanowią sceny ukazujące wydarzenia zaobserwowane przez artystę na ulicach Stambułu i Kairu. Obecnie znane są nam następujące prace: *Bazar w Kairze* (il. 53)²⁶³, *Przekupki pomarańcz w Kairze* (il. 54)²⁶⁴, *Kuchnia publiczna w Kairze*²⁶⁵, *Odpoczynek karawany na przedmieściu Kairu* (il. 55)²⁶⁶, *Kair*²⁶⁷, *Oaza*²⁶⁸, *Scena z baszy-*

262 Zob. L. Thornton, *Women as Portrayed in Orientalist Painting*, Paris 1994.

263 *Bazar w Kairze*, ok. 1873; akwarela, gwasz, papier, 33,7 x 28 cm; sygn. St. Chlebowski Caire, wł. Muzeum Narodowe, Poznań, MNP Gr 9.

264 *Przekupki pomarańcz w Kairze*, ok. 1873; akwarela, gwasz, papier, 29,1 x 20,1 cm; sygn. Chlebowski Caire, wł. Muzeum Narodowe, Poznań, MNP Gr 14.

265 *Kuchnia publiczna w Kairze*, ok. 1873; akwarela, tusz, kalka, 61 x 44,5 cm; wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, Rys. Pol. 13002.

266 *Odpoczynek karawany na przedmieściu Kairu* (zwany także *Arabska karawana, Kair*), ok. 1873; akwarela, papier, 46 x 73,3 cm; sygn. St. Chlebowski Caire, wł. prywatna.

267 *Kair* (zwany także *Sprzedaż pomarańcz*), ok. 1873; akwarela, gwasz, karton, 41 x 25 cm; sygn. St. Chlebowski Caire, wł. prywatna.

268 *Oaza*, ok. 1873; akwarela; repr. „Kłosa” 1877, półrocze I, s. 329.

*buzukami*²⁶⁹. W „Czasie” wymieniano również scenę *Kram z glinianymi naczyniami w Kairze*²⁷⁰.

Jedną z akwarel namalowanych w Egipcie jest praca *Bazar w Kairze*. Artysta postanowił ukazać kramy ustawione przy bramie prowadzącej zapewne na bazar Chan al-Chalili. U stóp dekoracyjnej budowli kamiennej rozsiedli się handlarze przy swych zaimprovizowanych drewnianych kramach, prezentujący kupującym tkaniny i stroje. Prawdopodobnie w pokazanych sklepikach sprzedaje się stare ubiory. Na takim bazarze Chlebowski skompletował swą kolekcję dawnych strojów, z której korzystał, pracując w Paryżu. Barwnie o tych kramach pisał Edmondo De Amicis:

Tu sam Rembrandt przesiadywałby całe dnie i Goya wydałby ostatnią pecetę. Ten, co nigdy nie widział sklepu starej odzieży na Wschodzie, nie może wyobrazić sobie, jaką różnorodność szmat, jaki przepych barw, jaką ironią kontrastów, jaki obraz karnawałowy, smutny i brudny przedstawia ten obraz. [...] Na długich żerdziach, przytwierdzonych do muru, wiszą stare tureckie mundury, kaftany, dolmany wielkich panów, tuniki derwiszów, płaszcze Beduinów [...]. Pośród tych łachmanów, tu i ówdzie błysnie jeszcze czasami jaki złoty arabesk, powiewają stare jedwabne pasy²⁷¹.

Malarz w mistrzowski sposób dobrał barwy w swej akwareli. Stragany, kupujących i handlarzy namalował, używając nasyconych barw – granatów, czerwieni, żółci, brązów. Z nimi kontrastuje monochromatyczna architektura bramy. Artysta zatopił scenę w cieniu, efektownie rzucił na ścianę błysk światła, który wydobywa ornamenty zdobiące fasadę. Krakowski „Czas” wspominał, że Chlebowski wykonał kompozycję *Sprzedawca pomarańcz w Kairze*. Obecnie znamy dwie akwarele, które mogą być utożsamiane z powyższą sceną, różniące się w nieznacznym stopniu: *Przekupki pomarańcz w Kairze* i *Kair*; oprócz tego w zbiorach Mu-

269 *Scena z baszybuzukami* (zwany także *Handlarz koni w Stambule*), 1872–1882; akwarela, ołówek, papier, 21 x 17 cm; napis: Souvenir de Constantinople, wł. Biblioteka Polska, Paryż, Rys. Chlebowski 33.

270 „Czas” 1873, nr 231, s. 2.

271 E. De Amicis, op. cit., s. 130.

zeum Narodowego w Warszawie przechowywany jest rysunek *Kobiety wschodnie na targu*²⁷². Centralnymi postaciami pierwszej akwareli są trzy kobiety sprzedające owoce. Stojąca pośrodku trzyma kosz z pomarańczami na głowie, obok jedna handlarka spoczęła na skrzyni, druga siedzi na ziemi i aby zachęcić klientów, prezentuje kilka owoców. Przekupki ukazane zostały na tle białej ściany domu; w tle możemy dostrzec ulicę z niewielkim sklepem i majaczący w oddali minaret. Chlebowski na akwareli *Kair* ukazał kobiety w identyczny sposób, zmienił natomiast tło. Prosta ściana domu została zastąpiona bardziej dekoracyjną budowlą, zdobioną arkadą, ornamentami i kratą. Najważniejsze w obydwu dziełach są kobiety Wschodu. Zwracają uwagę widza strojami w kolorze niebieskim, przełamanego żółtą barwą biżuterii. Jedna z przekupek ma odsłoniętą twarz, dwie pozostałe osłaniają się jedynie przezroczystymi woalkami. Dzięki temu artysta mógł ukazać ich smagłe, pociągłe twarze, duże ciemne oczy i szerokie czarne brwi. Dwie ze sprzedających wydają się zerkać w stronę widza – artysty, który uważnie je obserwuje. Zapewne zaciekały one Chlebowskiego, podobnie jak Nerval, który na ich temat pisał: „Sprzedawczynie pomarańcz w błękitnych tunikach ze srebrnymi bransoletami i naszyjnikami są bardzo piękne. Mają kształty ściśle takie same jak rzeźby egipskie: bujne piersi, wspaniałe barki i ramiona, biodra niezbyt szerokie, nogę smukłą i suchą”²⁷³. Niebieskie postacie kobiet podkreśla biel ściany, natomiast równoważą je brązy drewnianego ganeczku i uliczki w tle. Reporter „Biesiady Literackiej”, w której reprodukowano *Kair*, zwrócił również uwagę na efekty światłocieniowe: „Na obrazie Chlebowskiego gra światła musi olśniewać widza; tło poważne, sklepienia ponure, wieki patrzące z każdego załamku... a na tym wszystkim igra światło... jakiego my nie znamy. Na tej zgrzybiałości rozlewa się ciepło, co do marzeń skłania – i śmieją się złote pomarańcze...”²⁷⁴.

272 *Kobiety wschodnie na targu*, ok. 1873; ołówek, kalka, 33,7 x 44,3 cm; wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, Rys. Pol. 13001.

273 G. de Nerval, op. cit., s. 42–43.

274 „Biesiada Literacka” 1876, półrocze I, s. 29.

Wyprawy do Egiptu zainspirowały Chlebowskiego do ukazania wędrowców odpoczywających w oazie lub na kairskim przedmieściu. W prywatnej kolekcji znajduje się *Odpoczynek karawany na przedmieściu Kairu*, z reprodukcji prasowej znana jest zaś *Oaza*. W tych kompozycjach Chlebowski wykorzystał własne obserwacje i nieznane nam szkice z natury, jednakże – tak jak w przypadku *Wschodniej sceny rodzajowej pod palmą* – starał się rozmieścić postacie tak, aby tworzyły malowniczą grupę, ukazaną na tle interesującego zabytku. W *Odpoczynku karawany...* artysta na jednym planie starał się połączyć kilka różnych scenek. Po lewej stronie kobieta, której towarzyszy mężczyzna, przysiadła na nagrobku, za nią w tle inne kobiety niosą na głowach dzbany, z kolei pośrodku w namiocie odpoczywa grupa wędrowców. Po prawej stronie podróżni wyruszają na wielbłądach i osłach w dalszą drogę. Scenę dopełnia tło, na które Chlebowski wybrał architekturę kairskiego meczetu Ibn Tulun. *Odpoczynek karawany...* zebrał pozytywne opinie prasy. W „Czasie” pisano: „Jeszcze więcej oryginalności orientalnej niż Sztambuł, który się w Europejczyka przedzierzga, ma Kair. Artysta umiał z tego skorzystać i stworzył prześliczną karawanę odpoczywającą na grobach kalifów pod Kairem. Bogactwo motywów niesłychane, zaczawszy od wielbłądów aż do tych przepysznych mauzoleów, rysujących się na wiecznie pogodnym niebie”²⁷⁵.

Akwarele, które Chlebowski namalował niedługo po rezygnacji ze stanowiska nadwornego malarza, były dla malarza próbą sprawdzenia swych sił artystycznych w innym gatunku i technice. Do tych jakże udanych eksperymentów mógł zainspirować Chlebowskiego Amedeo Preziosi. Mamy pewność, że Stanisław Chlebowski poznał Preziosiego w Sztambule. W roku 1870 zakupił od niego kilka dzieł ukazujących pejzaże Sztambułu²⁷⁶. Zamówił też u Preziosiego akwarelę przedstawiającą jego własną pracownię²⁷⁷. Mieszkając już w Paryżu, Chlebowski prosił go

275 „Czas” 1873, nr 231, s. 2.

276 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 1, op. cit., list z lipca 1870.

277 *Ibidem*, list z 27 VIII 1871.

o wykonanie rysunkowych widoków Stambułu i okolic, a także o przesłanie różnych wschodnich przedmiotów²⁷⁸.

Amedeo Preziosi pochodził z Malty. Jego przodkowie byli piratami, którzy w wieku XVIII otrzymali tytuł szlachecki. Mimo że ojciec chciał, aby młody Amedeo kształcił się w dziedzinie prawa, on wolał malarstwo. Pierwsze nauki pobierał u maltańskiego artysty Giuseppego Hyzlera. Następnie udał się do Paryża, gdzie uczył się w École des Beaux-Arts. Wówczas mógł się zetknąć z pracami Honoré Daumiera, które wywarły niemały wpływ na jego twórczość. Zwaśniony z rodziną, Preziosi zdecydował się osiąść w Stambule, gdzie przybył w roku 1842. Jednym z pierwszych zleceń, jakie otrzymał malarz, było wykonanie na zamówienie ambasadora Wielkiej Brytanii serii rysunków ukazujących różne typy mieszkańców Stambułu. Prace te różniły się od wcześniejszych tego rodzaju cykli tym, że Preziosi umieścił postacie w ich zwykłym otoczeniu: w kawiarni, na bazarze, w Słodkich Wodach Azji lub Europy. Tego typu albumy akwarel zyskały licznych miłośników, szczególnie wśród turystów zwiedzających Turcję. Mnożyły się kolejne zlecenia, także na wykonanie kopii. W latach 1852–1856 Preziosi przygotował serię portretów ludzi z różnych regionów imperium osmańskiego. Zyskał sławę także na zachodzie Europy – w roku 1858 paryski wydawca opublikował album zatytułowany *Stamboul, souvenir de l'Orient* z litografiami wykonanymi na podstawie jego rysunków. Artysta, tworząc sceny z życia mieszkańców Stambułu, starał się wiernie oddać ich strój, fizjonomię, profesję. Dzięki litografiom Preziosi upowszechnił w Europie swój obraz Turcji. Jego akwarele cieszyły się popularnością także w czasie wojny krymskiej – zamawiano wówczas między innymi sceny przedstawiające flotę angielską i francuską, żołnierzy, widoki Złotego Rogu. W środowisku dyplomatów Preziosi był też ceniony jako tłumacz; w takim charakterze współpracował z ambasadą brytyjską. Mimo że Stambuł stał się dla niego miastem rodzinnym, malarz często podróżował, na przykład w roku 1862 zwiedził Egipt. Plonem tej

²⁷⁸ *Korespondencja Stanisława Chlebowskiego*, t. 2, op. cit., listy Stanisława Chlebowskiego do Amedea Preziosiego z 13 VIII 1881, 7 IX 1881.

wyprawy był kolejny album akwarel, który także został wydany w Paryżu z zastosowaniem litografii (1863). Pod koniec lat sześćdziesiątych Preziosi wyprawił się do Rumunii, gdzie w osobie króla Karola I udało się mu zyskać możnego protektora i zleceniodawcę. Ostatnie lata życia spędził, mieszkając pod Stambułem. Zmarł w roku 1882²⁷⁹.

Bez wątpienia Chlebowski cenił twórczość malarza pochodzącego z Malty.

Pomiędzy pracami obu mistrzów możemy dostrzec liczne podobieństwa, zarówno w doborze tematyki, jak i sposobie malowania. W twórczości Preziosiego z łatwością odnajdujemy przedstawienia Turczynek udających się w powozie na wycieczkę, odpoczywających pod drzewem, zadumanych na cmentarzu czy wybierających jakiś towar na bazarze. Na takich obrazach, podobnie jak u Chlebowskiego, dominują postacie kobiet osłonięte szerokimi płaszczami, rzucające spojrzenia zza woalek. Preziosi szkicował sceny ołówkiem, po czym wypełniał kontury akwarelami; tak czynił też Chlebowski. Inspiracją dziełami Preziosiego okazała się dla Polaka właściwą drogą.

Lata 1872–1876 to dla Chlebowskiego okres poszukiwania własnej ścieżki.

W tym czasie artysta podejmował tematy historyczne, ale równocześnie zaczął się też interesować malarstwem rodzajowym. Wiele czasu poświęcał na obserwowanie scen rozgrywających się na ulicach wschodnich miast, gdzie starał się utrwalić interesujące wydarzenia. Malował z natury studia olejne, które stały się jego skarbnicą pomysłów. Odkrył wówczas także technikę akwareli, pozwalającą na szybszą pracę. Tematyka rodzajowa okazała się odpowiadać jego umiejętnościom. Artysta kładł w swych dziełach nacisk na barwę i kontrasty światłocieniowe. Duży wpływ na jego twórczość w tym okresie mieli dwaj artyści, z którymi związany był polski malarz: Alberto Pasini i Amedeo Preziosi; wskazali mu oni interesujące tematy i sposób ich ukazania.

W latach 1875–1876 w twórczości Chlebowskiego następuje przełom. Niewątpliwie duże znaczenie miało spotkanie z Gérôme'em w roku 1875.

Pod wpływem francuskiego mistrza artysta zaczął malować w technice olejnej sceny rodzajowe o niewielkich formatach. Pierwszym znanym

279 C. Juler, *Les Orientalistes de l'école italienne*, Paris 1994, s. 126–133.

nam dziełem otwierającym nowy etap jego twórczości jest *Turczynka w kąpieli* (il. 56)²⁸⁰, datowana na 1875 rok. Analizując formę tego obrazu, możemy dostrzec elementy, które staną się cechami charakterystycznymi malarza. Chlebowski umieścił scenę w bogato dekorowanym wnętrzu, którego wystrój zaczerpnął ze studiów z natury, w tym przypadku zapewne Zielonego Meczetu w Bursie. Przestrzeń zatopił w cieniu, światłem natomiast wydobył postaci nagiej Turczynki obmywającej się przy fontannie i jej czarnoskórej służącej. Chlebowski użył barwy złotej, zieleni i bieli. Dzięki studiom z natury z dużą dokładnością oddał przedmioty otaczające odaliskę i niewolnicę: buty, tkaniny, stroje, dzban, misę. Temat kobiety kąpiącej się w hammamie Chlebowski zaczerpnął z twórczości Gérôme'a. W roku 1870 powstała *Łaźnia mauretańska*, zaś w latach 1874–1876 francuski malarz pracował nad drugą wersją tego przedstawienia. W pracach tych odnajdujemy to samo efektowne zestawienie rudowłosej nagiej dziewczyny z czarnoskórą służącą i otaczającą je wielobarwną dekoracją ścian, basenów i podłogi łaźni.

Praca z Gérôme'em zainspirowała i skłoniła Chlebowskiego do przygotowania na początku 1876 roku kolejnych dzieł²⁸¹. Jeden z namalowanych wówczas obrazów, zatytułowany *Objaśnianie Koranu*, malarz przesłał do paryskiego marszanda Goupila²⁸², który sprzedał go w marcu 1876 roku za sumę tysiąc dwustu franków londyńskiemu marszandowi Henry'emu Wallisowi²⁸³. Transakcja rozpoczęła nowy rozdział w karierze Chlebowskiego. Zapewne dzięki poleceniu Gérôme'a udało się mu nawiązać współpracę z firmą Goupilów, a tym samym zyskać stałych klientów i stabilizację finansową. Równocześnie po latach poszukiwań artysta znalazł najodpowiedniejszą dla siebie tematykę i stylistykę.

280 *Turczynka w kąpieli*, 1875; olej, płótno, 32 x 23 cm; sygn. St. Chlebowski 1875, wł. prywatna.

281 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 3, op. cit., list z 25 I 1876.

282 *Ibidem*, list z 1 II 1876.

283 *Księga transakcji firmy Goupil & Cie/Boussod, Valadon & Cie*, Getty Research Institute's Library, ks. 8, s. 145, nr transakcji 11039.

6.5

PORTRETY

Analiza twórczości portretowej Stanisława Chlebowskiego nie jest w pełni możliwa, ponieważ nieznane jest miejsce przechowywania wielu dzieł. O niektórych z nich wiemy obecnie jedynie ze wzmianek archiwalnych. Na zamówienie Chlebowski malował portrety w roku 1873, podczas pobytu w Egipcie: wykonał wizerunki ministra Muhammada Szeryfa Paszy i aktorki Roselii Rouseil²⁸⁴. W Egipcie tworzył portrety również w roku 1874²⁸⁵. Prawdopodobnie wtedy uwiecznił Władysława Kościelskiego vel Sefera Paszę²⁸⁶; wstępny szkic do tego dzieła znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie²⁸⁷. W tym samym roku Chlebowski wykonał portret Karola Kaczkowskiego. Malował go, korzysta-

284 *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 31, op. cit., list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 24 IV 1873.

285 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 2, op. cit., list z 5 IV 1874.

286 Portret Władysława Kościelskiego vel Sefera Paszy znajdował się w posiadaniu jego rodziny. Był to olej na płótnie, wym. 125 x 100 cm. Bołoz-Antoniewicz opisuje go w następujący sposób: „Na oliwkowym tle stojąca postać dyplomaty w średnim wieku po pas, na wprost. Ubrany w mundur wojskowego dygnitarza tureckiego; na piersi kilkanaście orderów, prawica na rękojeści szabli. Wielkość naturalna”. Zob. J. Bołoz-Antoniewicz, *Katalog wystawy sztuki polskiej 1764–1886*, Lwów 1894, s. 269.

287 *Portret Sefera Paszy Władysława Kościelskiego*, 1868; ołówek, papier, 25 x 20,4 cm; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, MNK r.a. 14094. Wiktor Poraj Chlebowski datuje szkic na 1868 roku, sądząc jednak, że mógł być to szkic do obrazu namalowanego w 1874 roku.

jąc z fotografii, i pokazywał w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych²⁸⁸. Jednym z pierwszych zleceń, jakie otrzymał w roku 1877 od firmy Goupilów, było namalowanie dwóch portretów; jeden z nich artysta stworzył na podstawie fotografii²⁸⁹.

Chlebowski utrzymywał bliskie kontakty z Polakami przebywającymi w Turcji. Przyjaźnił się między innymi z rodziną Michała Czajkowskiego vel Sadyka Paszy, powstańca listopadowego, pierwszego szefa Agencji Wschodniej, pisarza i generała w armii sułtańskiej²⁹⁰. Zapewne to właśnie on polecił Chlebowskiemu na dworze sułtańskim. Niestety, nie zachowała się korespondencja Chlebowskiemu z Czajkowskim, która rzuciłaby światło na tę znajomość²⁹¹. Chlebowskiemu z Czajkowskim poznała jego towarzyska życia i współpracowniczką – Ludwikę Śniadecką. Prawdopodobnie w pierwszych latach pobytu w Turcji Chlebowski był częstym gościem w domu Czajkowskiego i Śniadeckiej. Wówczas powstał portret Ludwiki, obecnie przechowywany w Muzeum Narodowym w Warszawie²⁹². Niewielkie płótno ukazuje portretowaną w popiersiu, *en face*. Na widza spogląda starsza kobieta o bladej cerze, długim nosie, dużych niebieskich oczach i wąskich ustach.

288 E. Swieykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie (1854–1904)*, Kraków 1905, s. 21; *Listy Stanisława Chlebowskiemu do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskiemu*, t. 2, op. cit., list z maja 1874.

289 *Listy Stanisława Chlebowskiemu do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskiemu*, t. 3, op. cit., list z 27 IX 1877.

290 Zob. J. Chudzikowska, *Dziwne życie Sadyka Paszy: o Michale Czajkowskim*, Warszawa 1982.

291 W papierach Chlebowskiemu zachował się tylko jeden list pochodzący od Sadyka Paszy (4 IX 1869), a także listy Sadyka do konsula francuskiego w Egipcie E. Poujade'a (17 IV 1869) i do syna Muzzafera (9 XI 1869). Zob. *Korespondencja Stanisława Chlebowskiemu*, t. 1, op. cit. Siostra malarza Helena w liście do Michała Pawlikowskiemu wspominała, że w Stambule Chlebowskiemu mieli wiele listów Czajkowskiego. Zagięły one podczas przeprowadzek lub zostały rozdane jako autografy, zob. list Heleny Biechońskiej do Michała Pawlikowskiemu, 13 I 1910, w: *Korespondencja Michała Pawlikowskiemu do 1939 roku*, cz. 1, t. 2, BJ, Przyb. 483/04.

292 *Portret Ludwiki Śniadeckiej-Czajkowskiej*, ok. 1864–66; olej, płótno, 44 x 34,5 cm; wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, MP 1063.

Śniadecka ubrana jest w ciemną suknię, dekolci osłania jaśniejsza materia, na głowie ma biały czepek. Malarz nie idealizował portretowanej: jeśli zestawimy obraz z późnymi zdjęciami Śniadeckiej, zobaczymy tę samą zmęczoną, bladą twarz. Chlebowski oddał rysy twarzy bardzo płaszczynowo, użył stłumionych kolorów w tonacji szarości i zieleni. Wiernie ukazując Śniadeką, unikając reprezentacyjności, stworzył wizerunek psychologiczny. Przedstawił osobę zmęczoną życiem pełnym pracy – wspieraniem Czajkowskiego w działalności politycznej. Śniadeką ceniło całe środowisko polonijne i sam Czajkowski, który pisał o niej Adamowi Czartoryskiemu w następujący sposób: „[...] bez takiego przyjaciela, jakim mi jest panna Śniadecka, zgryzłbym się i nie mógłbym sobie dać rady. Często i bardzo często ona ma więcej taktu i oceny, i przedstawienia rzeczy w ich wyraźnym świetle i wartości jak ja, ma więcej cierpliwości i wytrwałości”²⁹³. Po śmierci Ludwiki w roku 1866 Czajkowski, pozbawiony jej wsparcia i rady, załamał się i zdecydował na pojednanie z władzami carskimi. Chlebowski, będący świadkiem końca kariery Sadyka Paszy w Turcji, relacjonował te wydarzenia w listach do rodziny. Podobnie jak inni Polacy, nie szczędził Czajkowskiemu słów potępienia²⁹⁴. Chlebowski przyjaźnił się także z jego synem – Władysławem vel Muzafferem Paszą, który w wojsku ottomańskim uzyskał stopień oficera i pełnił między innymi funkcję kapitana gwardii sułtańskiej²⁹⁵.

W zbiorach Lwowskiej Galerii Sztuki przechowywany jest obraz zatytułowany *Na spacerze* (il. 57)²⁹⁶. Ukazuje on wóz zaprzężony w parę rozpędzonych koni, powożony przez mężczyznę, któremu towarzyszy kobieta. Para ubrana jest po europejsku. Scenka rozgrywa się na piaszczystej drodze, w tle możemy dostrzec fragment zatoki i pagórkowaty

293 J.S. Łątka, op. cit., s. 323.

294 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 1, op. cit., listy z 6 IX 1870, 3 XII 1870, 20 X 1871; t. 2, op. cit., listy z 22 II 1872, 25 VII 1872, 24 XII 1872.

295 J. S. Łątka, op. cit., s. 80.

296 *Na spacerze*, 1864–1876; olej, deska, 45 x 74 cm; sygn. St.Ch., wł. Lwowska Galeria Sztuki, Z-2035.

pejzaż typowy dla okolic Stambułu. Nad przejeżdżającymi rozpościera się niebo przesłonięte niewielkimi obłokami. Obraz nie został jednak przez artystę ukończony; brak między innymi rąk mężczyzny, niewykończona jest również suknia kobiety.

Analizując sposób ujęcia sceny, możemy dostrzec, że subtelnie namalowany pejzaż powstał na podstawie studiów z natury. Odczuwalny dysonans pomiędzy rozpędzonymi rumakami a sztywno siedzącą parą, zwróconą w kierunku widza, jest zapewne wynikiem braku studiów modeli i malowaniem postaci na podstawie fotografii. Interesujący jest pomysł umieszczenia pozujących na tle pejzażu. Chlebowski chciał ukazać portretowanych w niewymuszonych pozach, w przestrzeni, która była ich zwykłym otoczeniem, podczas codziennej czynności, jaką była przejażdżka powozem po malowniczej okolicy.

Bez wątpienia obraz miał być portretem pary Europejczyków mieszkających w Stambule lub jego okolicach. Zapewne przedstawia znajomych Chlebowskiego. Malarz utrzymywał bliskie kontakty towarzyskie między innymi z rodziną Suchodolskich: córką Sadyka Paszy – Karoliną i jej mężem Piotrem – malarzem i oficerem w służbie tureckiej²⁹⁷. Przyjaźnił się również z drugą córką Czajkowskiego – Michaliną, która poślubiła Rudolfa Gutowskiego, cenionego lekarza wojskowego²⁹⁸. Chlebowski był także częstym gościem w Bebeku, w domu Ludwiki i Henryka Gropplerów; gospodarz był właścicielem firmy zegarmistrzowskiej, inwestował też w kopalnię marmuru i wydobywanie złóż boracytu²⁹⁹. Być może jedną z tych par malarz ukazał.

Wizerunki osób sportretowanych na płótnie *Na spacerze* możemy odnaleźć również na obrazie Chlebowskiego *W Słodkich Wodach*. Artysta, zapewne chcąc sprawić przyjemność swoim znajomym, ukazał ich w tle sceny przedstawiającej Turków odpoczywających w Słodkich Wodach Europy.

297 J.S. Łątka, op. cit., s. 314–315.

298 Ibidem, s. 124.

299 Ibidem, s. 119–120.

W Musée Condé w Chantilly przechowywany jest portret Abd el-Kadera pędzla Chlebowskiego (il. 58)³⁰⁰. Najprawdopodobniej artysta rozpoczął pracę nad portretem już w pierwszych latach swego pobytu w Turcji, czyli w roku 1864 lub 1865. Może o tym świadczyć niewielki wstępny szkic tej kompozycji wykonany na jednej ze stron szkicownika, którego artysta używał, pracując nad pierwszymi obrazami zamówionymi przez sułtana. Chlebowski miał zapewne możliwość namalowania słynnego wojownika z natury³⁰¹. Abd el-Kader dowodził walkami niepodległościowymi toczącymi się w Algierii przeciwko Francuzom. Po przegranej, do roku 1853, był internowany we Francji. W latach sześćdziesiątych mieszkał w Damaszku, być może w tym czasie przyjeżdżał również do Stambułu³⁰². Wówczas mógł go spotkać Chlebowski. Malarz wracał jeszcze do tego portretu w następnych latach; w czerwcu 1872 roku wspominał w liście do rodziny, że kończy portret Abd el-Kadera³⁰³. Chlebowski nie malował raczej tego obrazu na zlecenie sułtana, ponieważ dzieło pozostało w jego posiadaniu. Biorąc pod uwagę duży, reprezentacyjny format, możemy podejrzewać, że artysta zamierzał pokazać portret na jakiejś wystawie. Po śmierci Chlebowskiego praca stała się własnością jego rodziny, która wystawiła ją w roku 1895 w warszawskim Salonie Krywulta³⁰⁴ i roku 1896 w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych³⁰⁵. W 1897 roku portret został kupiony za sumę pięciu tysięcy franków do zbiorów księcia d'Aumale³⁰⁶.

300 *Portret Abd el-Kadera*, 1864–1872; olej, płótno, 216 x 174 cm; wł. Musée Condé, Chantilly, PE 172; *Chantilly, musée Condé, peintures des XIX^e et XX^e siècles. Inventaire des collections publiques françaises*, Institut de France, red. N. Garnier-Pelle, Paris–Chantilly 1997, s. 86.

301 *Życiorys Stanisława Chlebowskiego spisany przez Helenę Biechońską*, w: *Zapiski i notatki autobiograficzne sporządzone przez Stanisława Chlebowskiego*, op. cit.; „Tygodnik Ilustrowany” 1897, półrocze I, s. 378.

302 Zob. A. Kasznik, *Abd el-Kader 1808–1880. Geneza nowożytnej Algierii*, Wrocław 1977.

303 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 2, op. cit., list z 9 VI 1872.

304 „Kraj” 1897, nr 37, s. 10.

305 „Biesiada Literacka” 1896, półrocze II, s. 323.

306 „Tygodnik Ilustrowany” 1897, półrocze I, s. 378.

Chlebowski ukazał pokonanego wodza w białym burnusie z kapturem założonym na głowę. Twarz el-Kadera wyraża skupienie i zadumę. Mężczyzna został przedstawiony we wnętrzu udekorowanym wschodnimi przedmiotami, w tle widoczne są szabla i kałkan. Artysta oddał orientalne wnętrze, używając ciepłych barw; w ten sposób wydobył jasną sylwetkę portretowanego, którą dodatkowo rozświetlił padającym z lewej strony światłem. Dominique Bernasconi, autor tekstu poświęconego przedstawieniom Abd el-Kadera w XIX wieku, portret ten interpretował jako wizerunek „wojownika-filozofa”³⁰⁷. Natomiast Sergiusz Michalski o obrazie tym napisał: „Obraz Chlebowskiego uderza swym pogłębionym podejściem psychologicznym, również rekwizyty dyskretnie odwołują się do czasów świetności algierskiego wodza. [...] Przywołany przez nas topos «pokonanego wodza» wcale nie wyklucza i takiego określenia [wojownika-filozofa], chociaż może trafniej oddaje specyficzną aurę portretu Abd el-Kadera”³⁰⁸. Michalski zwrócił również uwagę, że spośród licznych portrecistów wodza jedynie Chlebowskiemu udało się uchwycić „specyficzną melancholię, ale i też aurę honorowej przegranej otaczającej wodza”³⁰⁹. Badacz słusznie zasugerował, że w przedstawieniu tych cech malarz mógł się wzorować na portrecie generała Dembińskiego pędzla Henryka Rodakowskiego³¹⁰. Spośród wielu portretów Abd el-Kadera dzieło Chlebowskiego wyróżnia się głębią wyrazu. Obraz ten możemy zestawić z wizerunkiem el-Kadera autorstwa Jeana-Baptiste’a-Ange’a Tissiera (1853), również wykonanym na podstawie studiów z natury, namalowanym w roku 1852 w zamku w Amboise, gdzie algierski wódz był wówczas internowany. Abd el-Kader także na tym obrazie ubrany jest w białą szatę, w dłoni trzyma różaniec, wzrok kieruje w prawą stronę – nie nawiązuje kontaktu z widzem; w tle pojawia się ciemna zamkowa tapiseria – brakuje orientalnych przedmiotów związanych

307 D. Bernasconi, *Mythologie d'Abd El-Kader dans l'iconographie française au XIX^e siècle*, „Gazette des Beaux-Arts” 1971, t. 77, s. 58.

308 S. Michalski, *Romantyczne wizerunki pokonanego wodza. Próba rozszerzenia ikonografii*, „Folia Historiae Atrium. Seria Nowa” 2007, t. II, s. 93.

309 Ibidem.

310 Ibidem.

z osobą portretowanego. Dzieło Tissiera jest wizerunkiem reprezentacyjnym, ukazującym dostojeństwo el-Kadera, natomiast praca Chlebowskiego – portretem psychologicznym.

Osiemnastego sierpnia 1869 roku Chlebowski miał możliwość wykonania studiów portretowych Imama Szamila (il. 59)³¹¹ i jego syna Ghaziego Muhammada³¹². Legendarny wojownik kaukaski, który w roku 1859 przegrał z Rosjanami, został przez władze carskie skazany na zesłanie do Kaługi. W roku 1866 Szamil złożył przysięgę na wierność carowi, dzięki czemu trzy lata później uzyskał zgodę na odbycie pielgrzymki do Mekki³¹³. W drodze do niej zatrzymał się w Stambule. Niestety, nie znamy okoliczności spotkania Szamila z malarzem; być może doszło do niego na dworze sułtańskim.

Chlebowski skupił się na oddaniu rysów twarzy i nakrycia głowy; zaledwie kilkoma szybkimi pociągnięciami pędzla zarysował strój Szamila i jego syna. Ukazał Szamila w popiersiu, w ujęciu trzy czwarte, zwróconego w prawą stronę, w zielonym płaszczu i białym turbanie. W sposób niezwykle precyzyjny i plastyczny artysta utrwalił rysy starego, zmęczonego wodza. Podobnie przedstawiony jest syn Szamila – smagły mężczyzna, zwrócony w prawą stronę, w ciemnym kaukaskim stroju i futrzanej wysokiej czapie. Portrety wojowników kaukaskich nigdy nie zostały ukończone i pozostały w posiadaniu Chlebowskiego. Być może artysta zamierzał powrócić do tych dzieł, nigdy jednak nie udało się mu tego zrealizować. Portrety te nie są jedynie wizerunkami wojowników, lecz również realistycznymi studiami „typów wschodnich”.

Twarze o odmiennych niż europejskie rysach i karnacji bez wątpienia fascynowały Chlebowskiego, podobnie jak innych dziewiętnastowiecz-

311 *Portret Szamila*, 1869; olej, deska, 48 x 40 cm; sygn. l. d. St. Chlebowski 18 Aout 1869 Constantinople, wł. Lwowska Galeria Sztuki, Z-382.

312 *Portret syna Szamila – Ghazi Muhammada*, 1869; olej, płótno, 34 x 28,8 cm, sygn. l. d. St. Chlebowski 18 Aout 1869 Constantinople, wł. Lwowska Galeria Sztuki, Z-381.

313 S. Ciesielski, *Rosja – Czeczenia. Dwa stulecia konfliktu*, Wrocław 2005, s. 79; A. Chodurski, *Imam Szamil (1796–1871) i jego działalność*, „Rocznik Tatarów Polskich” 1994, t. 2, s. 55–65.

nych malarzy orientalistów. Jan Gnatowski we wspomnieniach z podróży do Stambułu tak pisał o różnorodności fizjonomii mieszkańców Turcji:

Co za bogactwo i rozmaitość typów, ile wyrazu charakterystyki w każdym! Malarz oszalałby tu chyba, nie wiedząc, co najprzód brać z tego skarbu bez dna. Każda twarz tak samo różna jak stroje, a z każdej postać w obrazie – nieporównana. A co za przeciwieństwa! [...] Te ciała półnagie, różnobarwne, lśniące w słońcu aż się proszą o pędzel. [...] Są typy, całe ciała tak klasyczne, jakich darmo szukać we Włoszech. [...] każdy ubrany inaczej, każdy stara się naczepić na siebie z pół tuzina jaskrawych kolorów. I rzecz dziwna, jak pod tym niebem gorącym, wśród roztopionego w powietrzu złota, barwy najsprzeczniesze łączą się z sobą i godzą, jak cudowna harmonia stwarza się z tych pozornych dysonansów³¹⁴.

W spuściznie artystycznej malarza zachowało się kilka studiów portretowych nieznanymi postaciami. W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie znajduje się *Studium głowy Araba* (il. 60)³¹⁵. Chlebowski niezwykle precyzyjnie, wręcz naturalistycznie oddał smagłą karnację portretowanego, ciemne brwi i wąsy, czoło rozjaśnione błyskiem światła, lekko przymknięte oczy, ciemnoróżowe usta. Natomiast turban został zaledwie zaznaczony. Studium to pozwoliło artyście na odtworzenie pełnej dostojeństwa fizjonomii Araba na płótnie ukazującym większą scenę. Wizerunek ten odnajdujemy na obrazie *Turecki wartownik*, namalowanym w roku 1880. Jest to ta sama smagła twarz z ciemnymi opadającymi wąsami i lekko przymkniętymi powiekami. W prywatnej kolekcji przechowywane jest z kolei *Studium mężczyzny w turbanie*³¹⁶, datowane na rok 1867. Również tutaj Chlebowski dokładnie odtworzył rysy portretowanego młodego mężczyzny z bródką i wąsami, jego strój potraktował zaś bardzo pobieżnie. Zapewne i ten wizerunek posłużył jako szkic podczas malowania jakiegoś baszybuzuka lub strażnika seraju.

314 J. Gnatowski, *Listy z Konstantynopola*, Kraków 1883, s. 56–58.

315 *Studium głowy Araba*, po 1864; olej, płótno, 67 x 56 cm; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, MNK II-a-76.

316 *Portret mężczyzny w turbanie*, 1867; olej, płótno; sygn. 23 IV 1867, wł. prywatna.

Studia portretowe malarz tworzył także w Egipcie: z roku 1873 pochodzi niewielkie *Studium chłopca arabskiego*³¹⁷. Z precyzją Chlebowski oddał smagłą, ujętą z profilu twarz i nakrycie głowy – brązową czapkę; natomiast jedynie naszkicował niebieską szatę osłaniającą ramiona chłopca. W studiach tych Chlebowski, podobnie jak jego mistrz Gérôme, starał się uchwycić cechy charakterystyczne dla wschodnich twarzy. Tym samym jego portrety stały się realistycznymi studiami etnograficznymi. Taki sposób utrwalania wizerunków artysta przejął zapewne od Gérôme'a, którego studia portretowe do obrazu *Przyjęcie ambasadorów syjamskich przez Napoleona III w Fontainebleau* mógł oglądać w Paryżu. Także w późniejszej twórczości Gérôme'a odnajdujemy precyzyjnie wykonane portrety baszybuzuków z roku 1869³¹⁸.

Chlebowski malował portrety na zlecenie już od czasów studenckich; najprawdopodobniej od początku był to dla niego sposób na zarobienie pieniędzy. Wiele dzieł będących prywatną własnością nie jest dostępnych szerszej publiczności. Na znanych nam obrazach zostały zastosowane interesujące rozwiązania kompozycyjne, jak na przykład na płótnie *Na spacerze* czy w portrecie Ludwiki Śniadeckiej. Szczególnie ważne są wizerunki pokonanych wodzów Abd el-Kadera i Szamila, malowane z modela. Są one dowodem umiejętności uchwycenia przez malarza wyrazu psychologicznego, a także przykładem fotograficznego realizmu.

317 *Studium chłopca arabskiego*, 1873; olej, płótno, 33 x 24 cm; sygn. St.Ch. Caire 1873, wł. Muzeum Narodowym, Kraków, depozyt N.D. 2339.

318 G.M. Ackerman, *The Life and Work of Jean-Léon Gérôme*, London–New York 1986, s. 214–216, 226–227.

6.6

PEJZAŻE I STUDIA ARCHITEKTURY

Chlebowski udał się do krajów Wschodu, aby wykonać studia z natury do scen historycznych. Los chciał jednak, że przez kilka lat tworzył na zlecenie sceny batalistyczne, portrety reprezentacyjne i propagandowe obrazy ukazujące wojsko tureckie. A przecież, jak pisał o nim Józef Ignacy Kraszewski, „nie był to nigdy malarz bitew i scen szerokich, ale cichego kąta i rzewnego uczucia”³¹⁹. Dlatego też na Wschodzie zaczął poszukiwać tematyki odpowiadającej jego umiejętnościom, upodobaniom i usposobieniu. Odnalazł ją, jak wielu malarzy, na stambulskiej ulicy, bazarze, nad brzegiem Bosforu.

Malarz zaczął obserwować orientalne pejzaże, spacerować uliczkami miast i utrzymywać w formie szkiców i studiów interesujące widoki. Mają one zazwyczaj niewielkie rozmiary. Datowane są na drugą połowę lat sześćdziesiątych i pierwszą połowę lat siedemdziesiątych XIX wieku. Zaznaczyć jednak należy, że wiele z nich nie zostało przez artystę zadatowanych, a niektóre daty zostały zapewne dopisane później.

