

ZYGMUNT BATOWSKI  
NORBLIN



TOWARZYSTWO  
NAVCZYCIELI SZKÓŁ  
WYŻSZYCH - LWÓW

NAVKA I SZTVKA



Politechnika Krakowska  
Biblioteka Główna



100000177411





ИЗДАНИЕ  
Третье издание  
ИЗДАТЕЛЬСТВО  
НАУКА И ТЕХНИКА  
М. 1985

**NORBLIN**

ИЗДАТЕЛЬСТВО  
НАУКА И ТЕХНИКА  
М. 1985

Wydawnictwo  
Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych we Lwowie  
pod redakcją Tadeusza Piniego

---

# NAUKA I SZTUKA

TOM XIII.

## NORBLIN



**LWÓW**

Skład główny w księgarni H. Altenberga  
Warszawa E. Wende i Spółka

Dr S. W. Gancarz  
z wst.

# NORBLIN

napisał

Zygmunt Batowski

z 148 ilustracjami



**LWÓW**

Skład główny w księgarni H. Altenberga  
Warszawa E. Wende i Spółka

92 (Noblim) : 75 (084.1)



67168

---

DRUKIEM W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI W KRAKOWIE

119 / 74



## WSTĘP.

Gdyby ktoś z dzisiejszego pokolenia mógł odbywać podróż po Polsce XVIII-go wieku, byłby z pewnością tak samo zdziwiony stosunkami cywilizacyjnymi, jak współcześni owi podróżnicy z Zachodu, których przy wstąpieniu na ziemię polską uderzały nieoczekiwane, jaskrawe kontrasty — kraj, żyjący w warunkach dość pierwotnych, nierozwinięty, o fizyognomii ubogiej, aż przykrej, a w nim od miejsca do miejsca rozsiadłe pysznie siedziby możnych panów, urządzone z wybujałym zbytkiem, po części tylko uszlachetnionym sztuką. W czasie panowania Stanisława Augusta było kilku takich podróżników, którzy przejechali olbrzymie obszary Rzeczypospolitej, podejmując trudy wypraw nie tyle dla przypatrzenia się z bliska temu politycznie biernemu państwu i nieimponującemu krajowi, ile pędzeni ciekawością poznania potężniejszej Rosyi, właściwego dla nich wszystkich celu podróży. Przedzierali się oni szybko przez nasz kraj, dziesiątkami mil nigdzie się nie zatrzymując, zdążając co prędzej do główniejszych miast, do stołecznej Warszawy i do największych dworów. Tam znajdowali niezwykle przyjęcie i odkrywali ze zdziwieniem — kulturę.

Takich zamkniętych w sobie siedzib magnackich i nie każdemu dostępnych przybytków wszelkiego wykwintu i zbytkownego życia, wesołości i ogłady towarzyskiej, wykształcenia, dzieł sztuki — miała ówczesna Polska na swej przestrzeni niemało. Był dwór królewski, pałace warszawskie i pod-warszawskie najmożniejszych rodów, za tem zaś jednak środowiskiem dalsze były już niejako oazami kultury, ale, rzucone daleko, ukrywały się pod krańcami Litwy i Ukrainy, przedstawiając się tam najkapryśniej w swym przepychu.

Sztuka wśród takich warunków bytu, wśród tak nieharmonijnego układu czynników społecznych, niezwiązana organicznie i na dobre z żadną inną z warstw oprócz najwyższej, mogła być tylko sztuką d w o r s k ą. Zjawiała się do wtóru myśli owej jednostki, która zapragnęła zewnętrzną stroną życia podnieść dostojeństwo rodu, uświetnić swe stanowisko społeczne, żyć w kraju

na stopę zagraniczną, zamykała się w murach pałacu i w granicach parku. Musiała służyć celom utylitarnym, być dekoracyjną, miłą, układną, dowcipną.