We wczesnym okresie twórczości Chlebowski wręcz unikał malowania rozległych widoków. Zupełnie zmienił swoją postawę po przybyciu do Turcji. Nie bez znaczenia było zapewne nawiązanie w roku 1867 lub 1868 znajomości z włoskim malarzem Albertem Pasinim. Inspiracją dla Chlebowskiego był Sztambuł: artysta utrzymywał jego ulice, dziedzińce, domy, a także wybrzeże. Nie skupiał się na najbardziej reprezentacyj-

319 J.I. Kraszewski, op. cit., s. 291–292.

nych budowlach miasta; szukał raczej widoków, które pozwoliłyby mu na uwiecznienie scen interesujących pod względem formalnym. Ani w korespondencji, ani w zapiskach nie zachowały się wypowiedzi Chlebowskiego dotyczące Stambułu. Biorąc jednak pod uwagę liczbę wykonanych przez malarza pejzaży, można sądzić, że jego wrażenia były pozytywne. Być może, podobnie jak Chateaubriand, Chlebowski zachwyił się widokiem miasta, który można było podziwiać, wpływając do zatoki; Chateaubriand pisał: „[...] cyprysy, minarety, maszty okrętów wznoszące się i mieszające z sobą, zieleń drzew, barwy domów białych i czerwonych, niebieski obszar ciągnący się nisko i niebo, które nad tym wszystkim rozpościerało swój błękit – oto, co podziwiałem. Nie przesadza ten, kto powiada, że widok Konstantynopola nie ma sobie równego w świecie”³²⁰. Niektórzy wpadali wręcz w zachwyt, jak na przykład Zygmunt Miłkowski (pseud. Teodor Tomasz Jeż): „Nic piękniejszego wyobrazić sobie nie sposób. [...] Opis słabego nawet wyobrażenia o widoku tym dać nie może. Mowa ludzka nie ma na to wyrazów”³²¹. Z tą zniewalającą panoramą kontrastował wygląd miasta, jaki witał przybysza po zejściu ze statku. Podróżujący szybko poznawał ciemniejsze oblicze stolicy padyszacha. Zwiedzająca Stambuł żona generała Władysława Zamojskiego – Jadwiga z Działyńskich – pisała o powszechnym brudzie i wałęsających się bezpieczeństwa psach: „W Stambule nikt ulic nie zamiatał, z wyjątkiem psów. Na każdej ulicy była kupa śmieci, na którą wszyscy wszystkie śmieci, kuchenne odpadki itd. rzucali, a na tej kupie śmieci zgraja psów, która tej swojej traktierni broniła jak cytadeli”³²². Cytowany powyżej Miłkowski zanotował następujące spostrzeżenia po zejściu na ląd: „Kontrast, jaki w Konstantynopolu zachodzi pomiędzy tym, co się widzi z daleka, a tym, co się z bliska znajduje, jest zupełny. Urok znika od pierwszego na bruk stąpienia. Barwy blakną”³²³. Po opuszczeniu portu podróżnik zagłębiał

320 F.-R. de Chateaubriand, op. cit., s. 169.

321 Cyt. za: J. Reychman, *Podróżnicy polscy na Bliskim Wschodzie w XIX wieku*, Warszawa 1972, s. 48.

322 J. Zamojska, *Wspomnienia*, Londyn 1961, cyt. za: ibidem, s. 47.

323 Cyt. Za: J. Reychman, op. cit., s. 48.

się w labiryncie uliczek niejednokrotnie ciemnych, zatłoczonych, błotnistych, w których brakowało świeżego powietrza. Stanisław Bełza we wspomnieniach z podróży pisał na ten temat: „Błoto nie wysycha tu nigdy, słońce nigdy nie dochodzi, a powietrze, jakim się oddycha, podobne jest do powietrza w zamkniętym wielkim spichrzu”³²⁴. Całość dopełniał hałas. Pomiędzy wąskimi uliczkami i drewnianymi domami pojawiały się niczym wyspy wspaniałe zabytki, do których dążyli podróżni. Henryk Sienkiewicz, zwiedzając Stambuł, tak charakteryzował miasto: „Co to jest Stambuł? Tu i ówdzie wielka jakaś budowla: Sera-skierat, Wysoka Porta, św. Zofia, meczet Sulejmana, zresztą nagromadzenie chat nędznych nad wszelki wyraz. Wyobrażałem sobie, że to będą brudy, ale brudy włoskie, wśród których przebłyskują arcydzieła... Gdzie tam! Tu nie brudy, tylko obrzydliwości... To nie Kraków czy Lwów, ale jakiś niechlujny Pacanów czy Baranów”³²⁵. Chlebowskiego jednak nie odstręczał ten nieustanny ruch, hałas i brud. Mieszanina kultur, wschodni koloryt, malowniczość i odmienność oczarowały go jak wielu artystów. Być może wrażenia malarza dotyczące stambulskiego nieładu były podobne do przemyśleń Stanisława Koźmiana, który ujmował je w następujące słowa: „Nareszcie widzi się coś, co nie jest podobnym do wszystkiego innego, jak wszystko inne. Nawet słynny brud ma swoje znamię odmienne; nie tyle jest skutkiem dzisiejszego, jak raczej historycznego zaniedbania i bizantyńskiego rozpasania. Starożytny to brud, pochodzący z pomieszania plemion, z niezliczonych najazdów, panowań najrozmaitszych a przechodnich, mniej lub więcej tymczasowych, powikłanych dziejami i religiami”³²⁶.

Kilka pejzaży Chlebowskiego przedstawia wybrzeże, morze i statki. Wspomnieć należy o następujących pracach: *Port nad Bosforem*³²⁷, *Panorama*

324 S. Bełza, *W stolicy padyszacha*, Warszawa 1898, s. 96.

325 J. Reychman, op. cit., s. 78.

326 S. Koźmian, *Podróże i polityka*, t. 2, Kraków 1905, s. 109.

327 *Port nad Bosforem*, 1868; olej, płótno, tektura, 45 x 63 cm; sygn. St. Chlebowski 1868, wł. prywatna.

Stambułu od strony morza (il. 61)³²⁸, *Widok Stambułu*³²⁹, *Port*³³⁰, *Widok portu* (il. 62)³³¹. W kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie znajduje się *Panorama Stambułu od strony morza*. Na pierwszym planie malarz ukazał falujące wody Bosforu, po których płyną statki i kaiki. Z lewej strony zacumowany jest większy statek z opuszczonymi żaglami. W tle możemy podziwiać panoramę miasta. Zza mgiełki wyłaniają się kopuły i minarety meczetów, od lewej widzimy Hagię Sophię, Sulejmaniye i Valide Sultan Camii. Bardzo podobny pejzaż utrwalił Chlebowski w pracy *Widok Stambułu*. Obraz ten pojawił się w 2011 roku na rynku antykwarecznym w Austrii. Może był on wstępnym studium do *Panoramy Stambułu...* Płótno kilkakrotnie było wystawiane, między innymi na ekspozycji *Orientalizm w malarstwie, rysunku i grafice w Polsce w XIX i I połowie XX wieku*. W katalogu skupiono się na rozpoznaniu ukazanych budowli. Monika Ochnio stwierdziła nawet, że przedstawienie meczetu Valide Sultan Camii, ufundowanego przez matkę Abdulaziza, wiązało się z pełnieniem przez Chlebowskiego funkcji nadwornego malarza³³². Mimo to wydaje się, że malarzowi nie zależało na przedstawieniu konkretnych monumentów Stambułu. Artysta wybrał ten właśnie widok ze względu na jego walory estetyczne, a o tym, że jest to panorama, jakich niewiele na świecie, mogą świadczyć słowa Lamartine'a:

Po półgodzinnej żegludze między mnóstwem zakotwiczonych statków dotarliśmy do murów Seraju, stanowiących przedłużenie murów miejskich i tworzących na skraju wzgórza, na którym wznosi się Stambuł, cypel oddzielający morze Marmara od cieśniny Bosforu i od Złotego Rogu, czyli wielkiej, wewnętrznej przystani Konstantynopola: to tu właśnie Bóg i człowiek, przyroda

328 *Panorama Stambułu od strony morza*, ok. 1867–1869; olej, płótno 40 x 61 cm; sygn. St. Chlebowski Konstantynopol, wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, MP 1067.

329 *Widok Stambułu*, ok. 1867–1869; olej, deska, 10 x 46,5 cm, wł. prywatna.

330 *Port*, 1864–1876; olej, płótno, 39,5 x 61,5 cm, wł. Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, MGB/Sz 3643.

331 *Widok portu*, ok. 1867–1869, olej, płótno, 40,5 x 32,5 cm; sygn. St.Ch. 18 5/VII Brousse, wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, MP 1064.

332 *Orientalizm w malarstwie, rysunku i grafice w Polsce...*, op. cit., s. 120.

i sztuka umieścili czy raczej zgodnie utworzyli najwspanialszy widok, jaki oko człowieka może podziwiać na ziemi. Wydałem mimowolny okrzyk zachwytu; na zawsze zapomniałem o Zatoce Neapolitańskiej i o jej urokach; porównywanie czegokolwiek z tym wspaniałym, uroczym krajobrazem stanowiłoby zniewagę dla dzieła Stworzenia³³³.

Chlebowski, zapewne zachwycony tym widokiem tak jak Lamartine, starał się uchwycić efekty kolorystyczne i świetlne. Swobodnymi pociągnięciami oddał fale morskie i błyski światła na tafli wody. Zatopił widok Stambułu w przydymionej brązowej mgiełce. Najwięcej miejsca poświęcił na ukazanie nieba, które wypełnia ponad połowę płótna; malarz zasnuł niebo różowymi obłokami.

Panorama Stambułu od strony morza i *Widok Stambułu* są pracami nie datowanymi, sądzę jednak, że jako czas powstania tych dzieł możemy wskazać lata 1867–1869, czyli okres, gdy w Stambule przebywał Alberto Pasini. Pośród studiów pejzażowych namalowanych przez włoskiego artystę w tym czasie można odnaleźć liczne widoki Stambułu wykonane z tego samego miejsca, z którego ukazał miasto Chlebowski. Analogiczne są sposób kadrowania sceny oraz efekty kolorystyczne i światłocieniowe. Zapewne malarze tworzyli widoki miasta podczas wspólnych „gawronień artystycznych”. Przykładem tego może być kilka płócien Pasiniego: dwa widoki Stambułu z roku 1867, a zwłaszcza obrazy z 1869³³⁴.

Na obrazie *Widok portu* Chlebowski umieścił napis: „18 5/VII Brousse”. Pierwsza jego część oznacza zapewne, że dzieło powstało 5 lipca, niestety nie wiemy którego roku, druga część napisu powinna zaś wskazywać przedstawione miejsce, tak jednak nie jest³³⁵. Pejzaż ukazuje zakotwiczone przy brzegu okręty z opuszczonymi żaglami. W tle widoczne są bielejące zabudowania miasta z górującą nad nimi charakterystyczną wieżą. Porównując obraz z dziewiętnastowiecznymi fotografiami Stambułu, możemy z całą pewnością stwierdzić, że jest to wieża

333 A. de Lamartine, op. cit., s. 455.

334 Alberto Pasini. *Da Parma...*, op. cit., s. 284–285, 296.

335 Por. *Orientalizm w malarstwie, rysunku i grafice w Polsce...*, op. cit., s. 131.

Galata. W związku z tym napis „Brousse” może oznaczać miejsce, gdzie Chlebowski dopracowywał płótno. Obraz jest zapisem wrażeń malarza. Artysta nakładał farbę bardzo swobodnie, ale jednocześnie precyzyjnie nakreślił maszty i kształty statków. Mocnymi pociągnięciami namalował morskie fale, pejzaż miejski rozmył zaś i zatopił w bielach i szarościach jednolitego nieba. Chlebowskiego zafascynowała zapewne ruchliwość portu stambulskiego, gdzie mógł obserwować statki ścigające się po falach Bosforu. O widoku tym tak pisał w swych wspomnieniach Lamartine:

Port ten nie przypomina bynajmniej portu; to raczej szeroka rzeka, jak Tamiża, pomiędzy wznoszącymi się na obu jej brzegach wzgórzami, z których każde jest zwieńczone miastem, a u owych brzegów, wzdłuż domów, stoją na kotwicy niezliczone statki. [...] statków różnorodnego kształtu, rozmaitej wielkości, rozmaitych flag, od barki arabskiej [...] aż do trójpokładowców o lśniących burtach ze spiżu. Mnóstwo kaików tureckich z jednym lub dwoma wiosłarzami w jedwabnych koszulach, łódki służące do przewozu [...] krążyły między ogromnymi masywami statków, przecinając sobie drogę, potracając się, popychając, jak tłumy na placach, a chmury albatrosów, podobnych do pięknych białych gołębi, za ich zbliżeniem zrywały się, zapadały nieco dalej, kołysząc się na falach³³⁶.

Widok portu możemy zestawić z pracami Alberta Pasiniego ukazującymi statki zakotwiczone u brzegów Bosforu, datowanymi na rok 1868 i 1869³³⁷. Również włoski malarz skupił się na zestawianiu płataniny ciemnych masztów i jasnego błękitnego brzegu Sambułu i wód morza. W prywatnych zbiorach przechowywany jest obraz *Port nad Bosforem*, datowany na 1868 rok. Na pierwszym planie widać zakotwiczony statek, ku niemu z prawej strony zbliża się kaik, typowo turecki środek transportu. Dominują intensywne błękity wody i nieba, po którym przesuwiają się nieliczne obłoczki. Po lewej stronie możemy zobaczyć zabudowania nadbrzeżne, w tle widoczne są orientalne domy i zieleniejące zagajniki. Błękity nieba i morza artysta przełamał nasyconymi czerw-

336 A. de Lamartine, op. cit., s. 457.

337 Alberto Pasini. *Da Parma...*, op. cit., s. 285, 295, 300.

niami, pomarańczami, brązami, za pomocą których oddał statki i architekturę. O willach otoczonych cyprysami, rozsiadłych na tarasach nad brzegami Bosforu pisał Lamartine:

Tarasы te [...] są również wysadzone ogromnymi koronami platanów i cyprysów, pnie ich górują nad murami, a gałęzie, wystające za obręb ogrodów, zwieszają nad morzem swoje gęste listowie ocieniające kaiki; [...] między grupami tych drzew widać pałace, pawilony, altany, rzeźbione i złożone bramy, wychodzące na morze [...]; przez żaluzje widać lśniące pająki i złocenia na sufitach; mauretańskie fontanny o wykwintnym kształcie...³³⁸.

Chlebowski nie skupiał się na dopracowaniu szczegółów; ukazał scenę za pomocą szybkich i pozornie niestarannych pociągnięć pędzla. Dla malarza istotne było uchwycenie efektów świetlnych i intensywnych barw. W wolnych chwilach Chlebowski wędrował po ulicach i zaułkach Stambułu, Beykoz czy Bursy; na płótnach o niewielkim formacie starał się utrwalić malarskie wrażenia. Te z pozoru niedopracowane studia stały się skarbnicą motywów, które artysta mógł wykorzystać, komponując większe figuralne sceny. Wspomnę o kilku ze studiów wykonanych w Stambule: *Uliczka w Stambule*³³⁹, *Zaułek Konstanytnopola* (1869, il. 63)³⁴⁰, *Widok domu tureckiego*³⁴¹, *Wnętrze domu tureckiego* (il. 64)³⁴², *Motyw architektoniczny* (1872)³⁴³, *W meczecie* (1875)³⁴⁴, *Fragment architek-*

338 A. de Lamartin, op. cit., s. 455.

339 *Wejście do Meczetu Jeni Djami* (zwany wcześniej *Uliczka w Stambule*), ok. 1868; olej, płótno, 33 x 27 cm; sygn. Stambuł, wł. prywatna.

340 *Kawiarnia w Beykoz* (zwany wcześniej *Zaułek Konstanytnopola*), 1869; olej, płótno, 29 x 35,8 cm; sygn. St. Chlebowski, 1869 7 Beykas, wł. prywatna.

341 *Widok domu tureckiego*, ok. 1867–1869; olej, płótno, 28 x 34 cm; sygn. St Chlebowski, wł. Muzeum Narodowe, Kraków, MNK II-a-1126.

342 *Wnętrze domu wezyra Amcazade Hüseyin Paszy w Stambule* (zwany wcześniej *Wnętrze domu tureckiego*), ok. 1867–1869; olej, płótno, 28 x 34 cm; sygn. St Chlebowski, wł. Muzeum Narodowe, Kraków, MNK II-a-1127.

343 *Wejście do Mauzoleum Selima II w Stambule* (zwany wcześniej *Motyw architektoniczny*), 1872; olej, płótno, 27 x 34 cm; sygn. St. Chlebowski 1872, wł. prywatna.

344 *Wnętrze Pawilonu Bagdadzkiego w pałacu Topkapi w Stambule* (zwany wcześniej *W meczecie*), 1875; olej, płótno, 34 x 28,5 cm; sygn. St. Chlebowski 1875, wł. prywatna.

tury (il. 65)³⁴⁵, *Wnętrze meczetu* (il. 66)³⁴⁶, *Wnętrze pałacu*³⁴⁷, *Wnętrze łaźni tureckiej*³⁴⁸, *Bazar w Konstantynopolu* (1875, il. 67)³⁴⁹.

Studia *Uliczka w Stambule* i *Zaulek Konstantynopola* powstały zapewne podczas wypraw artystycznych Chlebowskiego z Pasinim. W twórczości Włocha możemy odnaleźć prace ukazujące te same motywy. *Uliczkę w Stambule* można zestawić z studium Pasiniego *Wejście do meczetu Jeni Djami*, datowanym na rok 1868³⁵⁰. Chlebowski i Pasini utrwalili ten sam element architektoniczny w podobnym oświetleniu – blask rozjaśnia górną część bramy, natomiast uliczka, kramy, przechodnie toną w cieniu. *Zaulek Konstantynopola* Chlebowskiego w rzeczywistości przedstawia kawiarnię w Beykoz. Dowodzi tego studium Pasiniego datowane na rok 1869, a ukazujące ten sam portyk w bardzo zbliżonym ujęciu³⁵¹. Chlebowski namalował arkadowy ganek wychodzący na zabudowane podwórko zacienione rozłożystymi konarami drzewa. Arkady z rozwieszoną tkaniną toną w cieniu, oddanym przez artystę za pomocą ciemnych zieleni. Z zacienionym pierwszym planem kontrastuje jasny błękit nieba, przebijający się przez konary. Chlebowski nakładał farbę bardzo oszczędnie; spod jej warstwy widoczne jest płótno, dzięki czemu pierwszy plan staje się niemalże matowy. W tym niewielkim studium uwidacznia się zainteresowanie artysty przestrzenią pełną niuansów światłocieniowych.

345 *Fontanna na trzecim dziedzińcu pałacu Topkapi* (zwany wcześniej *Fragment architektury*), ok. 1875; olej, płótno, 27 x 34 cm; sygn. podpis na odwrocie, wł. prywatna.

346 *Wnętrze Meczetu Rustema Paszy w Stambule* (zwany wcześniej *Wnętrze meczetu*), ok. 1875; olej, papier, karton, 33,5 x 28 cm; wł. Lwowska Galeria Sztuki, Z-1895.

347 *Wejście do Meczetu Rustema Paszy w Stambule* (zwany wcześniej *Wnętrze pałacu*), 1875; olej, płótno, 23 x 30 cm; sygn. St. Ch. 1875, wł. prywatna.

348 *Łaźnia w Bursie* (zwany wcześniej *Wnętrze tureckiej łaźni*), ok. 1875; olej, płótno, 27,5 x 35 cm; sygn. Brouse: Un bain Turc, wł. Lwowska Galeria Sztuki, Z-3386.

349 *Bazar w Konstantynopolu*, 1875; olej, płótno 33,3 x 27 cm; sygn. 16 Juni 1875 St. Chlebowski, wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, 35601 MNW.

350 *Alberto Pasini. Da Parma...*, op. cit., s. 290.

351 *Ibidem*, s. 294.

W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie znajduje się niedatowany *Widok domu tureckiego*. „Modelem” Chlebowskiego został typowy turecki drewniany dom z wysuniętą górną kondygnacją. Jest to budynek, jakich wiele w Stambule; nawet znaleźć można na nim ślady zniszczenia. Malarza zafascynowała gra światła padających na jego fasadę, rozświetlających parter i część piętra. Uzyskał efekty ciepłego światła dzięki utrzymaniu całej sceny w tonacji stłumionych brązów, żółci i zieleni. Szybkiem pociągnięciami pędzla nakreślił dom, natomiast otaczającą go roślinność zaznaczył jako mgliste plamy barwne. Nie możemy, tak jak w innych przypadkach, wskazać wśród płócien Pasiniego identycznego ujęcia; odnajdujemy jedynie kilka zbliżonych tematycznie i formalnie studiów wykonanych w latach 1868–1869. Wymienić należy *Różowy dom*, datowany na 1868 rok, i namalowany w roku 1869 widok domu w Bujukdere, a także widok willi nad Bosforem³⁵².

Chlebowski zagłębiał się nie tylko w wąskie ulice Stambułu, malował również studia wnętrz domów, meczetów, łaźni, bazarów. Niedatowane, niewielkie płótno *Wnętrze domu tureckiego* przedstawia pokój w siedemnastowiecznym domu wezyra Amcazade Hüseyina Paszy. Dom jest położony nad Bosforem, widocznym przez okna. Obraz ukazuje pokój na górnym piętrze, z oknami umieszczonymi niezbyt wysoko nad podłogą; wnętrze udekorowano drewnianymi zdobieniami. Nie odnajdujemy tam jednak żadnych sprzętów, na środku stoi jedynie piecyk. Wnętrze tonie w ciepłych miodowo-brązowych barwach, przełamanych błyskami światła padającego na podłogę. Ciepło wnętrza skontrastowane zostało z błękitem morza i nieba widocznego przez okna. Podobnie jak inne widoki, również to studium powstało podczas „gawronień artystycznych” Chlebowskiego i Pasiniego. W dorobku Włocha zachowała się praca przedstawiająca to samo wnętrze, datowana na rok 1869. Możemy przyjąć, że w tym samym czasie Chlebowski namalował swój obraz.

W 1870 roku Chlebowski otrzymał oficjalne stanowisko nadwornego malarza i przez kolejne dwa lata nie miał zbyt wielu możliwości, aby pracować

³⁵² Ibidem, s. 286, 294, 296.

nad pejzażami czy studiami architektury i wnętrz. Dopiero po rezygnacji z funkcji poświęcił się swobodnej twórczości. Na rok 1872 datowany jest *Motyw architektoniczny*. Chlebowski uwiecznił jasny ganek prowadzący do mauzoleum Selima II w Stambule. W tle zza drzew wylania się kopuła meczetu. Jeżeli w *Zaułku Konstantynopola* artysta starał się uchwycić efekty cienia, to w *Motywie architektonicznym* zafascynowało go jasne, intensywne światło. Pada ono z lewej strony i rozświetla boczną ścianę ganku. Skontrastowana z nią została ściana frontowa, ginąca w niemalże czarnych cieniach rzucanych przez daszek. Wyraziste efekty świetlne zostały uwydatnione przez intensywne barwy, których użył malarz – dominują żółcie i jasne ciepłe brązy, przełamane zielenią i czerwienią żaluzji i drzew.

Chlebowski ze szczególną pasją oddawał się malowaniu studiów w maju 1875 roku; gościł wówczas Jeana-Léona Gérôme'a i Eugène'a-Ferdinanda Buttura. Oprowadzał francuskich malarzy po Stambule, a następnie wspólnie z nimi wędrował po mieście i wykonywał studia z natury³⁵³. Artyści zwiedzali również Bursę i Adrianopol³⁵⁴. Podczas tej wizyty Chlebowski namalował trzydzieści siedem studiów olejnych, które według niego są „więcej wypracowane niż wszystkie (...) dawne”³⁵⁵. W spuściznie malarza możemy odnaleźć co najmniej kilka z nich.

Na rok 1875 datowane jest studium *W meczecie*, ukazujące wnętrze Pawilonu Bagdadzkiego, będącego częścią pałacu Topkapi. Chlebowski w sposób bardzo płaszczyznowy ukazał na nim fragment wnętrza. Ściany wyłożone są dekoracyjnymi płytkami ceramicznymi o bardzo intensywnej niebieskiej barwie; kontrastują z nimi równie nasycone brązy drzwi i wnęk oraz żółte kotary i witraż umieszczonego w oknie nad wejściem. Dzieło to jest bez wątplenia dokumentacją wyglądu wnętrza pawilonu, równocześnie staje się jednak wielobarwnym wschodnim przedmiotem, przypominającym orientalne tkaniny.

353 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 2, op. cit., list z 27 V 1875.

354 *Ibidem*, listy z 27 V 1875, 26 VI 1875.

355 *Ibidem*, list z 26 VI 1875.

Podobnie skomponowane jest studium *Fragment architektury*, ukazujące fontannę na trzecim dziedzińcu pałacu Topkapi. Być może również ta praca powstała w 1875 roku. Arkady namalowane zostały w przymglonych liliowych odcieniach, być może będących efektem zachodzącego słońca. Studium jest bardziej impresją na temat jasnofioletowych barw niż dokumentacją architektury dziedzińca.

W zbiorach Lwowskiej Galerii Sztuki przechowywany jest obraz *Wnętrze meczetu*, który ukazuje mimbar i mihrab w meczecie Rustema Paszy w Stambule. Artysta z dużą precyzją, niepozbawioną jednak swobody, nakreślił ornamenty na biało-niebieskich płytkach, którymi wyłożone są ściany. Marmurowy mimbar, zwisające spod sufitu lampy, świeczniki stojące przy mihrabie tworzą malowniczą mozaikę. Mieszanka ta jest jednak, dzięki zestawieniom kolorystycznym, bardzo stonowana; błękity, biele, brązy i beże współgrają ze sobą.

W meczecie Rustema Paszy powstało także studium zwane dotychczas *Wnętrze pałacu*. Ukazuje ono wejście do meczetu. Monumentalne kolumny wspierają arkady, w głębi możemy zobaczyć ściany wyłożone biało-niebieskimi płytkami. Zgaszone szarości i błękity architektury oraz dekoracji rozbija czerwień kotary osłaniającej drzwi wejściowe. Praca ta jest znacznie swobodniej namalowana niż studium wnętrza meczetu. Chlebowski nie cyzelował detali, szybko rzucił na płótno plamy barwne, pozwalające utrwalić wrażenie artysty.

Jak już zasygnalizowałam, Chlebowski i jego goście wykonywali studia również w Bursie. Gérôme wspominał, że w łaźni Sinana musieli znośić uciążliwą wysoką temperaturę³⁵⁶. Właśnie wówczas Chlebowski namalował studium *Wnętrze tureckiej łaźni*, przedstawiające okrągłą sadzawkę oświetloną promieniami padającymi z otworów w kopule. Ciemne brązy kopuły i szafirowa zieleń wody przełamane zostały błyskami światła. Komentarzem do tego niewielkiego studium może być opis łaźni tureckich zostawiony przez Nerval: „Większość tych łaźni są to istne gmachy mogące służyć za meczety albo kościoły [...]; pomiędzy kolumnami, na których wsparte jest koliste sklepienie, mieszczą

356 G.M. Ackerman, op. cit., s. 110

się marmurowe wnęki; są tam wytworne fontanny służące do zimnych ablucji”³⁵⁷.

Po powrocie z Bursy artyści malowali studia w Stambule. Powstała wówczas praca pędzla Chlebowskiego zatytułowana *Bazar w Konstantynopolu*, wykonana 16 czerwca 1875 roku. Ukazuje jeden ze sklepów na największym bazarze Stambułu. Bazar ten zawsze przyciągał zwiedzających stolicę Turcji; fascynował różnorodnością towarów, barwnością kramów, architekturą. Z podziwem pisał o nim Nerval:

Jest to solidnie zbudowany kamienny labirynt, utrzymany w guście bizantyjskim, dający obszerne schronienie przed upalnym dniem. Olbrzymie galerie, jedne sklepione okrągło, inne znów zbudowane w kształcie ostrołuków, z rzeźbionymi słupami i kolumnadami, każda z nich poświęcona jest odmiennemu gatunkowi towarów. Niezmienny podziw budzą szaty i babusze kobiece, materie haftowane, lamy, kaszmiry, dywany, meble inkrustowane złotem, srebrem i masą perłową, wyroby złotnicze, a jeszcze większy – wspaniała broń zgromadzona w części bazaru, zwanej bezestan³⁵⁸.

Również Chlebowski i towarzyszący mu francuscy malarze mogli odnaleźć w tym wnętrzu wiele interesujących motywów. Na powyższym studium Chlebowski uchwycił widok sklepionego korytarza, w którego ścianie umieszczony jest sklepik. Nad kramem znajduje się drewniany balkon. Uwagę artysty przyciągnął przede wszystkim towar, malowniczo rozłożony na półkach, ladach, rozwieszony na ścianach sklepu. Piętrzą się tam słoje z różnobarwną zawartością, są worki, obrazki z kaligraficznymi napisami, model żaglowca. Scena utrzymana jest w tonacji ciepłych brązów i beżów; błyski światła na sklepieniu i ściana z obrazami kontrastują z zacienionymi sklepikami.

Chlebowski tworzył pejzaże także w ostatnim roku swego pobytu w Turcji (1876). Z kolekcji Erazma Barącza pochodzą dwa pejzaże przechowywane w Muzeum Narodowym w Krakowie. Szczególnie interesujący jest widok namalowany w roku 1876, zatytułowany *Krajobraz wschodni*

357 G. de Nerval, op. cit., s. 125.

358 Ibidem, s. 311.

(il. 68)³⁵⁹, przedstawiający zatokę morską na tle wyniosłych gór. Bez wątplenia jest to góra Uludag (Olimp Bityński); u jej podnóża położona jest Bursa, którą malarz często odwiedzał. W roku 1876 Chlebowski zwiedzał Bursę z Albertem Goupilem. Paryski marszand przyjechał do Stambułu 22 kwietnia³⁶⁰. Malarz oprowadzał go po Stambule, a 28 kwietnia wyjechali razem do Bursy, gdzie pozostali do 7 maja. W liście do rodziny Chlebowski pisał, że malował wówczas studia³⁶¹. Jednym z nich mógł być właśnie *Krajobraz wschodni*. Artysta świetnie oddał światło zachodzącego słońca, zatapiające górę Uludag w błękitach przełamanych różem. Gładko malowane niebo pokrywają po prawej stronie różowe zory. Chłodny pejzaż górski skontrastowany został z zielonymi brzegami zatoki i błękitno-szarymi kamieniami nadbrzeżnymi oraz wodą.

W połowie XIX wieku Egipt stał się miejscem często odwiedzanym nie tylko przez badaczy, lecz również przez turystów, kuracjuszy i artystów. Do stałych punktów wycieczek należały: Aleksandria, następnie Kair i oczywiście podziwianie sfinksa, a także wspinaczka na piramidę. Dużą atrakcją był także rejs łódką – dahabiją po Nilu, podczas którego można było polować na krokodyle. Podczas wyprawy zwiedzano Luksor, Karnak i inne miejsca, gdzie można było zobaczyć pamiątki sztuki starożytnej. Z Kairu turyści mogli się udać na przejażdżkę na wielbłądach po pustyni³⁶². W XIX wieku Kair, podobnie jak Stambuł, przeszedł liczne przebudowy, które zmieniły jego oblicze. Wizytówką miasta była dzielnica Al-Azbekijja, w której powstały wille otoczone ogrodami, a główny plac przekształcił się w egipskie Champs Elysées. Natomiast zamożni kupcy europejscy mieszkali w dzielnicy Al-Abbasijja. Zmodernizowano również dzielnicę handlową Musaki, gdzie zaczęto otwierać

359 *Widok góry Uludag* (zwany wcześniej *Krajobraz wschodni*), ok. 1876; olej, płótno, 20 x 35 cm; sygn. St. Ch. 76, wł. Muzeum Narodowe, Kraków, MNK II a 333.

360 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 3, op. cit., listy z 21 IV 1876, 25 IV 1876.

361 *Ibidem*, listy z 28 IV 1876, 8 V 1876.

362 J. Bystroń, *Polacy w Ziemi Świętej, Syrii i Egipcie*, Kraków 1930, s. 199–230. Interesujący, niemalże modelowy opis podróży po Egipcie odnaleźć możemy w: M. Mann, *Podróż na Wschód*, t. 1, Kraków 1854.

sklepy na wzór europejski. Turystów najbardziej przyciągały jednak zabytki starożytne, dlatego w roku 1869 zbudowano nowoczesną drogę łączącą Kair z piramidami³⁶³. Mimo zmian nie brakowało wciąż w Kairze miejsc o typowo wschodnim kolorycie, będących gotowymi tematami dla malarzy. Maurycy Mann takie miał pierwsze spostrzeżenia dotyczące tego miasta:

Ekwipaże lubo rzadkie, pędzą klusem poprzedzane laufkami, wojskowi i za-
możniejsi na koniach lub mułach, reszta na osłach; krzyk saisów i burchie-
rów: rygelak! szumala! na prawo, na lewo! bezprzestannie i chrapliwie odbija
się w uszach; gwar sprzedających z towarem na wózkach, taczkach lub na
głowie, połączony ze skrzypieniem kół, słuch rozdziera; tu kaleki ciągną za
suknię i płaczą dla wzbudzenia litości, tam kłótnia, która nie jest niczym in-
nym jak tylko dobijaniem targu; dalej znowu derwisz na progu meczetu leżą-
cy, otoczony kobietami, którym rad udziela; a w całej tej ludności, na dwadzie-
ścia osób zdało mi się, że jeden był ślepy, dziewięciu jednookich, a połowa
tylko zdrowe miała oczy... otóż w ogólnych rysach obraz, jaki mi w przelocie
po raz pierwszy ulice Kairu przedstawiły³⁶⁴.

Nie posiadamy materiałów źródłowych świadczących o tym, że Chlebowski już w latach sześćdziesiątych XIX wieku odbył podróż do Egiptu. Mogą wskazywać na to jednak dzieła ukazujące egipskie pejzaże. Na rok 1866 datowany jest obraz *Scena orientalna z wielbłądami* (il. 69)³⁶⁵. Sama scena pojenia wielbłądów była dla artysty pretekstem do ukazania nieba nad Nilem, zasnutego różową zorzą zachodzącego słońca. Gładko namalowane niebo i wody rzeki skonstrastowane zostały z brązową, zbryloną ziemią brzegu. Postacie kobiet niosących w naczyniach wodę i brunatnych wielbłądów stały się zaledwie niewielkim elementem pejzażu.

Najprawdopodobniej Chlebowski zwiedzał Egipt również w 1867 roku, tak jest bowiem datowana akwarela i, w znacznej mierze popadającymi

363 B. Stępniewska-Holzer, op. cit., s. 132, 135.

364 M. Mann, op. cit., s. 148.

365 *Scena orientalna z wielbłądami* (zwana także *Pojenie wielbłądów nad brzegiem Nilu*), 1866; olej, płótno, 60,5 x 40,3 cm; sygn. St. Chlebowski 1866, wł. Panorama Art Gallery, Warszawa.

w ruinę. Także sam plac zapełniony jest trudnymi do określenia zwaliskami, pakami, workami. Mimo pozornej nieatrakcyjności Chlebowskiemu miejsce to wydało się malownicze i warte utrwalenia. Cała scena utrzymana jest w stonowanych odcieniach sepii i szarościach. Chlebowski tworzył studia pejzaży i scen rodzajowych także podczas kolejnych podróży do Egiptu. W roku 1873 namalował dwadzieścia studiów olejnych z natury i dwadzieścia kilka akwarel³⁶⁶. Dwa lata później także pracował w Kairze nad studiami z natury. Z towarzyszącym mu sługą zagłębiał się na osiołku w labirynt starych uliczek³⁶⁷. Nie zrażało go niechlujstwo ulic kairskich, które tak opisywał Maurycy Mann:

Żadna stolica nie może dać wyobrażenia o Kairze. Przebiegając ulice bez nazwy, bez bruku, ciasne, krzywe, kręte, co chwila kończące się impasem, zasłane śmieciem wszelkiego rodzaju, pokryte kawałkami plecionek z trzciny, które je od promieni słonecznych bronić mają, a złożone z dwóch rzędów domów, czasem pięknych jakby pałaców, częściej nędznych, zawsze nieforemnych, przegradzanych co parę kroków to lepianką, to ruiną — przysiąc można, że się błąka w prawdziwym labiryncie³⁶⁸.

W roku 1873 Chlebowski namalował płótno *Przy bramie miejskiej* (il. 70)³⁶⁹. Przedstawieni na pierwszym planie mieszkańcy Kairu – kobiety noszące dzbany, straganiarze, osoby jadące na osiołkach – zlewają się z ukazaną w tle bramą, która dominuje nad nimi. Bardzo zniszczona brama przywodzi na myśl to, co Nerval napisał na temat Kairu:

Wszystko to było niegdyś z pewnością wspaniałe i cudowne, ale przewinęło się tu trzydzieści pokoleń, wszędzie osuwają się kamienie i próchnieje drzewo. Wędrujemy jak gdyby we śnie przez miasto przeszłości, zamieszkałe jedynie przez widma, te zaś zaludniają je wprawdzie, ale nie napełniają życiem. Każdą

366 *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 31, op. cit., list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 24 IV 1873.

367 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 2, op. cit., list z 27 II 1875.

368 M. Mann, op. cit., s. 148.

369 *Przy bramie miejskiej*, 1873; olej, płótno, 96,5 x 71,1 cm; sygn. St. Chlebowski 1873, wł. prywatna.

dzielnicę otaczają zębate mury, zamykają ciężkie bramy jak w średniowieczu; zachowały one zapewne ten sam charakter, jaki miały za czasów Saladyna; długie sklepione przejścia wiodą z jednej ulicy na drugą³⁷⁰.

Chlebowski oddał scenę, używając zgaszonych barw piaskowych, brązów, stłumionych błękitów, dzięki czemu udało mu się uchwycić atmosferę spalonego słońcem, zasypanego piaskiem pustyni zakątka przy starych murach miejskich Kairu.

Podobny efekt uzyskał artysta na niewielkim studium *Widok Massauy*³⁷¹, ukazującym białe, lśniące w słońcu zabudowania miasta orientalnego, skontrastowane z błękitem nieba i morza. Zapewne, jak przypuszcza Monika Ochnio, Chlebowski przedstawił miasto Massaua, główny port Erytrei³⁷². W związku z tym umieszczony na płótnie napis „1880” nie jest datą wykonania studium, ponieważ w roku tym malarz nie był w Afryce. Być może artysta dopisał ten rok, dając komuś obraz w prezencie.

W Kairze w roku 1873 powstało także studium zatytułowane *Wejście do meczetu*³⁷³, prezentujące wejście do meczetu Al-Muayyad. Postacie ludzi siedzących przed wejściem, zatopione w cieniu, wydają się zaledwie uzupełnieniem fasady. Podobne sceny malował Alberto Pasini. Studium to jest dowodem na dużą umiejętność uchwycenia przez Chlebowskiego kontrastów światłocieniowych i intensywne barw.

Podczas ostatniego pobytu malarza w Egipcie, w roku 1875, powstał obraz zatytułowany *Bazar wschodni* (2 III 1875, il. 71)³⁷⁴. Przedstawia on wejście na największy z bazarów w Kairze – Chan al-Chalili³⁷⁵. Komentarzem do dzieła mogą być słowa Nerval’a, w których opisywał Kair:

370 G. de Nerval, op. cit., s. 14.

371 *Widok Massauy*, 1864–1876; olej, deska, 15,5 x 26,5 cm; sygn. St. Chlebowski 1880 Massana, wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, MP 1066.

372 *Orientalizm w malarstwie, rysunku i grafice w Polsce...*, op. cit., s. 131.

373 *Wejście do Meczetu Al-Muayyad w Kairze* (zwany wcześniej *Wejście do meczetu*), 1873; olej, płótno, 33 x 27 cm; sygn. 1873 Caire, wł. prywatna.

374 *Wejście na bazar Chan al-Chalili w Kairze* (zwany wcześniej *Bazar wschodni*), 1875; olej, płótno, 40,5 x 34 cm; sygn. 18 2/III 75 Cair St. Ch., wł. Muzeum Okręgowe, Toruń, MT/M/301/N.

375 *Orientalizm w malarstwie, rysunku i grafice w Polsce...*, op. cit., s. 129.

Dalej ulica załamuje się pod kątem prostym i na przestrzeni dwudziestu kroków przechodzień musi walczyć z nieustannym zatorem utworzonym przez osły, psy, wielbłądy, kupców sprzedających ogórki i kobiety sprzedające chleb. Osły galopują, wielbłądy ryczą, psy uparcie tworzą szpaler przed drzwiami jatek rzeźniczych. Zakątek ów nie byłby pozbawiony cech arabskich, gdyby nie widniejący na wprost przed nami szyld: „Tratoria”, a w niej pełno Włochów i Maltańczyków³⁷⁶.

Postacie handlarzy i kupujących ukazane przez Chlebowskiego są zaledwie szybko zaznaczonymi figurkami. Dominuje nad nimi monumentalna architektura. Artysta wydobył kamienny łuk nad wejściem i wielobarwną kamieniarkę muru jasnym światłem, używając w scenie ciepłych barw złotych, brązów i czerwieni.

Kilka dni wcześniej, 27 lutego, zapewne na tym samym bazarze Chlebowski namalował studium, które obecnie jest przechowywane w zbiorach Lwowskiej Galerii Sztuki (*Ulica w Stambule*, il. 72)³⁷⁷. Podobnie jak na poprzednim obrazie, postacie są przedstawione bardzo pobieżnie; artysta skupił się na ukazaniu sklepu, którego fasada jest bogato zdobiona i malowana. Górna część sklepu i kamienny łuk nad wejściem na bazar zostały wydobyte jasnym światłem, natomiast uliczka tonie w ciemnościach.

Dziełem, które najprawdopodobniej nie powstało w Turcji, jest *Wnętrze dziedzińca z jeźdźcem i parą koni*³⁷⁸. Chlebowski utrwalił na nim jasne zabudowania zwieńczone wysokimi, czerwonymi dachami. Nad budynkiem góruje wieża zegarowa, ukazana na tle błękitnego nieba zasnutego białymi chmurami. Jasne ściany udekorowane są pnącymi się po nich roślinami. Monotonny widok malarz ożywił, umieszczając na dziedzińcu niewielki sztafaż – mężczyznę i dwa konie. Praca ta, zwłaszcza w zestawieniu ze studiami ze Wschodu, jest wykonana dosyć starannie, aczkolwiek nie bez swobody, widocznej na przykład w sposobie

376 G. de Nerval, op. cit., s. 38.

377 *Bazar w Kairze* (zwany wcześniej *Ulica w Stambule*), 1875; olej, płótno, 34 x 28,8 cm; sygn. 18 27/11 75 St. Ch., wł. Lwowska Galeria Sztuki, Z-257.

378 *Wnętrze dziedzińca z jeźdźcem i parą koni*, 1874; olej, płótno, 38 x 30 cm; sygn. St. Chlebowski 1874, wł. Muzeum Narodowe, Poznań, Mp 1505.

malowania roślinności czy koni. Obraz ten jest datowany na płótnie na rok 1874, który Chlebowski spędził w Stambule i Kairze, gdzie gościł go Władysław Kościelski. *Wnętrze dziedzińca...*, obecnie znajdujące się w Muzeum Narodowym w Poznaniu, pochodzi właśnie z kolekcji Kościelskiego³⁷⁹. Być może malarz przygotował to płótno w roku 1873 podczas podróży do Krakowa, a następnie do Paryża, zaś w 1874 roku jedynie je dopracował i sprzedał lub podarował Kościelskiemu.

Pejzaży i studiów architektury Stanisław Chlebowski nie tworzył z myślą o sprzedaży lub wystawieniu. Niewiele z nich możemy uznać za dzieła ukończone. Staranniej dopracowane są namalowane w Egipcie płótna *Scena orientalna z wielbłędami* (1866) i *Przy bramie miejskiej* (1873). Być może artysta zamierzał je mimo wszystko sprzedać. W większości są to jednak studia i w taki też sposób traktował je sam autor. Powstaje wobec tego pytanie: w jakim celu Chlebowski je tworzył? Widoki morskie były dla malarza wprawkami, notatkami z wycieczek, utrwaleniem barw i tonów światła. Artysta nie korzystał z nich podczas prac nad większymi obrazami. Inaczej sprawa ma się ze studiami architektury: przydawały się one do większych kompozycji. Przykładem mogą być studia z Zielonego Meczetu w Bursie z maja 1875 roku. Artysta kilkakrotnie wykorzystał je, tworząc obrazy. W tymże meczecie umieścił między innymi sceny: *Strażnik haremu*, *Turczynka modląca się w Zielonym Meczecie w Bursie*, *Turczynki w meczecie* i *Czas modlitwy*. Motywu zielonych płytek ceramicznych z meczetu w Bursie użył również w obrazie *Sułtan Bajazet w niewoli u Tamerlana*. Studia wykonane w Pawilonie Bagdadzkim w pałacu Topkapi wykorzystał podczas malowania okładziny ceramicznej ścian haremu ukazanego na płótnie *Dramat w haremie*. Studium *Bazar wschodni*, powstałe w Kairze w roku 1875, stało się punktem wyjścia do stworzenia w roku 1878 płótna *Ulica w Kairze*.

Podobnie traktował studia malowane z natury Jean-Léon Gérôme. Przykładem może być obraz przechowywany w Muzeum Georges'a Garreta w Vesoul, ukazujący wnętrze meczetu Rustema Paszy w Stambule.

379 *Malarstwo Polskie 1766–1945. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, opr. D. Suchocka, Poznań 2005, s. 41.

Malarz utrzymał na nim mihrab i mimbar; ujęcie to jest niemalże identyczne z tym z omawianego powyżej obrazu Chlebowskiego. Zapewne artyści pracowali w meczecie Rustema w tym samym miejscu i czasie. Studium to przydało się Gérôme'owi podczas tworzenia co najmniej dwóch dzieł: *Meczetu Rustema Paszy* i pracy noszącej dotychczas tytuł *Błękitny Meczet* (1878), w rzeczywistości również ukazującej meczet Rustema. Ogólnie uchwycone kompozycja, dekoracje ceramicznej okładziny ścian i architektura mimbaru pozwoliły Gérôme'owi na odtworzenie tych elementów na większym płótnie.

Jednakże najbardziej znaczący wpływ na pejzaże Chlebowskiego wywarł Alberto Pasini. Zestawiając dzieła Włocha ze studiami architektury Chlebowskiego, odnajdujemy te same cechy. Dzieła obydwu malarzy charakteryzuje niezwykle subtelne uchwycenie gry intensywnych światła i skonstrastowanie z nimi zacienionych przestrzeni. Wiernie oddane widoki wschodnie nie są jednak pozbawione swobody. Zarówno Pasini, jak i Chlebowski mistrzowsko potrafili ukazać na przykład zestawienie nasyconych barw nieba z monochromatycznymi połaciami ścian budowali. W widokach tych często pojawiają się niewielkie postacie strażników, kobiet Wschodu, koni czy śpiących psów, które są często jedynie ornamentycznym dodatkiem do architektury.

„CUDOWNY
I NIEOPISANY WSCHÓD,
W PORÓWNANIU
Z KTÓRYM EUROPA
WYDAJE MI SIĘ TERAZ
JAK STARA RUDERA”.
TWÓRCZOŚĆ W LATACH
1876–1884

Przed zaprezentowaniem obrazów malowanych przez Chlebowskiego po roku 1876 chciałabym zatrzymać się przy warsztacie pracy artysty tworzącego sceny z życia i historii Wschodu w paryskiej pracowni. Podczas pobytu w Stambule i Egipcie Chlebowskiemu udało się zgromadzić sporo rysunków, akwarel i studiów olejnych wykonanych z natury. Do swej rodziny pisał przed opuszczeniem Turcji, że zdołał zebrać wystarczającą ilość materiałów, które pozwolą mu przez dłuższy czas pracować w Paryżu¹. Stały się one skarbczykiem, z którego swobodnie mógł czerpać inspiracje podczas komponowania scen lub poszukiwania interesujących typów fizjonomicznych czy rekwizytów.

Nieprzebrany zbiorem rekwizytów malarskich była kolekcja wschodnich przedmiotów przywiezionych przez Chlebowskiego z Turcji. Rozpoczął jej gromadzenie jeszcze przed rokiem 1864. Świadczy o tym list malarza do Józefa Ignacego Kraszewskiego: „[...] do kolekcjonerstwa już dawno się wplątałem [...]; zbieram wszystko, co stare i piękne”². Chlebowski kontynuował tworzenie swej kolekcji podczas pobytu w Turcji. Od około połowy listopada 1874 roku do połowy lutego roku 1875 wraz z Avią de Phrygiem dokonał spisu swoich zbiorów; katalog ten wydał drukiem

-
- 1 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 3, 1876–1877, BJ, Przyb. 242/04, list z 8 V 1876.
 - 2 *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 31, BJ, sygn. 6491/IV, list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 15 IV 1863.

w niewielkim nakładzie³. Uwzględniona została nie cała kolekcja, lecz jedynie „starożytności”⁴. Znaczną jej część stanowiły naczynia antyczne, amulety i lampy pochodzące z terenów Grecji, Cypru i Azji Mniejszej. Artysta zgromadził około dwustu starożytnych rzeźb i fragmentów wykonanych z marmuru lub terakoty, a także ponad sto antycznych naczyń szklanych. Był posiadaczem starożytnych zabytków egipskich, wśród których znalazła się duża liczba skarabeuszy (sto osiemdziesiąt sztuk), a także zabytków antycznych wykonanych z brązu, jak również biżuterii starożytnej. Chlebowski zebrał też ponad sto pięćdziesiąt obiektów średniowiecznej i nowożytnej broni, zbroi i uprzęży, zarówno europejskiej, jak i wschodniej. Spośród pozostałych elementów kolekcji można wymienić: porcelanę i brązy japońskie, porcelanę sewrską, miśnieńską, berlińską, petersburską, korecką, fajanse pochodzące z Francji, Włoch, Niderlandów, ceramikę z Rodos oraz wschodnie płytki glazurowane. Artysta kolekcjonował również biżuterię i kamienie szlachetne⁵.

Chlebowski posiadał także duży zbiór tkanin, dywanów i strojów wschodnich oraz współczesnych wytworów orientalnego rzemiosła artystycznego. Niestety, w katalogu, który sporządził, nie uwzględnił tej części swej kolekcji. Musiała ona wzbudzać prawdziwy zachwyt. We wspomnianym już opowiadaniu autorstwa Léontine De Nittis (1892) główny bohater, malarz Teodor Schlewanowsky, którego pierwowzorem był Chlebowski, posiadał bardzo cenny zbiór wschodnich przedmiotów. Tak pisarka na kartach noweli kreśliła niemalże bajkowy wygląd pracowni:

Nagromadzone cuda! Zwinięte i rozwieszzone, najpiękniejsze dywany z wszystkich części Orientu. Znajdowała się tam także broń damasceńska, lampy wi-

3 *Catalogue de quelques objets d'art. Faisant partie de la collection de M. S. Chlebowski peintre de S. M. I. Le Sultan depuis 1864 par Avia de Phrygie publiciste, Constantinople 1875.* Zob. A. Wójcik, *Kolekcja „starożytności” Stanisława Chlebowskiego*, „Rocznik Biblioteki Naukowej PAN i PAU w Krakowie” 2010, r. 55, s. 185–193.

4 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 2, 1872–1875, BJ Przyb. 241/04, list z 12 II 1875.

5 *Spis biżuterii i kamieni szlachetnych*, brak daty, w: *Spis obrazów, korespondencja dotycząca ich ekspozycji i notatki prasowe o ich losach. Papiery dotyczące sprzedaży zbiorów Stanisława Chlebowskiego*, BJ, Przyb. 236/04.

szące, emalie, fajanse, biżuteria, przedmioty z miedzi repusowane i cynzelowane. Tkaniny, miniatury perskie, hafty złotem i jedwabiem, przedmioty rzadkie, dawne, trudne do znalezienia⁶.

Przedmioty te możemy z całą pewnością podziwiać obecnie na płótnach Chlebowskiego. Podczas tworzenia obrazu *Sułtan Bajazet w niewoli u Tamerlana* Chlebowski z dumą pisał, że wszystkie przedmioty namalowane zostały z natury⁷. Pod koniec roku 1880 notował w liście do rodziny, że maluje na zamówienie sklepik złotnika, zrekonstruowany w jego pracowni⁸.

Ze Wschodu Chlebowski przywiózł też fotografie, które miały mu ułatwić odtwarzanie rysów twarzy, strojów, rekwizytów, widoków, architektury. W archiwaliach zachowanych w Bibliotece Jagiellońskiej można odnaleźć siedemnaście zdjęć ukazujących mieszkańców Wschodu w typowych ubiorach, często z przedmiotami określającymi ich profesję (tragarza, sprzedawcy koszy, strażaka). Większość wykonana została w stambulskich zakładach: Abdullah Frères, Papazyan Frères, Pascala Sebaha, Basila Kargopolu. Pojedyncze pochodzą z atelier Rhomaides w Atenach oraz Royer i Aufière w Kairze. Kolekcja fotografii Chlebowskiego musiała być znacznie większa, o czym świadczy spis ponad osiemdziesięciu zdjęć zamówionych w zakładzie Ottona Schoeffta w Kairze. Ukazywały one zarówno pejzaże, zabytki egipskie, jak i portrety mieszkańców Orientu⁹. Trudno jest wskazać bezpośredni wpływ nielicznych zachowanych fotografii z kolekcji Chlebowskiego na jego dzieła. Jeżeli jednak spojrzymy na zdjęcia powstałe w drugiej połowie XIX wieku w najbardziej znanych stambulskich zakładach, możemy odnaleźć analogie w sposobie skomponowania sceny i ujęcia postaci. Z zakładu Abdullah Frères pochodzi fotografia ukazująca trzech baszybuzuków.

6 L. De Nittis, *Profils d'anonymes. Le Polonais*, „La Nouvelle Revue” 1892, nr 1–2, s. 242 (przeł. – AW).

7 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 4, 1878, BJ, Przyb. 243/04, list z 10 III 1878.

8 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich, listy do urzędników ambasad*, t. 6, 1880–1881, BJ, Przyb. 245/04, list z 25 XI 1880.

9 *Spis fotografii zamówionych w atelier Otto Schoeffta w Kairze*, w: *Spis obrazów, korespondencja dotycząca ich ekspozycji i notatki prasowe o ich losach*, op. cit.

Po zestawieniu jej z płótnami Chlebowskiego dostrzegamy te same stroje i pozy. Nawet malowane tło przedstawiające fontannę przywodzi na myśl podobnie skomponowane obrazy artysty. Kolejne zdjęcie powstało w atelier Pascala Sebaha, utrwalono na nim scenkę przed kairską kawiarnią – dwóch mężczyzn gra w jakąś grę planszową, tło tworzy ażurowa ścianka. W taki sam sposób malarz rozwiązał kompozycję *Grających w szachy*. Przykładem wpływu fotografii na twórczość Chlebowskiego może być również inne zdjęcie pochodzące z pracowni Pascala Sebaha, prezentujące turecką damę palącą nargilę. Swobodne ujęcie tej postaci możemy odszukać wśród dzieł artysty – w Muzeum Śląskim w Katowicach przechowywana jest *Turczynka* ukazana w podobny sposób.

W okresie paryskim Chlebowski skoncentrował się na malowaniu scen rodzajowych; sceny historyczne, pejzaże i portrety stanowiły jedynie margines jego twórczości. Po roku 1876 Chlebowski zmagął się z *Wjazdem Mahometa II do Konstantynopola*, który rozpoczął jeszcze w Stambule. Artysta chciał zaistnieć w świecie artystycznym, odnosząc sukces na Salonie paryskim. W 1878 roku pokazał na Salonie obraz *Sułtan Bajazet w niewoli u Tamerlana* (il. 73)¹⁰. Na płótnem zaczął pracować pod koniec roku 1877¹¹. W grudniu tego roku wykonał wstępny szkic olejny¹² i zaprezentował go Gérôme'owi, który pochwalił nową kompozycję¹³. Chlebowski tworzył ją w styczniu, marcu i kwietniu 1878

10 *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris 1878, s. 44.

11 *Sułtan Bajazet w niewoli u Tamerlana*, 1878; olej, płótno, 70 x 112 cm; sygn. St. Chlebowski 1878, wł. Lwowska Galeria Sztuki, Z-922.

12 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 3, op. cit., list z 28 XII 1877;

Sułtan Bajazet w niewoli u Tamerlana, 1878; olej, płótno, 27,3 x 40,8 cm; sygn. St. Chlebowski 1878, wł. Lwowska Galeria Sztuki, Z-437; *Tamerlan*, 1877/1878; ołówek, papier, 29,1 x 18,3 cm; wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, Rys. Pol. 4621/2.

13 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 4, op. cit., list z 10 I 1878.

roku¹⁴. Jak już zostało wspomniane, w korespondencji z rodziną z dumą pisał, że wszystkie przedmioty na obrazie zostały namalowane z natury¹⁵. Już w maju obraz został zakupiony przez Benedykta Tyszkiewicza¹⁶. Obraz ten zdobył także uznanie krytyków. Korespondent „Kłosów” nie potrafił wyrazić swojego zachwytu nad kolorystyką i sposobem uchwycenia typów psychologicznych. Przewidywał nawet, że Chlebowski otrzyma za obraz nagrodę, co jednak nie nastąpiło¹⁷.

Chlebowski na bohatera swego obrazu wybrał sułtana Bajazeta Błyskawicę, znanego ze swych podbojów na Bałkanach i zwycięskich walk z koalicją państw chrześcijańskich. Władca ten poniósł jednak druzgocącą klęskę z wojskami tatarskim pod wodzą Tamerlana w bitwie pod Ankarą (1402). Bajazet został pojmany przez Tamerlana, który poniżył go, obwożąc zamkniętego w klatce. Po niedługim czasie sułtan zmarł (1403)¹⁸.

Scena, którą ukazał Chlebowski, rozgrywa się w zaciemnionej komnacie wyłożonej płytkami o barwach zielono-niebieskich; widoczne są w niej ślady zniszczenia i przebrzmiałej świetności. Sułtan Bajazet siedzi w ciemnej niszy na starym materacu, przed nim rozłożona jest zniszczona słomiana mata. Władca ma na sobie jasną szatę obszytą brązowym futrem, osłania się czerwoną tkaniną. Jego twarz wyraża skupienie i zamyślenie – Bajazet oddaje się zapewne modlitwie, na co wskazują trzymany przez niego w dłoni sznur modlitewny i otwarta, leżąca na pulpicie księga. Tamerlan, ubrany w wielobarwną szatę, umieszczony w centralnej części obrazu, dumnie patrzy na sułtana. W drzwiach ukazanych po lewej stronie pojawiają się wojownicy tatarscy. „Akcja” rozgrywa się pomiędzy Tamerlanem a Bajazetem. Nieokrzesany zwycięzca triumfująco spogląda na strąconego z tronu sułtana, któremu pozostaje powierzać w modlitwie swą duszę Allahowi. Jednakże to od Bajazeta

14 Ibidem, listy z I I 1878, 10 I 1878, 15 I 1878, 7 III 1878, 10 III 1878, 15 III 1878, 19 III 1878, 22 III 1878, 27 III 1878, 4 IV 1878.

15 Ibidem, list z 10 III 1878.

16 Ibidem, list z 26 V 1878; *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris 1878, s. 44.

17 „Kłosy” 1878, półrocze II, s. 31.

18 J. Reychman, *Historia Turcji*, Wrocław 1973, s. 47–51.

bije spokój i dostojność. Jego szlachetna twarz i jasna broda przypominają fizjonomię pokonanego wojownika czeczeńskiego – Szamila, którego Chlebowski portretował z natury w roku 1869. Artysta podkreślił relację pomiędzy głównymi bohaterami sceny poprzez środki formalne. Zatopił kompozycję w ciemnościach komnaty, natomiast na postaci Tamerlana i Bajazeta rzucił błyski światła. Ich osoby zostały wydobyte także przez użycie intensywnych barw – czerwieni, bieli, złota. Chlebowski, mimo że z niezwykłą dokładnością odtworzył szczegóły strojów i wnętrza, nie zagubił się w hiperrealistycznym odtwarzaniu detali. Skupił się na nastrojowości i tajemniczości.

Obraz Chlebowskiego przywodzi na myśl wcześniejsze mistrzowskie rozwiązania tematu triumfu zwycięzcy nad zabitym władcą lub wodzem. Być może Chlebowski znał dzieła Paula Delaroche'a *Cromwell nad trumną Karola I* (1831) i Karla Piloty'ego *Seni nad zwłokami Wallensteina* (1855). Oczywiście nie kopiował biernie wzorów mistrzów, wykorzystał jedynie – jak oni – efekty światłocieniowe wydobywające psychologiczną grę pomiędzy przedstawionymi postaciami. W ten sposób płótno Chlebowskiego wpisało się w nurt malarstwa historycznego XIX wieku, zwany *juste milieu*. Artysta, podobnie jak robili przedstawiciele tego nurtu, z kart historii wybrał wydarzenie nie reprezentacyjne, pełne ekspresji czy wzniosłości, lecz scenę anegdotyczną, pozwalającą na osiągnięcie dramatyzmu. Chlebowski, malując *Sułtana Bajazeta w niewoli u Tamerlana*, być może pod wpływem swego mistrza Gérôme'a, zdecydował się na podjęcie tematyki historyczno-rodzajowej. Była ona najwłaściwsza dla artysty, dobrze potrafiącego oddać nastrój tajemniczości, który bez wątpienia przypadł do gustu dziewiętnastowiecznym amatorom sztuki.

Do rzadkości w paryskiej twórczości Chlebowskiego należą natomiast portrety. Z tym okresem możemy wiązać jednak dwa studia portretowe kobiet orientalnych, przechowywane w Muzeum Śląskim w Katowicach¹⁹ i Pracowni Zbiorów Muzealnych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego²⁰.

19 *Turczynka*, ok. 1880–1881; olej, tektura, 72 x 108 cm; wł. Muzeum Śląskie, Katowice, MŚ/SzM/113.

20 *Studium głowy Turczynki*, ok. 1880–1881; olej, płótno, 35 x 27 cm; sygn. St. Ch. 1884, wł. Pracownia Zbiorów Muzealnych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.

Dzieło z Katowic ukazuje siedzącą młodą kobietę ujętą z profilu, w długiej białej szacie zdobionej wielobarwnymi wykończeniami. Włosy osłania czerwona chusta, twarz i głowę otacza czarna woalka, opadająca na piersi. Kobieta w wystudiowanym geście unosi rurkę fajki wodnej stojącej koło niej. Padające z prawej strony światło wydobywa intensywne barwy stroju, delikatność woalki, porcelanowy blask fajki. Obraz ten, mimo że nie został ukończony – co widoczne jest na przykład na dłoniach portretowanej – jest dziełem wskazującym na duży talent kolorystyczny artysty.

Podobnie jak inne przedstawione powyżej studia portretowe, także płótno z Lublina nie zostało ukończone. Chlebowski przedstawił młodą kobietę ujętą frontalnie w popiersiu. Wiele uwagi poświęcił na oddanie rysów jej twarzy – smagłej cery, ciemnych oczu, lekko rozchylnych ust. Mniej starannie namalował jej czarne kręcone włosy ozdobione wiankiem z zielonych listków. Strój został zaledwie zaznaczony – jest to biała szata zapinana na piersiach. Ujęcie portretowanej jest pełne swobody, dziewczyna lekko pochyla głowę, spogląda na widza nieco z góry, uśmiecha się w niewymuszony sposób, jej włosy opadają burzą loków. Zdaje się, że to wyobrażenie hurysy, jednej z wiecznie młodych i pięknych dziewic, które oczekują na muzułmanów w raju.

Czy powyższe studia to jedynie fantazja artysty czy też portrety rzeczywistych osób? Portretowanie muzułmanek nie było dla malarzy europejskich łatwe; same kobiety ze względów religijnych nie chciały utrwalać swych rysów. Dlatego też na swe modelki artyści wybierali mieszkające na Wschodzie Greczynki, Żydówki, Koptyjki, kobiety pochodzące z Kaukazu. Wielu jednak korzystało z pomocy europejskich modelek, które miały wschodnią urodę. Wkładały one sprowadzone z krajów Orientu stroje i biżuterię, zasiadały w zaaranżowanych w atelier wschodnim wnętrzu i stawały się odaliskami czy hurysami. Czynił tak na przykład Théodore Chassériau, któremu pozowała do postaci Algierki jego kochanka – Alice Ozy²¹. Sądzę, że tak właśnie zrobił Chlebowski – jego modelką nie była Turczynka. Zapewne obydwie powyższe dzieła nie

21 L. Thornton, *Women as Portrayed in Orientalist Painting*, Paris 1994, s. 176, 178–180.

powstały podczas pobytu artysty w Stambule, lecz w Paryżu. Na to, że obraz z Muzeum Śląskiego jest dziełem namalowanym w zaciszu pracowni, wskazuje sama wystudiowana poza modelki, subtelne unoszenie ustnika fajki, pochylenie głowy, ułożenie szaty. Także strój portretowanej sprawia wrażenie raczej kostiumu niż autentycznego ubioru; brakuje szerokich spodni, efektownego gorseciku podkreślającego figurę, a woalka osłaniająca twarz wydaje się włożona dla efektu. Jeśli chodzi o modelkę, możemy podejrzewać, że była nią sama żona artysty – Maria z Mikułowskich. Niejeden raz pozowała ona mężowi w stroju wschodnim, o czym świadczy rysunek przechowywany w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu²², powstały w roku 1881 podczas wakacji, które Chlebowski spędził w Choisy-au-Bac. Artysta ukazał ją w stroju indyjskim, do niego kobieta ma na sobie bogatą biżuterię i pantofle z zakrzywionymi noskami, w rękach dzierży parasolkę i wschodni wachlarz. Rysunek ten był szkicem do dzieła, którego z powodu nagłej utraty zdrowia Chlebowski nie zrealizował. Można wysunąć przypuszczenie, że obrazy z kolekcji w Katowicach i Lublinie powstały pomiędzy rokiem 1880 a 1881, czyli między ślubem Chlebowskiego a doznaniem przez niego paraliżu.

Inspiracją do stworzenia przez Chlebowskiego tych portretów kobiet orientalnych mogły być dzieła jego mistrza Gérôme'a. Około roku 1873 Gérôme namalował kilka obrazów ukazujących wschodnie piękności, odpoczywające przy bramie lub zasiadające na kamiennej ławie²³. Szczególnie podobne do pracy Chlebowskiego z Muzeum Śląskiego są *Wspomnienie z Kairu* (1873) i *Dziewczyna arabska z fajką wodną* (1873). Utrwalona na nich młoda kobieta siedzi na ławce. Pozująca, zależnie od wersji, mniej lub bardziej kokieteryjnie uśmiecha się do widza. Z neutralnym kolorem ściany kontrastuje barwność jej stroju. Również studium portretowe z Lublina może mieć swe źródła w twórczości Gérôme'a. W roku 1876 i 1877 powstały wizerunki przedstawiające na

22 *Portret Marii z Mikułowskich Chlebowskiej w kostiumie indyjskim*, 1881; ołówek, papier, 28,5 x 17 cm; sygn. Stanisław Chlebowski, wł. Zamek Królewski na Wawelu, nr 725.

23 G.M. Ackerman, *The Life and Work of Jean-Léon Gérôme*, London–New York 1986, s. 232–234.

neutralnym tle dąmy Wschodu. W kontekście tym należy zwrócić szczególną uwagę na *Damę czerkieską w woalce* (ok. 1876), *Młodą armeńską Żydówkę* (1877) i *Młodą Egipcjanę* (1877)²⁴. Gérôme z właściwą sobie precyzją oddał ich szlachetne rysy, błyszczące oczy w ciemnej oprawie, efektowne stroje i kruczoczarne włosy.

Wydaje się, że pejzaż europejski nie fascynował Chlebowskiego tak jak widoki wschodnie. Dlatego też po roku 1876 nie odnajdujemy w jego twórczości zbyt wielu pejzaży. Na aukcjach antykwarycznych wystawione zostały dwa widoki: *Pejzaż włoski* (il. 74)²⁵ i *Willa włoska z cyprysami*²⁶. Dzieła te nie są datowane; zapewne powstały w sierpniu 1879 roku podczas wizyty Chlebowskiego u Alberta Pasiniego, który mieszkał w Cavoretto pod Turynem. Artyści, podobnie jak w Stambule, udali się razem na „gawronienie artystyczne”, czyli malowanie widoków i studiów architektury²⁷. *Pejzaż włoski* ukazuje jasną willę, położoną pośród bujnej roślinności; do budynku prowadzą znad rzeki szerokie schody. Malowane delikatnymi i szybkimi pociągnięciami pędzla liście i gałęzie dominują i zaciniają architekturę. Stonowany pierwszy plan, utrzymany w zielono-beżowej kolorystyce, przełamują czerwienie daszku na glocie. Z zacinioną willą kontrastuje zalany światłem i rozmyty pejzaż w tle, ukazujący włoskie miasto z górującą nad nim kampanilą. Malując *Willę włoską z cyprysami*, artysta użył tej samej gamy barwnej. Jasna, niemalże monochromatyczna willa otoczona jest delikatnymi jasnozielonymi krzewami i cyprysami, ujętymi w taki sam sposób jak w *Pejzażu włoskim*. Kamienny mur i schody, namalowane grubymi pociągnięciami, zostały skonstrastowane z gładką powierzchnią nieba.

24 Ibidem, s. 238, 240.

25 *Pejzaż włoski*, ok. 1879; olej, płótno, deska, 53 x 43 cm; sygn. St. Chlebowski, wł. prywatna.

26 *Willa włoska z cyprysami*, ok. 1879; olej, płótno, tektura, 50,7 x 35,7 cm; sygn. St. Chlebowski, wł. prywatna.

27 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 5, 1879, B], Przyb. 244/04, listy z 14 VIII 1879, 17 VIII 1879.

W roku 1876 Chlebowski nawiązał ścisłą współpracę z firmą Goupilów. Przedsiębiorstwo to zostało założone w roku 1829 przez Adolphe'a Goupila i Henry'ego Rittera, handlarza rycin. W kolejnych latach zmieniali się jego współwłaściciele, a także nazwa. W czasie, gdy Stanisław Chlebowski wykonywał obrazy na jego zlecenie, nosiło ono nazwę Goupil & Cie, a właścicielami byli Adolphe Goupil, jego syn Albert, Léon Bousod i René Valadon. W roku 1884 Adolphe odszedł z firmy, wówczas przyjęła ona nazwę Boussod, Valadon & Cie. Zamknęła swoją działalność w 1919 roku. W początkowym okresie firma Goupila i Rittera skupiła się na wykonywaniu rycin, korzystając z takich technik jak akwaforta, staloryt czy litografia. Przełomem w tej dziedzinie było zastosowanie jako techniki reprodukcyjnej fotografii, co nastąpiło około roku 1853. Właściciele przedsiębiorstwa nie obawiali się inwestycji w nowe technologie, pozwalające na zwiększenie trwałości odbitek. Zakupili nawet prawa do wyłącznego stosowania pewnych technik na terenie Francji. Sekretem pomyślnego rozwoju przedsiębiorstwa była jednak jego samowystarczalność; samodzielnie obsługiwało ono cały proces od druku reprodukcji po ich kolportaż i sprzedaż w sieci firmowych sklepów. W roku 1873 drukarnia Goupilów w ciągu tygodnia wykonywała dziesięć tysięcy odbitek. Początkowo produkowano odbitki ukazujące pejzaże lub zabytki. Od 1858 roku firma wyspecjalizowała się w reprodukowaniu dzieł słynnych mistrzów: Rafaela, Tycjana, Murilla, Rembrandta, a także dzieł współczesnych twórców, zazwyczaj święcących triumfy na Salonach: Delaroche'a, Ingres'a, Devérii, Dominique'a Papety'ego, Scheffera, Verneta czy Winterhaltera. U Goupilów można było nabyć luksusowe albumy poświęcone twórczości jednego mistrza (np. Delaroche'a, Scheffera), ilustrowane albumy prezentujące obrazy wystawiane na Salonach i pojedyncze fotografie. Te ostatnie podzielono na kilka grup: *Galerie photographique* (reprodukcje obrazów współczesnych, o różnym formacie), *Musée Goupil & Cie* (fotografie dzieł mistrzów dawnych i współczesnych, format 12 x 7 cm) i reprodukcje w formacie kieszonkowym (10 x 6 cm). Firma Goupilów wydała również reprodukcje obrazów Stanisława Chlebowskiego. W zbiorach Biblioteki Narodowej w Paryżu i Muzeum Goupilów w Bordeaux przechowywane

są fotografie o różnym formacie ukazujące takie obrazy jak: *Czas modlitwy*, *Sprzedaż niewolnicy*, *Dramat w haremie* i *Pieczenie barana na ulicy w Konstantynopolu*. Od roku 1846 Goupil zaczął handlować także dziełami sztuki; pierwszą odnotowaną pracą jest rysunek wykonany według obrazu Delaroché'a *Szczśliwa rodzina*, sprzedany za tysiąc pięćset franków. Do 1919 roku przez ręce Goupilów przeszło około trzydziestu jeden tysięcy dzieł sztuki. Działalność paryskich marszandów cechowała się dużą innowacyjnością, którą pokrótce można przedstawić w następujący sposób. Goupilowie nabywali obrazy, wykonywali ich fotografie, po czym odsprzedawali oryginały, jednak zatrzymywali prawa do ich reprodukcji. Zapewniało im to zwielokrotniony zarobek. Za przykład może posłużyć obraz Charles'a Landelle'a *Kobieta fellachów*: został on sprzedany za jedyne pięćset franków, natomiast na jego reprodukcjach zarobiono trzy tysiące franków. Goupil zawierał również z artystami kontrakty, na mocy których miał prawo pierwokupu ich prac. Firma prowadziła szeroką działalność promującą artystów z nią związanych. Przede wszystkim upowszechniała ich obrazy za pomocą albumów i fotografii. Dzieła wystawione na sprzedaż pokazywała na darmowych wystawach w galerii mieszczącej się w siedzibie przedsiębiorstwa przy ulicy Chaptal pod numerem 9. W skład „stajni” Goupilów wchodziłi artyści francuscy reprezentujący różne tendencje w malarstwie, odnaleźć możemy jednak i przedstawicieli innych narodowości, którzy często osiedlali się w Paryżu, między innymi: Włochów (Alberto Pasini, Giuseppe De Nittis), Hiszpanów (Mariano Fortuny y Marsal), Węgrów (Mihály Munkácsy), Polaków (Józef Chełmoński). Na wybór obrazów, które trafiały do galerii Goupilów, wpływ miało wiele czynników. Bez wątpienia handlarze dzieł sztuki zwracali uwagę na dzieła nagrodzone na Salonach, pewną rolę odgrywały gust klientów i intuicja pracowników firmy (Theo van Gogh po roku 1884 zaczął promować impresjonistów), jak również protekcja ze strony osób związanych z firmą (Gérôme polecał często swoich studentów; wśród nich znalazł się np. Frederick Arthur Bridgman). W latach 1841–1877 firma Goupilów założyła filie w Berlinie, Brukseli, Londynie, Hadze, Wiedniu, Nowym Jorku, a także punkty sprzedaży w Aleksandrii, Florencji, Melbourne, Sydney, Warsza-

wie, Johannesburgu. Amerykańska filia została założona w roku 1846 przez pochodzącego ze Stuttgartu Michaela Knoedlera. Galeria i sklep powstały na Broadwayu pod numerem 289. Knoedler zaczął promować nieznaną wówczas szerzej w Ameryce sztukę francuską. Sprzedawał reprodukcje dzieł Verneta, Delaroche'a, Scheffera. W latach 1849–1852 prowadził The International Art-Union, która organizowała wystawy objazdowe i sprzedaż obrazów w formie loterii. W 1857 roku przedsiębiorczy współpracownik odkupił od Goupilów nowojorską galerię i rozpoczął samodzielną działalność. Galeria Knoedlerów działała do roku 2011; była najdłużej istniejącą instytucją tego typu w Nowym Jorku. Knoedler znalazł odbiorców dzieł sztuki europejskiej w osobach milionerów-kolekcjonerów, którzy zdobyli swoje fortuny po wojnie secesyjnej. Do właścicieli najznacniejszych zbiorów należeli: William Henry Vanderbilt, Alexander Turney Stewart, Henry C. Gibson, William Thompson Walter, John Taylor Johnston. Amerykańscy kolekcjonerzy szczególnie upodobałi sobie malarzy francuskich; często w ich zbiorach spotykamy takie nazwiska jak: Gérôme, Meissonier, Rosa Bonheur, Buguereau, a także przedstawiciele szkoły barbizońskiej²⁸.

Opierając się na materiałach archiwalnych firmy Goupila i Knoedlera, przechowywanych w Getty Research Institute's Library w Los Angeles²⁹, spróbujmy przedstawić dzieła o tematyce rodzajowej, które wyszły w tym okresie spod pędzla malarza. W roku 1877 Chlebowski otrzymał

28 H. Lafont-Couturier, *La Maison Goupil ou la notion d'oeuvre originale remise en question*, „Revue de l'art” 1996, nr 112, s. 59–63; eadem, *Mr Gérôme works for Goupil*, w: *Gérôme & Goupil. Art and Enterprise*, red. eadem, Paris 2000, s. 13–14, 20–21; D.E. McIntosh, *Goupil and the American Triumph of Jean-Léon Gérôme*, w: *ibidem*, s. 31, 33; M.M. Grąbczewska, *Goupil & Cie, Józef Chełmoński i fotograficzne reprodukcje dzieł sztuki w II połowie XIX wieku we Francji*, w: *Paryski ślad Józefa Chełmońskiego*, red. T. Matuszczak, M.M. Grąbczewska, Radziejowice 2009, s. 10–18.

29 <http://piprod.getty.edu/starweb/stockbooks/servlet.starweb?path=stockbooks/stockbooks.web> (data dostępu: 18 IV 2015).

od firmy Goupilów zlecenie na wykonanie płócien *Zaciekawione*³⁰ i *Turek grający na gitarze*³¹. Dzieła te zostały nabyte przez wspomnianego amerykańskiego marszanda współpracującego z Goupilami – Michaela Knoedlera³². W październiku tego samego roku Knoedler zamówił u artysty kolejne niewielkie scenki³³. Chlebowski starał się zaistnieć w świecie artystycznym, prezentując swoje dzieła także na Salonach paryskich. W roku 1877 pokazał *Dramat w haremie*³⁴ i *Czas modlitwy*³⁵.

W marcu 1878 roku do firmy Goupilów wpłynęły dwa dzieła Chlebowskiego: *Derwiz wykładający Koran księciu tureckiemu*³⁶ i *Derwiz piszący w meczecie w Bursie*³⁷. Knoedler nie był jedynym amatorem scen rodzajowych malowanych przez artystę. Pod koniec roku 1877 Chlebowski zyskał kolejnego klienta – Benedykta Tyszkiewicza. Zamówił on za czterysta guldenów obraz *Zajbek palący nargilę, siedzący przed kawiarnią z dwoma psami (Turek z nargilą, il. 75)*³⁸.

-
- 30 *Księga transakcji firmy Goupil & Cie/Boussod, Valadon & Cie*, Getty Research Institute's Library, ks. 9, s. 118, nr 12070. Dzieło możemy łączyć z wystawioną na aukcji antykwarycznej w Bremie (1997) pracą zatytułowaną *U handlarza tureckiego*, 1877; olej, płótno, 68,5 x 90,5 cm; sygn., wł. prywatna.
- 31 *Księga transakcji firmy Goupil & Cie/Boussod, Valadon & Cie*, op. cit., ks. 9, s. 118, nr 12071. Dzieło to możemy łączyć z pracą *Muzyk grający przed meczetem w Konstantynopolu*, zwaną także *Turek grający na gitarze*, ok. 1877; olej, deska, 40,6 x 27,3 cm; sygn. St. Chlebowski, wł. prywatna.
- 32 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 3, op. cit., list z 10 VI 1877.
- 33 *Ibidem*, listy z 3 X 1877, 8 X 1877, 2 XI 1877, 10 XI 1877.
- 34 *Dramat w haremie* (zwany także *Zaduszenie Sultanki, Śmierć sultanki*), 1877; olej, płótno, 68 x 100 cm; sygn. St. Chlebowski, wł. Państwowa Galeria Trietiaowska, Moskwa, nr 1819.
- 35 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 3, op. cit., listy z 4 V 1877, 10 VI 1877, 21 VII 1877; *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris 1877, s. 60; *Czas modlitwy* (zwany także *Zielony Meczec w Bursie, Turek modlący się w Zielonym Meczecie w Bursie*), 1877; olej, płótno, 65,5 x 50,2 cm, wł. prywatna.
- 36 *Księga transakcji firmy Goupil & Cie/Boussod, Valadon & Cie*, op. cit., ks. 9, s. 152, nr 12590.
- 37 *Ibidem*, ks. 9, s. 152, nr 12591.
- 38 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 3,

Pod koniec kwietnia 1878 roku do Paryża przyjechał marszand firmy Knoedlerów i wraz z Albertem Goupilem odwiedził Chlebowskiego. Nowojorczyk, zadowolony z wcześniejszych obrazów, zamówił kolejne, zatytułowane³⁹: *Trzech baszybuzuków*⁴⁰, *Siedzący baszybuzuk*⁴¹, *Ulica w Kairze*⁴², *Modląca się dama turecka*⁴³, *Kobiety arabskie*⁴⁴.

Również w maju 1879 roku przedstawiciel Knoedlerów przybył do Paryża i zlecił Chlebowskiego wykonanie następujących obrazów⁴⁵: *Zajbek*

op. cit., listy z 22 XI 1877, 16 XII 1877, 23 XII 1877, 24 XII 1877; *Turek z nargilą* (zwany także *Zajbek palący nargilę, siedzący przed kawiarnią z dwoma psami*), 1877; olej, deska, 35 x 25,5 cm; sygn. St. Chlebowski 1877, wł. prywatna.

- 39 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 4, op. cit., list z 30 IV 1878; spis obrazów zamówionych przez firmę Knoedlerów, 30 IV 1878, w: *Spis obrazów, korespondencja dotycząca ich ekspozycji i notatki prasowe o ich losach*, op. cit. Artysta wymieniał następujące dzieła zamówione przez firmę Knoedlerów: *Siedzącego Baszybuzuka ze strzelbą, Bazar dywanów w Kairze, Trzech Baszybuzuków, Turczynkę modlącą się w meczecie w Bursie, Baszybuzuka stojącego przed wejściem do meczetu, Modlącego się starego Turka, Kurda modlącego się w meczecie, Wejście do wielkiego meczetu w Kairze*. Jednak jedynie cztery pierwsze zostały wtedy namalowane. Pozostałe pomysły doczekały się realizacji dopiero w późniejszym czasie.
- 40 *Księga transakcji firmy Goupil & Cie/Boussod, Valadon & Cie*, op. cit., ks. 9, s. 184, nr 13099.
- 41 *Ibidem*, ks. 9, s. 184, nr 13100. Możemy to dzieło łączyć z płótnem *Siedzący baszybuzuk ze strzelbą*, zwanym także *Siedzący baszybuzuk*, ok. 1878; olej, płótno, 52 x 38,5 cm; sygn. St. Chlebowski, wł. prywatna.
- 42 *Księga transakcji firmy Goupil & Cie/Boussod, Valadon & Cie*, ks. 9, s. 191, nr 13205. Bez wątplenia jest to płótno *Ulica w Kairze* zwane także *Wejście na bazar Chan al-Chailili w Kairze*, 1878; olej, płótno, 67,3 x 52,1 cm; sygn. St. Chlebowski 1878, wł. prywatna.
- 43 *Księga transakcji firmy Goupil & Cie/Boussod, Valadon & Cie*, ks. 9, s. 191, nr 13206. Pracę tę można łączyć z dziełem *Turczynka modląca się w Zielonym Meczecie w Bursie*, zwanym także *Modląca się dama turecka, Dama i jej sługi modlące się w meczecie*, 1878; olej, płótno, 56 x 42,5 cm; sygn. Une grande dame turque en prière dans la Mosquée de Brousse/par St. Chlebowski, wł. prywatna.
- 44 *Księga transakcji firmy Goupil & Cie/Boussod, Valadon & Cie*, ks. 9, s. 196, nr 13275.
- 45 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 5, op. cit., listy z 21 V 1879; spis obrazów zamówionych przez firmę Knoedlerów, w: *Spis obrazów, korespondencja dotycząca ich ekspozycji i notatki prasowe o ich losach*, op. cit.

przed meczetem⁴⁶, *Mały pasza*⁴⁷, *La marmite – Zajbocy w Adrianopolu*⁴⁸, *Modlący się stary pasza*⁴⁹, *Modlący się Kurd*⁵⁰, *Lekcja pisania*⁵¹, *Sklep z bronią*⁵², *Wartownicy – Zajbocy*⁵³, *Urzędnik*⁵⁴, *Zajbek w Bursie*⁵⁵, *Zajbek*⁵⁶, *Pisarz publiczny*⁵⁷, *Turek z nargilą*⁵⁸, *Urzędnik i jałmużnik – przedpokój sułtana Mahmuda*⁵⁹. Chlebowski dostał także zlecenie od Feliksa Gebethnera,

-
- 46 *Księga transakcji firmy Goupil & Cie/Boussod, Valadon & Cie*, op. cit., ks. 9, s. 228, nr 13759.
- 47 *Ibidem*, ks. 9, s. 223, nr 13674; ks. 10, s. 57, nr 1367; *Mały pasza*, 1879; olej, płótno, 74,3 x 55,5 cm; sygn. St. Chlebowski 1879, wł. Polska Misja, Orchard Lake, Stany Zjednoczone Ameryki.
- 48 *Księga transakcji firmy Goupil & Cie/Boussod, Valadon & Cie*, ks. 9, s. 223, nr 13675; ks. 10, s. 57, nr 13675.
- 49 *Ibidem*, ks. 9, s. 222, nr 13662.
- 50 *Ibidem*, ks. 9, s. 222, nr 13663.
- 51 *Ibidem*, ks. 10, s. 66, nr 13899.
- 52 *Ibidem*, ks. 10, s. 66, nr 13900. Możemy przypuszczać, że jest to obraz *Sklep z bronią*, zwany także *Handlarz starej broni*, 1880; olej, płótno, 68,5 x 90,5 cm; wł. prywatna, repr. „Tygodnik Ilustrowany” 1925, półrocze I, s. 150.
- 53 *Księga transakcji firmy Goupil & Cie/Boussod, Valadon & Cie*, op. cit., ks. 10, s. 91, nr 14276. Dzieło *Wartownicy – Zajbocy* możemy łączyć z pracą *Wartownicy*, wł. prywatna, zwaną także *Wartownicy*, ok. 1880; olej, płótno, 55,9 x 40,6 cm, wł. prywatna.
- 54 *Księga transakcji firmy Goupil & Cie/Boussod, Valadon & Cie*, ks. 10, s. 97, nr 14362.
- 55 *Ibidem*, ks. 10, s. 106, nr 14494. Obraz *Zajbek w Bursie* możemy utożsamiać z dziełem *Strażnik haremu*, ok. 1880; olej, płótno, 43 x 28,5 cm, wł. prywatna.
- 56 *Księga transakcji firmy Goupil & Cie/Boussod, Valadon & Cie*, ks. 10, s. 110, nr 14567. Dzieło *Zajbek* być może jest pracą znaną obecnie pod tytułem *Turecki wartownik*, zwaną także *Zajbek*, 1880; olej, tektura, 49 x 34,3 cm; sygn. S. Chlebowski 1880, wł. prywatna.
- 57 *Księga transakcji firmy Goupil & Cie/Boussod, Valadon & Cie*, ks. 10, s. 121, nr 14726. Szkic ukazujący piszącego Turka znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.
- 58 *Ibidem*, ks. 10, s. 121, nr 14727. Obraz *Baszybuzuk z nargilą* jest obecnie własnością prywatną, zwany także *Turek z nargilą*, ok. 1880; olej, deska, 37,5 x 26,5 cm; sygn. St. Chlebowski, wł. prywatna.
- 59 *Księga transakcji firmy Goupil & Cie/Boussod, Valadon & Cie*, ks. 10, s. 124, nr 14766. Być może jest to obraz odnotowany na aukcji w Nowym Jorku w roku 1947, zatytułowany *W pałacu sułtana w Konstantynopolu*, 1880; olej, płótno, 47 x 30,5 cm; sygn., wł. prywatna.

dla którego namalował *Baszybuzuka*⁶⁰. Na Salonie paryskim w roku 1879 pokazał publiczności obraz *Sprzedaż niewolnicy*⁶¹.