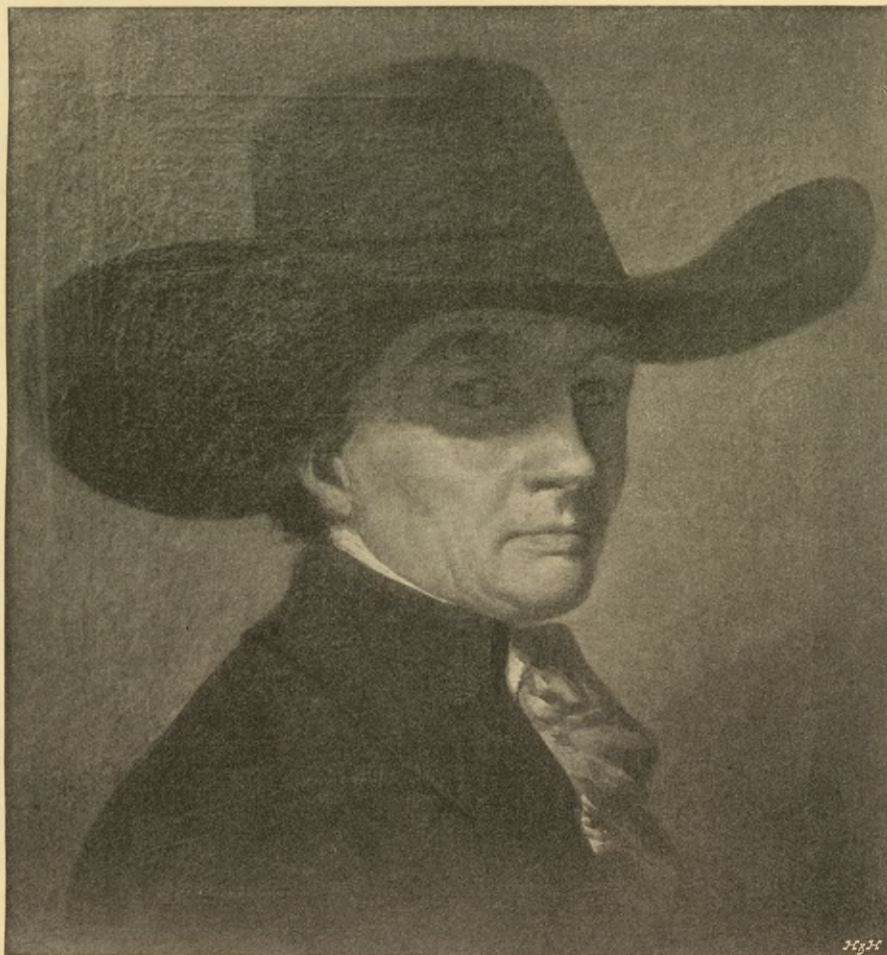
Dla przyczyn naturalnych, łatwo zrozumiałych i powszechnie znanych musiała być ona importowaną i aklimatyzowaną. Artyzm rodzimy, poziom jego produkcji był bardzo niski, nikły, zawiązku nawet na własną szkołę nie było, bo nie utrzymywała się żadna ciągłość pracy na tem polu w latach poprzednich. Działalność każdego budowniczego Włocha, czy niemieckiego kamieniarza, rzeźbiącego nagrobki, lub malarza-portrecisty, także obcokrajowca, rwała się z jego śmiercią lub wyjazdem. W rzeczach przemysłu artystycznego zasypywał nas z dawien dawna Zachód, a nawet Wschód mużułmański.

Stąd, że stosunki zagraniczne najżywiej wiązały klasę oświeconą w Polsce z Francją, a przedewszystkiem dlatego, że Francya w ogólności całej Europie w XVIII. wieku narzuciła swą kulturę, sztuka na dworach polskich w tym czasie jest w całości prawie, wraz z wszelkimi formami życia obyczajowego, sprowadzoną z Francji. W pierwszej połowie wieku szła ona do Polski przez Drezno, biorąc z sobą w okresie Augusta III. naleciałości artystyczne tamtejszej kolonii włoskiej i wprowadzając też z sobą Włochów, w drugiej połowie raczej wypierała wpływy włoskie, nie w tych jednak dziedzinach, w których sama mało oddziaływała na Europę, t. j. w architekturze i rzeźbie. Za panowania Stanisława Augusta tyle było w Polsce włoskich architektów, rzeźbiarzy i portrecistów — wśród nich pewna jeszcze ilość Niemców — ile francuskich dekoratorów, pastelistów i »drobnych mistrzów«.

Myśląc o tych artystach, nie należy sobie wyobrażać, by polscy panowie lub też sam koronowany protektor sztuki zabierali najbardziej błyszczące gwiazdy z horyzontu sztuki europejskiej. Te przecież pozostawały w swej ojczyźnie na jej chwałę! Ale nie należeli do najpośledniejszych, wybrakowanych talentów ci, co mieli zaspokajać potrzeby artystyczne polskich dworów monarszych i magnackich. Byli to artyści, którzy nie prowadzili epoki, ale ją oddawali w sobie samych; wchodząc znakomicie w jej ramy, byli niezgorszymi wyobrazicielami pewnych prądów i gustów.

Ze wszystkich postaci, mogących tu wchodzić w grę, najbardziej uwagi godnym jest Jan Piotr Norblin. Nie tylko tem, że swą działalnością łączy się z nadającym ton kierunkiem dworskim, a więc najlepiej go odzwierciedla, nie tylko dlatego, że w odróżnieniu od wielu innych, zmieniających służby i kraje, przebywał całymi dziesiątkami lat w Polsce, ale że był najwszechstronniejszym, a co ważniejsza, najzdolniejszym — wreszcie, że, wiedziony szczęśliwym instynktem, wkroczył na pole, omijane przez innych dworskich malarzy, stał się niespostrzeżenie nowatorem na naszym gruncie, a tem samem postacią o historycznej roli w sztuce polskiej. W dziełach jego pewnej kategorii tkwi zawiązek późniejszego naszego malarstwa rodzajowego.

Nie przeceniając wartości Norblina w powszechnej historii sztuki, a tylko



PORTRET WŁASNY Z ROKU 1788.



przyznając mu wielkie znaczenie na gruncie polskim dla miejscowej sztuki i kultury, musimy w nim przede wszystkim widzieć krzewiciela sztuki francuskiej u nas i dla zrozumienia go uprzytamniać sobie ciągle epokę, w której żyje. To wytlómaczy nam słabsze i lepsze strony jego sztuki, zabarwionej przez pobyt w Polsce także pierwiastkami rodzimymi i dlatego zrozumiałej jedynie na tle współczesnego życia polskiego.

Widza, mającego równocześnie w oku sztukę owych czasów, nie zadziwi ani przedmiot upodobań artysty, dzisiaj oddawna przeżytych, ani rysunek, ani koloryt, gdyż malarz musiał w tem słać daninę stuleciu, epoce, odległej od nas o lat 150, musiał być wiernym szkole, z której czerpał wiedzę, i modzie, której zawdzięczał karierę. Koloryt jego obrazów nie gra hucznymi tonami orkiestry, ale raczej przyciszonymi dźwiękami instrumencika kurantowego, umieszczonego w staroświeckim zegarze lub w jakimś buduarowym bawidelku; rysunek jego nie ma siły tej precyzji, gdzieby wyraz dorównywał szybkości ręki — bogactwo obserwacji stoi u niego ponad formą. Jest on niebywałym wśród nas spostrzegawcą i ilustratorem.

Więc też znaczenie tego francuskiego artysty na polskiej ziemi leży głównie w związku z kulturą jego czasów. Ale, jeżeli dlatego zasługuje na monograficzne opracowanie ten malarz, który pozostawił wspomnienie swej bytności w Polsce w setnych szkicach, rysunkach, akwarelach, gwaszach i olejnych obrazach, będących równie ważnym źródłem historycznym, jak pamiętniki i opisy podróży innych cudzoziemców, goszczących u nas, bo materialem dopełniającym obraz epoki temi stronami życia i szczegółami, które pomija lub niezdolne jest uplastyczyć słowo pamiętnikarza — to czyż ostatnią będzie potrzeba dokładnego zebrania rozprószonych o nim wiadomości biograficznych, muzeograficznych i wszelkich innych, świadczących dobitnie swą obfitością, że musiał być istotnie znaczącym ten artysta, skoro w tylu różnych książkach, wspomnieniach, katalogach, zapisano jego nazwisko, skoro w tylu oddalonych od siebie punktach, od Paryża po Petersburg, przechowuje się jego mnogie, zawsze interesujące, a często znakomite dzieła.



## I.

## LATA WE FRANCYI.

Wbrew temu znamienemu zjawisku, że francuscy malarze obyczajowi XVIII. w. przychodzą na świat w Paryżu, Norblin urodził się 15. lipca 1745. w małej miejscowości Misy nad rzeką Yonne (Misy-Faut-Yonne) w Szampanii, w dzisiejszym departamencie Seine-et-Marne niedaleko miasta Montereau, oddalonego mniej więcej o 9 mil na południowy wschód od Paryża<sup>1</sup>. Nie pochodził z rodu artystów, gdzie sztuka przechodziła w dziedzictwie jako zawód z ojca na syna, jedno z częstych zjawisk w XVIII. w. Ojciec jego, Piotr Marcin, zwany w jednym akcie »mieszczaninem paryskim« i w Paryżu potem zmarły w r. 1794<sup>2</sup>, posiadał w tej miejscowości dominium *La Gourdain* i zarazem utrzymywał w swoim domu dworzec dla pojazdów. Zresztą

nie w tym względzie nie wiadomo oprócz tego, że nazwa tej posiadłości rodzinnej stała się przydomkiem Piotra Marcina, a następnie jego syna Jana Piotra, który w pierwszych dokumentach z lat 1769—1770 figuruje tylko jako *La Gourdain*<sup>3</sup>.

Szczegółów o wczesnej młodości Norblina nie posiadamy żadnych aż do czasu, gdy się pojawiają pierwsze jego znaczone prace, z których zarazem wynika, że lata nauki spędzał w stolicy Francyi. Widocznem jest też z nich, iż był samoukiem, jakim jest każdy artysta przed rozpoczęciem systematycznych studyów, i że nie szedł zrazu o własnych siłach: naśladował.

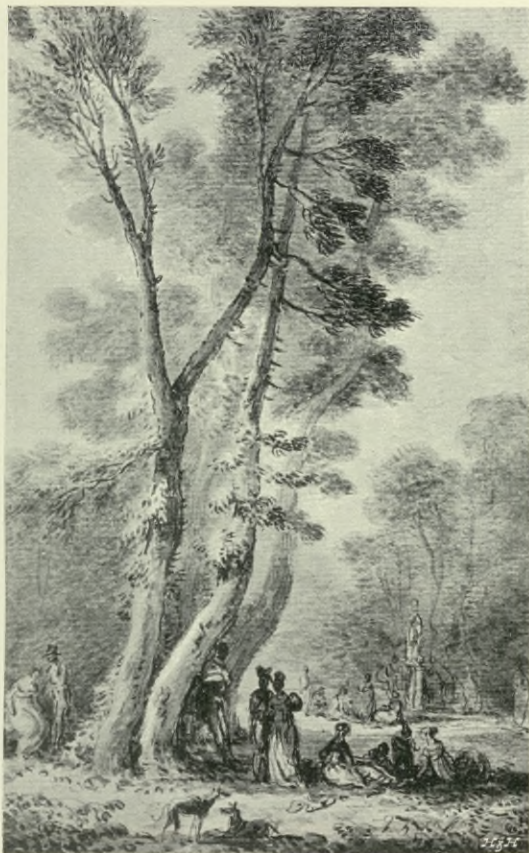


2. PORTRET OJCA ARTYSTY. (WEDLE KOPII.)

Watteau, wielki, dawno nie żyjący artysta, był pierwszym wzorem dla młodego Norblina. W najwcześniejszych rysunkach z lat 1763—8, których kilka znajduje się w zbiorach ks. Czartoryskich w Krakowie i Gołuchowie<sup>4</sup> widać ten przemożny wpływ mistrza z Valenciennes na wyobraźnię początkującego artysty.