Podobnie jak we wcześniejszych latach, w maju 1880 roku do Paryża przyjechał marszand z Nowego Jorku. Chlebowski przygotował dla niego szkice, z których zleceniodawca wybrał interesujące go kompozycje, by zamówić obrazy⁶². Były to: *Sklep złotnika w Konstantynopolu*⁶³, *Modlitwa w meczecie w Bursie*⁶⁴, *Turek parzący kawę*⁶⁵, *Czerkies przed domem*⁶⁶, *Żebracy przed meczetem sułtana Hassana w Kairze*⁶⁷, *Wartownik sułtana Mahmuda*⁶⁸, *Niewidomy ze swoim dzieckiem*⁶⁹.

60 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 5, op. cit., list z 23 XI 1879; *Korespondencja Stanisława Chlebowskiego*, t. I, BJ, Przyb. 237/04, listy Feliksa Gebethnera do Stanisława Chlebowskiego z 16 XI 1879, 12 IV 1880, 5 V 1880, 14 VI 1880; *Baszybuzuk*, 1880; olej; sygn. St. Chlebowski 1880, repr. „Tygodnik Powszechny” 1883, półrocze II, s. 673.

61 *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris 1879, s. 52; *Sprzedaż niewolnicy* (zwaną także *Kupowanie niewolnicy w Konstantynopolu*, *Targ na niewolnice*), 1879; olej, płótno, 93 x 72 cm; sygn. St. Chlebowski 1879, wł. Galerie Berko, Knokke-le-Zoute (Belgia).

62 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, listy do urzędników ambasad, t. 6, op. cit., list z 22 V 1880.

63 *Księga transakcji firmy Goupil & Cie/Boussod, Valadon & Cie*, op. cit., ks. 10, s. 134, nr 14926.

64 *Ibidem*, ks. 10, s. 134, nr 14927. Obraz *Modlitwa w meczecie w Bursie* należy identyfikować z pracą zatytułowaną *Modlitwa w meczecie w Bursie*, zwaną także *Arabowie modlący się w meczecie w Bursie*, 1880; olej, płótno, 67,3 x 51,4 cm; sygn., wł. prywatna.

65 *Księga transakcji firmy Goupil & Cie/Boussod, Valadon & Cie*, ks. 10, s. 143, nr 15052.

66 *Ibidem*, ks. 10, s. 143, nr 15053. Dzieło *Czerkies przed domem* możemy utożsamiać z pracą *Strażnik czerkieski* (zwaną także *Czerkies przed domem*), 1880; olej, płótno, 55,5 x 41,2 cm; sygn. S. Chlebowski 1880, wł. prywatna.

67 *Księga transakcji firmy Goupil & Cie/Boussod, Valadon & Cie*, ks. 10, s. 155, nr 15221. Obraz ten obecnie znany jest pod tytułem *Żebracy przed meczetem sułtana Hassana w Kairze*, 1881; olej, płótno, 74 x 55 cm; sygn. St. Chlebowski 1881, wł. prywatna.

68 *Księga transakcji firmy Goupil & Cie/Boussod, Valadon & Cie*, ks. 10, s. 159, nr 15286. Zapewne obraz *Wartownik sułtana Mahmuda* możemy łączyć z dziełem *Strażnik kaukaski przed wejściu do meczetu*, 1881; olej, płótno, 49 x 34,3 cm; sygn. St. Chlebowski 1881, wł. prywatna.

69 *Księga transakcji firmy Goupil & Cie/Boussod, Valadon & Cie*, ks. 10, s. 167,

Przedstawiciel Knoedlerów odwiedził Paryż również w maju 1881 roku i zamówił u Chlebowskiego kolejne obrazy⁷⁰. Artysta zaczął je malować podczas wakacji w Choisy-au-Bac. Udało się mu przygotować dwa obrazy: *Skarbnik sultana*⁷¹ i *Stróż otwierający drzwi meczetu przed Albańczykami*⁷². Pracę przerwał paraliż, którego malarz doznał we wrześniu 1881 roku. Po rekonwalescencji w paryskim szpitalu starał się ukończyć zlecenie. W roku 1882 wykonał trzy dzieła: *Kawiarnia w Kairze*⁷³, *Wykładowca szkolny*⁷⁴, *Albańczycy modlący się przed westybulem meczetu*⁷⁵.

Analizując zapisy w księgach transakcji firmy Goupilów, możemy stwierdzić, że ceny obrazów Chlebowskiego wahały się pomiędzy 1200 a 5500 franków. Najtańsze były sprzedane za 1200 franków prace *Modlący się stary pasza* i *Modlący się Kurd*. Malarz sprzedawał swoje sceny rodzajowe średnio za 2500–3000 franków. Jednymi z droższych obrazów były sprzedane za 4000 franków *Modlitwa w meczecie w Bursie* i *Wykładowca szkolny*. Najdroższym odnotowanym płótnem (5500 franków) był wystawiony na Salonie *Dramat w haremie*.

Za oceanem firma Knoedlerów sprzedawała prace Chlebowskiego innym galeriom handlującym dziełami sztuki: galerii Williams i Everett oraz

nr 15414. Dzieło *Niewidomy ze swoim dzieckiem* znane jest pod tytułem *Święty mąż przed Mauzoleum Selima II w Stambule* (zwane wcześniej *Święty mąż przed meczetem w Bursie*, *Niewidomy ze swoim dzieckiem*), 1881; olej, płótno, 60 x 47 cm; sygn. St. Chlebowski 1881, wł. prywatna.

70 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich, listy do urzędników ambasad*, t. 6, op. cit., list z 30 V 1881.

71 *Księga transakcji firmy Goupil & Cie/Boussod, Valadon & Cie*, op. cit., ks. 10, s. 180, nr 15596.

72 *Ibidem*, ks. 10, s. 180, nr 15597.

73 *Ibidem*, ks. 10, s. 207, nr 15974. *Kawiarnię w Kairze* możemy utożsamiać z dziełem *Grający w szachy* (zwanym także *Kawiarnia w Kairze*), ok. 1882; olej, płótno, 59,7 x 47,6 cm; sygn. St. Chlebowski, wł. prywatna.

74 *Księga transakcji firmy Goupil & Cie/Boussod, Valadon & Cie*, ks. 10, s. 207, nr 15975.

75 *Ibidem*, ks. 10, s. 229, nr 16281. Zapewne jest to znane z reprodukcji dzieła *Kurdowie na modlitwie*, zwane także *Albańczycy modlący się przed westybulem meczetu*, ok. 1882; olej; repr. Działu Dokumentacji Ikonograficznej, Muzeum Narodowe, Warszawa.

Doll i Richards w Bostonie czy Myers i Median w Baltimore⁷⁶. Jednakże w większości nabywali je zamożni przemysłowcy, bankierzy, inwestorzy, czyli przedstawiciele arystokracji pieniądza, kształtującej się na Wschodnim Wybrzeżu. Możemy pośród nich odnaleźć między innymi: Fletchera Harpera jun., Henry'ego Morrisona Flaglera, Jasona „Jaya” Goulda, Josepha Fairchilda Knappa, Charlesa Alberta Hoyta, Davida Stewarta, Jacoba Henry'ego Schaffa, Jamesa J. Hilla, George'a Ingrahama Seneya. Kilku z nich było twórcami kolekcji malarstwa dziewiętnastowiecznego (Henry Clay Lewis, Hercules Louis Dousman II, Robert Leighton Stuart, Charles Field Haseltine)⁷⁷.

Chlebowski, malując dzieła o wschodniej tematyce rodzajowej, skupił się na kilku wątkach i wypracował pewne ujęcia kompozycyjne. Dlatego też, analizując obrazy powstałe po roku 1876, dokonam podziału tematycznego. Pierwszą grupę tworzą płótna ukazujące wschodnich wojowników, drugą – sceny modlitwy w meczecie, a ostatnia to sceny z życia ulicy, przedstawiające handlarzy, żebraków, kawiarnie itp. Poza nimi znajdują się prace malowane na Salon: *Dramat w haremie* i *Sprzedaż niewolnicy*.

Znane nam obecnie obrazy Chlebowskiego ukazujące orientalnych wojowników w większości znajdują się w prywatnych kolekcjach; możemy wymienić następujące: *Turek z nargilą* (1877), *Siedzący baszybuzuk ze strzelbą* (ok. 1878), *Strażnik czerkieski* (1880), *Baszybuzuk z nargilą* (ok. 1880), *Turecki wartownik* (1880, il. 76), *Wartownicy* (ok. 1880), *Strażnik kaukaski przed wejściem do meczetu* (1881). W kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie przechowywane jest dzieło *Strażnik meczetu*

76 *Księga transakcji firmy Knoedler*, Getty Research Institute's Library, ks. 2, s. 268, nr 596; ks. 3: s. 105, nr 2307; s. 91, nr 2029.

77 *Ibidem*, ks. 3: s. 61, nr 1446; s. 88, nr 1939; s. 107, nr 2330; s. 109, nr 2356; s. 118, nr 2630; s. 118, nr 2628; s. 135, nr 3081; s. 155, nr 3515; s. 155, nr 3514; ks. 4, s. 22, nr 3258.

(il. 77)⁷⁸. Z reprodukcji znamy wykonanego dla Gebethnera *Baszybuzuka* (1880, il. 78)⁷⁹. Do ukończonych prac dodać należy akwarele i szkice, przechowywane w Muzeum Narodowym w Krakowie⁸⁰ i Warszawie⁸¹, a także w Bibliotece Polskiej w Paryżu⁸².

Wojownicy nazywani baszybuzukami, zajbekami, arnautami byli albo żołnierzami wojsk nieregularnych (baszybuzuk), albo służącymi w armii otomańskiej najemnikami pochodzącymi z terenów Albanii, Grecji (arnauta) lub Besarabii (zajbek). Chlebowski nazewnictwo to traktował dosyć swobodnie; czasami postacie ukazane w podobnych strojach i ujęciu nazywał wartownikami lub strażnikami.

Oddziały najemne były powszechnie wykorzystywane w imperium osmańskim do wieku XVIII; w XIX stuleciu pojawiały się sporadycznie – powoływane były do życia przy okazji konfliktów zbrojnych, na przykład wojny krymskiej. Wojska te słynęły z odwagi i jednocześnie okrucieństwa. Maurycy Mann, który spotkał oddziały baszybuzuków podczas swej podróży po Egipcie, charakteryzował je w następujących słowach:

Zbieranina ta, coś na kształt dawnych Albańczyków Mehmeta Ali, nie nosi nazwy wojska: krajowcy nazywają ich po prostu hussein, to jest konie, a Turcy baszy-bozuhami. Sposób rekrutowania, a raczej werbowania ich nader prosty. Każdy włóczęga, nicpoń, z jakiego bądź narodu, a nawet podobno i wyznania, wstąpić może do takiej bandy. Zostaje tak długo, jak chce, ale nie krócej nad miesiąc, bo jest płatny 60 piasstrów miesięcznie i pobiera żywność dla siebie i konia. Ubiór, broń i koń — do niego należy. Są to oddziały posiłkowe, sądzę

78 *Strażnik meczetu*, 1876–1882; olej, płótno, 54,5 x 40 cm; sygn. St. Chlebowski, wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, MP 1062.

79 „Tygodnik Powszechny” 1883, II, s. 673.

80 *Mężczyzna w stroju wschodnim ze strzelbą*, po 1864; akwarela, papier, 30,4 x 27,7 cm, wł. Muzeum Narodowe, Kraków, III r.a. 395.

81 *Siedzący Zajbek*, 1876–1882; ołówek, papier, 26,5 x 17,8 cm; wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, Rys. Pol. 4621/6; *Siedzący Zajbek ze strzelbą (szkic do obrazu „Strażnik pałacu”)*, 1876–1882; kredka, papier, 33,5 x 23,4 cm, wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, Rys. Pol. 4156.

82 *Siedzący baszybuzuk ze strzelbą*, 1876–1882; ołówek, kalka, 50,3 x 39,2 cm; wł. Biblioteka Polska, Paryż, Rys. Chlebowski II.

dla oszczędzenia regularnego wojska zaprowadzone, które wicekról posyła w najodleglejsze strony swego państwa. Rozumie się, że wojsko złożone z podobnych indywidualiów prowadzić niełatwo, że różnych dopuszcza się ekscesów. To też kupiec z Esne, od którego wiele dowiedziałem się szczegółów, utrzymywał, że srodze karane bywa od oficerów kurbaczem za każdą banitę lub nadużycie⁸³.

Podróżnik kreślił także ich imponujący wygląd zewnętrzny – sumiaste wąsy, szable, noże i pistolety zatknięte za pas⁸⁴.

Maurycy Mann, oglądając wojska nieregularne, zwrócił uwagę na różnorodność strojów i karnacji żołnierzy, podkreślał również ich postawę. Tak notował w swych wspomnieniach z podróży:

Po raz pierwszy widziałem tyle razem zebranych wschodnich ubiorów: byli tam Grecy, Albańczyki, Turcy, Kurdowie, Syryjczycy, Persy, a nawet Murzyni. Odcieni trudno by naliczyć. Zbrojna ich postawa, marsowe ruchy, które każdemu pochodowi wojska towarzyszą, pozwalały sobie wyobrażać, czym być musiały wojny na Wschodzie przed zaprowadzeniem Nizamii, przed urządzeniem wojska na model europejski. Nie wiem, jakby wojsko takie w ogniu wyglądało, ale to pewna, że w obozie rozbitym na równinie piaszczystej od brzegu Nilu obok Esne się rozciągającej, pośród drzew palmowych tu i ówdzie rosnących – malowniczy bardzo przedstawiało obraz⁸⁵.

Ten „malowniczy obraz” stał się motywem inspirującym również Chlebowskiemu. Osoba wojownika pozwalała na ukazanie w statycznym ujęciu postaci o orientalnej fizjonomii, ubranej w dekoracyjne szaty, otoczonej cennymi wytworami rzemiosła artystycznego. W ten sposób artysta mógł, nie rozbudowując sceny, przedstawić splendor wschodniej ornamentyki, użyć intensywnych barw, popisać się swymi umiejętnościami w oddawaniu detali.

Chlebowski, komponując sceny z wojownikami orientalnymi, zastosował pewien schemat kompozycyjny. Aby nadać dziełom rys oryginalności, modyfikował go w poszczególnych pracach. Stałym motywem jest po-

83 M. Mann, *Podróż na Wschód*, t. I, Kraków 1854, s. 337–339.

84 Ibidem, s. 337.

85 Ibidem, s. 340.

stać umieszczona na pierwszym planie w centralnej części obrazu. Malarz przedstawiał wojownika w pozycji siedzącej lub stojącej, zwróconego w stronę widza lub spoglądającego w bok. Aby postacie nie były monotonne, Chlebowski starał się różnicować ich fizjonomie i stroje. Jeżeli nawet pojawiał się ten sam rekwizyt, używany był w zestawieniu z innymi przedmiotami. Złote pantofle z zakrzywionymi noskami możemy na przykład odnaleźć na dwóch obrazach: *Turecki wartownik* i *Strażnik kaukaski*. Różnorodności dodają scenom rekwizyty; zazwyczaj są to strzelby, czasami pojawiają się zatknięte za pas pistolety i szable lub stojąca obok postaci nargila.

Chlebowski ukazywał baszybuzuków na tle ściany, bramy lub kraty. Tło takie pozwalało na stworzenie jednolitej płaszczyzny, która wydobywała postać wojownika. Jasne turbany, stroje o intensywnych barwach odcinają się od bieli ścian lub ciemnej płaszczyzny bramy czy kraty. Przedstawiane osoby są ujmowane w ramę architektoniczną, którą tworzą łuk bramy, kolumny, krata lub ceramiczne płytki. Taki sposób obrazowania nie rozprasza uwagi widza, lecz kieruje ją na strój, broń, twarz wojownika. Rzadkością jest otwarcie tła na drugi plan; pośród znanych nam dzieł ujęcie takie pojawia się na obrazie *Strażnik czerkieski*.

W pracach przedstawiających wschodnich wojowników dominuje ciepła kolorystyka; wybijają się intensywne czerwienie, brązy, zielenie, złoto i biel, będące kolorami strojów baszybuzuków. Wyjątkiem jest *Strażnik czerkieski*, utrzymany w zgaszonych tonach szarości i zieleni. Tło tworzą ciepłe biele, brązy, beże, przełamywane zielenią kolumny, błękitem ceramicznych kafelków, czerwienią kotary osłaniającej wejście.

Chlebowski, poza stosowaniem scharakteryzowanych powyżej schematów, czasami powielał niemalże mechanicznie wcześniejsze rozwiązania kompozycyjne. W roku 1877 wykonał dla Benedykta Tyszkiewicza *Turka z nargilą*, trzy lata później na zamówienie firmy Knoedlerów namalował zaś *Baszybuzuka z nargilą*. Dzieło to jest prawie kopią obrazu wykonanego dla Tyszkiewicza. Widzimy tego samego wojownika zasiadającego przed kawiarnią i palącego nargilę. Obraz różni się od pracy z roku 1877 jedynie nieznacznie zmienioną fizjonomią baszybuzuka i brakiem dwóch psów śpiących u jego stóp.

O przygotowaniach do malowania kolejnych scen ukazujących baszybuzuków świadczą zachowane szkice wykonane ołówkiem, przechowywane w Bibliotece Polskiej w Paryżu (*Siedzący baszybuzuk ze strzelbą*) i Muzeum Narodowym w Warszawie (*Siedzący Zajbek ze strzelbą*, *Siedzący Zajbek*). Jako studia przygotowawcze powinny być również rozpatrywane dwie mistrzowsko namalowane akwarele przedstawiające Turków, pochodzące ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie⁸⁶. Na obrazach wykonanych na zamówienie pojawiają się również grupy baszybuzuków, na przykład w scenie *Baszybuzukowie przed wejściem* (il. 79)⁸⁷, kompozycyjnie rozwiązanej w analogiczny sposób jak opisane powyżej prace. Przed wejściem rozsiedli się trzej wojownicy, ustawili już nad ogniem kociołek, a zbliżający się baszybuzukowie niosą zabitego ptaka i jagniątko. Tworząc wielopostaciowe sceny, Chlebowski musiał wprowadzić nieco więcej przestrzeni. Akcję umieszczał przy miejskich fontannach, których tak wiele można było zobaczyć w Stambule. Przykładem takiej kompozycji może być również *Pieczenie barana na ulicy w Konstantynopolu* (1881)⁸⁸. Podobny tematycznie jest rysunek *Przed stajniami padyszacha*⁸⁹. Jak zostało już powiedziane, artystą, który znacząco oddziaływał na życie i twórczość Chlebowskiego, był Gérôme – to on skłonił go do wyjazdu z Turcji, umożliwił współpracę z firmą Goupilów, udzielał rad⁹⁰.

86 *Turek z orszaku sułtana*, po 1864; akwarela, gwasz, papier, 25,3 x 19 cm; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, III r.a. 10394; *Turek z orszaku sułtana*, po 1864; akwarela, gwasz, papier, 25,3 x 19 cm, wł. Muzeum Narodowe, Kraków, III r.a. 10395.

87 *Baszybuzukowie przed wejściem*, 1876–1882; olej, płótno, deska, 65,5 x 50,7 cm; sygn. S Chlebowski, wł. prywatna.

88 *Pieczenie barana na ulicy*, ok. 1881; ołówek, papier, 29,8 x 19,5 cm; sygn. St. Ch., wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, Rys. Pol. 7766.

89 *Przed stajniami padyszacha*, 1876–1882; ołówek, papier, 24,1 x 33,6 cm; sygn. St. Chlebowski, wł. Muzeum Narodowe, Kraków, III r.a. 728. Tytuł wydaje się jednak nieadekwatny do przedstawionych treści. Podobnie jak na obrazie *Pieczenie barana na ulicy* widzimy scenę uliczną przed fontanną, do której jeźdźcy przyprowadzili swe konie.

90 A. Wójcik, *Jean-Léon Gérôme and Stanisław Chlebowski: The Story of a Friendship*, „Journal of the International Association of Research Institutes in the History of Art”, grudzień 2010, <http://www.riha-journal.org/articles/2010/wojcik-gerome-chlebowski-en>, data dostępu: 26 XI 2016.

Szczególnie widoczny jest wpływ na prace Chlebowskiego dzieł francuskiego orientalisty ukazujących wschodnich wojowników. Analogiczne tematy i sposób ujęcia odnajdujemy między innymi w takich jego dziełach jak: *Arnauci w Kairze w bramie Bab-el-Nasr* (1861), *Baszybuzuk z psem* (1865), *Pijący Baszybuzuk* (1868), *Arnauta w Kairze* (1870–1871), *Arab z psem* (1875). Na rok 1859 datowany jest *Strażnik haremu* pędzla Gérôme'a. Czarnoskóry mężczyzna w białym turbanie i złocistej szacie zatrzymał się na chwilę przed bramą, spogląda w kierunku widza. Utrzymane w szarościach tło nie odwraca uwagi od oddanej z maestrią złotej szaty i broni. Dwadzieścia lat później Chlebowski podobnie skomponował swoje dzieła *Strażnik kaukaski* (1881) i *Turecki wartownik* (1880). Na Salonie paryskim w roku 1864 Gérôme zaprezentował obraz *Tancerka brzucha*; dzieło to przed wyjazdem do Stambułu mógł zobaczyć Chlebowski, który sam również pokazywał prace na tej wystawie. Francuz ukazał tancerkę otoczoną przez podziwianych ją baszybuzuków. Po lewej stronie siedzi jeden z nich, ręce wsparł na kolanach i przerwał palenie fajki wodnej, aby przypatrzeć się tańczącej. Ma on na sobie typowy dla baszybuzuków strój – czerwoną wysoką czapkę, czerwoną kurtkę, ciemny pas, białe szarawary. Postać ta mogła stać się wzorem dla ujętych w podobnej pozie baszybuzuków namalowanych przez Chlebowskiego na obrazach *Siedzący baszybuzuk ze strzelbą* i *Baszybuzuk z nargilą*. W roku 1865 Gérôme przygotował obraz *Baszybuzuk z psem*; tym razem skupił się na postaci wojownika. Ukazał go w ujęciu frontalnym, dumnie opierającego ręce na biodrach i butnie patrzącego na widza. Cała uwaga skoncentrowana jest na nim, tłem jest jedynie namiot. Analogicznie Chlebowski przedstawił baszybuzuka namalowanego dla Feliksa Gebethnera. Wojownik z pewnością prezentuje swój strój i broń. Przykłady podobnych tematów i ich ujęć w twórczości obydwu malarzy moglibyśmy mnożyć.

Większość obrazów, które wyszły spod pędzla Chlebowskiego po roku 1876, dosyć szybko wysyłano do nowojorskiej firmy Knoedlerów i nie była znana szerszej publiczności; malarz pokazywał je jedynie przyjaciołom i znajomym. Dlatego nie proponuję ryzykownych tez o oddziaływaniu dzieł Chlebowskiego na artystów na przykład młodszego

pokolenia. Natomiast sędzę, że jego prace mogły zainspirować twórców z bliskiego mu kręgu. Przykładem może być obraz Alberta Pasiniego przechowywany w National Gallery w Dublinie. Jest to przedstawienie arabskiego wojownika ze strzelbą, siedzącego przed wejściem do orientalnego gmachu. Sam wybór tematu, sposób ujęcia postaci, jej strój, tło, niewielki format pracy przypominają obrazy przyjaciela Pasiniego – Stanisława Chlebowskiego. Najwłaściwiej porównać ten obraz ze *Strażnikiem pałacu* polskiego malarza⁹¹.

Chlebowski próbował komponować sceny z baszybuzukami jeszcze w roku 1882, gdy jego stan zdrowia się pogorszył. Na ten rok datowany jest szkic zatytułowany *Wojownicy ze sztandarem przed władcą*⁹², ukazujący grupę baszybuzuków, otrzymujących od władz zapłatę za usługi oddane podczas walk. Śledząc sposób prowadzenia kreski, możemy dostrzec, że Chlebowski miał problem z precyzyjnym kreśleniem figur. Widoczna jest jednak pomysłowość twórcy, który starał się przekształcić znany już schemat. W zbiorach Lwowskiej Galerii Sztuki przechowywana jest scena zatytułowana *Arnauci*⁹³, datowana na rok 1883. Jest to zapewne jeden z najpóźniejszych obrazów artysty, powstały rok przed jego śmiercią. Analizując sposób ujęcia sceny, a także sposób wykonania, możemy zauważyć, jaką trudność sprawiało Chlebowskiemu malowanie. Kompozycja, ukazująca trzech mężczyzn i siwego konia, została bardzo wąsko skadrowana, brakuje w niej przestrzeni. W sylwetce rumaka widoczna jest pewna sztywność, dostrzec możemy także błędny skrót perspektywiczny. Mężczyźni o wschodniej urodzie zostali zaledwie zaznaczeni, widać nieumiejętność oddania proporcji ciała, ruchu, rysów twarzy. Najwidoczniej ręka schorowanego artysty odmawiała mu już posłuszeństwa.

Agata Lem w następujących słowach pisała o scenach modlitwy muzułmanów w malarstwie dziewiętnastowiecznym:

91 *Strażnik pałacu*, 1876–1882; olej, deska, 50 x 37,5 cm; wł. prywatna.

92 *Wojownicy ze sztandarem przed władcą*, 1882; ołówek, papier, 19,3 x 33,3 cm; sygn. St. Chlebowski 1882, wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, Rys. Pol. 11645.

93 *Arnauci*, 1883; olej, deska, 17,5 x 27,5 cm; sygn. S. Chlebowski 1883, wł. Lwowska Galeria Sztuki, Z-2362.

Potwierdzeniem przekonania o szczególnym charakterze Wschodu była stylizacja człowieka orientu jako człowieka wiary, człowieka czującego Boga w przestrzeniach pustyń i gór. Stąd też powszechne w naszym malarstwie orientalnym zainteresowanie obyczajowością kultu muzułmańskiego [...]. Nie było w tych przedstawieniach zabarwienia ironicznego. Był natomiast podziw dla wiary prostaczej, naiwnej, spontanicznej⁹⁴.

Również w twórczości Chlebowskiego możemy wskazać grupę dzieł o tej tematyce. Obecnie znane nam są następujące prace: *Czas modlitwy* (1877, il. 80), *Strażnik haremu* (ok. 1880, il. 81), *Turczynka modląca się w Zielonym Meczezie w Bursie* (1878), *Modlitwa w meczecie w Bursie* (1880), *Kurdowie na modlitwie* (ok. 1882, il. 82). W zbiorach Lwowskiej Galerii Sztuki przechowywany jest także niewielki obraz *Turczynki w meczecie*⁹⁵.

Analizując powyższe dzieła, możemy wskazać liczne łączące je cechy. Postacie modlących wysunięte są na pierwszy plan. Sceny ograniczone zostały do najwyżej kilku osób. Artysta z dużą starannością oddał ich rysy, korzystając zapewne ze studiów z natury lub fotografii. Nie ukrył twarzy modlących się ludzi, lecz z mistrzostwem ukazał ich skupienie. Na postaciach zwracają uwagę intensywniejsze kolory ich strojów. Chlebowski równie umiejętnie jak kolor stosował światłocienie. Rozproszony blask podkreśla postaci Turków, ornamenty, dywany, świeczniki. Tłem dla wyznawców islamu jest wnętrze meczetu, dekorowane efektownymi płytkami ceramicznym. Malarz zatopił je w cieniu. Delikatnie wydobył z niego jasne napisy i ornamenty. Zazwyczaj zaciemioną część dzieła kontrastował ze strefą jasną i pozbawioną ornamentów. Dzięki barwie i światłocieniowi stworzył atmosferę wyciszonej kontemplacji. Chlebowski chciał zaimponować zleceniodawcy umiejętnością precyzyjnego oddania na płótnie cennych i pożądaných przez kolekcjonerów wytworów orientalnego rzemiosła artystycznego.

94 A. Lem, *Wizja Bliskiego Wschodu i Afryki północnej w malarstwie polskim II połowy XIX i I połowy XX wieku. Wybrane wątki i zagadnienia*, „Dzieła i Interpretacje” 1996, t. 4, s. 93–94.

95 *Turczynki w meczecie*, 1876–1882; olej, deska, 29 x 19,5 cm; wł. Lwowska Galeria Sztuki, Z-2333.

Artysta, ukazując sceny modlitwy, przedstawił jeden z filarów islamu. Wyznawcy islamu powinni ją odmawiać pięć razy dziennie. Modlitwę piątkową należy zmówić w meczecie⁹⁶. Podczas modłów wierni wypowiadają sury Koranu w języku arabskim, wykonując przy tym ściśle określone ruchy i gesty⁹⁷. Chlebowski mógł widzieć modlących się ludzi. Gdy Chlebowski przebywał nad Bosforem, chrześcijanie mieli możliwość zwiedzania meczetów po otrzymaniu odpowiedniego upoważnienia. Zapewne Chlebowski dysponował takim pismem. W latach osiemdziesiątych XIX wieku, aby odwiedzić meczet, wystarczyło jedynie uiścić opłatę⁹⁸.

Chlebowski – podobnie jak inni malarze orientaliści, będący jednocześnie etnografami – na pozór wiernie oddawał szczegóły ukazywanych scen. Jednakże jeśli wnikliwiej się im przyjrzymy, dostrzeżemy, że nie wszystko, co zostało w nich pokazane, mogło się wydarzyć. Na obrazach *Strażnik haremu* i *Modlitwa w meczecie w Bursie* zauważymy, że w tej samej przestrzeni w meczecie znajdują się kobiety i mężczyźni. Sytuacja taka nie mogła zaistnieć, ponieważ kobiety modliły się raczej w domu. Jeśli przebywały w meczecie, musiały być oddzielone lub znajdować się w innym pomieszczeniu niż mężczyźni. Kolejnym błędem jest ukazanie modlących się mężczyzn podczas wykonywania zupełnie innych gestów niż prowadzący modły imam. Scenę taką dostrzegamy na płótnie *Modlitwa w meczecie w Bursie*. Niezgodne z rzeczywistością jest również przedstawienie w meczecie mężczyzn z bronią, jak na obrazach *Strażnik haremu* i *Kurdowie na modlitwie*. Wobec tych potknięć powstaje pytanie, czy Chlebowski nie znał obyczajów panujących w meczecie? Byłoby to dosyć zaskakujące, biorąc pod uwagę, że dwanaście lat mieszkał na Wschodzie i przyjaźnił się z osobami wyznania muzułmańskiego. Sądzę, że zdecydował się na takie błędy, chcąc przydać scenom malowniczości – wzbogacić je nowymi rekwizytami takimi jak broń, ukazać postaci w bardziej różnorodnych pozach, wykonujących różne gesty.

96 B. Stępniewska-Holzer, *Życie codzienne na Bliskim Wschodzie w XIX wieku*, Warszawa 2002, s. 172.

97 R. Lewis, *Życie codzienne w Turcji osmańskiej*, przeł. W. Radwański, Warszawa 1984, s. 43.

98 A. Zaleski, *Z wycieczki na Wschód*, Warszawa 1887, s. 262.

Mimo że tytuły dzieł nie zawsze wskazują jednoznacznie, we wnętrzu którego meczetu rozgrywa się ukazana scena, możemy mieć pewność, że odtwarzając szczegóły, Chlebowski korzystał ze studiów z natury. Często inspiracją dla malarza był Zielony Meczecet w Bursie. W jego wnętrzu umieścił scenę na obrazach *Czas modlitwy* i *Turczynka modląca się w Zielonym Meczecie w Bursie*. Jednakże nie we wszystkich dziełach Chlebowski starał się wiernie oddać wnętrze. Na płótnie *Strażnik harem* artysta połączył wnętrza dwóch meczetów: pierwszy plan przedstawia Zielony Meczecet w Bursie, natomiast drugi mauzoleum księcia Mustafy w Bursie. To ostatnie wnętrze widać także na płótnie *Modlitwa w meczecie w Bursie*. Aby nadać mauzoleum charakter meczetu, Chlebowski umieścił w nim mimbar.

Spod pędzla Gérôme'a wyszły między innymi takie sceny modlitwy wyznawców islamu jak: *Modlitwa w domu dowódcy arnautów* (1857), *Modlitwa na dachu domu* (1865), *Muezin* (1866), *Modlitwa przed grobowcem sułtana* (1878), *Błękitny Meczecet* (1878). Możemy wskazać liczne analogie między dziełami Chlebowskiego i Gérôme'a. Płótno Chlebowskiego *Modląca się dama turecka* (1878) mogło zostać zainspirowane pracą Gérôme'a *Młode Greczynki w meczecie* (1865). Artyści w podobny sposób rozwiązali kompozycję – w centralnym punkcie umieszczone zostały modlące się kobiety, za nimi stoją służdy. Z kolei zestawienie *Czasu modlitwy* (1877) Chlebowskiego z dziełem Gérôme'a *Błękitny Meczecet* (1878)⁹⁹ pozwoli wskazać różnice pomiędzy malarzami. Gérôme ukazał muzułmanów modlących się przed mihrabem meczetu, równomiernie oświetlił scenę, wydobywając w ten sposób intensywne barwy biało-niebieskich płytek ceramicznych; z fotograficznym realizmem oddał wszelkie detale ornamentalne. Postacie modlących zwrócone są do widza tyłem – nie widzimy ich twarzy, możemy jedynie podziwiać różnorodność strojów i intensywność ich barw. Natomiast Chlebowski zatopił wnętrze, dekorowane efektownymi zielonymi płytkami ceramicznymi, w ciemnościach. Delikatnie wydobył jasne napisy i ornamenty. Z ciemną zielenią wnętrza zlewają się niemal postacie modlą-

99 W rzeczywistości obraz ukazuje wnętrze meczetu Rustema Paszy w Stambule.

cych się mężczyzn. Uwagę zwracają zgaszone czerwone elementy ich strojów. Ciemną lewą część dzieła artysta skonstrastował z jasną i pozbawioną ornamentów ścianą po prawej stronie oraz balustradą znajdującą się pośrodku. Jedynym intensywniejszym elementem kompozycji, który stanowi przeciwwagę dla płytek ceramicznych, jest dywan o ceglanej barwie. Jednak również i on nie przytłacza swą dekoracyjnością. Źródło światła artysta umieścił po prawej stronie; rozproszony blask wydobywa postacie Turków, jasną ścianę, dywan. Z blaskiem kontrastuje wnętrze ukazane w głębi. Porównanie to pokazuje, że Chlebowski nie powielał w niewolniczy sposób wzorów zaczerpniętych z twórczości przyjaciela.

Najobszerniejszą grupę dzieł powstałych po roku 1876 tworzą obrazy prezentujące scenki, które Chlebowski mógł zaobserwować, spacerując ulicami miast wschodnich. Za pomocą szkiców i studiów z natury artysta starał się w paryskiej pracowni wiernie odtwarzać obyczaje ludzi Orientu. Obecnie znane nam są następujące prace o takiej tematyce: *Muzyk grający przed meczetem w Konstantynopolu* (ok. 1877), *Ulica w Kairze* (1878, il. 83), *Sklep z bronią* (ok. 1879, il. 84), *Żebracy przed meczetem sultana Hassana w Kairze* (1881, il. 85), *Święty mąż przed meczetem w Bursie* (1881), *Żebrak przed wejściem do meczetu*¹⁰⁰, *Grający w szachy* (ok. 1882, il. 86).

Za przykład tego, że sceny rodzajowe miały swe źródło w malowanych z natury studiach, niech posłuży nam obraz przygotowany w roku 1878 – *Ulica w Kairze*. Ukazuje on wejście na największy kairski bazar Chan al-Chalili. Na płótnie Chlebowskiego dostrzec możemy typowy drewniany sklepik, handlarkę sprzedającą pomarańcze, mężczyznę jadącego na wielbłądzie, dyskutujących kupców, kobietę niosącą dzban. Nad postaciami dominuje monumentalna architektura. Artysta wydobył jasnym światłem kamienny łuk wejścia i wielobarwną kamieniarkę muru. Pomysł tego dzieła nie narodził się w paryskiej pracowni, lecz w Kairze 2 marca 1875 roku. Na ten dzień datowane jest studium olejne

¹⁰⁰ *Żebrak przed wejściem do meczetu*; olej, płótno, 43 x 27 cm; sygn. St. Chlebowski, wł. prywatna.

przechowywane w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu. Przedstawia ono niemalże identyczną scenę; na obrazie *Ulica w Kairze* Chlebowski dodał jedynie wielbłąda i dopracował szczegóły.

Sklep z bronią przedstawia scenę rozgrywającą się przed niewielkim drewnianym kramem. Siedzący na progu Turek prezentuje broń kupującemu. Możemy dostrzec wewnątrz wypełnione różnego rodzaju bronią. Scena utrwała zapewne część bazaru, gdzie handlowano orężem. Było to bardzo malownicze miejsce. Edmondo De Amicis opisywał je w następujący sposób:

To już nie bazar, to całe muzeum przeładowane skarbami, pełne pamiątek i obrazów, które myśl porywają w sfery dziejów i podań i wzbudzają uczucie niewymownego podziwu i przerażenia. [...] Tu widzimy te słynne bułaty, które rozcinały pióra w powietrzu i pozbawiały uszu zuchwałych posłów; ciężkie handzary, które jednym zamachem płały czaszki i odsłaniały serca; olbrzymie maczugi, które miażdżyły hełmy Serbów i Węgrów; jatagany o rękojeści wykładanej kością słoniową, wysadzonej rubinami i ametystami [...]; puginały w pochwach ze srebra, aksamitu i satyny [...]. Pośród tej różnej broni widać również wielkie siodła z czerwonego i niebieskiego aksamitu, haftowane złotem w gwiazdy i półksiężycy, nagłówki uźdźgien ozdobione pękami piór; wędzidła z emaliowanego srebra i wspaniałe, jak płaszcze królewskie czapraki¹⁰¹.

Dzieło to jest bardzo zbliżone w swym rozwiązaniu kompozycyjnym do obrazu Gérôme'a *Sprzedawca broni w Kairze* (1869). Sceny te łączy podobna tematyka i sposób rozmieszczenia postaci; taka sama jest nawet tarcza zawieszona po lewej stronie na framudze wejścia do sklepu.

Na rok 1881 datowane jest płótno Chlebowskiego noszące tytuł *Żebracy przed meczetem sultana Hassana w Kairze*. Pracę nad tym obrazem Chlebowski rozpoczął pod koniec roku 1880¹⁰², ukończył zaś w marcu rok później; zaprezentował je Gérôme'owi, który wypowiedział się o nim

¹⁰¹ E. De Amicis, *Konstantynopol. Wspomnienia z podróży*, przeł. M. Obrąpalska, Warszawa 1879, s. 127–129.

¹⁰² *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich, listy do urzędników ambasad*, t. 6, op. cit., list z 10 XII 1880.

pozytywnie¹⁰³. Chlebowski zapewne po raz kolejny skorzystał ze swych studiów architektury wykonanych podczas podróży artystycznych. Przykładem może być studium namalowane w Kairze w 1873 roku, ukazujące ludzi siedzących przed wejściem do meczetu Al-Muayyad. Natomiast stroje żebraków odtworzył, korzystając z rekwizytów. Posiadał, jak sam je nazywał, łachmany przesłane mu przez przyjaciela z Damaszku¹⁰⁴. Po ukończeniu *Żebraków przed meczetem...* Chlebowski pracował nad dziełem o podobnej tematyce – *Święty mąż przed meczetem w Bursie*. W rzeczywistości żebrak z towarzyszącym mu chłopcem ukazani zostali na tle mauzoleum Selima II w Stambule.

Bez wątpienia pomysł przedstawienia żebraków zrodził się jako wspomnienie sceny zaobserwowanej przez Chlebowskiego na ulicy Stambułu czy Kairu. Jakie wrażenie postaci włóczących się żebraków wywierały na artystach, może świadczyć opis Zaleskiego, który kraje Wschodu zwiedzał z malarzem Kazimierzem Pochwalskim:

W drodze spotykamy derwisza żebrzącego. Przedziera się przez tłum uliczny, jakby nie widział nikogo, zapatrzony w jakiś punkt w oddali, z włosami rozwianymi, z brodą majestatyczną, z twarzą na wpół obłąkaną, na wpół natchnioną; w ręku trzyma miseczkę, a podpira się kijem żelaznym, zakończonym głową diabła. Pochwalski nie mógł się oderwać od widoku tej twarzy, taka była piękna i charakterystyczna. Szaty miał ciemne, postać wyniosłą, głowę odkrytą...¹⁰⁵.

O podjęciu tego tematu zdecydowało zapewne kilka czynników. Jednym z nich była, przedstawiona powyżej, malowniczość sceny, a także zainteresowanie artysty typem fizjonomii. Być może Chlebowski nie zlekceważył tego tematu również ze względu na znaczenie żebraków w religii i kulturze islamu. Na pewno wiedział, że zaraz po modlitwie podstawowym obowiązkiem muzułmanina jest dawanie jałmużny;

103 Ibidem, list z 17 III 1881.

104 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 5, op. cit., list z 10 I 1879.

105 A. Zaleski, op. cit., s. 463.

tym samym istnienie ubogich pozwala wiernym wywiązać się z powinności¹⁰⁶.

Jeśli podejmiemy analizę formalną, dostrzeżemy jeszcze jeden powód powstania *Żebraków przed meczetem... i Świętego męża...* Tytułowi żebracy ukazani zostali na pierwszym planie, jednakże od widza oddziela ich pas jasnej kamiennej posadzki. Mimo że ich stroje, twarze i gesty zostały przedstawione przez artystę w przemyślany sposób, to nie oni odgrywają w dziele najważniejszą rolę. Nad ich postaciami dominuje architektura bramy prowadzącej do meczetu. To ona przyciąga uwagę widza wyszukaną ornamentyką. Chlebowski do malowania zarówno architektury, jak i żebraków użył podobnej gamy kolorystycznej. Dzięki temu postacie stają się częścią bogatej ornamentyki meczetu.