Najciekawsze są dwie sceny parkowe, wykonane sepią (jedna znajduje się w Krakowie, druga w Gołuchowie), noszące po dwie daty, mianowicie rok powstania, na jednej 1763., na drugiej 1766., i rok późniejszego retuszu 1770. Rysunek drugi (ill. 3.) ma jeszcze dopisek: »*Norblin fecit au Luxembourg*«, co wskazuje, że są to studia, robione z natury w ogrodzie Luksemburskim w Paryżu, tam, skąd brał motywy do swoich utworów także Watteau. Na jednym i drugim widać pary i grupy, przechadzające się lub siedzące w eleganckich pozach na murawie w cieniu wysokich drzew, na których tle rysują się w głębi posągi, a wszystko w nich, od pomysłu zasadniczego aż do formy grup i sylwet drzew, przypomina uderzająco liczne w tym rodzaju kompozycje Watteau.

Równie wyraźnie ręką Norblina kieruje Watteau w studiach postaci kobiecych, które są przedmiotem trzech innych rysunków. Zdawaćby się mogło, że te siedzące młode damy wydobyto z teki szkiców Watteau, lub wykopiowano z jego utworów, tak bardzo je przypominają układem, strojem i techniką rysunkową, gdyby nie oznaczenie na jednym z nich (w Gołuchowie) rysowanym sangwiną: 1765, *à Paris d'après nature*, co świadczy, w jakim stopniu Norblin przyswoił sobie formy swego mistrza. Drugi rysunek, także sangwiną biegle rysowany, oznaczony samą datą 1765., znajduje się w Muzeum Czartoryskich, trzeci zaś, szkic ołówkowy, jest znowu w Gołuchowie. Ten, mniej udatny od tamtych, bo jakby z błędami w proporcjach, podpisuje



3. WIDOK OGRODU LUKSEMBURSKIEGO W PARYŻU.



4. DEMONTALAIS: »BALET W RZYMIE«. KARYKATURA.

Na beczce, którą trzyma z boku Jezuita, siedzi okrakiem otyły, niepomierne wielki mężczyzna, uwieniczony i obwieszony winogradem, dzierżąc w jednej ręce kielich, w drugiej flaszkę. Obok stoi tyłem obrócona baletnica w hełmie z piórami, w głębi na tle architektury ustawił się bohaterski orszak. U dołu tej złośliwej karykatury napis: *Representation et Décoration d'un Balet executé à Rome sous les yeux du General Ricci*, niżej czworowiersz, jeden z tych licznych pocisków literackich, którymi godzono w zakon po r. 1750, i podpisy wykonawcy i autora: *Norblin sculpsit 1763* i *Demontalais Inv. 1763*. Nie gorsza od innych współczesnych satyrycznych świstków i karykatur, na ogół nie bardzo wykwintnych, nasuwa ta rycina pytanie — które na razie musi pozostać bez odpowiedzi — jaki stosunek łączył Norblina z tym Demontalais (Montalais), znanym jeszcze z kilku innych conceptów satyrycznych na Jezuitów<sup>5</sup> z lat 1761—2., a pozatem zupełnie zapomnianym, pewnie trzeciorzędnym rysownikiem. Niemniej ciekawem byłoby wykryć, ile podobnych rycin puścił w świat niezręczny jeszcze, ale już używany do tego

Norblin z włoska: *Pariggi 1768*. (Album Gołuch. str. 1., Alb. Krak. str. 15.).

Zwyczajem artystów XVIII. w. nie ograniczał się Norblin w swych młodzieńczych studiach do nabycia tylko kunsztu rysowniczego i malarskiego, lecz jednocześnie, niewiadomo tylko wśród jakich okoliczności, wprawił się w technice rytowniczej. Z tego samego roku, którego sięga pierwszy znany jego rysunek, pochodzi też pierwsza jego akwaforta, najzupełniej odrębna w swym charakterze od tego, co się widziało w jego szkicach ołówkiem i pendzlem. Autorem tej ryciny Norblin nie jest, on ją tylko rytował, i jedynie z uwagi na to, jak niepewną jeszcze jest ręka przyszłego znakomitego sztycharza, wypada przypatrzeć się temu sztychowi, dochowanemu w Gabinetzie rycin przy Bibliotece Narodowej w Paryżu (ill. 4.).



rodzaju prac młody Norblin. Zapewne próbował swoich sił w usługach mniej wymagających wydawców do robienia ilustracji książkowych i może nie popełnił błędów, domyślając się jego autorstwa w jednej rycinie z r. 1762, wymienionej przez Füssli'ego w »Leksykonie artystów« pod nazwiskiem Nerblin, a wyobrażającej »Piramidę, wzniesioną z powodu zamachu Jana Châtela na króla francuskiego Henryka IV. w roku 1594«<sup>6</sup>.

Z większym prawdopodobieństwem niż ten miedzioryt, ukrywający się niezawodnie w jakimś rzadkiem dziele historycznym, wolno przypisać Norblinowi i odnieść przypuszczalnie do tych czasów sztych, niewcielony w żadnym główniejszym zbiorze graficznym do jego prac, choć podpisany *Norblin sc.* Jestto reprodukcya portretu z XVII. wieku. Osobą portretowaną jest członek wybitnej francuskiej rodziny nazwiskiem Vintimile du Luc, autorem sławny Piotr Puget<sup>7</sup>.

Wkrótce potem spotykamy Norblina w pracowni Casanovy. Dlaczego tam, a nie gdzieindziej?... Wszak pierwsze jego rysunki zupełnie inny kierunek zapowiadały, a nowy nauczyciel nie miał prawie nic wspólnego z szkołą Watteau. Jakikolwiek był powód tego kroku młodego artysty, faktem jest, że to właśnie przyczyniło się do szerszego wykształcenia Norblina.