W prywatnej kolekcji znajduje się obraz Chlebowskiego zatytułowany *Grający w szachy*. Tym razem malarz oddał na płótnie wschodnią kawiarnię; w niej jednej przesiedział zapewne wiele godzin, obserwując bywalców. Nieodłączną częścią dnia człowieka Orientu była wizyta w kawiarni, gdzie można było się napić kawy, herbaty, słodzonej miodem wody z cytryną lub pomarańczą, wina daktylowego bądź piwa zbożowego¹⁰⁷. W kawiarniach oczywiście oddawano się z pasją paleniu i graniu w gry planszowe. Zazwyczaj w fajkach wodnych palono tytoń, choć używano również haszyszu¹⁰⁸. Wprawdzie Koran zabraniał gier hazardowych, jednak ludzie ze wszystkich warstw społecznych grali¹⁰⁹. Samo wnętrze typowej kawiarni nie wywierało wielkiego wrażenia; tak opisywał je Nerval:

Należy sobie raczej wyobrazić skromne, czworokątne pomieszczenie, o ścianach bielonych wapnem, gdzie jedynymi arabeskami są powtarzające się po kilkakroć malowanki [...]. Ławy z bardzo twardego drzewa, tronuujące wzdłuż ścian, otoczone są stołeczkami wyplatanyymi z gałęzi palmowych, służącymi za podnóżki palaczom, którym od czasu do czasu podają wytworne filizanczki

106 R. Lewis, op. cit., s. 43.

107 B. Stępniewska-Holzer, op. cit., s. 76–77.

108 Ibidem, s. 78–79.

109 Ibidem, s. 75–76.

[...]. Piec zajmuje jeden kąt izby i stanowi zazwyczaj najcenniejszą jej ozdobę.
Narożnik nad piecem wykładany jest malowanymi fajansowymi kaflami [...].
Dokoła paleniska stoi zawsze mnóstwo miedzianych tygielków do kawy...¹¹⁰.

Chlebowski w swym niewielkim płótnie zawarł wszystkie zaprezentowane powyżej obyczaje i rekwizyty. Przed kawiarnią na prowizorycznych siedziskach zasiadło trzech Arabów. Dwóch z nich rozgrywa partię szachów. Trzeci przypatruje się przebiegowi gry i równocześnie pali fajkę wodną. Ponad postaciami dominuje wejście do kawiarni w formie zielonej, ażurowej, drewnianej ścianki. We wnętrzu można dostrzec piec, na którym przygotowywana jest kawa. Chlebowski nie wyeksponował nadmiernie postaci, wydobyl je tylko bardziej intensywną barwą strojów – żółcią i błękitem, a także mocniejszym oświetleniem, skonstrastowanym z ciemnym wnętrzem kawiarni. Temat grających w szachy kilkakrotnie podjął mistrz Chlebowski – Gérôme. Namalował obraz *Arnauci grający w szachy* (1859) oraz dwa płótna powstałe pomiędzy rokiem 1870 a 1873. Być może dzieła te zainspirowały Chlebowskiego. Podobnie jak Francuz, ukazał on grupę złożoną z trzech osób, a scenę umieścił przed wejściem do kawiarni.

Mieszkając już w Paryżu, w grudniu 1876 roku Chlebowski zaczął tworzyć obraz *Dramat w haremie* (il. 87)s; zamierzał go wystawić na Salonie paryskim. Do jego namalowania zainspirował artystę Gérôme i Albert Goupil¹¹¹. Pracę nad płótnem malarz rozpoczął od wykonania szkicu olejnego¹¹², który znajduje się obecnie w prywatnej kolekcji. Prace kontynuował w styczniu, lutym i marcu 1877 roku¹¹³. W maju obraz został pokazany na Salonie. Chlebowski twierdził, że jego płótno wzbudziło zainteresowanie publiczności¹¹⁴. Z dumą pisał do rodziny, że odwiedza-

110 G. de Nerval, *Podróż na Wschód*, przeł. J. Dmochowska, Warszawa 1967, s. 72–73.

111 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 3, op. cit., list z 26 XII 1876.

112 *Studium do obrazu „Dramat w haremie”*, 1876; olej, płótno, 24 x 35 cm; sygn. St. Chlebowski 1876, wł. prywatna.

113 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 3, op. cit., list z 20 I 1877, 16 II 1877, 18 II 1877, 3 III 1877.

114 *Ibidem*, list z 4 V 1877; *Explication des ouvrages de peinture...*, Paris 1877, s. 60.

jący go malarze francuscy składali mu najszczerze gratulacje. Był nawet przekonany, że miał szanse na medal, ale według niego nagrody dostaje się jedynie za „intrygantwo, lizusostwo i wstawiennictwo” i już przed wystawą wiadomo, kto je otrzyma¹¹⁵. W sprzedaży płótna pośredniczyła firma Goupilów; zakupiła je spółka Wenger & fils¹¹⁶ i sprzedała królowi Holandii – Wilhelmowi III¹¹⁷.

Scena rozgrywa się w komnacie haremowej, centralne miejsce zajmuje łoże. Możemy na nim dostrzec śpiącą odaliskę, u stóp łoża leżą zaś pogrążone we śnie czarnoskóre służące-niewolnice. Z lewej strony zbliża się kyzłaaga, czyli naczelnik eunuchów w haremie. Za nim podążają oprawcy – jeden z nich trzyma jedwabny sznur, którym zapewne za chwilę uduszona zostanie niczego niespodziewającą się piękność. Scena pogrążona jest w ciemnościach; promień światła padający spoza kadru oświetla śpiącą mieszkankę haremu, kyzłaagę i fragment ściany. Wchodzących mężczyzn dyskretnie wydobywa z cienia blask z okna i drzwi. Chlebowskiemu udało się podkreślić światłem efektowny czerwony dywan, biało-niebieskie płytki pokrywające ściany, złoto-czerwone łoże i stroje służących. Dzięki zastosowaniu takich efektów malarz uchwycił przepych wschodniego wnętrza.

Zestawienie *Dramatu w haremie* autorstwa Chlebowskiego z dziełami innych artystów o podobnej tematyce pozwala na wydobywanie cech charakterystycznych tego obrazu. Polski malarz – w odróżnieniu od innych mistrzów – nie ukazał samej chwili zbrodni lub już zabitej odaliski, lecz zdecydował się na przedstawienie momentu tuż przed dramatycznym wydarzeniem. W ten sposób pozwolił widzowi na dalsze snucie historii i domyślanie się, co się zdarzy po następnym kroku kyzłaagi. Chlebowski nie epatuje również nagością, którą wydobywało wielu twórców. Jasna karnacja i ciemne włosy odaliski pozwalają

115 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 3, op. cit., list z 10 VI 1877.

116 *Księga transakcji firmy Goupil & Cie/Boussod, Valadon & Cie*, ks. 9, s. 123, numer 12153.

117 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 3, op. cit., list z 21 VII 1877.

stwierdzić, że jest ona klasyczną wschodnią piękną, jednak pozostałe jej wdzięki malarz osłonił tkaniną. Dla Chlebowskiego najistotniejsze było uzyskanie atmosfery tajemniczości, co udało się mu osiągnąć dzięki efektom światłocieniowym i kolorystycznym. *Dramat w haremie* nie sprawia na widzu wrażenia sceny pełnej okrucieństwa, do której naprawdę doszło w komnacie pałacu Topkapı, lecz raczej ilustracji do jednej z baśni z *Tysiąca i jednej nocy*.

Tematyka *Dramatu w haremie* na tle przedstawianych wcześniej prac Chlebowskiego będących próbą utrwalenia epizodów z życia kobiet tureckich była dosyć wyjątkowa. Po raz pierwszy malarz, pod wpływem swych przyjaciół, zdecydował się ukazać scenę będącą wytworem wyobraźni, opartą jedynie na przekazach literackich. Zapewne nieraz do artysty docierały opowieści o dokonywanych pod osłoną nocy morderstwach w seraju. Jerzy Łątka, opisując życie haremu sułtańskiego, notował: „Jedwabny sznurek, czasami poduszka, trucizna i worek – to haremowe rekvizyty do pozbawiania życia niewygodnych kobiet. Jedynie topienie odalisek odbywało się jawnie, ale nikt nie nadawał tym wydarzeniom większego rozgłosu”¹¹⁸. Młode i piękne kobiety rywalizujące o względy swego władcy – sułtana – niejednokrotnie starały się ostatecznie wyeliminować swe rywalki. Powodem do zazdrości ze strony kadyń (żon) było na przykład pomijanie ich podczas odwiedzin pałacyzacji w sypialniach nałożnic. Tak pisał o tym Edward Raczyński: „[...] sułtanowie niestali w swych zalotach częstokroć pomijają kadyń, a odaliskom dają pierwszeństwo. Zazdrość zaś kadyń w tej mierze jest tak wielka, że odaliska, która w ciąży zostanie z sułtanem, niemal zawsze gwałtowną śmiercią zadaną przez truciznę umiera”¹¹⁹. Wystarczyło czasami większe zainteresowanie ze strony sułtana odaliską, która mogła zaszkodzić kadyń, a przede wszystkim jej synom – przyszłym władcom. Zazdrosne kobiety nie tylko posuwały się do trucicielstwa; odnotowano przypadki oblania konkurentki kwasem solnym czy też

¹¹⁸ J.S. Łątka, *Tajemnice haremów*, Kraków 1992, s. 172.

¹¹⁹ Cyt. za: J.S. Łątka, op. cit., s. 75.

zepchnięcia z urwiska¹²⁰. Znaczącą rolę w tych zbrodniach odgrywał kyzlaaga – to do jego obowiązków należało doprowadzenie do kata kobiety, która została skazana na śmierć, to on umieszczał ją w worku, w którym była topiona w Bosforze¹²¹. Gnatowski na kartach swych *Listów z Konstantynopola* tak kreślił scenę, która mogła poprzedzić wydarzenie ukazane przez Chlebowskiego:

Ulubiona odaliska, greczynka z Lesbos, piękna jak boginie Olimpu, w ustronnym kiosku prowadzi rozmowę z dwoma oddanymi sobie rzeźbami, rzucając błyskawice z czarnych oczu. Dziś jeszcze, gdy noc zapadnie, młoda niewolnica bułgarska, na którą padł wczoraj promień uśmiechu padyszacha, poczuje śliski jedwab okręcający się koło szyi albo skrępowaną koronkowymi zasłonami, drzwi żelazne rozduśzą, a ciało Bosfor pochłonie¹²².

Opinie prasy na temat powyższego dzieła były rozbieżne. W „Kłosach” podkreślano zalety *Dramatu w haremie*. Reporter opisujący obrazy pokazane na Salonie konstatował: „[...] w kolorycie i rysunku tych tak różnych od europejskiego życia obrazów widać, że autor schwytał nauczynku naturę wschodnią z jej gorącym powietrzem, światłem i barwami”¹²³. Natomiast korespondenta „Tygodnika Ilustrowanego” scena ta nie zachwycała. Stwierdził on, że wybór tematu „dowodzi żywej imaginacji malarza”, ale równocześnie sugerował, że Chlebowski nie powinien podejmować tematów anegdotycznych, ponieważ nie potrafi sobie poradzić z technicznymi przeszkodami¹²⁴.

W roku 1878 artysta był zajęty malowaniem obrazu na kolejny Salon paryski. We wrześniu tego roku zaczął komponować *Sprzedaż niewolnicy* (il. 88)¹²⁵. Nad płótnem pracował do kwietnia roku 1879¹²⁶. W maju

120 Ibidem, s. 75, 172.

121 Ibidem, s. 80.

122 J. Gnatowski, *Listy z Konstantynopola*, Kraków 1883, s. 145–146.

123 „Kłosy” 1877, półrocze II, s. 23.

124 „Tygodnik Ilustrowany” 1877, półrocze II, s. 4.

125 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 4, op. cit., list z 16 IX 1878, 29 IX 1878.

126 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 5, op. cit., listy z 13 I 1879, 19 I 1879, 14 II 1879, 14 III 1879, 8 IV 1879.

dzieło zostało wystawione na Salonie¹²⁷. Następnie *Sprzedż niewolnicy* pokazywana była w 1879 roku w Monachium¹²⁸ i w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie¹²⁹, w 1880 roku w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie¹³⁰ i w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie¹³¹, a w 1881 roku w Belgii¹³².

Na pierwszym planie malarz ukazał dwóch zamożnych Turków; przed nimi na śnieżnobiałej materii siedzi naga kobieta, prezentowana przez handlarza odsłaniającego jej wdzięki. Na drugim planie widoczny jest sługa zamykający drzwi. Scena rozgrywa się na zapleczu sklepu na bazarze, wokół zebranych widać wytwory rzemiosła artystycznego: dywany, tkaniny, broń wschodnią, naczynia. Kompozycja zatopiona została w ciemnościach, światło wydobywa postać niewolnicy. Równoważą ten blask błyski światła dochodzące z bazaru. Efekty takie pozwalają na podkreślenie bogactwa szat i sprzętów wschodnich.

Gdy Chlebowski zamieszkał w Stambule w roku 1864, obowiązywał już tam zakaz handlu ludźmi. Nie można było w pobliżu kolumny Konstantyna lub na zboczach dzielnicy Tophane kupić niewolnicy¹³³. Targ niewolników w Stambule zamknięto w roku 1847¹³⁴. Także w prasie nie pojawiały się już ogłoszenia w następujący sposób zachęcające do kupna kobiety: „arabska niewolnica wspaniale grająca na skrzypcach, santurze i sazie, potrafiąca tańczyć bardzo dobrze”¹³⁵. Jednakże ze względu

127 *Explication des ouvrages de peinture...*, Paris 1879, s. 52.

128 *Korespondencja Stanisława Chlebowskiego*, t. 2, BJ, Przyb. 238/04, list z Internationale Kunst-Ausstellung do Stanisława Chlebowskiego z 16 IX 1879.

129 E. Swieykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie (1854–1904)*, Kraków 1905, s. 21.

130 Pismo z Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie do Stanisława Chlebowskiego, 8 VIII 1880, w: *Spis obrazów, korespondencja dotycząca ich ekspozycji i notatki prasowe o ich losach*, op. cit.

131 Pismo z Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie do Stanisława Chlebowskiego, 10 V 1880, w: *ibidem*.

132 „Czas” 1881, nr 215, s. 2.

133 G. Goodwin, *Prywatny świat kobiet ottomańskich*, przeł. K. Lossman, Warszawa 2008, s. 124.

134 *Ibidem*, s. 128.

135 J.S. Łątka, op. cit., s. 38.

na instytucję haremu zapotrzebowanie na młode piękne kobiety lub dziewczynki wciąż istniało. Szczególną popularnością w XIX wieku cieszyły się kobiety pochodzące z Kaukazu. Ich typ urody przypadła do gustu Turkom. Dziewczęta te miały jasną karnację, ciemne włosy i proporcjonalną budowę ciała. Często trafiały do nielegalnych miejsc handlu w Stambule, sprzedane przez własne rodziny, które wierzyły, że dzięki temu będą miały szansę na życie w dostatku lub nawet w luksusie¹³⁶. Odwiedzający targ niewolników Lamartine pisał o tych kobietach w następujący sposób:

Były to młode, piękne Czerkieski [...]. Miały na sobie białe, nader wykwintny i zalotny strój i w ich rysach nie malowało się ani zdziwienie, ani troska, lecz pogardliwa obojętność. [...] rodziny gruzińskie wciąż przysposabiają swoje córki do tego nieczego handlu, a przemysłowcy zabierają niekiedy i takie ładunki. Cena tych pięknych istot dochodzi aż do dwunastu, a nawet dwudziestu tysięcy piastów [...]. Jedna z tych Gruzinek odznaczała się niezwykłą urodą: rysy delikatne i miękkie, spojrzenie łagodne i zamyślane, cera zadziwiającej białości i blasku¹³⁷.

Zapewne właśnie taką scenę, potajemnej sprzedaży piękności przywiezionej z Kaukazu, ukazał Chlebowski. Niejednej kobiecie, która w ten sposób została sprzedana, dzięki wdziękowi i talentom, a także odebranemu w haremie wykształceniu udało się zostać nawet kadynią padyszacha i stać się matką przyszłego sułtana. Nie na darmo nad kołyskami dziewczynek śpiewano: „I ty żyj w diamentach i wspaniałościach jak żona sułtana”¹³⁸. Także kilka żon Abdulaziza pochodziło z Kaukazu i Gruzji. Pamiętnikarze i podróżnicy dostrzegali jednak dramatyzm tej sytuacji; w swych wspomnieniach ze Stambułu Stanisław Bełza pisał:

W czarnych rozwalających się już dziś domach, przytulonych do siebie, jak gdyby w celu ochrony przed pomstą ludzką i boską, jęczały w szczelnym

136 Ibidem, s. 38–39.

137 A. de Lamartine, *Podróż na Wschód*, przeł. J.T.S. Jasiński, oprac. P. Hertz, Warszawa 1986, s. 494.

138 J.S. Łątka, op. cit., s. 6.

zamknięciu tysiące powykradanych z czerkieskich domów młodych dziewcząt, by następnie pędzić smutne życie w haremach... [...]; handel żywym towarem nie zamarł tam dotąd zupełnie. [...] kroniki niejednego z domów czerkieskich i armeńskich mogłyby poświadczyć, że i dziś jeszcze niewieście perły ich ognisk porywane bywają tajemniczą ręką¹³⁹.

Temat sprzedaży niewolnicy podjął dwukrotnie również Gérôme (1857, 1866)¹⁴⁰. Być może dlatego że znał te dzieła lub ich reprodukcje, Chlebowski zdecydował się na ukazanie tego samego tematu. Jednak zinterpretował go w inny sposób, pokazując, że potrafi twórczo korzystać z motywów zaczerpniętych od swego mistrza. Scena sprzedaży w dziele Francuza rozgrywa się na dziedzińcu pośród niewolników i nabywców. W centrum malarz umieścił postać nagiej niewolnicy, sprzedawcę, kupującego i jego sługi. Nabywca ocenia wdzięki kobiety i dotyka jej zębów. Inaczej ukazał to Chlebowski – zrezygnował z postaci otaczających głównych bohaterów, akcję przeniósł na ciemne zaplecze sklepiku. Na zalane mrokiem pomieszczenie rzucił kilka błysków światła, które wydobyły efektowne wschodnie przedmioty i postać nagiej niewolnicy. Dzięki takiemu ujęciu malarz przydał scenie tajemniczości, której zabrakło w płótnie Gérôme'a. Ta zagadkowość skłaniała widzów do snucia dalszych rozważań na temat losu niewolnicy i okoliczności jej sprzedaży. Dziewczyna skromnie spuszcza wzrok, jednakże nie wykonuje żadnych dramatycznych gestów.

Obraz *Sprzedaż niewolnicy* dzięki kilkakrotnemu wystawieniu był szeroko komentowany na łamach prasy. Pozytywnie o dziele Chlebowskiego wypowiadał się sprawozdawca „Kłósów”: twierdził, że wprawdzie temat nie jest nowy, jednak kompozycja, rysunek i kolorystyka nie pozostawiają nic do życzenia. Pisał:

[...] układ sceny i główne jej figury są pełne życia, prawdy i rysów charakterystycznych; ich rysunek, pomimo niewielkich rozmiarów, odznacza się nadzwyczajną dokładnością, a koloryt łączy ogólne wrażenie ujmującego blasku

139 S. Bełza, *W stolicy padyszacha*, Warszawa 1898, s. 102–103.

140 G.M. Ackerman, op. cit., s. 202–203, 218–219.

i efektownej gry barw z prawdziwie miniaturową subtelnością w wykonaniu najdrobniejszych szczegółów¹⁴¹.

Również krytyk „Echa” znalazł w *Sprzedazy niewolnicy* liczne zalety. Wprawdzie uznał, że postać niewolnicy nie jest pozbawiona błędów rysunkowych, jednak „twarz sama przedstawiająca typ piękności czerekijskiej jest przedziwnie piękną i malowaną wybornie”. Dziennikarz podziwiał również postaci sprzedawcy i kupującego, które według niego reprezentują typy tureckie. Zachwycił się także kolorystyką i precyzją wykonania:

[...] koloryt Chlebowski jest świetny [...]; rzuca [on] na sceny, które przedstawia, jakieś dziwne harmonijne półświatła i półcienie, staranność wykonania, wierność i wykończenie szczegółów posunął Chlebowski do ostatecznych krańców doskonałości, a pod względem oddania typów, strojów, natury i oby- czajów wschodnich można rzec śmiało, że nie ma on sobie równego¹⁴².

Realizm i bogactwo barw podkreślał też Jan Gnatowski, który pisał:

Wszystkie te postacie scharakteryzowane są tak trafnie, mają tyle życia i naturalności [...]. Wszystkie są traktowane realistycznie, co w obrazku rodzajowym nie razi, zwłaszcza że p. Chlebowski nie wpada w przesadę i bliższym jest Geroma niż najnowszej naturalistycznej szkoły. Dodajmy do tego akcesoria wykonane z archeologiczną ścisłością i wykończeniem [...]; wyobraźmy sobie całe bogactwo ciepłych barw Wschodu, rozrzuconych po sukniach i materiałach, a będziemy mieli pojęcie o tle, na jakim występuje główna postać obrazu¹⁴³.

Jednakże *Sprzedaz niewolnicy* spotkała się także z nieprzychylnymi opiniami. W „Tygodniku Ilustrowanym” pisano na jej temat: „[...] całość jest zimna, a widz nie może zainteresować się ani niewolnicą, ani jej nabywcami, ani handlarzem. Proces psychiczny jest nadto niewyraźny i z tego powodu w obrazie p. Chlebowskiego głównie uderza wyborna technika, którą celuje, i prawdziwie mistrzowskie wykończenie”¹⁴⁴. Pozbawiona wyrazu, a nawet niepoprawnie namalowana wydała się

141 „Kłosy” 1880, półrocze I, s. 314.

142 „Echo” 1880, nr 191, s. 2-3.

143 „Czas” 1880, nr 13, s. 1.

144 „Tygodnik Ilustrowany” 1880, półrocze I, s. 259.

postać niewolnicy; Gnatowski pisał o niej: „Formy ciała traktowane całkiem realistycznie są prostą kopią ładnego modelu, do którego artysta nie dodał żadnej własnej myśli, odbierając to, co miała w naturze – ducha i czucie [...]; nawet fizycznego życia brak tej kobiecie. Pod tą aksamitną skórą nie krąży krew, w piersi brak oddechu”¹⁴⁵. Wywołujące niejednoznaczne opinie okazał się także temat dzieła. W „Przeglądzie Tygodniowym” tak tłumaczono czytelnikom, dlaczego nie było ono reprodukowane: „[...] przedmiot obrazu drażliwy. Niewolnica nie ma nie tylko sukienki na sobie, ale nawet czepeczka i kaftanika. Cóż zrobić, panowie moi, Turcy, kupując odaliski, mają zwyczaj oglądać towar dokładnie, a p. Chlebowski, mimo usiłowań, nie mógł ich od tego odzwyczaić”¹⁴⁶. Również kilka lat później w „Wędrowcu” dziennikarz pisał, że obraz jest „skończony starannie, drobiazgowo, z nadzwyczajną wprawą, zdradzającą malarza władającego w zupełności swoją techniką”. Jednak właśnie ta drobiazgowość jest jego wadą i niszczy całość kompozycji. Nie imponował także rysunek, w którym „czuć pewną chwiejność, niedociąganie się do charakteru”. Mimo wszystko autor artykułu twierdził, że „Chlebowski w stosunku do poziomu naszej sztuki należy do wybitniejszych talentów”¹⁴⁷.

W okresie paryskim Chlebowski skoncentrował się na tworzeniu orientalnych scen rodzajowych. Jak wskazałam, artysta wypracował kilka tematów i ujęć kompozycyjnych, które wielokrotnie powielał lub wręcz kopiował (sceny ze wschodnimi wojownikami, modlitwy w meczecie). Czynił tak, ponieważ właśnie takie obrazy znajdowały nabywców, przypadają do gustu kolekcjonerom. Wpisywał się w ten sposób w metody działalności firmy Goupilów, z którą był związany. Przedsiębiorstwo Goupilów handlowało nie tylko oryginalnymi pracami i ich reproduk-

145 „Czas” 1880, nr 13, s. 1.

146 „Przegląd Tygodniowy” 1880, nr 10, s. 116.

147 „Wędrowiec” 1884, półrocze II, s. 317–318.

cjami, ale także ich replikami (*les répliques*), kopiami o zmienionym formacie (*les réductions*), replikami o takim samym formacie jak oryginał (*les répétitions*) i fałszywymi replikami (*les fausses répétitions*). Wykonywanie ich wymuszało popyt; przykładem może być historia obrazu Matki Boskiej pędzla Ernesta Héberta, wykonanego dla kościoła w La Tronche. Madonna ta stała się powierniczką młodych ludzi pragnących wstąpić w związek małżeński. Jej wizerunek spopularyzowały drukowane przez Goupilów reprodukcje. W roku 1873 Hébert przygotował dla Goupilów replikę, którą zakupili za dwanaście tysięcy franków, a sprzedali za dwadzieścia tysięcy. W kolejnym roku zamówiono u malarza replikę o mniejszym formacie, a także kopię u pracującego dla firmy Jourdana. Pierwsza sprzedaż kopii o zmienionym formacie odnotowana została w roku 1851; było to dzieło Delaroche'a *Napoleon przekraczający Alpy*. Szczególnie często wykonywano kopie dzieł: Delaroche'a, Gustave'a Boulangerera, Bouguereau, Jules'a-Josepha Lefebvre'a i Gérôme'a. Repliki o tym samym formacie, jaki miało oryginalne dzieło, można podzielić na repliki wierne i poddane pewnym zmianom (np. nieco inna kolorystyka). Pierwsze repliki pojawiły się w handlu w latach sześćdziesiątych; ich przykłady można by mnożyć: w marcu 1863 roku sprzedano obraz Charles'a Jalaberta *Chrystus chodzący po wodzie*, replika wpłynęła do firmy rok później. Goupilowie sprzedawali także fałszywe repliki, czyli dzieła wykonywane przez kopistę, ale sygnowane przez autora oryginału. Taką intratną transakcją było przygotowanie kopii *Narodzin Wenus* Alexandre'a Cabanela (oryginał w roku 1863 zakupił Napoleon III), sygnowanej przez mistrza. Tę fałszywą replikę sprzedano za dwadzieścia tysięcy franków amerykańskiemu kolekcjonerowi¹⁴⁸.

Chlebowski chętnie nawiązał współpracę z firmą Goupilów; nie miał oporów przed powtarzaniem tematów czy powielaniem kompozycji. Praca nad obrazami, w znacznej mierze wysyłanymi za ocean, pochłaniała go tak bardzo, że w roku 1880 i 1881 nie zdążył przygotować obrazów, które mógłby wystawić na Salonie. Równocześnie zapewniała mu stały

¹⁴⁸ H. Lafont-Couturier, *La Maison Goupil ou la notion d'oeuvre originale remise en question*, op. cit., s. 63–67.

dochód. Wydaje się, że podobne podejście mieli do tej kwestii również i inni malarze. Gérôme współpracował z firmą Goupilów od roku 1859. Związał się z nią szczególnie silnie, gdy poślubił córkę Adolphe'a Goupila, Marię (1863). Malarz zawarł z marszandami umowę dającą im prawo pierwokupu jego dzieł i ich reprodukowania. Przez firmę Goupilów przeszło ponad trzysta prac Gérôme'a, a trzysta siedemdziesiąt było reprodukowanych. Gérôme często wykonywał na zlecenie Goupilów repliki, na przykład w roku 1860 namalował w mniejszym formacie obraz *Król Kandaules* (oryginał sprzedano rok wcześniej). Masowe reprodukowanie obrazów, wykonywanie ich replik i kopii wywoływało także krytyczne opinie. Szczególnie zaciekle krytykował Gérôme'a Emil Zola, ironizując, że malarz tworzy obrazy jedynie po to, aby mogły być reprodukowane przez Goupilów. Pisał również, że Gérôme maluje tak, żeby usatysfakcjonować wszystkich, a świadczy o tym to, że reprodukcje jego płócien zdobią zarówno prowincjonalne salony (np. *Pojedynek po balu*), pokoje kawalerów (np. *Fryne przed areopagiem*), jak i ściany mieszkań statecznych starszych ludzi (np. *Ave Cezar*)¹⁴⁹.

Z paryskimi marszandami współpracowali oprócz Chlebowskiego i jego żony także inni polscy malarze. Przez dłuższy czas związani z nimi byli Władysław Bakałowicz i Józef Chełmoński¹⁵⁰. Już wstępne przesłedzenie tematów obrazów przygotowywanych przez nich na zamówienie pozwala stwierdzić, że powtarzali oni te, które przypadły do gustu odbiorcom, Bakałowicz malował dworskie sceny historyczne z dziejów Francji XVI i XVII wieku, a Chełmoński tworzył widoki z Ukrainy, ukazujące karczmy, jarmarki, pędzące rumaki.

149 Zob. *Gérôme & Goupil. Art and Enterprise*, op. cit.

150 Władysław Bakałowicz współpracował z firmą Goupilów od 1866 do około 1871 roku; sprzedał im dwadzieścia kilka prac, ich ceny nie były wysokie – osiągały od dwustu do czterystu franków. Józef Chełmoński związał się z francuskimi marszandami na lata 1876–1881; przez firmę przeszło około czterdziestu jego dzieł, ich średnia cena wynosiła około dziesięciu tysięcy franków. Zob. T. Matuszczak, *Chełmoński jedzie do Paryża*, w: *Paryski ślad Józefa Chełmońskiego*, op. cit., s. 5–9; idem, *Chełmoński w księgach handlowych Goupil & Cie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2014, nr 4, s. 637–653.

Stanisław Chlebowski, tworząc orientalne sceny rodzajowe, inspirował się dziełami Gérôme'a – wybierał podobne tematy i rozwiązanie kompozycyjne. Jednak nie możemy jednoznacznie uznać go za jednego z artystów niewolniczo powielających rozwiązanie ikonograficzne Gérôme'a. Chlebowski, malując sceny rodzajowe rozgrywające się na bazarze, ulicy czy w kawiarni, korzystał ze studiów z natury, rekwizytów przywiezionych ze Wschodu i fotografiach. W twórczości Francuza nieczęste są sceny tak bardzo osadzone w realiach, jakie możemy oglądać na płótnach Chlebowskiego; dominują przedstawienia baszybuzuków, wewnątrz haremów i łaźni, tancerek brzucha, zaklinaczy węży. Chlebowski nie unikał tematyki prezentującej ciemną stronę Orientu – malował żebrzących i kalekich, czego wystrzegął się Gérôme. Dzięki zmysłowi obserwacji polski malarz nie zginął w szczegółach i ornamentach, potrafił skupić się na przekazie sceny. Dobrą znajomość Wschodu doceniła krytyka artystyczna; dziennikarz „Echa” stawiał nawet Chlebowskiego pomiędzy najwybitniejszymi malarzami orientalistami:

[...] można śmiało powiedzieć, że pomiędzy malarzami współczesnymi trzech tylko rozumie Wschód i umie go malować: Pasini we Włoszech, Gérôme we Francji i Chlebowski u nas; zdaje się zaś nam [...], że jako rodzajowy malarz życia wschodniego Chlebowski jest może pierwszym między nimi, gdyż żaden z nich tak gruntownie obyczajów wschodnich nie zna i nie umie z taką prawdą oddawać¹⁵¹.

Możemy wskazać także różnice pomiędzy stylistyką obrazów Chlebowskiego a tą właściwą pracom Gérôme'a i malarzy orientalistów-etnografów. Analizując formę scen rodzajowych, jakie wyszły spod pędzla Chlebowskiego, zauważamy, że malarz dużą wagę przywiązywał do barwy i światła. Używał nasyconych kolorów – czerwieni i brązów przełamanych bielą, błękitem, żółcią – jednakże nie nadmiernie intensywnych. Równocześnie stosował subtelne rozwiązania światłocieniowe: wydobywał za pomocą światła fragmenty sceny, które

151 „Echo” 1880, nr 191, s. 2-3.

chciał podkreślić. Krytycy sztuki, charakteryzując twórczość Chlebowskiego, podkreślali, że cechuje się ona doskonałym rysunkiem, ciekawą kompozycją i harmonijną kolorystyką¹⁵². Dziennikarze dostrzegli, że „w [...] studiach z natury – jego pędzel jest [...] wykwinny, poczucie harmonii kolorystycznej niezrównane, dotknięcie pędzla subtelne, rysunek skrupulatny”¹⁵³.

Jeśli próbować umiejscowić twórczość Stanisława Chlebowskiego z paryskiego okresu pośród nurtów i twórców malarstwa orientalistycznego, sądzę, że najwłaściwsze będzie zestawienie go z artystami, którzy tworzyli krąg przyjaciół, uczniów i naśladowców Gérôme’a. Jako artysta z kręgu Gérôme’a Chlebowski był postrzegany już w XIX wieku. Louis Edmond Duranty w recenzji z Salonu w roku 1877 zestawił jego płótno *Czas modlitwy (Zielony Meczet w Bursie)* z obrazem *Brama seraju* Jeana Lecomte’a du Nouÿ. Zauważył również, że analogie te wynikają z tego, iż malarze są uczniami Gérôme’a. Po wzmiance o Chlebowskim krytyk omawiał pracę Alberta Pasiniego, również wybierającego tematykę i stylistykę zbliżoną do twórczości polskiego orientalisty¹⁵⁴.

Podobny jak w pracach Chlebowskiego sposób ujęcia scen, stylistykę, a także zamiłowanie do podróży na Wschód możemy wskazać między innymi u: Charles’a Bargue’a, Alberta Aubleta, Mariana Fortuny y Marsala¹⁵⁵,

152 „Kłosa” 1884, półrocze II, s. 6; 1884, półrocze II, s. 44; „Tygodnik Powszechny” 1884, nr 30, s. 466; „Kronika Rodzinna” 1884, nr 13, s. 416; „Biesiada Literacka” 1888, półrocze I, s. 33.

153 „Czas” 1897, nr 230, s. 3.

154 L.E. Duranty, *Réflexions d’un bourgeois sur le Salon de peinture*, „Gazette des Beaux-Arts” 1877, nr 16, s. 80.

155 Chlebowski wymieniał go jednym tchem z malarzami, których szczególnie cenił: Paulem Baudrym, Gérôme’em i Ernestem Meissonierem, zob. *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 31, op. cit., list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 29 XI 1875. Był także posiadaczem jego monografii pióra Jeana Charles’a Davilliera, zob. J.Ch. Davillier, *Fortuny, sa vie, son œuvre, sa correspondance, avec cinq dessins inédits en fac-similé et deux eaux-fortes originales*, Paris 1875.

Léona Bonnata¹⁵⁶, Gustave'a Boulanger¹⁵⁷, Édouarda Debata-Ponsana, Pierre'a-Louisa Boucharda, Jeana Lecomte'a du Nouÿ¹⁵⁸. Przykłady można by mnożyć, więcej uwagi chcę poświęcić dwóm pierwszym artystom. Charles Bague jest postacią dosyć zagadkową. Niewiele wiadomo na temat jego edukacji, karierę artystyczną rozpoczął zaś jako litograf współpracujący z firmą Goupil & Cie. Szybko doceniono jego umiejętności i powierzono mu wykonywanie w mniejszym formacie kopii znanych dzieł. Dzięki kontaktom z firmą Goupilów Bague poznał Gérôme'a. Dziełem jego życia, łączonym po dziś dzień z jego nazwiskiem, stał się kurs rysunku (*Cours de dessin*), wydany przez firmę Goupil & Cie w latach 1868–1871. Bague opracował go wspólnie z Gérôme'em. Dzięki tej publikacji szlify artystyczne zdobywali tacy artyści jak Vincent van Gogh i Pablo Picasso. Bague malował dwa rodzaje dzieł: orientalne przedstawienia rodzajowe i kompozycje ukazujące sceny z epoki baroku i rokoka. Na zainteresowanie malarza Wschodem wpływ bez wątpienia wywarła jego znajomość z Gérôme'em, a także bezpośrednie poznanie krajów orientalnych podczas podróży po Afryce Północnej w latach 1871–1872. W dorobku malarza odnajdujemy sceny przedstawiające wschodnich wojowników, sprzedawców, odpoczywających lub modlących się w meczecie Arabów. Zestawiając dzieła

156 Léon Bonnat podróżował do Egiptu, na Synaj, do Palestyny, Libanu i Sztambułu w roku 1868 w towarzystwie Gérôme'a i Alberta Goupila. W 1869 roku uczestniczył w otwarciu Kanału Sueskiego. Z wypraw na Wschód pochodzą studia pejzażu i postaci, a także kilka wykończonych płócien, na przykład *Kobieta fellachów z dzieckiem* czy *Szejk arabski*, zob. *Orientalism: Delacroix to Klee*, red. R. Benjamin, Sydney 1997, s. 236.

157 Gustave Boulanger poznał Gérôme'a podczas studiów w pracowni Delaroche'a; malarze razem tworzyli nurt neogrecki w malarstwie akademickim. W roku 1845 Boulanger podróżował po Algierii. Na Salonach regularnie prezentował sceny orientalne inspirowane Algierią. Dzieła te charakteryzują się podobną dbałością o szczegóły, jaką dostrzegamy u Gérôme'a, zob. L. Thornton, *The Orientalists. Painter-Travellers*, Paris 1994, s. 34.

158 W twórczości tych malarzy możemy wskazać inspiracje stylem Gérôme'a i podejmowaną przez niego tematyką. Jako przykłady możemy podać następujące prace: *Masaż, scena z łaźni tureckiej* (1883) Édouarda Debata-Ponsana, *Po kąpeli* Pierre'a-Louisa Boucharda, *Biała niewolnica* (1888) Lecomte'a du Nouÿ.

Francuza z pracami Chlebowskiego, możemy zauważyć u obydwu predylekcję do precyzyjnego oddawania detali, mistrzowskiego odtwarzania faktur przedmiotów, a równocześnie umiejętność uchwycenia efektów światłocieniowych i barwnych, w której malarze przewyższali swego mistrza i przyjaciela Gérôme'a¹⁵⁹.

Podobnie jak Charlesa Bargaue, również Albert Aublet rozwijał swoją twórczość kilkoma torami – tworzył sceny historyczne, religijne, pejzaże, portrety, akty, a także kompozycje o tematyce orientalnej. Aublet studiował pod kierunkiem Gérôme'a, który silnie wpłynął na formę jego wczesnych dzieł. W roku 1881 malarz odbył podróż po Turcji, być może w towarzystwie swego profesora, który w tym roku również zwiedzał Wschód. Pod wpływem wizyty w klasztorze derwiszów w Scutari powstało płótno *Ceremonia wyjątych derwiszów ze Scutari*, wystawione na Salonie paryskim w roku 1882. W pracach Aubleta, tak jak w scenach rodzajowych pędzla Chlebowskiego, możemy dostrzec dużą dbałość o wierne oddanie obyczajów, strojów, detali wnętrza, jak również zbliżoną umiejętność posługiwania się szeroką paletą nasyconych barw. Aublet mistrzowsko potrafił zatopić w cieniu jedne partie obrazu, aby inne wydobyć błyskami światła. Pod tym względem jego scenę ukazującą ceremonię derwiszów porównać możemy do pracy Chlebowskiego *Dramat w haremie*. W roku 1883 Aublet w towarzystwie znajomych Chlebowskiego – Gérôme'a i Pasiniego – zwiedził Hiszpanię i Algierię. Podobnie jak Polak mógł poszczycić się pracownią udekorowaną w stylu orientalnym¹⁶⁰.

Tematy i stylistykę przypominające prace Chlebowskiego z okresu po roku 1876 możemy odnaleźć w twórczości trzech malarzy pochodzących z Europy Środkowo-Wschodniej: Ludwiga Deutscha, Rudolfa Ernsta, Arthura Ferrarisa. Deutsch, Ernst i Ferraris byli o pokolenie młodszy od Chlebowskiego (urodzeni kolejno w roku 1855, 1854, 1856). Wszyscy odebrali wykształcenie w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych.

159 Zob. G.M. Ackerman, G. Parrish, *Charles Bargaue Drawing Course: With the Collaboration of Jean-Léon Gérôme, Drawing Course*, Paris 2003.

160 L. Thornton, *Orientalists*, op. cit., s. 18–19.

Następnie przenieśli się do Paryża, aby tam kontynuować karierę. Wielokrotnie podróżowali po Wschodzie – Deutsch zwiedzał Egipt, a Ernst Hiszpanię, Turcję, Maroko. Na formę ich dzieł wywarły wpływ prace Gérôme'a; Ferraris studiował nawet pod jego kierunkiem. Ich sceny orientalne ukazują zazwyczaj strażników, wnętrza meczetów, ludzi pogrążonych w modlitwie, palących nargilę, sprzedawców, kobiety w zaciszu haremu, orientalne kawiarnie¹⁶¹. Aczkolwiek nie można wskazać bezpośredniego oddziaływania, są oni niejako kontynuatorami obranej przez Chlebowskiego drogi artystycznej. Tworzą krąg malarzy orientalistów nie pochodzących z Francji, którzy przybyli do Paryża w drugiej połowie XIX wieku i dzięki tematyce swych dzieł wpasowali się w gusty publiczności Salonów i kolekcjonerów, szybko więc odnieśli sukces finansowy. Równocześnie wraz z biegiem lat stali się epigonami zamkniętej już epoki. Sądzę, że podobnie potoczyłaby się kariera Chlebowskiego, gdyby nie przerwała jej przedwczesna śmierć.

Dzieła Chlebowskiego odcisnęły piętno na twórczości dwóch artystów: żony malarza Marii Chlebowskiej i jego krewnego Wiktora Poraj-Chlebowskiego. Maria Chlebowska pod wpływem męża tworzyła orientalne sceny rodzajowe lub martwe natury skomponowane z przedmiotów pochodzących z kolekcji Chlebowskiego. W styczniu 1880 roku, zaraz po przybyciu do Paryża, młoda pani Chlebowska malowała studia broni z kolekcji jej męża i kobietę w stroju wschodnim¹⁶². Kilka miesięcy później przedstawiciel firmy Knoedlerów nabył od Marii za sumę 270 franków *Martwą naturę z bronią orientálną*¹⁶³, a za 450 franków *Żydówkę ze Smyrny z tamburynem*¹⁶⁴; zamówił również za 500 franków *Arabkę egipską z dzbanem*¹⁶⁵. Jej obrazy *Martwa natura z misą i imbrykiem*

161 Ibidem, s. 70–73, 80–85.

162 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich, listy do urzędników ambasad*, t. 6, op. cit., listy z 21 I 1880, 2 II 1880, 13 III 1880.

163 *Księga transakcji firmy Goupil & Cie/Boussod, Valadon & Cie*, op. cit., ks. 10, s. 147, nr transakcji 15108.