Franciszek Casanova (1727—1805), w swoim czasie sławny, a dzisiaj prawie zapomniany malarz bitew, krajobrazów, widoków morskich i utworów rodzajowych, brat głośnego awanturnika Jakóba Casanovy de Seingalt i Jana, miernego, klasycyzującego malarza drezdeńskiego, przebywał w tym czasie w Paryżu, przyjęty właśnie do grona Akademii. Malarz niezaprzeczenie zdolny, odznaczający się tem, że umiał w obrazach swoich batalistycznych wywoływać żywy, nieokiełzany ruch, był Casanova w większości swoich bardzo nierównych utworów eklektykiem, mającym ciągle przed oczyma Bourguignona, od którego nawet na dobre się zapożyczał, Wouwermana i Berghema, czasami Salvatora Rosę. Ten niekorzystny wpływ wywarł zapewne na jego oryginalną twórczość czteroletni pobyt w Dreźnie i zetknięcie się tamże z Dietrichem, nie mniej jednak wynikać to mogło z jakiegoś kosmopolitycznego i niespokojnego charakteru duchowego, rysu, właściwego jego rodzinie. Casanova stał więc w ten sposób na uboczu od głównego kierunku malarstwa francuskiego, którego w owej chwili wyrazem i hasłem był Boucher.

Mimo, że próbował swego pędzla także na temat rozpowszechniających się, pokupnych utworów w rodzaju Watteau, należał właściwie do zeszłowiecznej, minionej epoki, jako epigon w trzecim czy czwartym pokoleniu szkoły Bourguignona, która, mimo stulecia istnienia ciągle pozostając na jednym stopniu rozwoju, dostarczyła sztuce francuskiej w osobach Parrocélow i samego Casanovy dzielnych malarzy koni i bitew (ill. 5.).

Miał Casanova wiele niedostatków. Utwory jego poznaje się po konwencyonalnym charakterze motywów, do których należą w krajobrazach najczęściej skalne urwiska, z nieodzownymi pasterzami i bydłem, lub wieśniacy i żołnierze



5. FR. CASANOVA: BITWA KONNICY. (W CES. GALERYI W WIEDNIU, NR. 1605.)

zbrojni, motywy, nie tyle czerpane z natury, ile z wzorów holenderskich i włoskich. Jako malarz zwierząt ma on charakterystyczny, ulubiony typ skowyczącego psa gończego i własny, niezawsze udatny sposób przedstawiania koni gwałtownie skaczących lub na oślep rozpędzonych, o bardzo rosłych kształtach, często białej maści, gdy chodzi mu o wyróżnienie z nich jednego w bitwie lub kawalkacie.

Ta jednak werwa w ruchu konia i jeźdźca, żywość akcji w kompozycjach batalistycznych lub groza sytuacji oddziałują u Casanovy więcej zewnętrznie, niż siłą artystycznego odczucia. Temperament włoski uległ u niego wcześniej wpływom otoczenia francuskiego, a powaby zewnętrzne jego kompozycji, stonowany koloryt, elegancja formy i techniki są wymownym tego świadectwem i znamieniem przynależności tego zdolnego eklektyka do szkoły francuskiej.

Ale nie tylko jako płodny malarz, jako batalista z pod znaku Bourguignona zaznaczył się Casanova w historii malarstwa francuskiego XVIII. w.; równolegle zasłużył się jako nauczyciel szkołą swoją, mającą u współczesnych rozgłośnie uznanie<sup>8</sup>. W okresie jego działalności w Paryżu kształcili się pod jego kierunkiem, oprócz Norblina, Georg Friedrich Meyer (1735—1809), przedwcześnie zmarły z'olny malarz rodzajowy i pejzażysta, rodem Alzateczyk,

i Jean Baptiste Le Paon (1738—1785), ceniony autor scen wojskowych, »dragonem« przewany.

Uczniem Casanovy był, choć krótko, Nicolas Antoine Taunay (1755—1830), malarz różnych tematów, a później batalista Napoleoński, dalej Ignace Duvivier (1738—1832), autor wielkich płócien z motywami skalnych wzgórz, wody, opuszczonych świątyń starożytnych i żołnierzy w rynsztunku klasycznym, trzymający się w kolorycie złotawo-brunatnym wiernie palety nauczyciela. Z tym gronem wybitniejszych uczniów przesunął się przez pracownię Casanovy nawet jeden Rosyanin, Semion Szczedrin (1745—1804), z wychowanka Akademii Petersburskiej pod koniec życia jedna z jej sił głównych, wyprawiony do niego na naukę pejzażu; — aż do Petersburga bowiem sięgała sława paryskiego profesora, ugruntowana tamże powagą zmiennego zresztą jego wielbiciela, filozofa Diderota.

Główną wszakże chlubą »szkoły« był Jakób Filip Lutherburg (1740—1813), Niemiec, który nie tylko większą częścią życia, ale także działalnością malarzką należy właściwie do Anglii.

Jego prace z czasów młodości, krajobrazy ze zwierzętami, widoki nadmorskie, sceny żołniersko-wojenne są zupełnymi naśladownictwami nauczyciela, a raczej wspomnianych już holenderskich i włoskich mistrzów tegoż; wkrótce jednak zaczął się rozwijać samoistnie, zdobywając doskonałą technikę i wytwarzając swój odrębny styl, co się stało widocznie za wpływem malarstwa angielskiego. Twórczość jego przybrała wiele cech lokalnych angielskich. Był to malarz zdolny i wszechstronny, podążający stale z postępem sztuki, tak, że obrazy jego zarówno treścią jak wykonaniem robią często wrażenie, jakoby powstały o parę dziesiątków lat później.