164 Ibidem, ks. 10, s. 147, nr transakcji 15107.

165 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich, listy do urzędników ambasad*, t. 6, op. cit., list z 22 V 1880.

tureckim (255 franków)¹⁶⁶ i *Arabka z pomarańczami* (500 franków) zakupił bankier Armand Gibert¹⁶⁷. W roku 1881 praca Marii ukazująca antyczne naczynia została wystawiona w galerii firmy Goupilów i znalazła nabywcę¹⁶⁸. W maju Paryż odwiedził przedstawiciel Knoedlerów i zamówił u malarki dwa obrazy, które zapewne również przedstawiały sceny orientalne¹⁶⁹. Po powrocie do Polski, w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku, Chlebowska czynnie uczestniczyła w życiu artystycznym. W roku 1883 w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych wystawiła *Martwą naturę* i *Kwiaty*, a w roku 1884 *Martwą naturę* i *Zajbeka*¹⁷⁰. W 1885 roku w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych pokazywała *Przed meczetem* i *Strażnika meczetu*¹⁷¹, zaś w Salonie Krywulta *Naczynia greckie*¹⁷². Z kolei w roku 1894 prezentowała na wystawie sztuki współczesnej we Lwowie: *Naczynia greckie*, *Strażnika meczetu*, *Kwieciarza konstantynopolitańskiego*¹⁷³. Obecnie nie sposób odnaleźć prac malarki w kolekcjach publicznych, nie pojawiają się też one na aukcjach antykwarycznych. Dlatego chcąc powiedzieć coś o ich stylistyce, musimy opierać się na informacjach prasowych. Wydaje się, że dzieła Chlebowskiej były zbliżone do prac jej męża nie tylko w tematyce; także sposób ich wykonania był podobny. Wojciech Gerson w *Wielkiej encyklopedii powszechnej ilustrowanej* pisał: „Obrazki p. Chl.-Mad-iej nie tylko wymiarem postaci, czystością i poprawnością rysunku, ale samym nawet kolorytem i dotknięciem

166 *Księga transakcji firmy Goupil & Cie/Boussod, Valadon & Cie*, op. cit., ks. 10, s. 151, nr transakcji 15160.

167 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich, listy do urzędników ambasad*, t. 6, op. cit., list z 23 VI 1880.

168 *Ibidem*, list z 20 II 1881.

169 *Ibidem*, list z 30 V 1881.

170 E. Swieykowski, op. cit., s. 21.

171 J. Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860–1914*, Wrocław 1969, s. 51.

172 M. Płazewska, *Warszawski Salon A. Krywulta (1880–1906)*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1966, t. 10, s. 369.

173 *Katalog ilustrowany wystawy sztuki współczesnej we Lwowie*, Lwów 1894.

niezmiernie są zbliżone do prac jej pierwszego męża¹⁷⁴. Malarka nawet pomagała mężowi, gdy w grudniu 1880 roku podupał na zdrowiu; pracowała nad obrazami zamówionymi przez firmę Knoedlerów (były to zapewne *Turek parzący kawę* i *Czerkies przed domem*)¹⁷⁵. Styl Marii musiał być tak bardzo zbliżony do stylu jej męża, że elementy namalowane przez nią na pracach Chlebowskiego nie zakłóciły jednolitości stylowej dzieł.

Stanisław Chlebowski był stryjem Wiktora Poraj-Chlebowskiego. Wiktor przyszedł na świat w 1877 roku w Kiszyniowie. Studia prawnicze ukończył w Odessie. Następnie przez kilkanaście lat podróżował w charakterze korespondenta po Bliskim Wschodzie (Kaukaz, Persja, Palestyna, Egipt, Sudan, Turcja). Na dłużej zatrzymał się w Stambule, gdzie piastował wysokie stanowiska w instytucjach międzynarodowych. Do Polski powrócił w drugiej połowie lat dwudziestych XX wieku. Wówczas podjął studia artystyczne. Nigdy jednak Wiktor Chlebowski nie stał się artystą profesjonalnym; forma jego obrazów zdradzała amatora. Poraj-Chlebowski starał się ukazywać sceny w sposób realistyczny, podobnie jak czynili to orientaliści drugiej połowy XIX wieku. Dostrzec możemy jednak błędy w kompozycji czy też proporcjach postaci. Malował sceny rodzajowe z życia Wschodu i portrety typów orientalnych¹⁷⁶. Agata Małodobry pisała o pracach Wiktora Chlebowskiego:

Podróże na Wschód były dla niego niewyczerpanym źródłem malarskich motywów. Tematyką ogromnej większości płócien jest codzienność w krajach bliskowschodnich. Liczne studia postaci i sceny rodzajowe zazwyczaj niewielkich formatów odznaczają się pewnym chłodem i wręcz reporterskim obiektywizmem – zapewne pochodną wieloletnich doświadczeń dziennikarskich.

174 *Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana*, t. II, Warszawa 1893, s. 678 (oprac. hasła W. Gerson).

175 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich, listy do urzędników ambasad*, t. 6, op. cit., list z 16 XII 1880.

176 *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. I, Wrocław-Warszawa 1971, s. 320; *Cuda orientu*, red. T. Grzybkowska, Z. Żygulski jun., Gdańsk 2006, s. 121.

Fragmety rzeczywistego miejskiego pejzażu są nacechowane dbałością o szczegóły podkreślające kulturą odmienności¹⁷⁷.

Zestawienie prac Stanisława i Wiktora Chlebowskich pozwala wskazać, jak twórczość nadwornego malarza oddziaływała na obrazy przedstawiciela młodszego pokolenia. *Modlitwa w meczecie* Wiktora jest wariacją na temat pracy Stanisława *Czas modlitwy*. Poraj-Chlebowski z obrazu stryja skopiował wnętrze meczetu w Bursie, a także sposób ujęcia modlących się muzułmanów, jedynie umieścił ich w innych miejscach. Na obrazie *Łódkarze Bosforu* Wiktor ukazał dokładnie ten sam widok Stambułu, który możemy zobaczyć na płótnie jego stryja *Panorama Stambułu od strony morza*. Taka sama wydaje się nadpływająca z lewej strony łódź¹⁷⁸. Szczególnie bliska obrazów Stanisława przedstawiających wschodnich wojowników jest praca Wiktora *Zajbek* (1935). Możemy dostrzec podobne ujęcie postaci ukazanej na tle wejścia do orientalnej budowli. Analogii takich moglibyśmy doszukiwać się także w innych obrazach.

Chlebowski spędził większą część życia poza granicami ojczyzny; związał się ze środowiskami artystycznymi, w których tworzył. Dlatego też bezpośrednich analogii i źródeł dla jego prac poszukiwałam w kręgach artystycznych Stambułu i Paryża. Jednakże możemy wskazać także kilku polskich malarzy orientalistów, których życie i kariera potoczyły się chociażby częściowo podobnymi torami.

Twórcą, który tak jak Chlebowski podróżował po krajach Orientu, a nawet pracował na dworze sułtańskim, był Tadeusz Ajdukiewicz. Około roku 1877 wraz z Władysławem Branickim wyruszył na wyprawę do Egiptu, Nubii, Syrii i Anatolii¹⁷⁹. W czerwcu tego roku był w Paryżu, gdzie odwiedził Chlebowskiego¹⁸⁰. Następnie peregrynował po Europie i pra-

177 Ibidem, s. 121.

178 W. Poraj-Chlebowski, *Turcja i Egipt*, Kraków [b.d.].

179 A. Kubicka, *Motywy orientalne w twórczości Tadeusza Ajdukiewicza*, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. M. Zgórniaka w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego w roku 2012, maszynopis w Archiwum UJ, s. 7.

180 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 3, op. cit., list z 17 VI 1877.

cował dla dworów królewskich w Wiedniu, Londynie, Sofii, Bukareszcie i Petersburgu. W roku 1894 malował dla sultana Abdulhamida II¹⁸¹. Chociaż nie mamy dowodów, aby Chlebowski i Ajdukiewicz podtrzymywali znajomość i mieli bezpośredni wpływ na siebie, możemy wskazać na analogie formalne pomiędzy ich pracami. Tematyka orientalna przewijała się przez całą twórczość Ajdukiewicza. Jego obraz zatytułowany *Przy studni* (1888), przechowywany w Muzeum Narodowym w Krakowie i wielokrotnie wystawiany, został zestawiony przez Beatę Studziźbę-Kubalską z dziełami Gérôme'a, Chlebowskiego, Rudolfa Ernsta i Ludwiga Deutscha. Studziźba-Kubalska zauważyła podobny sposób ujęcia postaci we wschodnich strojach, uchwyconych na tle orientalnej architektury. Tak charakteryzowała styl Ajdukiewicza, zbliżony do paryskich obrazów Chlebowskiego:

Istotną cechą [...], uchwytną już od pierwszego momentu kontaktu z dziełem, jest wielka precyzja w oddaniu szczegółów. [...] Ze szczególną maestrią artysta odtworzył architekturę miejskiej fontanny – rozetę z maswerkami i kunsztowne obramienie wnęki. Wrażenie fotograficznej wierności obrazu, a nawet iluzji, zgodnie z intencją autora miały pogłębić takie detale jak np. wyrastająca na murze poźółkła od słońca kępka trawy¹⁸².

Sądzę, że podobne cechy możemy wskazać także w innych pracach Ajdukiewicza z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku, zwłaszcza w *Sprzedazy owoców na Wschodzie* (1879)¹⁸³ i *Ulicy w Kairze* (1883)¹⁸⁴. Podobnie jak Chlebowski, sukcesy poza granicami ojczyzny odnosił nieco zapomniany malarz orientalista Adolf Sandoz. W dziedzinie architektury i malarstwa kształcił się w Paryżu, między innymi pod kierunkiem Puvisa de Chavannesa. Po studiach podróżował po Niemczech, Austrii i Węgrzech, a następnie wyprawił się do Afryki Północnej (1879). Płonem tej ekspedycji stały się obrazy ukazujące sceny z życia Arabów

181 A. Kubicka, op. cit, s. 8.

182 *Orientalizm w malarstwie, rysunku i grafice w Polsce w XIX i I połowie XX wieku*, red. A. Kozak, T. Majda, Warszawa 2008, s. 102.

183 „Tygodnik Ilustrowany” 1880, półrocze I, s. 153.

184 „Kłosa” 1883, półrocze I, s. 65.

i plemion zamieszkujących Saharę, portrety i wnętrza ich domów. Sandoz wystawiał je na Salonie w roku 1879, a także w roku 1880 i 1881 w Warszawie, Lwowie i Krakowie. W 1881 roku ponownie podróżował po Afryce Północnej; dłużej przebywał wtedy w oazie El-Kantara. Związał się ze środowiskiem artystycznym Paryża; jego prace, tak jak obrazy Chlebowskiego, cieszyły się powodzeniem wśród amerykańskich kolekcjonerów¹⁸⁵. Malarz swoje wspomnienia z Afryki opublikował na łamach „Czasu”¹⁸⁶.

Nieliczne prace orientalne Sandoza – pojawiające się na rynku antykwarycznym (*Modlitwa o zachodzie słońca*, 1880; *Na oazie*, 1879) czy znane z reprodukcji (*Karawana wielbłądów na Saharze*)¹⁸⁷ – pozwalają wysunąć przypuszczenie, że na jego styl oddziaływali tacy mistrzowie francuskiego orientalizmu i zarazem miłośnicy Afryki jak Léon Belly i Gustave Guillaumet. Obraz Sandoza *Modlitwa o zachodzie słońca* zestawić możemy z *Wieczorną modlitwą na Saharze* Guillaumeta, a *Karawanę wielbłądów na Saharze z Pielgrzymami do Mekki* Belly’ego. Ówczesna krytyka artystyczna ceniła Sandoza, podobnie jak Chlebowskiego, za precyzyjne oddawanie detali i mistrzostwo w opanowaniu techniki. W „Czasie” pisano, że prace Sandoza „odznaczają się niezmierną delikatnością pędzla, wykończeniem szczegółów posuwającym się aż do miniatorskiego traktowania”¹⁸⁸. W „Tygodniku Ilustrowanym” wskazywano, że jego obrazy malowane są „z francuskim wykwinem, z drobniawością, posunięte aż do wyrafinowania”¹⁸⁹. Malarz twierdził, że stara się ukazać odtwarzane sceny wiernie, a komponując je, korzysta ze studiów z natury. O powstaniu *Wnętrza chaty saharyjskiej* pisał: „Obraz ten [...] malowałem w tej samej izbie, którą przedstawia. W Paryżu zrobiłem tylko kilka zmian mało znaczących, przedstawiając jedynie to, co widziałem, pracując. [...] nie sądzę jednak, żeby ktokolwiek malował

185 Adolf Sandoz, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 34, Warszawa–Wrocław–Kraków 1993, s. 462.

186 „Czas” 1880, nr 271, s. 1.

187 „Kłosa” 1883, półrocze I, s. 52.

188 „Czas” 1880, nr 264, s. 1.

189 „Tygodnik Ilustrowany” 1913, półrocze II, s. 804–805.

już coś podobnego, a to z uwagi, że bardzo trudno dostać się do takich mieszkań¹⁹⁰.

Stanisław Chlebowski jako malarz działający na Wschodzie zestawiany jest także z Józefem Warnią-Zarzeckim, który związał się ze stambulskim środowiskiem artystycznym i odnosił tam sukcesy¹⁹¹. Przybył on do Stambułu w roku 1883, po zakończeniu edukacji w akademii monachijskiej, pobycie w Bawarii, Wiedniu i Bukareszcie¹⁹². W 1890 roku mianowano go profesorem stambulskiej Akademii Sztuk Pięknych¹⁹³. Zangażował się także w organizację dorocznych Salonów w Stambule i regularnie wystawiał na nich swoje prace. Jego dzieła spotykały się z pozytywną reakcją krytyki artystycznej i znajdowały nabywców, także w osobie sułtana, który zakupił płótno *Kief Paszy*. W Turcji malarz tworzył sceny rodzajowe i portrety orientalne (*Fontanna w Kuru-Czesme*, *Derwisz błędzący*, *Głowa Kurda*, *Cmentarz w Rumeli-Hisari*, *Lewan-tyнка*, *Kief Paszy*), a także sceny alegoryczne (*Vanitas vanitatum*) i historyczne (*Nazajutrz po przywróceniu konstytucji*)¹⁹⁴. Krytycy sztuki wskazywali, że Zarzecki w kompozycji „trzyma się starej szkoły swych mistrzów monachijskich”. Jego prace cechować miały uczuciowość, marzycielstwo, jak również „poprawność [...], od rysunku począwszy, aż do zharmonizowania barw. Lubi światło, słońce, powietrze przejrzyste”¹⁹⁵. Świetlistość, pastelowe barwy, efekt lekkiego rozmycia, nutka sentymentalizmu w sposobie oddania scen – te cechy pozwalają nam zestawić obrazy Warnii-Zarzeckiego z płótnami współczesnych mu i również tworzących w Stambule malarzy pochodzących z Włoch: Fausta Zonaro i Leonarda de Mango.

190 Ibidem.

191 *Orientalizm w malarstwie, rysunku i grafice w Polsce...*, op. cit., s. 39.

192 S. Germaner, Z. İnankur, *Orientalism and Turkey*, Istanbul 1989, s. 163.

193 „Kraj” 1890, nr 42, s. 19.

194 J. Fruziński-Bej, *Malarz Polak w Konstantynopolu*, „Tygodnik Ilustrowany” 1908, nr 21, s. 416; idem, *Malarz Polak w Konstantynopolu*, „Ziarno” 1909, nr 10, s. 187–188.

195 E. Zorian, *Malarstwo w Turcyi*, „Świat” 1911, nr 33, s. 4.

PODSUMOWANIE

Stanisław Chlebowski był artystą, który przez trzydzieści lat swej kariery przebył długą drogę od przykładowego ucznia petersburskiej akademii, autora obrazów historyczno-rodzajowych, przez nadwornego „farbiarza sułtańskiej mości”, posłusznie starającego się sprostać wymaganiom zleceniodawcy, do paryskiego twórcy sprzedawanych na pniu orientalnych scen rodzajowych. Bezpośredni wpływ na jego dzieła miały pogmatwane koleje jego życia i ludzie, których spotykał: Józef Ignacy Kraszewski, Michał Czajkowski vel Sadyk Pasza, sułtan Abdulaziz, Alberto Pasini, Władysław Kościelski vel Sefer Pasza, Jean-Léon Gérôme, Jan Matejko...

Chlebowski podjął edukację artystyczną dzięki wsparciu i pod wpływem Józefa Ignacego Kraszewskiego, który dostrzegł talent młodego człowieka. Szlify artystyczne zdobywał w petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych; wówczas spod jego pędzla wyszły sceny historyczno-rodzajowe. Wpływ na nie wywarły prace Karla Briułłowa, jak również dzieła mistrzów nowożytnych (Antona van Dycka, Gerarda Terborcha). Wczesne obrazy malarza dowodzą jego umiejętności warsztatowych w sposobie oddania kontrastów światłocieniowych czy też ukazania detali. Bez wątpienia nauka w akademii pozwoliła mu zdobyć solidne podstawy. W tym czasie Chlebowski był jedynie typowym, niewyróżniającym się, choć bardzo zdolnym studentem, sumiennie realizującym zadawane mu tematy. Taka postawa spotkała się z uznaniem na tradycyjnej akademii petersburskiej, o czym świadczą otrzymane przez malarza medale i stypendium.

Po opuszczeniu akademii w roku 1859 Chlebowski udał się w podróż po Europie, która zapewne rozbudziła w nim zamiłowanie do wypraw artystycznych i poznawania nowych krajów, widoków, obyczajów... Ostatecznie osiadł w Paryżu – zapewne miał nadzieję, że szybko odniesie tam sukces, prezentując swoje dzieła na Salonach. Pod względem zarówno stylistyki, jak i tematyki poszedł ścieżką obraną podczas edukacji, nadal tworząc sceny wpisujące się w nurt malarstwa *genre historique*, wywodzący się z dokonań takich malarzy jak Karl Theodor von Piloty, Paul Delaroche i Ernest Meissonier. Chlebowski inspirował się w tym czasie również siedemnastowiecznym malarstwem rodzajowym (Gerard Terborch, Pieter de Hooch, Adriaen Brouwer).

Pod wpływem powstania styczniowego artysta namalował kilka związanych z nim scen. Mają one wymowę osobistą, ponieważ w zrywie narodowowyzwoleńczym ucierpiała najbliższa rodzina artysty; śmierć ponieśli Władysław i Zygmunt Padlewscy. Analiza formalna tych prac dowodzi, że we wczesnym okresie twórczości Chlebowski skłaniał się ku rodzajowości i miniatorskiemu wykończeniu dzieł.

Poszukując nowych źródeł inspiracji i „kolorytu lokalnego” do swoich obrazów historycznych, w roku 1864 Chlebowski wyjechał do Stambułu. Podróż tę podjął być może z inspiracji Gérôme’a. Skuszony możliwością uzyskania znacznych honorariów, zdecydował się na pracę dla dworu sultańskiego, którą mu zaproponowano dzięki protekcji generała Sadyka Paszy. W latach 1864–1872 Chlebowski pracował na zlecenie padyszacha Abdulaziza. Wykonywał portrety władcy, jego rodziny, obrazy ukazujące wydarzenia na dworze, sławiące armię turecką, a przede wszystkim sceny batalistyczne. Jak wykazałam w rozprawie, na formę tych dzieł znaczący wpływ miał sam sułtan – wskazywał on artyście rozwiązania kompozycyjne i udzielał rad. Wynikiem tej współpracy są obrazy o raczej niskim poziomie artystycznym, oparte na kilku schematach i pełne błędów formalnych; widać w nich w nich brak studiów z natury i zbyt pośpieszne wykonanie. Inspiracją dla Chlebowskiego były zapewne sceny batalistyczne z galerii wersalskiej, powstałe w znacznej mierze w latach trzydziestych i czterdziestych XIX wieku. Obrazy malarza dalekie są natomiast od kompozycji batalistycznych powstających w jego czasach. Można zauważyć,

że ta tematyka, sceny wielofiguralne i duże formaty nie były domeną Chlebowskiego. Środowisko artystyczne Stambułu lat sześćdziesiątych i wczesnych siedemdziesiątych XIX wieku, które w tym okresie dopiero się kształtowało pod wpływem artystów europejskich i Turków wykształconych za granicą, nie dało Chlebowskiemu możliwości zaprezentowania prac i współzawodnictwa, nie inspirowało go. Natomiast można wskazać na silne oddziaływanie dzieł Chlebowskiego na twórczość malarza tureckiego Hasana Rizy, młodszego o pokolenie, który czerpał ze stylu i układów kompozycyjnych Polaka, a nierzadko wręcz je kopiował.

Niewolniczy charakter pracy na dworze sułtańskim – problemy z wyegzekwowaniem zapłaty, ingerencja sułtana nawet w formę dzieł, problemy ze zdrowiem – skłonił Chlebowskiego do rezygnacji ze stanowiska nadwornego malarza. Pobyt na dworze odbił się jednak na stylistyce dzieł tworzonych przez Chlebowskiego także w następnym okresie. Lata 1872–1876 były czasem poszukiwania drogi artystycznej, którą malarz zagubił podczas pracy dla Abdulaziza. Chlebowski chciał powrócić do tematyki historyczno-anegdotycznej, czego przykładem jest *Epizod z polowania sułtana Mehmeda III*. W pracy tej, jak i w malowanych dla Władysława Kościelskiego obrazach *Bitwa pod Warną* i *Odsiecz Wiednia*, można odnaleźć znane z wcześniejszych scen batalistycznych schematyczne rozwiązania kompozycyjne.

Wydaje się, że pobyt w Stambule skłonił Chlebowskiego do poszukiwania na Wschodzie nowych inspiracji, tematów, eksperymentowania z technikami artystycznymi, zmiany stylistyki. W zetknięciu się z pejzażem, ludźmi i rzemiosłem artystycznym Orientu Chlebowski narodził się jako malarz orientalista.

Wschód stał się dla Chlebowskiego miejscem nieskażonym przez nowoczesną kulturę Zachodu, a tym samym źródłem inspiracji i oryginalnych motywów. Do swego przyjaciela Józefa Ignacego Kraszewskiego pisał, że admiruje „cudowny i nieopisany Wschód, w porównaniu z którym Europa wydaje [...] się teraz jak stara rudera – stara baba i stary gałgan”¹.

1 *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 31, BJ, 6491/IV, list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 5 IX 1873.

Malarz był przekonany, że cywilizacja europejska niszczy wszystko, co jest „artystyczne”, natomiast na Wschodzie można odnaleźć jeszcze wiele fascynujących zakątków². Dlatego też z pasją zagłębiał się w stare uliczki Stambułu i Kairu, „gdzie jeszcze cywilizacja nie zniszczyła cudowności starych arabskich”³. Chlebowski wyznawał również, że wielbi Wschód, ponieważ „głęboko zastanowiwszy się, w całej Europie to jedyna kraina dla artystów”⁴. Malarz twierdził, że tylko „na Wschodzie artysta może z natury malować to, co w innych krajach konwencjonalnie się fabrykuje po pracowniach”⁵. Chlebowski po opuszczeniu Turcji marzył o podróżach na Wschód, które pozwoliłyby mu odświeżyć w pamięci obraz – jak pisał – „cudownych Arabów, Arabek, bachorów, ulic, meczetów i słońca, które tu cudownie świeci”⁶.

W Stambule Chlebowski uległ fascynacji pejzażem orientalnym. Już w latach sześćdziesiątych XIX wieku poza pracą na dworze sułtańskim malował w plenerze studia widoków i architektury. Zapewne znaczny wpływ zarówno na wybór tematyki, jak i formę powstających pejzaży wywarła zawarta około 1867, 1868 roku znajomość z Albertem Pasinim, z którym wybierał się na wspólne plenery artystyczne.

Zapewne również w latach sześćdziesiątych powstały pierwsze szkice i studia olejne scen rodzajowych z życia Wschodu. Na tej tematyce Chlebowski skoncentrował się po rezygnacji z pracy na dworze. Oddał się wówczas intensywnemu szkicowaniu i malowaniu w plenerze. Jeszcze przed opuszczeniem Turcji tworzył pierwsze dzieła o orientalnej tematyce rodzajowej w większym formacie (np. *W Słodkich Wodach*); inspiracją najprawdopodobniej były dla niego po raz kolejny prace Alberta Pasiniego.

2 Ibidem, list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 25 X 1875.

3 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 2, 1872–1875, BJ, Przyb. 241/04, list z 27 II 1875.

4 *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 31, op. cit., list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 25 X 1875.

5 Ibidem.

6 *Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich*, t. 2, op. cit., list z I V 1874.

Okolo roku 1873 Chlebowski odkrył dla siebie technikę akwareli. W niej tworzył sceny z życia kobiet tureckich i kompozycje rodzajowe, ukazujące codzienność mieszkańców Wschodu. Na podjęcie tej tematyki, jak i wybór samej techniki, znaczący wpływ wywarł Amedeo Preziosi, poznany przez Chlebowskiego w Stambule.

Studia czy akwarele o rodzajowej tematyce orientalnej nie satysfakcjonowały jednak Chlebowskiego. Był przekonany, że tylko poważne dzieło historyczne dużego formatu pozwoli mu odnieść sukces. Obrazem tym miał być *Wjazd Mahometa II do Konstantynopola*, malowany od 1874 roku. Jak próbowałam udowodnić, dzieło to miało być niejako próbą współzawodnictwa z Janem Matejką, poznanym osobiście przez Chlebowskiego. Artysta poświęcił wiele uwagi i czasu na gromadzenie rekwizytów, przygotowanie szkiców i studiów. Jednakże z braku czasu nigdy nie ukończył pracy. Wydaje się, że niezależnie od przyczyn obiektywnych (choroba) rozmiary kompozycji przerosły możliwości malarza, będącego mistrzem małego formatu.

Przełomem w twórczości Chlebowskiego była wizyta, jaką złożył mu w Stambule w roku 1875 Jean-Léon Gérôme. Pod jego wpływem Chlebowski zdecydował się tworzyć prace o wschodniej tematyce rodzajowej, w technice olejnej, w niewielkim formacie. Zapewne dzięki Gérôme'owi Chlebowski nawiązał w 1876 roku współpracę z paryską firmą Goupil & Cie, handlującą dziełami sztuki.

Po przeniesieniu się do Paryża w roku 1876 Chlebowski skoncentrował się na malowaniu na zamówienie orientalnych scen rodzajowych. Stał się wówczas stałym współpracownikiem firmy Goupilów; odbiorcą jego dzieł był nowojorski marszand Knoedler. Chlebowski, starając się wpasować w gust amerykańskich kolekcjonerów, wypracował pewne rozwiązania kompozycyjne, które spotkały się z pozytywnymi opiniami; obrazy w ten sposób malowane znajdowały nabywców. Prace powstałe w tym okresie możemy podzielić na trzy grupy tematyczne: sceny ze wschodnimi wojownikami, przedstawienia modlitw w meczecie, kompozycje ukazujące życie codzienne mieszkańców Wschodu (kawiarnie, sklepy, żebraków itp.). W trakcie realizacji tych zleceń, Chlebowski starał się znaleźć czas na przygotowywanie dzieł na Salon paryski. Spod jego pędzla wyszły takie

obrazy o oryginalnej tematyce jak: *Dramat w haremie*, *Sprzedaż niewolnicy*, *Sułtan Bajazet w niewoli u Tamerlana*. Artysta w interesujący sposób połączył w nich anegdotyczny temat historyczno-rodzajowy z orientalnym kolorytem.

W okresie paryskim (po roku 1876) uwidacznia się znaczący wpływ Gérôme'a na twórczość Chlebowskiego, który inspirował się dziełami francuskiego mistrza zarówno w doborze tematyki, jak i sposobie komponowania. Nie powielał jednak niewolniczo jego rozwiązań. W odróżnieniu od Gérôme'a i innych malarzy orientalistów drugiej połowy XIX wieku stronił od scen przesyconych erotyką i dramatyzmem. Prace jego były natomiast bardziej osadzone w realiach Wschodu, co było skutkiem wieloletniego pobytu artysty w Turcji. Badania nad malarstwem orientalistycznym XIX wieku wskazują, że niektórzy artyści nie ulegali stereotypowemu widzeniu Wschodu. Wynikało to z tego, że pochodzili z krajów, które nie miały imperialnych ambicji, a także z dokładniejszego poznania Orientu. Przykładem mogą być obrazy ucznia Gérôme'a – Osmana Hamdiego Beya, pochodzącego z Turcji i po okresie zagranicznych studiów pracującego w Stambule. Potrafił on w swych dziełach ukazać głębię wiary muzułmańskiej, a także codzienność kobiet tureckich⁷. Przykładem europejskiego malarza, który spędził dziesięć lat w Kairze i starał się żyć jak zamieszkaniec Egiptu, jest John Frederick Lewis. Okres ten pozwolił mu poznać świat Orientu i zebrać materiał na dalsze dwadzieścia lat twórczości, już w Anglii⁸. Także orientaliści amerykańscy, mimo że wielu uczyło się u Gérôme'a, stronili od epatowania dramatyzmem i erotyką⁹.

Po roku 1876 Chlebowski ukształtował swoją indywidualną stylistykę. Nad fotograficznym realizmem powszechnym w malarstwie orientalistycz-

7 Z. Çelik, *Speaking Back to Orientalist Discourse*, w: *Orientalism's Interlocutors. Painting, Architecture, Photography*, red. J. Beaulieu, M. Roberts, Durham 2002, s. 22–25.

8 C. Williams, *John Frederick Lewis. "Reflections of Reality"*, „Muqarnas” 2001, nr 18, s. 227–243.

9 H. Edwards, *A Million and One Nights. Orientalism in America. 1870–1930*, w: *Noble Dreams, Wicked Pleasures. Orientalism in America. 1870–1930*, red. idem, B.T. Allen, Williamstown–Baltimore–Charlotte 2000, s. 12–13.

nym tego czasu górę wzięły w niej efekty malarskie – nasycone, ciepłe barwy i kontrasty światłocieniowe. Możemy dostrzec w pracach Chlebowskiego dziedzictwo orientalistów romantyków.

Chlebowski, pracując w Paryżu nad scenami wschodnimi, korzystał ze zgromadzonej w Turcji kolekcji rzemiosła artystycznego, a także szkiców, studiów i fotografii. Pozwoliły mu one przez kolejne lata tworzyć sceny rodzajowe z życia Orientu. Równocześnie, podobnie jak inni orientaliści etnografowie, próbując nadać swym pracom bardziej interesującą treść, popełniał błędy na przykład w sposobie oddania obyczajów ludzi Wschodu czy łączył elementy pochodzące z różnych wschodnich wnętrz (w ten sposób malował np. orientalne świątynie). Mimo dobrej znajomości i uwielbienia Wschodu Chlebowski nadal pozostawał widzem „orientalnego obrazka” i europejskim malarzem. Dla niego Orient był źródłem inspiracji, zarówno formalnych, jak i ikonograficznych. Artysta nie widział możliwości realizacji zawodowej w Turcji, nie doceniał także stambulskiego środowiska artystycznego¹⁰.

Niezwykłe koleje życia Stanisława Chlebowskiego już w XIX wieku stały się tematem plotek i przedmiotem przekłamań, o czym świadczą mogą opowiadanie Léontine De Nittis i artykuły prasowe. Zapoznanie się z jego korespondencją, a także innymi materiałami archiwalnymi, oraz próba zestawienia jego zachowanych dzieł pozwoliły na zrekonstruowanie bliższego prawdy wizerunku artysty i jego *œuvre*.

Biografia Chlebowskiego nie jest typowa w porównaniu z karierami innych polskich malarzy dziewiętnastowiecznych. Sporo w niej zaskakujących zwrotów, takich jak wyjazd na Wschód, podjęcie pracy na dworze sułtańskim, nagła rezygnacja za stanowiska, powrót do Paryża, utrata zdrowia, która dramatycznie przerwała świetnie zapowiadającą się karierę. Również twórczość Chlebowskiego wydaje się interesującym

¹⁰ *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 31, op. cit., list Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 23 X 1875.

przykładem ścieżki artystycznej, bynajmniej niebędącej prostym traktem. Po typowym początku – edukacji i próbie tworzenia scen historyczno-rodzajowych – następuje okres tworzenia na zamówienie scen reprezentacyjnych i batalistycznych, po czym dochodzi do zwrotu ku tematyce orientalnej, która okazuje się tą właściwą drogą.

Bez wątpienia dominującym czynnikiem kształtującym twórczość Chlebowskiego były koleje jego życia – nie sposób w tym przypadku oddzielić kariery artystycznej od biografii. Z analizy wyłania się postać Chlebowskiego jako malarza, który na każdym etapie życia i twórczości próbował utrafić w gusta i sprostać stawianym mu wymaganiom – profesorów petersburskiej akademii, jury Salonów, publiczności, recenzentów, sułtana, firmy Goupilów, amerykańskich kolekcjonerów. Ta elastyczność, łatwość dopasowania się do głównego nurtu panujących trendów, a także cechy charakteru malarza (uprzejmość, umiejętność odnalezienia się w każdym środowisku) zapewniły mu powodzenie i sukcesy finansowe. Przyczyniły się też do umieszczenia osoby i dzieł Chlebowskiego przez historyków sztuki w szufladce „akademik”, „malarz salonowy”, przedstawiciel „złej sztuki”. Sądzę, że ta pewna „typowość” malarza oddaje ducha sztuki jego czasów.

Na marginesie badań nad Chlebowskim zarysowuje się możliwość uzupełnienia zagadnień poruszanych już wcześniej w literaturze. Jego monografia uzupełnia informacje zebrane do tej pory na temat polskiego malarstwa orientalistycznego w XIX wieku. Niewielu możemy odnaleźć artystów, których twórczość została tak mocno zdominowana przez tematykę orientalną (oprócz Chlebowskiego możemy wymienić: Franciszka Tepę, Wacława Pawliszaka, Aleksandra Laszenkę). Praca ta stanowi także uzupełnienie takich zagadnień jak historia Polonii w Turcji, dzieje polskich podróżników wyprawiających się do krajów Orientu, kariery artystyczne malarzy polskich w drugiej połowie XIX wieku w Paryżu. Czytelnik miał również możliwość poznać szersze zagadnienia, wcześniej pomijane w literaturze polskiej, między innymi historię malarstwa w dziewiętnastowiecznej Turcji czy przebieg współpracy jednego z polskich malarzy z firmą Goupil & Cie. Monografia Chlebowskiego dowodzi, że w badaniach nad polskim malarstwem

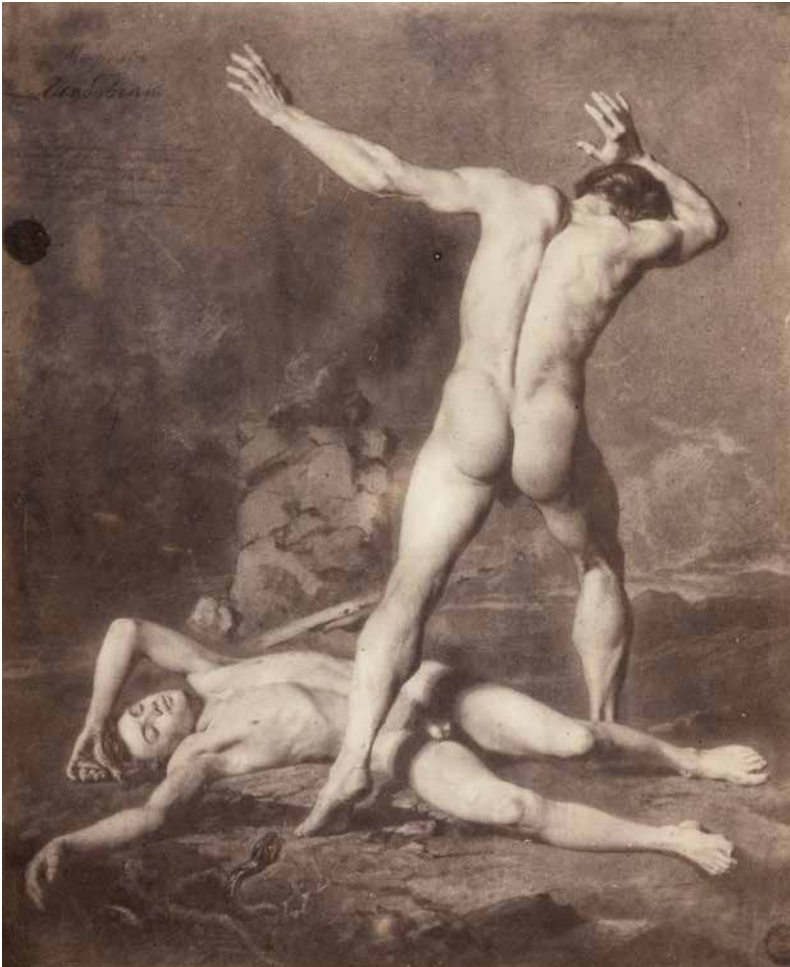
orientalistycznym jest jeszcze wiele białych plam. Tematu nie wyczerpuje katalog wystawy *Orientalizm w malarstwie, rysunku i grafice w Polsce w XIX i I połowie XX wieku*, który jednak może się stać punktem wyjścia do analizy wielu zagadnień.

ILUSTRACJE



1.

1. Stanisław Chlebowski, atelier Awit Szubert, Kraków, lata 70. XIX w., Muzeum Narodowe, Kraków, III r.a. 6689.



2.

2. *Kain i Abel*, fotografia, zakład Migurski, Schiwert & Cie, przed 1859; repr. Muzeum Narodowe, Warszawa, Gr. Pol. 9804.
3. *Młody Bossuet wygłaszający kazanie w domu markizy Rambouillet*, 1856; olej, płótno, 93 x 130 cm; sygn. alfabetem rosyjskim: S. Chlebowski 1856 g.; wł. Galeria Tretiakowska, Moskwa, nr inw. 26787.
4. *Piastunka dzieci*, 1861; olej, deska, 22 x 17 cm; sygn. St. Chlebowski 1861 Paryż; wł. prywatna.



3.



4.



5.



5. *Wnętrze pracowni* (zwany także *W pracowni malarza*), 1861; olej;
repr. *Album sztuki polskiej*, oprac. H. Piątkowski, Warszawa 1901.
6. *Zabójstwo Wilhelma I Orańskiego*, 1861; olej, płótno, 64 x 92 cm; sygn.
St. Chlebowski 1861 Paris; wł. Muzeum Sztuk Plastycznych, Archangielsk.



7.

7. *Wit Stwosz w Norymberdze* (zwany także *Deputacja do Wita Stwosza*), 1862; olej, 55 x 45 cm; repr. „Tygodnik Powszechny” 1880, I, s. 57.
8. *Jan Kochanowski nad zwłokami Urszuli*, 1863; olej, płótno, 160 x 140 cm; wł. Musée d'Orsay, Paryż, INV 20368.





9.

9. *Joanna d'Arc w więzieniu u Anglików*, 1864; olej, płótno, 176 x 200 cm;
sygn. St. Chlebowski Paryż 1864; wł. Muzeum Barrois, Bar-le-Duc.
10. *Pogrzeb powstańca z roku 1863*, ok. 1863; ołówek, papier, 34,6 x 48,5 cm;
wł. Muzeum Narodowe, Kraków, III r.a. 10461.



10.



11.





12.

11. *Władysław Padlewski nawołujący chłopów do powstania* (zatytułowany wcześniej *Scena z powstania 1863 r. – Zygmunt Padlewski nawołujący chłopów do powstania*), 1863; olej, deska, 45 x 74,5 cm; wł. Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, MGB/Sz 887.
12. *Szkicownik ze scenami i typami z Turcji, szkice do obrazów zamówionych przez Abdulaziza*, 1864–1865; 21 kart; ołówek, akwarela, papier, 22 x 29,6 cm; wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, Rys. Pol. 13005/6
13. *Studium do obrazu ukazującego Abdulaziza, jego syna, siostrzeńca, wezyra, ministra wojny, wielkiego admirała, generałów, adiutantów i żołnierzy honorowej gwardii* (zwany wcześniej *Sułtan Abdulaziz podczas rewii kozaków otomańskich*), ok. 1864–1865; repr. „Tygodnik Ilustrowany” 1908, II, s. 673.
14. *Studium do obrazu ukazującego widok obozu wojskowego o wschodzie słońca* (zwany wcześniej *Turecki obóz wojskowy*), ok. 1864–1865; repr. Dział Dokumentacji Ikonograficznej, Muzeum Narodowe, Warszawa.



13.

14.





15.

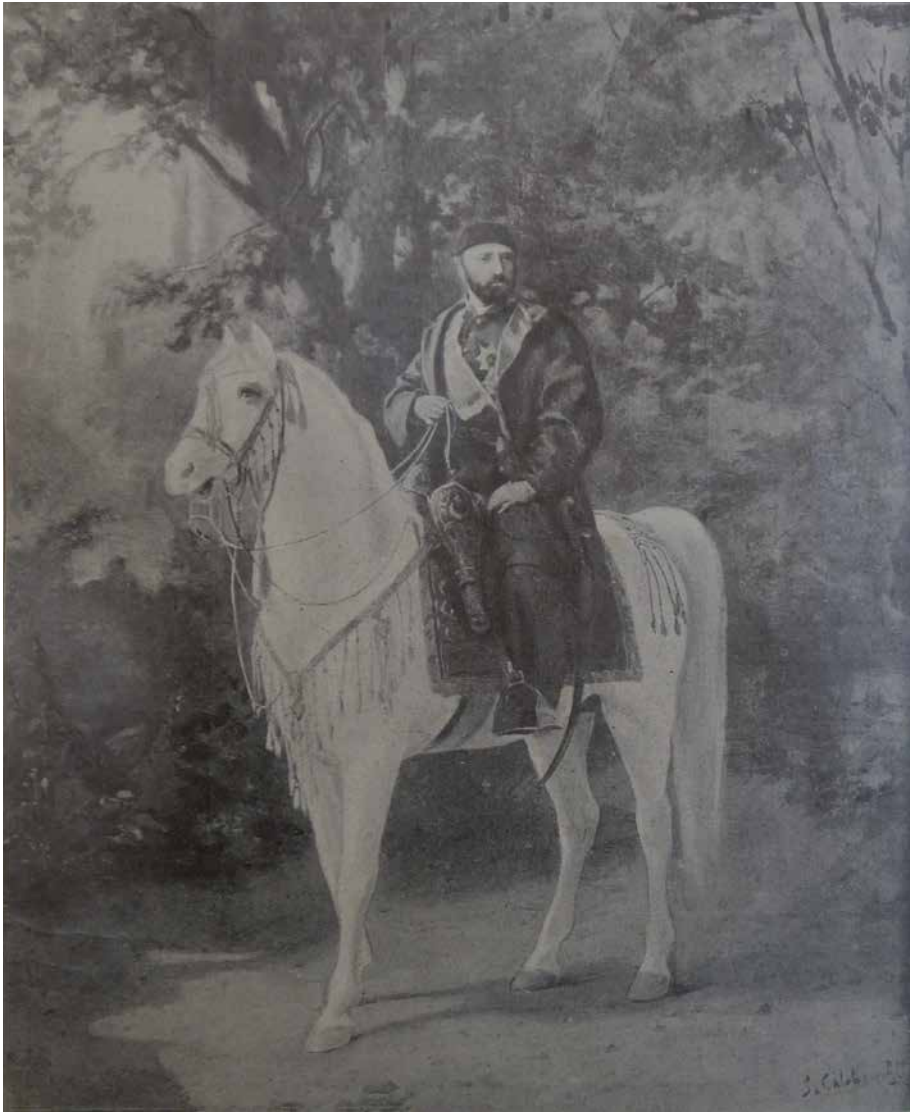
15. *Scena z sułtanem*, 1864–1872; olej, płótno, 23,5 x 39,5 cm; sygn. S. Chlebowski/Stambuł; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, MNK II-a-1121.
16. *Portret Abdulaziza*, 1865; olej, deska, 30,5 x 25,3 cm; sygn. Chlebowski 1865 Constantinople; wł. prywatna.
17. *Portret Abdulaziza*, 1867; olej, płótno, 245 x 165 cm; wł. pałac Topkapi Sarayi, Stambuł, nr 17/104.

16.





17.



18.



19.

18. *Portret Abdulaziza*, 1864–1872; sygn. St. Chlebowski; repr. „Tygodnik Ilustrowany” 1918, II, s. 671.

19. *Sułtan Abdulaziz*, atelier Abdullah Frères, Stambuł, wł. Muzeum Narodowe, Kraków, III r.a. 6689.

20. *Portret Abdulaziza*, 1864–1872; akwarela, gwasz, kość słoniowa, 11 x 8,6 cm; sygn. St. Chlebowski; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, III-min 233.



20.



21.



22.

21. *Sułtan Abdulaziz w otoczeniu władców z dynasti osmańskiej (zwany także Sułtani tureccy)*, 1864–1872; olej, płótno, 23 x 38,8 cm; wł. Lwowska Galeria Sztuki, nr Z-434.
22. *Studium do obrazu ukazującego powstanie na Krecie (zwany także Greckie wojsko w tureckiej niewoli)*, ok. 1867; olej, papier, płótno, 23 x 39 cm; sygn. na odwrocie St. Chlebowski; wł. Lwowska Galeria Sztuki, nr Z-436.



23.



24.



26.

23. *Epizod z wojen turecko-austriackich (zwany wcześniej Bitwa pod Warną)*, 1867–1872; olej, płótno, 300 x 400 cm; wł. Muzeum Wojska, Stambuł, nr 503.
24. *Epizod z wojen turecko-austriackich (zwany wcześniej Bitwa pod Warną)*, 1867–1872; olej, płótno, 300 x 400 cm; wł. Muzeum Wojska, Stambuł, nr 504.
26. *Szturm na Budapeszt*, 1867–1872; olej, płótno, 62 x 105 cm; wł. pałac Dolmabahçe, Stambuł, nr 11/1520.



25.

استنلال و عار و ضرر مستان و الخرابه و زناج و زوا و اغانه و سجنه





27.



28.

25. *Mahmud I oblegający Belgrad*, 1867–1872; olej, płótno, 75 x 124 cm;
wł. pałac Dolmabahçe, Stambuł, nr 11/1496.
27. *Sulejman Wspaniały*, 1867–1872; olej, płótno, 62 x 92 cm;
wł. pałac Dolmabahçe, Stambuł, nr 11/1521.
28. *Starcie wojsk tureckich i austriackich*, 1867–1872; olej, płótno, 63 x 92 cm;
wł. pałac Dolmabahçe, Stambuł, nr 11/1518.



29.

نبرد قلعه نیشکمانند احمد شاه ابراهیم





31.

29. *Szturm Turków na twierdze Semendre*, 1867–1872; olej, płótno, 75 x 124,5 cm; wł. pałac Dolmabahçe, Stambuł.
30. *Atak wojsk tureckich*, 1867–1872; olej, płótno, 61 x 90 cm; wł. pałac Dolmabahçe, Stambuł.
31. *Bitwa pod Mohaczem*, 1867–1872; olej, płótno, 76 x 125 cm; wł. pałac Dolmabahçe, Stambuł.



30.



32.

32. Szkic do obrazu „Starcie wojsk tureckich i austriackich” (zwany wcześniej *Szarża jazdy tureckiej*) z poprawkami Abdulaziza, 1866–1872; ołówek, czerwony atrament, papier, 23 x 34,3 cm; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, III r.a. 6688.
33. Sułtan Abdulaziz, *Szkic sceny batalistycznej*, album z rysunkami Abdulaziza, 1867–1870; 27,8 x 39,8 cm, czerwony atrament, papier; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, III r.a. 10307.



33.



34.



35.

34. Sułtan Abdulaziz, *Szkic sceny batalistycznej*, album z rysunkami Abdulaziza, 1867–1870; 27,8 x 39,8 cm, czerwony atrament, papier; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, III r.a. 10356.
35. Sułtan Abdulaziz, *Szkic sceny batalistycznej*, album z rysunkami Abdulaziza, 1867–1870; 27,8 x 39,8 cm, czerwony atrament, papier; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, III r.a. 10355.



36.



37.

36. *Bitwa pod Warną* (zwany także *Śmierć Warneńczyka*), 1873;
olej, płótno, 112 x 190 cm; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, MNK II-a-280.
37. *Odsiecz Wiednia* (zwany także *Sobieski pod Wiedniem*), 1873;
olej, płótno, 114 x 190 cm; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, MNK II-a-281.



38.



39.

38. *Leżący mężczyzna, dwa studia głów, szkice do „Wjazdu Mahometa II do Konstantynopola”, 1874–1881; kredka, papier, 23,8 x 36,2 cm; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, III r.a. 423.*
39. *Sułtan na koniu, szkic do „Wjazdu Mahometa II do Konstantynopola”, 1874–1881; kredka, papier, 35 x 22 cm; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, III r.a. 430.*
40. *Studium kałkanu, 1878–1879; olej, płótno, 65 x 49,5 cm; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, MNK II-a-73.*



40.



41.



42.

41. *Szkic kompozycyjny do „Wjazdu Mahometa II do Konstantynopola”*, ok. 1874; ołówek, sepia, papier, 39,2 x 67 cm; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, III r.a. 8415.
42. *Wjazd Mahometa II do Konstantynopola*, 1874–1881; olej, płótno, 505 x 1100 cm; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, MNK II-a-72.
43. *Śpiewak przed kawiarnią w Konstantynopolu*, 1868; ołówek, papier, 24,5 x 18,3 cm; sygn. 1868 Un Chanteur desant le Cafe /a Constantinopol; wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, Rys. Pol. 4621/7.



Un Chanteur turc devant le Café
à Constantinople - 12. 1865

43.



44.



45.



46.

44. *Biały wielbłąd sutański*, 1871;
olej, płótno, 26,7 x 34,5 cm;
sygn. 18 27/7 71 S. Ch.; wł. Muzeum
Narodowe, Warszawa, MP 1059.
45. *Muzyk na ulicy w Stambule*, 1864–1876;
olej, deska, 10 x 19,5 cm; sygn. St. Chle-
bowski, wł. Prywatna.
46. *Scena z ulicznym magikiem*, 1875; olej,
płótno, 23 x 17,3 cm; sygn. 10 1 1875
Borusie (?) St. Ch.; wł. prywatna.



47.



48.

49.



47. *Polowanie z sokołami sułtana Mehmeda III* (zwany wcześniej *Polowanie z sokołami Ahmeda III*), 1873; olej, płótno, 111 x 198,5 cm; sygn. p. d. St. Chlebowski 1873, wł. Muzeum Narodowe, Poznań, Mp 705.
48. *W Słodkich Wodach* (zwany także *Turczynki w kaikach*), ok. 1872–1873; olej, płótno, 62 x 102 cm; wł. Muzeum Wojska, Stambuł, nr 420.
49. *Wschodnia scena rodzajowa pod palmą*, ok. 1873; olej, płótno, 96 x 65 cm; wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, MP 1061.



50.





50. *Przybycie łodzią Turczynek do pałacu (zwany także Odwiedziny Turczynek w Stambule)*, ok. 1873; akwarela, gwasz, papier, 23,4 x 42,5 cm; sygn. St. Chlebowski 1873; wł. Muzeum Narodowe, Poznań, MNP Gr 10.
51. *Dwie Turczynki przy bramie ogrodowej (zwany także Wycieczka nad Bosfor)*, ok. 1873; akwarela, gwasz, papier, 30,4 x 22,9 cm; sygn. St. Chlebowski 1873; wł. Muzeum Narodowe, Poznań, MNP Gr 13.
52. *Spacer bogatej Turczynki w Beykoz (zwany także Przechadzka w Beykos)*, ok. 1873; repr. „Kłosa” 1875, nr 538, s. 257.
53. *Bazar w Kairze*, ok. 1873; akwarela, gwasz, papier, 33,7 x 28 cm; sygn. St. Chlebowski Caire; wł. Muzeum Narodowe, Poznań, MNP Gr 9.



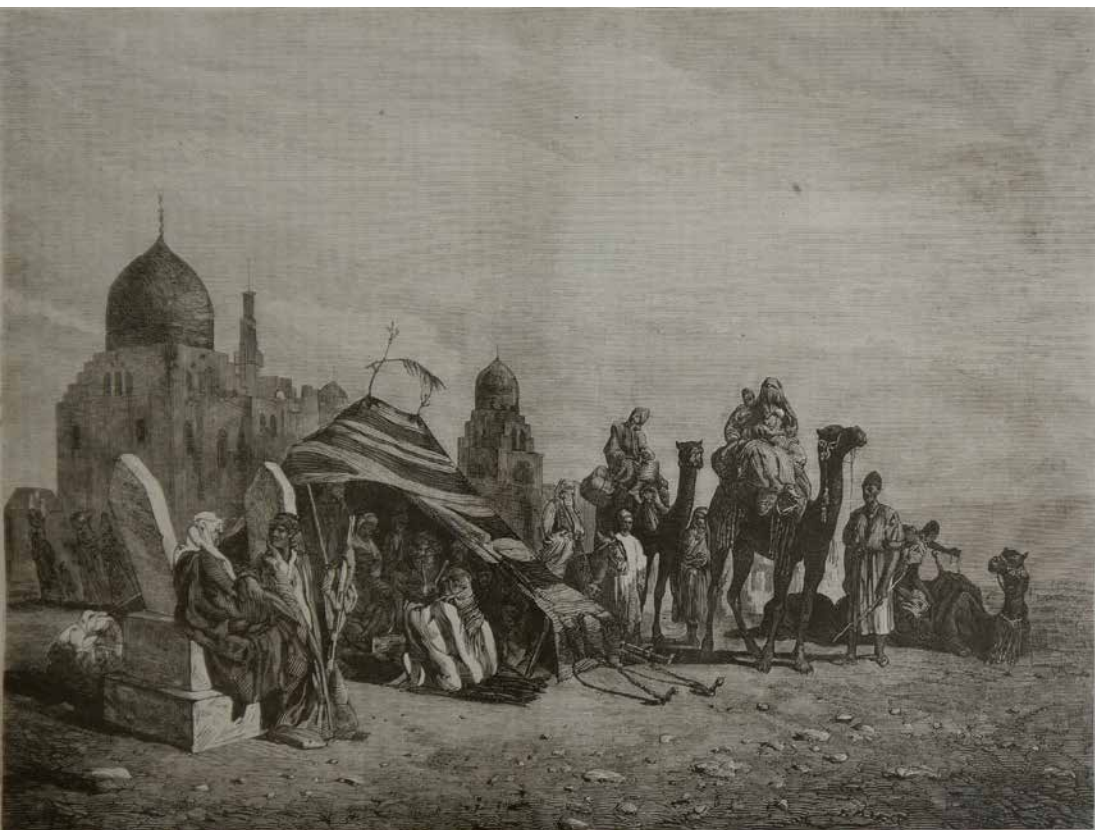
51.

52.





54.



55.

54. *Przekupki pomarańcz w Kairze*, ok. 1873; akwarela, gwasz, papier, 29,1 x 20,1 cm; sygn. Chlebowski Caire; wł. Muzeum Narodowe, Poznań, MNP Gr 14.
55. *Odpoczynek karawany na przedmieściu Kairu* (zwany także *Arabska karawana, Kair*), ok. 1873; akwarela, papier, 46 x 73,3 cm; sygn. St. Chlebowski Caire, wł. prywatna.



57.



56.



58.

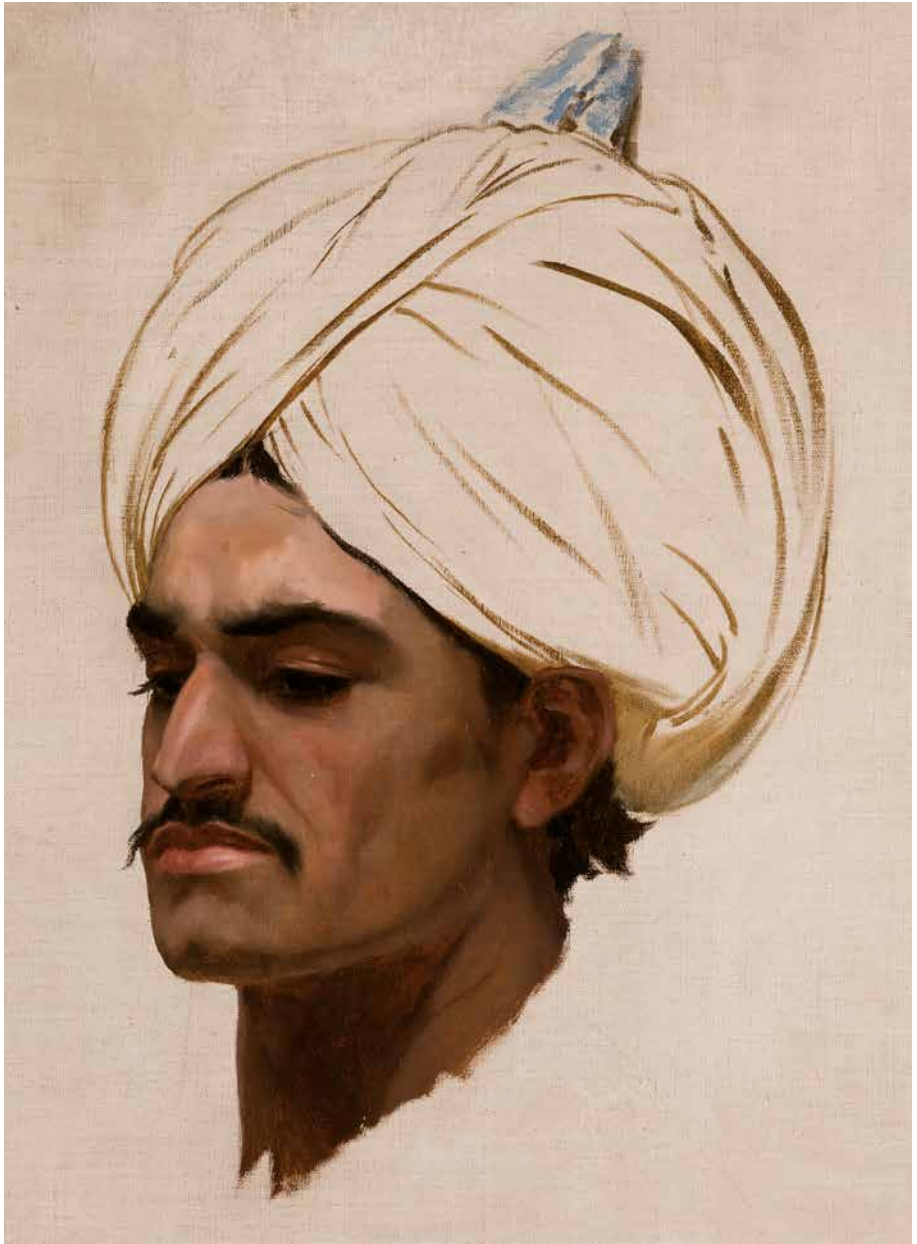
56. *Turczynka w kąpeli*, 1875; olej, płótno, 32 x 23 cm; sygn. St. Chlebowski 1875; wł. prywatna.
57. *Na spacerze*, 1864–1876; olej, deska, 45 x 74 cm; sygn. St. Ch.; wł. Lwowska Galeria Sztuki, Z-2035.
58. *Portret Abd el-Kadera*, 1864–1872; olej, płótno, 216 x 174 cm; wł. Musée Condé, Chantilly, PE 172.

59.



59. *Portret Szamila*, 1869; olej, deska, 48 x 40 cm; sygn. l. d. St. Chlebowski 18 Aout 1869 Constantinople;; wł. Lwowska Galeria Sztuki, Z-382.

60. *Studium głowy Araba*, po 1864; olej, płótno, 67 x 56 cm; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, MNK II-a-76.



60.



61.

61. *Panorama Stambułu od strony morza*, ok. 1867–1869;
olej, płótno 40 x 61 cm; sygn. St. Chlebowski Konstantynopol;
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, MP 1067.
62. *Widok portu*, ok. 1867–1869; olej, płótno, 40,5 x 32,5 cm;;
sygn. St. Ch. 18 5/VII Brousse; wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, MP 1064.

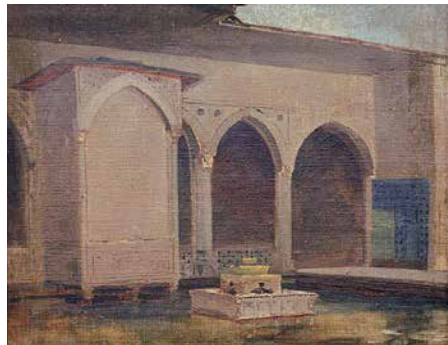


62.



63.

65.





64.

63. *Kawiarnia w Beykos (zwany wcześniej Zaulek Konstantynopola)*, 1869; olej, płótno, 29 x 35,8 cm; sygn. St. Chlebowski, 1869 7 Beykas; wł. prywatna.
64. *Wnętrze domu wezyra Amcazade Hüseyin Paszy w Stambule (zwany wcześniej Wnętrze domu tureckiego)*, ok. 1867–1869; olej, płótno, 28 x 34 cm; sygn. St Chlebowski; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, MNK II-a-1127.
65. *Fontanna na trzecim dziedzińcu pałacu Topkapi (zwany wcześniej Fragment architektury)*, ok. 1875; olej, płótno, 27 x 34 cm; sygn. podpis na odwrocie; wł. prywatna.



66.



67.

66. *Wnętrze Meczetu Rustema Paszy w Stambule* (zwany wcześniej *Wnętrze meczetu*), ok. 1875; olej, papier, karton, 33,5 x 28 cm; wł. Lwowska Galeria Sztuki, Z-1895.

67. *Bazar w Konstantynopolu*, 1875; olej, płótno 33,3 x 27 cm; sygn. 16 Juni 1875 St. Chlebowski; wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, 35601 MNW.



69.



68.



70.

71.





72.

68. *Widok góry Uludag* (zwany wcześniej *Krajobraz wschodni*), ok. 1876; olej, płótno, 20 x 35 cm; sygn. St. Ch. 76; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, MNK II r.a. 333.
69. *Scena orientalna z wielbłądami* (zwana także *Pojenie wielbłądów nad brzegiem Nilu*), 1866; olej, płótno, 60,5 x 40,3 cm; sygn. St. Chlebowski 1866; wł. Panorama Art Gallery, Warszawa.
70. *Przy bramie miejskiej*, 1873; olej, płótno, 96,5 x 71,1 cm; sygn. St. Chlebowski 1873; wł. prywatna.
71. *Wejście na bazar Chan al-Chalili w Kairze* (zwany wcześniej *Bazar wschodni*), 1875; olej, płótno, 40,5 x 34 cm; sygn. 18 2/III 75 Cair St. Ch.; wł. Muzeum Okręgowe, Toruń, MT/M/301/N.
72. *Bazar w Kairze* (zwany wcześniej *Ulica w Stambule*), 1875; olej, płótno, 34 x 28,8 cm; sygn. 18 27/II 75 St. Ch.; wł. Lwowska Galeria Sztuki, Z-257.
73. *Sultan Bajazet w niewoli u Tamerlana*, 1878; olej, płótno, 27,3 x 40,8 cm; sygn. St. Chlebowski 1878; wł. Lwowska Galeria Sztuki, Z-437.



74.



73.





75.



76.



77.

74. *Pejzaż włoski*, ok. 1879; olej, płótno, deska, 53 x 43 cm; sygn. St. Chlebowski; wł. prywatna.
75. *Turek z nargilą* (zwany także *Zajbek palący nargilę, siedzący przed kawiarnią z dwoma psami*) 1877; olej, deska, 35 x 25,5 cm; sygn. St. Chlebowski 1877; repr. Dział Dokumentacji Ikonograficznej, Muzeum Narodowe, Warszawa.
76. *Turecki wartownik* (zwany także *Zajbek*), 1880; olej, tektura, 49 x 34,3 cm; sygn. S. Chlebowski 1880; wł. prywatna.
77. *Strażnik meczetu*, 1876–1882; olej, płótno, 54,5 x 40 cm; sygn. St. Chlebowski; wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, MP 1062.



78.

78. *Baszybuzuk*, 1880; olej; sygn. St. Chlebowski 1880; repr. „Tygodnik Powszechny” 1883, II, s. 673.

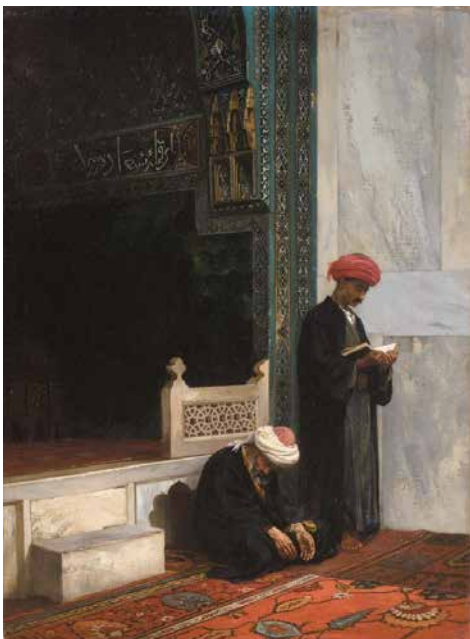
79. *Baszybuzukowie przed wejściem*, 1876–1882; olej, płótno, deska, 65,5 x 50,7 cm; sygn. S Chlebowski; wł. prywatna.

80. *Czas modlitwy* (zwany także *Zielony Meczec w Bursie*, *Turek modlący się w Zielonym Meczecie w Bursie*), 1877; olej, płótno, 65,5 x 50,2 cm; wł. prywatna.

79.



80.





81.

81. *Strażnik haremu* (zwany także *Zajbek w Bursie*), ok. 1880; olej, płótno, 43 x 28,5 cm; wł. prywatna.

82. *Kurdowie na modlitwie* (zwany także *Albańczycy modlący się przed westybulem meczetu*), ok. 1882; olej; repr. Dzieł Dokumentacji Ikonograficznej, Muzeum Narodowe, Warszawa.



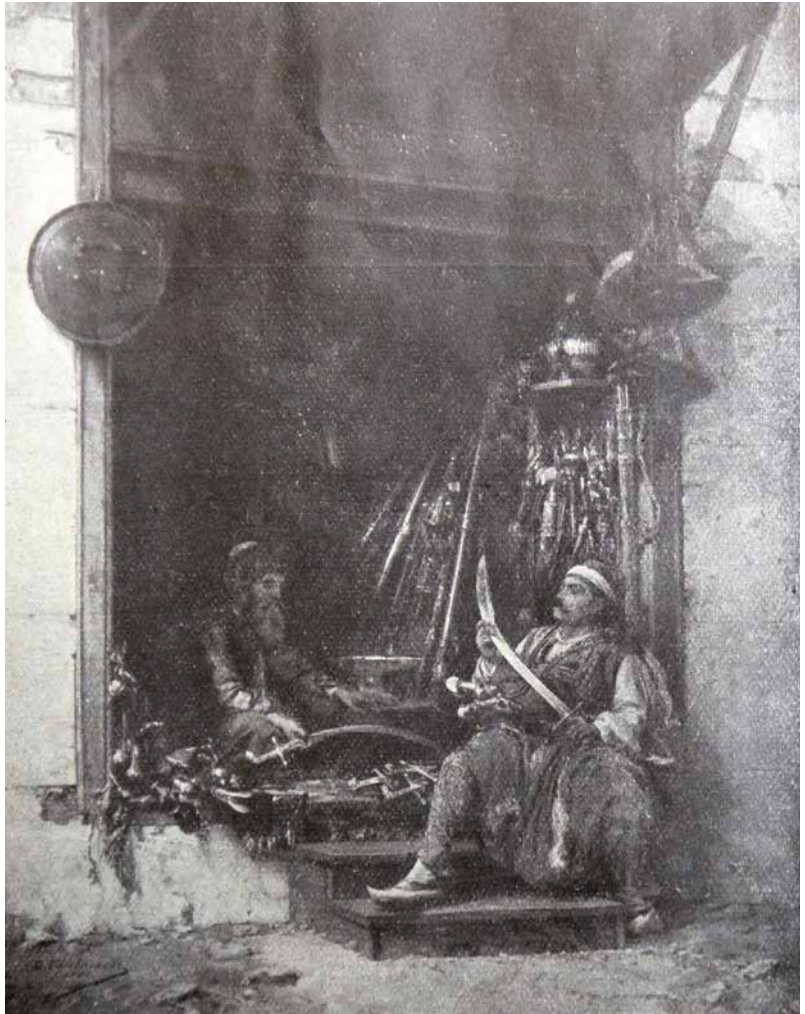
82.



83.

83. *Ulica w Kairze* (zwany także *Wejście na bazar Chan al-Chailili w Kairze*), 1878; olej, płótno, 67,3 x 52,1 cm; sygn. St. Chlebowski 1878; wł. prywatna.

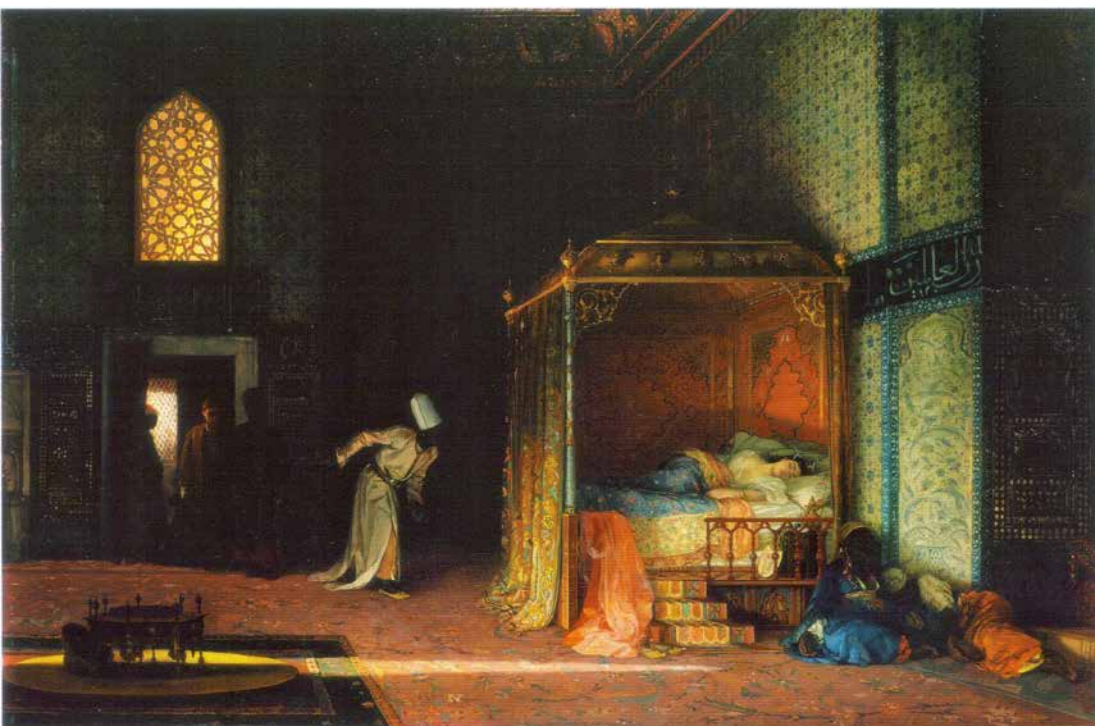
84. *Sklep z bronią* (zwany także *Handlarz starej broni*), 1880; olej, płótno, 68,5 x 90,5 cm; wł. prywatna; repr. „Tygodnik Ilustrowany” 1925, I, s. 150.



84.



85. *Żebracy przed meczetem sułtana Hassana w Kairze*, 1881; olej, płótno, 74 x 55 cm; sygn. St. Chlebowski 1881; wł. prywatna.
86. *Grający w szachy* (zwany także *Kawiarnia w Kairze*), ok. 1882; olej, płótno, 59,7 x 47,6 cm; sygn. St. Chlebowski; wł. prywatna.
87. *Dramat w haremie* (zwany także *Zaduszenie Sułtanki, Śmierć sułtanki*), 1877; olej, płótno, 68 x 100 cm; sygn. St. Chlebowski; wł. Państwowa Galeria Tretia-kowska, Moskwa, nr 1819.



87.

86.





88.

88. *Sprzedaż niewolnicy* (zwany także *Kupowanie niewolnicy w Konstantynopolu, Targ na niewolnice*), 1879; olej, płótno, 93 x 72 cm; sygn. St. Chlebowski 1879; wł. Galerie Berko, Knokke-Heist (Belgia).

WYKAZ ŹRÓDEŁ
I WYBRANA LITERATURA

I

ARCHIWALIA

Biblioteka Jagiellońska, Dział Rękopisów

Zapiski i notatki autobiograficzne sporządzone przez Stanisława Chlebowskiego,
Przyb. 233/04.

Notatki i rachunki z pobytu w Turcji, 1865–1878 i bez dat, Przyb. 234/04.

Notatki i rachunki z pobytu w Paryżu, 1878–1884 i bez dat, Przyb. 235/04.

Spis obrazów, korespondencja dotycząca ich ekspozycji i notatki prasowe o ich losach. Papiery dotyczące sprzedaży zbiorów Stanisława Chlebowskiego,
1864–1881, Przyb. 236/04.

Korespondencja Stanisława Chlebowskiego, t. 1, Przyb. 237/04.

Korespondencja Stanisława Chlebowskiego, t. 2, Przyb. 238/04.

Fotografie Stanisława Chlebowskiego, fotografie jego obrazów, zdjęcia z Turcji,
Przyb. 239/04.

Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich,
t. 1, 1866–1871, Przyb. 240/04.

Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich,
t. 2, 1872–1875, Przyb. 241/04.

Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich,
t. 3, 1876–1877, Przyb. 242/04.

Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich,
t. 4, 1878, Przyb. 243/04.

Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich,
t. 5, 1879, Przyb. 244/04.

Listy Stanisława Chlebowskiego do Kamilli, Ksawery i Heleny Chlebowskich, listy do urzędników ambasad, t. 6, 1880–1881, Przyb. 245/04.

Listy Heleny Chlebowskiej-Biechońskiej do Michała Pawlikowskiego, w: *Korespondencja Michała Pawlikowskiego do 1939 roku*, cz. 1, t. 2, Przyb. 483/04.

Listy Stanisława Chlebowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego, w: *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 3, 6462/IV; t. 31, 6491/IV. *Autografy nowe ze zbiorów W. Górskiego*, 7852/IV.

Getty Research Institute

Księgi firmy Goupil & Cie/Boussod, Valadon & Cie oraz firmy M. Knoedler & Co., <http://piprod.getty.edu/starweb/stockbooks/servlet.starweb?path=stockbooks/stockbooks.web> (data dostępu: 8 XII 2016).

II ŹRÓDŁA DRUKOWANE

Prasa

- „Biesiada Literacka” 1876, I, s. 29; 1876, II, 629; 1877, I, s. 147; 1877, II, s. 342; 1878, I, s. 54; 1878, I, s. 86; 1878, II, s. 294; 1879, I, s. 54; 1884, I, s. 435; 1884, I, s. 277; 1888, I, s. 33; 1896, II, s. 323; 1905, II, s. 343.
- „Bluszcz” 1872, nr 51, s. 408; 1882, nr 21, s. 165; 1884, nr 28, s. 222; 1897, nr 52, s. 415.
- „Czas” 1872, nr 250, s. 2; 1873, nr 231, s. 2; 1880, nr 6, s. 2; 1880, nr 13, s. 1; 1881, nr 215, s. 2; 1884, nr 137, s. 2-3; 1897, nr 230, s. 3.
- De Nittis L., *Profils d’anonymes. Le Polonais*, „La Nouvelle Revue” 1892, nr 1-2, s. 338-357.
- Duranty L.E., *Réflexions d’un bourgeois sur le Salon de peinture*, „Gazette des Beaux-Arts” 1877, nr 16, s. 80
- „Echo Muzyczne i Teatralne” 1897, nr 49, s. 585.
- „Głos” 1897, nr 38, s. 938.
- „L’Illustration. Journal Universel” z 13 XI 1869, s. 309-310.
- „Kłosy” 1871, I, s. 371-372; 1877, I, s. 147; 1877, II, s. 23; 1878, II, s. 31; 1878, nr 700, 343; 1880, I, s. 314; 1880, nr 770, s. 222-223; 1884, II, s. 6-7; 1884, II, s. 44.
- „Kraj” 1884, nr 25, s. 18; 1885, nr 50, s. 5-6; 1892, nr 4, s. 13; 1894, nr 48, s. 27; 1895, nr 10, s. 25; 1897, nr 37, s. 10.
- „Kronika Rodzinna” 1884, nr 13, s. 416.
- „Kurier Warszawski” 1863, nr 110, s. 523; 1863, nr 155, s. 759; 1866, nr 31, s. 170; 1883, nr 165a.

- Nettement A., *Salon de 1863*, „La Semaine des Familles” z 4 VII 1863, s. 629.
 N.F.C., *Une procession, dans les rues de Constantinople*, „Le Monde Illustré”
 z 26 VIII 1865, s. 137–138.
- „Niwa” 1876, nr 16, s. 717.
- „Prawda” 1884, nr 25, s. 300; 1885, nr 44, s. 518–519.
- „Przegląd Tygodniowy” 1880, nr 10, s. 116.
- „Rola” 1884, nr 25, s. 298.
- „Strzecha Ojczysta” 1879, nr 3, szp. 9.
- Treter M., *Nowsze malarstwo polskie w Galerii Miejskiej we Lwowie*, „Lamus” 1911.
- „Tydzień Literacki” 1875, nr 10, s. 399; 1876, nr 4, s. 63.
- „Tygodnik Ilustrowany” 1873, II, s. 160; 1877, II, s. 4; 1879, I, s. 146; 1879, I, s. 250; 1879, I, s. 306; 1879, I, s. 330; 1880, I, s. 259; 1882, II, s. 59; 1883, I, s. 28; 1883, I, s. 39; 1884, I, s. 394; 1885, nr 142, s. 189; 1895, I, s. 183; 1896, II, s. 911; 1897, I, s. 378; 1897, II, s. 905; 1908, II, s. 688; 1925, I, s. 150.
- „Tygodnik Powszechny” 1881, nr 4, s. 58; 1883, II, s. 673; 1884, nr 30, s. 466.
- „Wędrowiec” 1872, II, s. 335; 1873, II, s. 350; 1877, I, s. 239; 1877, I, s. 335; 1884, II, s. 317–318.
- Yriarte Ch., *Sa Majesté le sultan*, „Le Monde Illustré” z 15 VII 1865, s. 44, 46.

Druki zwarte

- Amicis De E., *Konstantynopol. Wspomnienia z podróży*, przeł. M. Obrąpalska, Warszawa 1879.
- Belza S., *W stolicy padyszacha*, Warszawa 1898.
- Brassey A., *Sunshine and Storm in the East, Or Cruises to Cyprus and Constantinople*, New York 2005.
- Catalogue de quelques objets d'art. Faisant partie de la collection de M. S. Chlebowski peintre de S. M. I. Le Sultan depuis 1864 par Avia de Phrygie publiciste*, Constantinople 1875.
- Chateaubriand de F.-R., *Opis podróży z Paryża do Jerozolimy*, na podstawie tłum. F.S. Dmochowskiego, oprac. P. Hertz, Warszawa 1980.
- Chłędowski K., *Pamiętniki*, Kraków 1957.
- Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, Paris 1864, 1877, 1878, 1879.
- Gnatowski J., *Listy z Konstantynopola*, Kraków 1883.

- Jabłonowski W., *Pamiętnik z lat 1851–1893*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967.
- Koszczyk W. [właśc. W.W. Wołodźko], *Wschód. Ze Stambułu do Angory*, Lwów 1874.
- Koźmian S., *Podróże i polityka*, t. 2, Kraków 1905.
- Kraszewski J.I., *Catalogue d'une collection iconographique polonaise*, Dresden 1865.
- Kraszewski J.I., *Rachunki. Z roku 1866*, Poznań 1867.
- Lamartine de A., *Podróż na Wschód*, przeł. J.T.S. Jasiński, oprac. P. Hertz, Warszawa 1986.
- Mann M., *Podróż na Wschód*, t. 1, Kraków 1854; t. 2–3, Kraków 1855.
- Nerval de G., *Podróż na Wschód*, przeł. J. Dmochowska, Warszawa 1967.
- Petrov P., *Sbornik materialov dlja istorii S. Peterb. Akademii Chudozestv*, t. 3, Petersburg 1866.
- Pietraszewski I., *Uroki Orientu*, Olsztyn 1989.
- Rosen J., *Wspomnienia 1860–1925*, Warszawa 1933.
- Sprawozdania Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych*, Warszawa 1874, 1880, 1884, 1891,
- Zaleski A., *Z wycieczki na Wschód*, Warszawa 1887.
- Zamojska J., *Wspomnienia*, Londyn 1961.

III

WYBRANE OPRACOWANIA

- XIX Century American Paintings and European Genre Subjects, Examples of the Barbizion School*, Parke Bernet Galleries, New York 1947.
- Ackerman G.M., *The Life and Work of Jean-Léon Gérôme*, London–New York 1986.
- Ackerman G.M., *Les Orientalistes de l'école britannique*, Paris 1991.
- Ackerman G.M., *Les Orientalistes de l'école américaine*, Paris 1994.
- Ackerman G.M., Parrish G., *Charles Bague Drawing Course: With the Collaboration of Jean-Léon Gérôme*, Drawing Course, Paris 2003.
- Alazard J., *L'Orient et la peinture française au XIX^e siècle d'Eugène Delacroix à Auguste Renoir*, Paris 1930.
- Alberto Pasini. *Da Parma a Costantinopoli via Parigi*, red. G. Godi, Parma 1996.
- Album reprodukcji obrazów z wystawy Sto Lat Malarstwa Polskiego z prywatnych zbiorów warszawskich*, Warszawa 1919.
- Album sztuki polskiej*, oprac. H. Piątkowski, Warszawa 1901.
- Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. 18, München 1998 (hasło „Stanisław Chlebowski” w oprac. U. Leszczyńskiej).
- Anczyszkina L., *Ewropejskij orientalizm i jogo predstavnik Stanislaw Chlebowski*, „Chudożnja Kultura. Aktualny Problemi” 2010.
- L'Appel du désert. Les peintres voyageurs en Algérie, 1870–1910*, red. A. Le Falher, X. Villebrun, Clermont-Ferrand 2008.
- Ataöv T., *Turkish Painting*, Bucharest 1979.

- Bachowski W., Treter M., *Wystawa miniatur i sylwetek we Lwowie*, Lwów 1912.
- Bar-Yosef E., *The Holy Land in English Culture 1799–1917. Palestine and Question of Orientalism*, Oxford 2005.
- Berko P., Berko V., *Peinture orientaliste/Orientalist Painting*, Bruxelles 1982.
- Bernasconi D., *Mythologie d'Abd El-Kader dans l'iconographie française au XIX^e siècle*, „Gazette des Beaux-Arts” 1971, t. 77.
- Bołoz-Antoniewicz J., *Katalog wystawy sztuki polskiej 1764–1886*, Lwów 1894.
- Bonaparte et l'Égypte, feu et lumières*, red. J.M. Humbert, Paris 2008.
- Boppe A., *Les Peintres du Bosphore au XVIII^e siècle*, Paris 1989.
- Brahami D., Benchikou K., *Étienne Dinet*, Paris 1984.
- Brandt... Malczewski... Siemiradzki... *Polscy monachijczycy. Wystawa malarstwa ze zbiorów Lwowskiej Galerii Sztuki*, red. E. Giszter, Katowice 2005.
- Brejon de Lavergnée A., Thiébaud D., *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre. II. Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers*, Paris 1981.
- Bystron J., *Polacy w Ziemi Świętej, Syrii i Egipcie*, Kraków 1930.
- Carrot R.G., *The Egyptian Revival. Its Sources, Monuments, and Meaning (1808–1858)*, Berkley–Los Angeles–London 1978.
- Cazenave E., *Les Artistes de l'Algérie. Dictionnaire des peintres, sculpteurs, graveurs, 1830–1962*, Paris 2001.
- Chantilly, musée Condé, peintures des XIX^e et XX^e siècles. (Inventaire des collections publiques françaises)*, red. N. Garnier-Pelle, Paris–Chantilly 1997.
- Chodurski A., *Imam Szamil (1796–1871) i jego działalność*, „Rocznik Tatarów Polskich” 1994, t. 2.
- Chomyn I., *150 arcydzieł malarstwa polskiego ze zbiorów Lwowskiej Galerii Sztuki*, Pelplin 2006.
- Chudzikowska J., *Dziwne życie Sadyka Paszy: o Michale Czajkowskim*, Warszawa 1982.
- Chwalewik E., *Zbiory polskie. Archiwa, biblioteki, gabinety, muzea i inne zbiory powszechne w ojczyźnie i na obczyźnie w porządku alfabetycznym według miejsc ułożył*, t. 1, Kraków 1926; t. 2, Kraków 1927.
- Ciesielski S., *Rosja – Czeczenia. Dwa stulecia konfliktu*, Wrocław 2005.