Jest on osobistością o tyle mogącą nas interesować, że jedno ze źródeł polskich<sup>9</sup> wymienia go jako nauczyciela Norblina, czego jednak dzieła obydwóch artystów, o odmiennych cechach, wcale nie potwierdzają.

Kiedy Norblin przybył na naukę do Casanovy, nie jest wiadomo, był jednak napewne jego uczniem najpóźniej w r. 1769, gdyż z tego właśnie roku pochodzi jeden z wczesnych jego rysunków, znajdujący się w Gołuchowie, noszący dopisek, zrobiony przez niego samego w późniejszych latach: *Norblin fecit 1769 au temps qu'il était chez Casanova*.

Rzut oka na przedstawioną na niem utarczkę konnicy (ill. 6.) przekonywa, że jest to tylko naśladownictwo Casanovy, przypominające również nie mniej wyraźnie Bourguignona, tak, jak sąsiedni rysunek w tymże samym albumie gołuchowskim, krajobraz z mułami, bez daty, ale bezsprzecznie także z lat młodzieńczych, jest reminiscencją krajobrazów nauczyciela, malowanych w manierze Berghema.

Obydwa te utwory, bez znaczniejszej wartości, wskazują, że Norblin, jak przed niedawnym czasem wszedł w ślady Watteau, tak teraz uległ zupełnie Casanovie.

Wystarczy tylko w pierwszym wziąć pod uwagę motywy główne, jak: skłębiona i odosobniona w środku kompozycji mała grupa walczących, jak żołnierze piesi, atakujący w nachylnym biegu, jak obalone konie na pierwszym planie, by znaleźć faktyczne potwierdzenie tego stosunku zawistości.

Ścisły ten związek Norblina z pracownią nauczyciela będzie się później często uwidaczniał niektórymi rysami w jego twórczości a poniekąd też w technice, która, choć bywa wspólnym wyrazem danych szkół i zbiorową zdobyczą danego czasu, przecież w szczegółach jednych artystów z sobą bardziej łączy, drugich różni. To też zapewne nie omylimy się w wypowiedzeniu zdania, że Norblin cechującą go nerwowość pociągnięcia i zamiłowanie do szkicowania sępią, rudą zwłaszcza, przejął od Casanovy, którego taki sposób rysowania i ten środek techniczny był właściwą i ulubioną formą wyrażania się.

Szkic »Bitwy« jest nie tylko pierwszym stwierdzeniem studyów Norblina u Casanovy w Paryżu, ale i dokumentem, zamykającym kilkuletni z pewnością okres pobytu jego w tej pracowni. Okres ten wycisnął niezatarte piętno na Norblinie i wyposażył go na zewnątrz przydomkiem i jakby legitymacją: uczeń Casanovy. W tym samym bowiem roku 1769, z którego pochodzi omawiany rysunek, wykazują protokoły Akademii malarskiej i rzeźbiarskiej w Paryżu bytność Norblina w publicznej szkole akademickiej<sup>10</sup>.

Czy nadal pozostawał jeszcze w jakim stosunku do Casanovy, nie wiadomo, w każdym razie w obrębie Akademii nie był już pod jego kierownictwem, gdyż Casanova nie należał do grona jej profesorów<sup>11</sup>. A zresztą dochowały się tylko zapiski urzędowe, że w roku 1769 La Gourdain, przewany w następnym roku 1770 »La Gourdine«, stawał do konkursów szkolnych Akademii, których wynik był dla niego dwukrotnie niepomysłny, bo za pierwszym razem w r. 1769. dopuszczony z konkursu szkicu do konkursu dzieła akademickiego (*l'académie*) wypadł z listy wybranych do ostatecznego egzaminu, za drugim razem, choć powiodło mu się lepiej, nie otrzymał nagrody, bo w tym roku nikomu jej nie przyznano, uznawszy prace konkursowe wszystkich malarzy i rzeźbiarzy za niedostateczne. W następnym roku 1771. już Norblin wcale nie występuje w aktach jako ubiegający się<sup>12</sup>.

Wobec tego, że prawdopodobnie zrzekł się już dalszego stawania w szranki, nie może ostać się wersja, złączona z obrazem jego Walka Telemaka na igrzyskach kretańskich, przechowywanym przez pewien czas w rękach rodziny, jakoby na podstawie niego otrzymał Norblin ową najwyższą nagrodę szkolną<sup>13</sup>.

Nie znając tematu, zadanego na konkurs w r. 1770, możemy co najwyżej przypuścić, że był to obraz przedstawiony do owego płonnego w wynik konkursu — nie zaś do żadnego poprzedniego ani następnego<sup>14</sup> — a zarazem tem tłumaczyć sobie brak tego dzieła w Paryskiej *École des Beaux-Arts*, która w jednej z sal daje przegląd nagrodzonych wypracowań konkursowych od XVII. wieku począwszy.



6. BITWA.

Zdobycie »wielkiej nagrody« miało doniosłe znaczenie, otwierało bowiem laureatowi drogę do Akademii Francuskiej w Rzymie, dawniej wprost, w tym czasie zaś dopiero po odbyciu kursu w »Królewskiej Szkole uczniów protegowanych«, której zadaniem było uzupełniać wykształcenie szkoły Akademickiej, uczącej tylko rysunków, i będącej szkołą pierwszego stopnia wobec rzymskiej »majsterszuli«.

*École Royale des élèves protégés*, założona w r. 1749, była rodzajem konwiktu, utrzymywanego ze skarbu królewskiego, gdzie sześciu młodych, niezamożnych artystów, po połowie malarzy i rzeźbiarzy, później tylko dwóch, pogłębiało studia w obranym zawodzie, pozostając przez dzień cały w ciągłym obcowaniu z swym »gouverneurem«, malarzem, wybranym z grona Akademii, który im udzielał wskazówek w dziedzinie malarstwa i sztuki wogóle, a którego działalność uzupełniał, także razem z uczniami mieszkający *homme de lettres*, profesor historii, mitologii i geografii.

Oczywiście tak samo jak w Akademii, gdzie wyrazem wszystkiego był wyjąłowny antyk, mało miejsca w programie zajmowały studia z natury, nauka zasadzała się na kopiowaniu obrazów i rzeźb, bądź też na ćwiczeniu się w kompozycyi wedle odczytanych ustępów z dziejów klasycznych, biblii i t. p. Nauka trwała przez trzy lata, pod koniec po przekształceniu szkoły, kiedy zarazem zmniejszono pensyonaryuszy do dwóch, skrócono ją do roku — poczem stypendystów posyłano na studia do Rzymu.

Wbrew zasadniczemu warunkowi, wymaganemu od kandydatów, którym było uzyskanie *grand prix*, przyjęto Norblina do szkoły na same tylko zalecenie, jako bardzo układnego (*»fort rangé«*) i bardzo pracowitego i dzięki pochwałom kilku oficerów Akademii oraz względom u rektora Dumonta (Jacques Dumont le Romain)<sup>15</sup>, jednego z czterech kierowników nauki w szkole Akademickiej, zmieniających się wedle ustawy co kwartał, a przełożonych nad dwunastu profesorami, zmieniającymi się kolejno co miesiąc, oraz ich pomocnikami.

Był to niepraktykowany wyjątek, nie dał on też Norblinowi żadnych praw w przyszłości.

Rok tylko był Norblin »ucznem protegowanym«, mianowicie mniej więcej od sierpnia 1770 do sierpnia 1771 r.

Szkołę, liczącą w tym czasie tylko czterech uczniów (oprócz Norblina), którymi byli malarze Fr. A. Vincent i P. Lebouteux i rzeźbiarze J. Gu. Moitte i Ch. J. L. Foucou, prowadził jako *»gouverneur«* Louis Michel Vanloo, biegły malarz portretów, ale człowiek już niemłody, profesorem zaś nauk pomocniczych był 70-letni M. Fr. Dandr -Bardon, archeolog i krytyk sztuki, a także malarz, klasyk starego pokroju. Dozór nad szkołą sprawował J. B. M. Pierre, *»premier peintre«*, która to funkcyja przypadała w udziale każdorazowemu pierwszemu malarzowi królewskiemu.

Pobyt Norblina w szkole, będącej właściwie pracownią Van Loa, nie zaważył wiele w rozwoju jego talentu. Od Van Loa pobierał lekcye tylko przez kilka miesięcy, gdyż tenże zmarł z wiosną 1771 r., a jego następcą, J. M. Vien, wsławiony koryfeusz nowoklasycyzmu, objął obowiązki na krótko przedtem, kiedy Norblin był już zmuszony szkołę opuścić. Jeszcze mniej korzystał musiał z ciężkich wykładów Dandr -Bardona, staruszka, tkniętego paraliżem, wykładów, będących tylko reprodukcją jego pism, drukiem ogłoszonych. Wogóle szkoła, nie popierana szczerze przez inspektora Pierre'a, raczej tajemnie przezeń podkopywana, nie znajdowała się w kwitjącym stanie, jak przed laty, kiedy liczyła do swych uczniów Fragonarda i Houdona — i rzec można, że pobytowi w niej zawdzięczał Norblin głównie otrzymanie na końcu odprawy 400 livrów, gdy protektor Marigny zakład przekształcił, którą to sumę wypłacono mu dopiero w 4 lata później<sup>16</sup>, za to zapewne, że do Rzymu nie pojechał.

Głównymi zatem i prawdziwymi nauczycielami Norblina pozostali Watteau i Casanova. Jak on rysunkami młodzieńczymi to do jednego, to do drugiego mistrza się zbliża, świadczy w dalszym ciągu szkic sangwiną Pierrota z gitarą (w Albumie u Czartoryskich w Krakowie, str. 15.) z datą 1770 r., przenoszący nas na odmianę znowu w świat Watteau.

Dalsze zdarzenia w życiu Norblina dadzą się wyznaczyć tylko datami jego prac.

W r. 1772 rysował w rodzinnem Misy portrecik ojca (własność rodziny) (ill. 2.), ale w tym samym roku bawił w Londynie, czego śladem

sangwina, przedstawiająca damę w kapeluszu z książką na kolanach, z datą 1772 i dopiskiem: »A Londres d'après nature« (Alb. Gołuch. str. 3) (ill. 7.). Ale jeżeli ten rysunek zaciekawia przede wszystkim miejscem wykonania i powodami wyjazdu doń, to inny, portrecik młodzieńca, dochowany w rycinie Godefroy (w Gabinetie rycin Biblioteki Narodowej w Paryżu) z dopisaną datą 1771 daje znowu więcej do myślenia swoim ujęciem nie francuskim, obcym ubiorem, a głównie krajobrazowym sztafażem w guście Gainsborougha (ill. 8).