- Clayton P., *The Rediscovery of Egypt: Artists and Travellers in the 19th Century*, London 1982.
- Compin I., Lacambre G., Roquebert A., *Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des peintures*, t. I, Paris 1990.
- Crest Du X., *De Paris à Istanbul, 1851–1949. Un siècle de relations artistiques entre la France et la Turquie*, Strasbourg 2009.
- Cuda orientu, red. T. Grzybkowska, Z. Żygulski jun., Gdańsk 2006.
- Çelik Z., *Displaying the Orient. Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs*, Berkeley 1992.
- Çelik Z., *Speaking Back to Orientalist Discourse*, w: *Orientalism's Interlocutors. Painting, Architecture, Photography*, red. J. Beaulieu, M. Roberts, Durham 2002.
- Davillier J.Ch., *Fortuny, sa vie, son œuvre, sa correspondance, avec cinq dessins inédits en fac-similé et deux eaux-fortes originales*, Paris 1875.
- De Delacroix à Kandinsky: l'orientalisme en Europe*, red. D. Depelchin, R. Diederer, Paris–Bruxelles 2011.
- De Delacroix à Renoir, l'Algérie des peintres*, red. S. Guégan, Paris 2003.
- Denny W.B., *Quotations in and out of Context: Ottoman Turkish Art and European Orientalist Painting*, „Muqarnas” 1993, t. 10.
- Desmet-Grégoire H., *Le Divan magique: l'Orient turc en France au XVIII^e siècle*, Paris 1994.
- Dizy Caso E., *Les Orientalistes de l'école espagnole*, Paris 1997.
- Dobrowolski T., *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 2, Wrocław–Kraków 1960.
- Donate M., Mendoga C., *Fortuny, 1838–1874*, katalog wystawy, Barcelona 2003.
- Dopierała K., *Emigracja polska w Turcji w XIX i XX wieku*, Lublin 1988.
- Dumur G., *Delacroix et le Maroc*, Paris 1989.
- Dunin-Wąsowicz K., *O powstańczym generale*, Warszawa 1966.
- The East: Imagined, Experienced, Remembered. Orientalist Nineteenth-Century Painting*, red. J. Thompson, D.H.T. Scott, Dublin 1988.
- Eastern Encounters. Orientalist Painters in the Nineteenth Century*, red. L. Thornton, London 1978.
- Égyptomania. L'Égypte dans l'art occidental, 1730–1930*, red. J.M. Humbert, M. Pantazzi, C. Ziegler, Paris–Ottawa–Vienne 1994.

- Encyklopedia powszechna S. Orgelbranda*, t. 3, Warszawa 1898 (hasło „Stanisław Chlebowski”).
- Ernest Meissonier. *Rétrospective*, Lyon 1993.
- Europa und der Orient: 800–1900*, red. G. Sievernich, H. Budde, A. Paape, Berlin 1989.
- Exposition rétrospective d'oeuvres des peintres polonais*, Paris 1900.
- Fleig A., *Rêves de papier: la photographie orientaliste, 1860–1914*, Neuchâtel 1997.
- Foucart B., *Le Renouveau de la peinture religieuse en France (1800–1860)*, Paris 1987.
- Fyderek N., *Stanisław Chlebowski – „Śmierć Władysława Warneńczyka” i „Sobieski pod Wiedniem”*, praca magisterska napisana w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego pod kierunkiem prof. dr. hab. Wojciecha Bałusa w roku 2008 (maszynopis w Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego).
- Gałczyńska-Kilańska K., *Polacy w Kraju Półksiężycy*, Kraków 1974.
- Gdy polski malarz uczył sultana*, „Na Szerokim Świecie” 1934, nr 34.
- Germaner S., İnankur Z., *Constantinople and the Orientalists*, Istanbul 2002.
- Germaner S., İnankur Z., *Orientalism and Turkey*, Istanbul 1989.
- Gérôme & Goupil. *Art and Enterprise*, red. H. Lafont-Couturier, Paris 2000.
- Goodwin G., *Prywatny świat kobiet ottomańskich*, przeł. K. Lossman, Warszawa 2008.
- Gören A.K., *Minority, Levantine and Foreign Painters who Depicted Eyüpsultan*, w: *Eyüpsultan Symposia I–VIII: Selected Articles*, Istanbul 2005.
- Gosudarstvennaja Tret’jakovskaja Galereja. Katalog zivopisi XVIII – nac. XX veka (do 1917 goda)*, Moskva 1984.
- Grajewski L., *Bibliografia ilustracji czasopism polskich XIX i XX wieku (do 1918)*, Warszawa 1972.
- Guégan S., *Delacroix et les Orientales*, Paris 1994.
- Guiterman H., *David Roberts*, Oxford 1986.
- Haddad M., *Khalil-Bey. Un homme, une collection*, Paris 2000.
- Haja M., Wimmer G., *Les Orientalistes de l'école allemande et autrichienne*, Paris 2000.
- Haskell F., *The Old Masters in the Nineteenth-Century French Painting*, „Art Quarterly” t. 34, 1971, nr 1.

- Haskell F., *A Turk and His Pictures in Nineteenth-Century Paris*, „Oxford Art Journal” 1982, t. 5, nr 1.
- Henri Regnault (1843–1871), red. S. de Juvigny, O. Caule, katalog wystawy, Saint-Cloud 1991.
- Hitzel F., *Couleurs de la Corne d’or. Peintres voyageurs de la Sublime Porte*, Paris 2002.
- Horynová A., *Portrétní miniatury ve sbirkách statních zámků středočeského kraje*, Praha 1982.
- İnankur Z., *Official Painters of Ottoman Palace*, w: *Art turc. Turkish art, 10th International Congress of Turkish Art*, Genève 1999.
- Jacobson K., *Odaliques & Arabesques: Orientalist Photography 1839–1925*, London 2007.
- Janczyk A., *Odaliski w parku nad Bosforem*, „Spotkania z Zabytkami” 2009, nr 1.
- Jardine L., *The Awful End of William the Silent. The First Assassination of a Head of State with a Handgun*, London 2005.
- Jeanne d’Arc, *les tableaux de l’histoire*, red. L. Salomé, Paris 2003.
- Jordanowski S., *Vademecum malarstwa polskiego*, Nowy Jork 1988.
- Juler C., *Les Orientalistes de l’école italienne*, Paris 1994.
- Jullian P., *Les Orientalistes, la vision de l’Orient par les peintres européens au XIX^e siècle*, Fribourg–Paris, 1977.
- Karbowski W., *Zygmunt Padlewski*, Warszawa 1969.
- Kasznik A., *Abd el-Kader 1808–1880. Geneza nowożytnej Algierii*, Wrocław 1977.
- Katalog ilustrowany Miejskiej Galerii Obrazów i Rzeźb w Bydgoszczy*, Bydgoszcz 1929.
- Katalog Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 1908.
- Katalog wystawy „Koń w malarstwie i rzeźbie polskiej”*, Kraków 1913.
- Katalog wystawy Sto Lat Malarstwa Polskiego*, oprac. F. Klein, Kraków 1929.
- Keil M., *Die Miniaturen der Albertina in Wien*, Wien 1977.
- Kemir M., *L’Orient des photographes au XIX^e siècle*, Paris 1994.
- Kondakov S.M., *Spisok russkich chudoznikov k’jubilejnom spravociniku Imperatorskoj Akademii Chudozestv*, [s.l.] [1914].
- Kopera F., *Dzieje malarstwa w Polsce*, t. 3: *Malarstwo w Polsce XIX i XX wieku*, Warszawa 1929.

- Król A., *Wizerunki Wita Stwosza w malarstwie i rzeźbie polskiej XIX wieku*, w: *Wokół Wita Stwosza*, red. A. Organisty, D. Horzela, Kraków 2005.
- Krótkie wzmianki o niezwykłych malarzach polskich na wystawie retrospektywnej, otwartej w maju 1898 roku w Warszawie, z dodaniem spisu chronologicznego i katalogu ich dzieł, Warszawa 1898.
- Kruszelnicki Z., *Postać Wita Stwosza w literaturze i plastyce polskiej XIX i pierwszej połowy XX wieku*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i konserwatorstwo” 2000, z. 338.
- Krzywka Ł., *Sztuk-mistrz polski. Leon Kapliński (1826–1873)*, Wrocław 1994.
- Kubicka A., *Motywy orientalne w twórczości Tadeusza Ajdukiewicza*, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. M. Zgórniaka w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego w roku 2012 (maszynopis w Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego).
- Kwiatkowski M., *Polscy malarze koni*, Warszawa 1991.
- La Grèce retrouvée. Artistes et voyageurs des années romantiques*, red. F.-M. Tzigakou, Paris 1984.
- Lafont-Couturier H., *La Maison Goupil ou la notion d'oeuvre originale remise en question*, „Revue de l'art” 1996, nr 112.
- Lelièvre P., *Vivant Denon, homme des lumières, “ministre des arts” de Napoléon*, Paris 1993.
- Lem A., *Wizja Bliskiego Wschodu i Afryki Północnej w malarstwie polskim II połowy XIX i I połowy XX wieku. Wybrane wątki i zagadnienia*, „Dzieła i Interpretacje” 1996, t. 4.
- Lemaire G.-G., *The Orient in Western Art*, Paris 2008.
- Léon Belly*, red. P. Wintrebert, P. Chabert, katalog wystawy, Saint-Omer 1977.
- Lepage J., *L'Épopée orientale*, Narbonne 2005.
- Lewak A., *Dzieje emigracji polskiej w Turcji (1831–1878)*, Warszawa 1935.
- Lewis B., *Narodziny nowoczesnej Turcji*, przeł. K. Dorosz, Warszawa 1972.
- Lewis J.M.H., *John Frederick Lewis (1805–1876). Orientalist and Animal Lover*, katalog wystawy, London 1985.
- Levey M., *The Painter Depicted: Painters as a Subject in Painting*, London 1981.
- The Lure of the East: British Orientalist Painting*, red. N. Tromans, London 2008.

- Łątka J.S., *Adampol – polska wieś nad Bosforem*, Kraków 1981.
- Łątka J.S., *Tajemnice haremów*, Kraków 1992.
- Łątka J.S., *Odaliski, poturczeńcy i uchodźcy. Z dziejów Polaków w Turcji*, Kraków 2001.
- Łątka J.S., *Słownik Polaków w Imperium Osmańskim i Republice Turcji*, Kraków 2005.
- Macfie A.L., *Orientalism*, London 2002.
- MacKenzie J.M., *Orientalism. History, Theory and the Arts*, Manchester–New York 1995.
- Majda T., *European Artistic Tradition and Turkish Taste – Stanisław Chlebowski, the Court Painter of Sultan Abdulaziz*, w: *Interaction in Art, Proceedings of the International Symposium organized by the Hacettepe University, Faculty of Letters, Department of Art History*, red. Z. Yasa Yaman, Ankara 2000.
- Malarstwo polskie XIX wieku*, oprac. H. Blak, B. Małkiewicz, E. Wojtałowa, Katalogi Zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, Kraków 2001.
- Malarstwo polskie 1766–1945. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, oprac. D. Suchocka, Poznań 2005.
- Malinowski J., *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa 2003.
- Mansel P., *Fausto Zonaro – Court Painter of Sultan Abdul Hamid II*, „Apollo” 1987, nr 126.
- Matuszczak T., *Chełmoński w księgach handlowych Goupil & Cie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2014, nr 4.
- Michalski S., *Romantyczne wizerunki pokonanego wodza. Próba rozszerzenia ikonografii*, „Folia Historiae Artium. Seria Nowa” 2007, t. II, 2007.
- Mosby D., *Alexandre-Gabriel Decamps*, New York 1977.
- Mycielski J., *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce*, Kraków 1897.
- Nicol D.M., *Konstantyn XI. Ostatni cesarz Bizancjum*, przeł. M. Dąbrowska, Gdańsk 2004.
- Niewiadomski E., *Malarstwo polskie XIX i XX wieku*, Warszawa 1926.
- Noakes V., *Edward Lear (1812–1888)*, katalog wystawy, London 1985.
- Noble Dreams, Wicked Pleasures: Orientalism in America, 1870–1930*, red. H. Edwards, B.T. Allen, Williamstown–Baltimore–Charlotte 2000.

- Nochlin L., *The Imaginary Orient*, w: idem, *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York 1989.
- Öner S., *The Place of the Ottoman Palace in the Development of Turkish Painting and the Military Painters*, w: *Art turc. Turkish art, 10th International Congress of Turkish Art*, Genève 1999.
- L'Orient en question, 1825–1875. De Missolonghi à Suez, ou l'Orientalisme de Delacroix à Flaubert*, Marseille 1975.
- Orient w sztuce polskiej*, red. B. Biedrońska-Słotowa, Kraków 1992.
- Orientales*, red. D. Molinardi, Paris 2010.
- Orientalism: Delacroix to Klee*, red. R. Benjamin, Sydney 1997.
- Orientalism: the Near East in French Painting, 1800–1880*, red. D.A. Rosenthal, Rochester, New York 1982.
- L'orientalisme en Europe de Delacroix à Matisse*, red. D. Depelchin, R. Diederer, Paris 2011.
- Orientalistische Reise. Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert*, red. E. Mayr-Oehring, Wien 2003.
- The Orientalists: Delacroix to Matisse. European Painters in North Africa and the Near East*, red. M.A. Stevens, London 1984.
- Orientalizm w malarstwie, rysunku i grafice w Polsce w XIX i I połowie XX wieku*, red. A. Kozak, T. Majda, Warszawa 2008.
- Paryski ślad Józefa Chełmońskiego*, red. T. Matuszczak, M.M. Grąbczewska, Radziejowice 2009.
- Les Peintres de l'autre rive: Alger 1830–1930*, red. M. Wallet, Cannes 2003.
- Pejzaż malarzy polskich ze zbiorów Lwowskiej Galerii Sztuki*, Pelplin 2004.
- Peltre Ch., *L'Atelier du voyage. Les peintres en Orient au XIX^e siècle*, Paris 1995.
- Peltre Ch., *Retour en Arcadie. Le voyages des artistes français en Grèce au XIX^e siècle*, Paris 1997.
- Peltre Ch., *Les Orientalistes*, Paris 2003.
- Peltre Ch., *Orientalism*, Paris 2004.
- Picturing the Middle East. A Hundred Years of European Orientalism. A Symposium*, New York 1996.
- Plienniki krasoty. Russkoje akademickeskoje i sałonnnoje iskusstwo 1830–1910-h godow*, Moskwa 2006.

- Plessier G., *Adrien Dauzats ou la tentation de l'Orient*, katalog wystawy, Bordeaux 1990.
- Płazewska M., *Warszawski Salon A. Krywulta (1880–1906)*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1966, t. 10.
- Polscy uczniowie Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu w XIX i na początku XX wieku: katalog wystawy*, red. L. Skalska-Miecik, B. Brus-Malinowska, Warszawa 1989.
- Polski słownik biograficzny*, red. W. Konopczyński, t. 3, Kraków 1937 (hasło „Stanisław Chlebowski” w oprac. M. Tretera).
- Poprzęcka M., *Wizerunek mistrza*, w: *Ikonografia romantyczna*, red. eadem, Warszawa 1977.
- Poprzęcka M., *Akademizm*, Warszawa 1980.
- Poprzęcka M., *Polskie malarstwo salonowe*, Warszawa 1991.
- Poraj-Chlebowski W., *Turcja i Egipt*, Kraków [b.d].
- Potocki A., *Udział Polaków na wystawach paryskich w XIX wieku (1808–1867)*, „Sztuka” 1904.
- Pouillon F., *L'ombre de l'Islam. Les figurations de la pratique religieuse dans la peinture orientaliste du XIX^e siècle*, „Actes de la Recherche en Sciences Sociales” 1988, nr 75.
- Prosper Marilhat, katalog wystawy, Clermont-Ferrand 1973.
- Przewodnik po Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 1914.
- Żołnierz i koń w sztuce polskiej*, Przewodnik Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, nr 85, Warszawa 1933.
- Rachet G., Simoën J.-C., *David Roberts. Voyage en Égypte*, Paris 1992.
- Renda G., *Ottoman Painting and Sculpture*, w: *Ottoman Civilization*, red. H. Inalcik, G. Renda, Ankara 2003.
- Reychman J., *Podróżnicy polscy na Bliskim Wschodzie w XIX wieku*, Warszawa 1972.
- Reychman J., *Historia Turcji*, Wrocław 1973.
- Roberts M., *Gérôme in Istanbul*, w: *Reconsidering Gérôme*, red. A. Scott, M. Morton, Los Angeles 2010.
- Roberts M., *Istanbul Exchanges. Ottomans, Orientalists and Nineteenth-century Visual Culture*, Berkeley 2015.

- Rosales Rodriguez A., *Śladami dawnych mistrzów. Mit Holandii złotego wieku w dziewiętnastowiecznej kulturze artystycznej*, Warszawa 2008.
- Rosset T. F. de, *Polskie kolekcje i zbiory artystyczne we Francji w latach 1795–1919. Między „skarbnicą narodową” a galerią sztuki*, Toruń 2005.
- Runciman S., *Upadek Konstantynopola 1453*, przeł. A. Dębnicki, Warszawa 1968.
- Russia’s Unknown Orient. Orientalist Paintings 1850–1920*, red. O. Atroschenko, V. Bulatov, I. Kouteinikova, D. Schimmelpenninck van der Oye, K. Solovjeva, I. Bagdamian, Rotterdam 2010.
- Ryszkiewicz A., *Polonica na zamku w Montrésor*, Poznań 1975.
- Ryszkiewicz A., *Kolekcjonerzy i miłośnicy*, Warszawa 1981.
- Ryszkiewicz A., *Malarstwo polskie. Romantyzm. Historyzm. Realizm*, Warszawa 1989.
- Said E., *Orientalizm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005.
- Sandoz M., *Théodore Chassériau. Catalogue raisonné des peintures et estampes*, Paris 1974.
- Schurr G., *1820–1920. Les petits maîtres de la peinture valeur de demain*, t. 3, Paris 1976.
- Shaw W.M.K., *Ottoman Painting. Reflections of Western Art from the Ottoman Empire to the Turkish Republic*, London–New York 2011.
- Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 1, Wrocław–Warszawa 1971 (hasło „Stanisław Chlebowski” w oprac. E. Szczawińskiej).
- The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme (1824–1904)*, red. L. des Cars, D. de Font-Réaulx, E. Papet, Paris 2010.
- Stępniewska-Holzer B., *Życie codzienne na Bliskim Wschodzie w XIX wieku*, Warszawa 2002.
- Sto pięćdziesiąt lat malarstwa polskiego w szkicach. Katalog IX wystawy Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości*, oprac. W. Husarski i in., Warszawa 1918.
- Studzińska-Kubalska B., *Kompozycje historyczne i rodzajowe Stanisława Chlebowskiego (1835–1884) – w kręgu inspiracji malarstwem francuskim*, „Roczniki Humanistyczne” 2008–2009, t. 56–57.
- Suchodolska M., Jakimowicz I., Jaworska J., *Rysunki z kolekcji J.I. Kraszewskiego*, Warszawa 1961.

- The Sultan's Portrait. Picturing the House of Osman*, red. S. Kangal, P.M. Isjn, Istanbul 2000.
- Swieykowski E., *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie (1854–1904)*, Kraków 1905.
- Szelest D., *Lwowska Galeria Obrazów. Malarstwo polskie*, przeł. J. Derwojed, Warszawa 1990.
- Szukiewicz M., *Stambulski epizod w życiu Matejki*, w: *Jan Matejko. Studia i szkice*, Kraków 1938.
- Śliwa J., *Znad Bosforu do Krakowa. Stanisław Poraj Chlebowski (1835–1884)*, w: *Egipt, Grecja, Italia... Zabytki starożytne w dawnej kolekcji Gabinetu Archeologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego*, red. idem, Kraków 2007.
- Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana*, t. II, Warszawa 1893 (hasło „Stanisław Chlebowski” w oprac. W. Gersona).
- Wiercińska J., *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860–1914*, Wrocław 1969.
- Witkiewicz S., *Sztuka i krytyka u nas*, Lwów 1899.
- Wojna i pokój. Skarby sztuki tureckiej ze zbiorów polskich od XV do XIX wieku*, red. T. Majda, Warszawa 2000.
- Wright B., Thompson J., *Eugène Fromentin*, Paris 1987.
- Thalasso A., *L'art ottoman. Les peintres de Turquie*, Paris 1910.
- Thieme U., Becker F., *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t. 6, Leipzig 1912 (hasło „Stanisław Chlebowski” w oprac. T. Szydlowskiego).
- Thornton L., *The Orientalists. Painter-travellers*, Paris 1994.
- Thornton L., *Women as Portrayed in Orientalist Painting*, Paris 1994.
- Thornton L., *Du Maroc aux Indes. Voyages en Orient aux XVIII^e et XIX^e siècles*, przeł. na fr. Ch.-M. Diebold, F. Austin, Paris 1998.
- Topalli E., *A Meeting of two Painters from West and East: Stanislaw Chlebowski's and Osman Hamdi Bey's Paintings of Green Mosque*, w: *The Art of Islamic World and Artistic Relationships between Poland and Islamic Countries*, red. B. Biedrońska-Słotowa, J. Malinowski, M. Ginter-Frołow, Kraków 2011.
- Treter M., *Rysunki sultana Abdul-Aziza, „Lamus”* 1909.
- Verescagina A.G., *Istoriceskaja kartina v russkom iskusstve. Sestidesjatye gody XIX veka*, Moscov 1990.

- Vidal-Bué M., *L'Algérie des peintres*, Paris 2002.
- Voyage en Perse: 1840–1841*, katalog wystawy, Le Blanc 1995.
- Weeks E.M., *Cultures crossed: John Frederick Lewis and the Art of Orientalism*, London 2014.
- Williams C., *John Frederick Lewis. "Reflections of Reality"*, „Muqarnas” 2001, nr 18.
- Wójcik A., *Stanisław Chlebowski – nadworny malarz sułtana Abdul-Aziza, „Alma Mater”* 2010, nr 124.
- Wójcik A., *Kolekcja „starożytności” Stanisława Chlebowskiego*, „Rocznik Biblioteki Naukowej PAN i PAU w Krakowie” 2010, r. 55.
- Wójcik A., *Jean-Léon Gérôme and Stanisław Chlebowski: The Story of a Friendship*, „Journal of the International Association of Research Institutes in the History of Art” grudzień 2010, <http://www.riha-journal.org/articles/2010/wojcik-gerome-chlebowski-en>, data dostępu: 26 XI 2016.
- Wójcik A., *Być jak Jan Matejko... czyli „Wjazd Mahometa II do Konstantynopola” pędzla Stanisława Chlebowskiego*, „Roczniki Humanistyczne” 2011, t. 58.
- Wójcik A., *Maria z Mikułowskich Chlebowska Madeyska – malarka orientalistka*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2012, nr 3–4.
- Yenişehirlioğlu F., *Continuity and Change in Nineteenth-Century Istanbul. Sultan Abdul-Aziz and Beylerbeyi palace*, w: *Islamic Art in the 19th Century: Tradition, Innovation, and Eclecticism*, Boston 2006.
- Zgórniak M., *Matejko w Paryżu. Opinie krytyków francuskich z lat 1865–1870*, Kraków 1998.
- Żydzi – polscy*, red. D. Dec, K. Moczulska, M. Rostworowski, J. Wałek, Kraków 1989.
- Żygulski jun. Z., *Sławne bitwy w sztuce*, Warszawa 1996.

SPIS ILUSTRACJI

1. Stanisław Chlebowski, atelier Awit Szubert, Kraków, lata 70. XIX w., Muzeum Narodowe, Kraków, III r.a. 6689.
2. *Kain i Abel*, fotografia, zakład Migurski, Schiwert & Cie, przed 1859; repr. Muzeum Narodowe, Warszawa, Gr. Pol. 9804.
3. *Młody Bossuet wygłaszający kazanie w domu markizy Rambouillet*, 1856; olej, płótno, 93 x 130 cm; sygn. alfabetem rosyjskim: S. Chlebowski 1856 g.; wł. Galeria Tretiakowska, Moskwa, nr inw. 26787.
4. *Piastunka dzieci*, 1861; olej, deska, 22 x 17 cm; sygn. St. Chlebowski 1861 Paryż; wł. prywatna.
5. *Wnętrze pracowni* (zwany także *W pracowni malarza*), 1861; olej; repr. *Album sztuki polskiej*, oprac. H. Piątkowski, Warszawa 1901.
6. *Zabójstwo Wilhelma I Orańskiego*, 1861; olej, płótno, 64 x 92 cm; sygn. St. Chlebowski 1861 Paris; wł. Muzeum Sztuk Plastycznych, Archangielsk.
7. *Wit Stwosz w Norymberdze* (zwany także *Deputacja do Wita Stwosza*), 1862; olej, 55 x 45 cm; repr. „Tygodnik Powszechny” 1880, I, s. 57.
8. *Jan Kochanowski nad zwłokami Urszuli*, 1863; olej, płótno, 160 x 140 cm; wł. Musée d'Orsay, Paryż, INV 20368.
9. *Joanna d'Arc w więzieniu u Anglików*, 1864; olej, płótno, 176 x 200 cm; sygn. St. Chlebowski Paryż 1864; wł. Muzeum Barrois, Bar-le-Duc.
10. *Pogrzeb powstańca z roku 1863*, ok. 1863; ołówek, papier, 34,6 x 48,5 cm; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, III r.a. 10461.
11. *Władysław Padlewski nawołujący chłopów do powstania* (zatytułowany wcześniej *Scena z powstania 1863 r. – Zygmunt Padlewski nawołujący*

- chłopów do powstania), 1863; olej, deska, 45 x 74,5 cm; wł. Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, MGB/Sz 887.
12. *Szkicownik ze scenami i typami z Turcji, szkice do obrazów zamówionych przez Abdulaziza*, 1864–1865; 21 kart; ołówek, akwarela, papier, 22 x 29,6 cm; wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, Rys. Pol. 13005/6.
 13. *Studium do obrazu ukazującego Abdulaziza, jego syna, siostrzeńca, wezyra, ministra wojny, wielkiego admirała, generałów, adiutantów i żołnierzy honorowej gwardii* (zwany wcześniej *Sułtan Abdulaziz podczas rewii kozaków otomańskich*), ok. 1864–1865; repr. „Tygodnik Ilustrowany” 1908, II, s. 673.
 14. *Studium do obrazu ukazującego widok obozu wojskowego o wschodzie słońca* (zwany wcześniej *Turecki obóz wojskowy*), ok. 1864–1865; repr. Dział Dokumentacji Ikonograficznej, Muzeum Narodowe, Warszawa.
 15. *Scena z sułtanem*, 1864–1872; olej, płótno, 23,5 x 39,5 cm; sygn. S. Chlebowski/Stambuł; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, MNK II-a-1121.
 16. *Portret Abdulaziza*, 1865; olej, deska, 30,5 x 25,3 cm; sygn. Chlebowski 1865 Constantinople; wł. prywatna.
 17. *Portret Abdulaziza*, 1867; olej, płótno, 245 x 165 cm; wł. pałac Topkapı Sarayı, Stambuł, nr 17/104.
 18. *Portret Abdulaziza*, 1864–1872; sygn. St. Chlebowski; repr. „Tygodnik Ilustrowany” 1918, II, s. 671.
 19. *Sułtan Abdulaziz*, atelier Abdullah Frères, Stambuł, wł. Muzeum Narodowe, Kraków, III r.a. 6689.
 20. *Portret Abdulaziza*, 1864–1872; akwarela, gwasz, kość słoniowa, 11 x 8,6 cm; sygn. St. Chlebowski; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, III-min 233.
 21. *Sułtan Abdulaziz w otoczeniu władców z dynastii osmańskiej* (zwany także *Sułtani tureccy*), 1864–1872; olej, płótno, 23 x 38,8 cm; wł. Lwowska Galeria Sztuki, nr Z-434.
 22. *Studium do obrazu ukazującego powstanie na Krecie* (zwany także *Greckie wojsko w tureckiej niewoli*), ok. 1867; olej, papier, płótno, 23 x 39 cm; sygn. na odwrocie St. Chlebowski; wł. Lwowska Galeria Sztuki, nr Z-436.
 23. *Epizod z wojen turecko-austriackich* (zwany wcześniej *Bitwa pod Warną*), 1867–1872; olej, płótno, 300 x 400 cm; wł. Muzeum Wojska, Stambuł, nr 503.

24. *Epizod z wojen turecko-austriackich* (zwany wcześniej *Bitwa pod Warną*), 1867–1872; olej, płótno, 300 x 400 cm; wł. Muzeum Wojska, Stambuł, nr 504.
25. *Mahmud I oblegający Belgrad*, 1867–1872; olej, płótno, 75 x 124 cm; wł. pałac Dolmabahçe, Stambuł, nr 11/1496.
26. *Szturm na Budapeszt*, 1867–1872; olej, płótno, 62 x 105 cm; wł. pałac Dolmabahçe, Stambuł, nr 11/1520.
27. *Sulejman Wspaniały*, 1867–1872; olej, płótno, 62 x 92 cm; wł. pałac Dolmabahçe, Stambuł, nr 11/1521.
28. *Starcie wojsk tureckich i austriackich*, 1867–1872; olej, płótno, 63 x 92 cm; wł. pałac Dolmabahçe, Stambuł, nr 11/1518.
29. *Szturm Turków na twierdze Semendre*, 1867–1872; olej, płótno, 75 x 124,5 cm; wł. pałac Dolmabahçe, Stambuł.
30. *Atak wojsk tureckich*, 1867–1872; olej, płótno, 61 x 90 cm; wł. pałac Dolmabahçe, Stambuł.
31. *Bitwa pod Mohaczem*, 1867–1872; olej, płótno, 76 x 125 cm; wł. pałac Dolmabahçe, Stambuł.
32. *Szkic do obrazu „Starcie wojsk tureckich i austriackich”* (zwany wcześniej *Szarża jazdy tureckiej*) z poprawkami Abdulaziza, 1866–1872; ołówek, czerwony atrament, papier, 23 x 34,3 cm; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, III r.a. 6688.
33. Sułtan Abdulaziz, *Szkic sceny batalistycznej*, album z rysunkami Abdulaziza, 1867–1870; 27,8 x 39,8 cm, czerwony atrament, papier; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, III r.a. 10307.
34. Sułtan Abdulaziz, *Szkic sceny batalistycznej*, album z rysunkami Abdulaziza, 1867–1870; 27,8 x 39,8 cm, czerwony atrament, papier; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, III r.a. 10356.
35. Sułtan Abdulaziz, *Szkic sceny batalistycznej*, album z rysunkami Abdulaziza, 1867–1870; 27,8 x 39,8 cm, czerwony atrament, papier; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, III r.a. 10355.
36. *Bitwa pod Warną* (zwany także *Śmierć Warneńczyka*), 1873; olej, płótno, 112 x 190 cm; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, MNK II-a-280.
37. *Odsiecz Wiednia* (zwany także *Sobieski pod Wiedniem*), 1873; olej, płótno, 114 x 190 cm; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, MNK II-a-281.

38. *Leżący mężczyzna, dwa studia głów, szkice do „Wjazdu Mahometa II do Konstantynopola”*, 1874–1881; kredka, papier, 23,8 x 36,2 cm; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, III r.a. 423.
39. *Sułtan na koniu, szkic do „Wjazdu Mahometa II do Konstantynopola”*, 1874–1881; kredka, papier, 35 x 22 cm; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, III r.a. 430.
40. *Studium kałkanu*, 1878–1879; olej, płótno, 65 x 49,5 cm; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, MNK II-a-73.
41. *Szkic kompozycyjny do „Wjazdu Mahometa II do Konstantynopola”*, ok. 1874; ołówek, sepia, papier, 39,2 x 67 cm; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, III r.a. 8415.
42. *Wjazd Mahometa II do Konstantynopola*, 1874–1881; olej, płótno, 505 x 1100 cm; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, MNK II-a-72.
43. *Śpiewak przed kawiarnią w Konstantynopolu*, 1868; ołówek, papier, 24,5 x 18,3 cm; sygn. 1868 Un Chanteur desant le Cafe /a Constantino-pol; wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, Rys. Pol. 4621/7.
44. *Biały wielbłąd sułtański*, 1871; olej, płótno, 26,7 x 34,5 cm; sygn. 18 27/7 71 S. Ch.; wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, MP 1059.
45. *Muzyk na ulicy w Stambule*, 1864–1876; olej, deska, 10 x 19,5 cm; sygn. St. Chlebowski, wł. Prywatna.
46. *Scena z ulicznym magikiem*, 1875; olej, płótno, 23 x 17,3 cm; sygn. 10 I 1875 Borusie (?) St. Ch.; wł. prywatna.
47. *Polowanie z sokołami sułtana Mehmeda III (zwany wcześniej Polowanie z sokołami Ahmeda III)*, 1873; olej, płótno, 111 x 198,5 cm; sygn. p. d. St. Chlebowski 1873, wł. Muzeum Narodowe, Poznań, Mp 705.
48. *W Słodkich Wodach (zwany także Turczynki w kaikach)*, ok. 1872–1873; olej, płótno, 62 x 102 cm; wł. Muzeum Wojska, Stambuł, nr 420.
49. *Wschodnia scena rodzajowa pod palmą*, ok. 1873; olej, płótno, 96 x 65 cm; wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, MP 1061.
50. *Przybycie łodzi Turczynek do pałacu (zwany także Odwiedziny Turczynek w Stambule)*, ok. 1873; akwarela, gwasz, papier, 23,4 x 42,5 cm; sygn. St. Chlebowski 1873; wł. Muzeum Narodowe, Poznań, MNP Gr 10.
51. *Dwie Turczynki przy bramie ogrodowej (zwany także Wycieczka nad Bos-*

- for), ok. 1873; akwarela, gwasz, papier, 30,4 x 22,9 cm; sygn. St. Chlebowski 1873; wł. Muzeum Narodowe, Poznań, MNP Gr 13.
52. *Spacer bogatej Turczynki w Beykoz* (zwany także *Przechadzka w Beykos*), ok. 1873; repr. „Kłosa” 1875, nr 538, s. 257.
53. *Bazar w Kairze*, ok. 1873; akwarela, gwasz, papier, 33,7 x 28 cm; sygn. St. Chlebowski Caire; wł. Muzeum Narodowe, Poznań, MNP Gr 9.
54. *Przekupki pomarańcz w Kairze*, ok. 1873; akwarela, gwasz, papier, 29,1 x 20,1 cm; sygn. Chlebowski Caire; wł. Muzeum Narodowe, Poznań, MNP Gr 14.
55. *Odpozynek karawany na przedmieściu Kairu* (zwany także *Arabska karawana, Kair*), ok. 1873; akwarela, papier, 46 x 73,3 cm; sygn. St. Chlebowski Caire, wł. prywatna.
56. *Turczynka w kąpieli*, 1875; olej, płótno, 32 x 23 cm; sygn. St. Chlebowski 1875; wł. prywatna.
57. *Na spacerze*, 1864–1876; olej, deska, 45 x 74 cm; sygn. St. Ch.; wł. Lwowska Galeria Sztuki, Z-2035.
58. *Portret Abd el-Kadera*, 1864–1872; olej, płótno, 216 x 174 cm; wł. Musée Condé, Chantilly, PE 172.
59. *Portret Szamila*, 1869; olej, deska, 48 x 40 cm; sygn. l. d. St. Chlebowski 18 Aout 1869 Constantinople.; wł. Lwowska Galeria Sztuki, Z-382.
60. *Studium głowy Araba*, po 1864; olej, płótno, 67 x 56 cm; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, MNK II-a-76.
61. *Panorama Stambułu od strony morza*, ok. 1867–1869; olej, płótno 40 x 61 cm; sygn. St. Chlebowski Konstantynopol; wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, MP 1067.
62. *Widok portu*, ok. 1867–1869; olej, płótno, 40,5 x 32,5 cm; sygn. St. Ch. 18 5/VII Brousse; wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, MP 1064.
63. *Kawiarnia w Beykos* (zwany wcześniej *Zaulek Konstantynopola*), 1869; olej, płótno, 29 x 35,8 cm; sygn. St. Chlebowski, 1869 7 Beykas; wł. prywatna.
64. *Wnętrze domu wezyra Amcazade Hüseyin Paszy w Stambule* (zwany wcześniej *Wnętrze domu tureckiego*), ok. 1867–1869; olej, płótno, 28 x 34 cm; sygn. St Chlebowski; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, MNK II-a-1127.

65. *Fontanna na trzecim dziedzińcu pałacu Topkapi* (zwany wcześniej *Fragment architektury*), ok. 1875; olej, płótno, 27 x 34 cm; sygn. podpis na odwrocie; wł. prywatna.
66. *Wnętrze Meczetu Rustema Paszy w Stambule* (zwany wcześniej *Wnętrze meczetu*), ok. 1875; olej, papier, karton, 33,5 x 28 cm; wł. Lwowska Galeria Sztuki, Z-1895.
67. *Bazar w Konstantynopolu*, 1875; olej, płótno 33,3 x 27 cm; sygn. 16 Juni 1875 St. Chlebowski; wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, 35601 MNW.
68. *Widok góry Uludag* (zwany wcześniej *Krajobraz wschodni*), ok. 1876; olej, płótno, 20 x 35 cm; sygn. St. Ch. 76; wł. Muzeum Narodowe, Kraków, MNK II r.a. 333.
69. *Scena orientalna z wielbłądami* (zwana także *Pojenie wielbłądów nad brzegiem Nilu*), 1866; olej, płótno, 60,5 x 40,3 cm; sygn. St. Chlebowski 1866; wł. Panorama Art Gallery, Warszawa.
70. *Przy bramie miejskiej*, 1873; olej, płótno, 96,5 x 71,1 cm; sygn. St. Chlebowski 1873; wł. prywatna.
71. *Wejście na bazar Chan al-Chalili w Kairze* (zwany wcześniej *Bazar wschodni*), 1875; olej, płótno, 40,5 x 34 cm; sygn. 18 2/III 75 Cair St. Ch.; wł. Muzeum Okręgowe, Toruń, MT/M/301/N.
72. *Bazar w Kairze* (zwany wcześniej *Ulica w Stambule*), 1875; olej, płótno, 34 x 28,8 cm; sygn. 18 27/II 75 St. Ch.; wł. Lwowska Galeria Sztuki, Z-257.
73. *Sułtan Bajazet w niewoli u Tamerlana*, 1878; olej, płótno, 27,3 x 40,8 cm; sygn. St. Chlebowski 1878; wł. Lwowska Galeria Sztuki, Z-437.
74. *Pejzaż włoski*, ok. 1879; olej, płótno, deska, 53 x 43 cm; sygn. St. Chlebowski; wł. prywatna.
75. *Turek z nargilą* (zwany także *Zajbek palący nargilę, siedzący przed kawiarnią z dwoma psami*) 1877; olej, deska, 35 x 25,5 cm; sygn. St. Chlebowski 1877; repr. Dział Dokumentacji Ikonograficznej, Muzeum Narodowe, Warszawa.
76. *Turecki wartownik* (zwany także *Zajbek*), 1880; olej, tektura, 49 x 34,3 cm; sygn. S. Chlebowski 1880; wł. prywatna.
77. *Strażnik meczetu*, 1876–1882; olej, płótno, 54,5 x 40 cm; sygn. St. Chlebowski; wł. Muzeum Narodowe, Warszawa, MP 1062.

78. *Baszybuzuk*, 1880; olej; sygn. St. Chlebowski 1880; repr. „Tygodnik Powszechny” 1883, II, s. 673.
79. *Baszybuzukowie przed wejściem*, 1876–1882; olej, płótno, deska, 65,5 x 50,7 cm; sygn. S Chlebowski; wł. prywatna.
80. *Czas modlitwy* (zwany także *Zielony Meczecet w Bursie*, *Turek modlący się w Zielonym Meczecie w Bursie*), 1877; olej, płótno, 65,5 x 50,2 cm; wł. prywatna.
81. *Strażnik haremu* (zwany także *Zajbek w Bursie*), ok. 1880; olej, płótno, 43 x 28,5 cm; wł. prywatna.
82. *Kurdowie na modlitwie* (zwany także *Albańczycy modlący się przed westybuliem meczetu*), ok. 1882; olej; repr. *Dzieł Dokumentacji Ikonograficznej*, Muzeum Narodowe, Warszawa.
83. *Ulica w Kairze* (zwany także *Wejście na bazar Chan al-Chailili w Kairze*), 1878; olej, płótno, 67,3 x 52,1 cm; sygn. St. Chlebowski 1878; wł. prywatna.
84. *Sklep z bronią* (zwany także *Handlarz starej broni*), 1880; olej, płótno, 68,5 x 90,5 cm; wł. prywatna; repr. „Tygodnik Ilustrowany” 1925, I, s. 150.
85. *Żebracy przed meczetem sułtana Hassana w Kairze*, 1881; olej, płótno, 74 x 55 cm; sygn. St. Chlebowski 1881; wł. prywatna.
86. *Grający w szachy* (zwany także *Kawiarnia w Kairze*), ok. 1882; olej, płótno, 59,7 x 47,6 cm; sygn. St. Chlebowski; wł. prywatna.
87. *Dramat w haremie* (zwany także *Zaduszenie Sułtanki*, *Śmierć sułtanki*), 1877; olej, płótno, 68 x 100 cm; sygn. St. Chlebowski; wł. Państwowa Galeria Tretiakowska, Moskwa, nr 1819.
88. *Sprzedaż niewolnicy* (zwany także *Kupowanie niewolnicy w Konstantynopolu*, *Targ na niewolnice*), 1879; olej, płótno, 93 x 72 cm; sygn. St. Chlebowski 1879; wł. Galerie Berko, Knokke-Heist (Belgia).



Pierwsza monografia życia i twórczości malarza Stanisława

Chlebowskiego (1835–1884). Na podstawie archiwaliów udało się zrekonstruować pogmatwany życiorys niebanalnego artysty, podróżnika, kolekcjonera, który stykał się z ikonami swojej epoki – Jeanem-Léonem Gérôme’em, Józefem Ignacym Kraszewskim, czy Janem Matejką. Na kartach polskiej historii sztuki, ze względu na wieloletnią pracę dla sułtana Abdulaziza, ukazywany był dotąd jedynie jako nadworny „farbiarz sułtańskiej mości”. Kwerenda w zbiorach krajowych i zagranicznych – archiwach, muzeach, bibliotekach i materiałach domów aukcyjnych – pozwoliła na weryfikację takiego stanowiska, prawidłowe określenie tematów i czasu powstania dzieł, wyróżnienie etapów i przemian twórczości, jak również osadzenie jej w kontekście orientalistycznego malarstwa drugiej połowy XIX wieku. Całość, opatrzona licznymi ilustracjami, siłą rzeczy odnosi się też do zagadnienia okcydentalistycznych nastrojów w Turcji oraz ówczesnego handlu dziełami sztuki.



Agata Wójcik – historyk sztuki, adiunkt na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie. Ukończyła studia w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Stopień doktora uzyskała na Wydziale Historycznym UJ. Zajmuje się malarstwem XIX i początku XX wieku, historią designu, architektury wnętrz i meblarstwa. Publikowała w czasopismach – „Biuletyn Historii Sztuki”, „Modus”, „Quart”, „RIHA Journal”, „Roczniki Humanistyczne” i innych.

Cena: 49 zł
(w tym 5% VAT)

ISBN 978-83-8022-015-7



9 788380 220157 >