Z prawdopodobnym wyjazdem z Paryża zaraz po opuszczeniu »Szkoly protegowanych« łączyć się zapewne będą dwa widoczki okolicy nad kanałem, same przez się nie znaczące, a tylko ze względu na sygnaturę »NB 1771« godne uwagi (Alb. Krak. str. 49.).

Z r. 1773 dochowały się dwa okolicznościowe rysunekzki podrzędnej wartości artystycznej, które odnoszą się znowu do stosunków paryskich; jeden przedstawia wyścigi konne (z napisem: *La course de Monsieur le duc de l'auraquay dans la plaine de Sablon contre defy — contre Milord Forbes*), drugi dżokeja na koniu (z napisem: *Milord Gobbo, — le Jaquêt de Monsieur le duc de l'auraquay quant il gagna sa course en revanche sur Milord Forbes*). (Alb. Gołuch. str. 1.).

Zresztą trzylecie między 1771 a 1774 jest luką w biografii Norblina, a brak pewniejszych szczegółów jest tem większą szkodą, że właśnie w tym czasie został samodzielnym artystą. Tu można tylko przytoczyć słowa nekrologu, do tej chwili się odnoszące, że dzieła jego zdobyły mu taki rozgłos, iż



7. DAMA CZYTAJĄCA.



8. PORTRET MŁODZIEŃCA (WEDLE NORBLINA).

Z jednym z nich łączą się dwa wybitne nazwiska artystyczne Charles'a Natoire'a i Gabriela de St Aubin, nadając do pewnego stopnia sankcję wyższej wartości dziełu, pierwszy bowiem malarz był posiadaczem owego obrazu Norblina, drugi sporządził z niego szkic. Wiemy o tem z katalogu sprzedaży zbiorów zasłużonego dyrektora Szkoły Rzymskiej, a w szczególności z egzemplarza tego katalogu, pochodzącego od St Aubin, rysownik ten bowiem miał zwyczaj odrysowywać na marginesach katalogów obrazy, które mu się podobały na wystawach i licytacjach, dzięki czemu dochowało się pojęcie o wyglądzie niejednego zagubionego lub zapomnianego dzieła. Między innymi opatrzył rysunekami także katalog »*Vente Natoire 1778*«, znajdujący się dzisiaj wraz ze znacznym zbiorem innych ilustrowanych Saint-Aubinowskich katalogów w *Bibliothèque Nationale* w Paryżu.

Odszkicowany tamże ołówkiem, w pobieżnych zarysach i oczywiście w miniaturowem pomniejszeniu niewielki obrazek Norblina jest bitwą. Przedstawia kilku kawalerzystów, harcujących wśród kłębow dymu, i tak całym

wielu możnych panów zagranicznych nęciło go do swych krajów<sup>17</sup>.

Niestety o żadnych większych utworach Norblina, napewno pochodzących z tego okresu jego życia, nie wiadomo. Kryją się chyba zapomniane lub pod fałszywym nazwiskiem po francuskich prywatnych zbiorach, czekając, póki szczęśliwy przypadek nie wskaże ich śladów.

W latach jednak 1778 i 1779 pojawiły się na licytacjach zbiorów artystycznych w Paryżu dwa jego obrazy, które widocznie dostały się do owych kolekcji, zanim jeszcze Norblin Francję opuścił, a zatem musiały także wyjść z pod jego pendzla w czasie przed r. 1774.





9. BITWA (WEDLE NORBLINA).

zarysem kompozycyi przypomina podobne liczne sceny bitewne Casanovy, że nawet kopia St Aubina nie mogła zatrzeć tego związku zawistości. Tekst drukowany, do którego się ta ilustracyjka odnosi, brzmi:

*Norblin, Eleve de M. Casanova, Peint sur bois, large 5 pouces et demi haut. 4 et demi. Un sujet de bataille, touché avec beaucoup d'esprit et d'un bon ton de couleur.*

O drugim obrazie, licytowanym w następnym roku, przedstawiającym także bitwę, ale malowaną gwaszem (*Une bataille. Gouache distinguée*) są dane bardziej skąpe, ale, sądząc z jego rozmiarów (*quatorze pouces sur vint-huit* =  $\pm 105 \times 75$  cm.) i ceny, za niego uzyskanej (600 livrów), był to zapewne utwór znaczniejszy<sup>18</sup>.

Może pozostaje w jakimś związku z tym obrazem inna bitwa Norblinowska, podobna do bitwy ze zbiorów Natoire'a, znana tylko z bezmiennej reprodukcji miedziorytnicznej, spotykanej w niektórych zbiorach, między rycinami Norblina<sup>19</sup>, (ill. 9.). Cyfra 21, umieszczona na niej u góry, kazałaby ją uważać za kartę, wyjętą z jakiejś publikacji ilustrowanej, lub za tablicę do jakiegoś historycznego dzieła. Zresztą płyta nosi tylko oznaczenie: *Norblin del.* (= *delineavit*). Pochodzi ta kompozycja najniezawodniej z wczesnego okresu artysty, kiedy to zarazem najłatwiej było Norblinowi utrzymywać stosunki z innymi artystami i rytownikom oddawać swe prace do reprodukcji.

Istnieje pozatem jeszcze jeden obraz Norblina, niepodpisany i niedatowany, który tak jest treściowo odmienny od wszystkiego, co później wyszło z pod jego pendzla, że, zdaje się, do tych właśnie czasów należy, a jeżeli powstał o parę lat później, to wiąże się mimo to najściślej z dobą nauki i młodzieńczej działalności artysty i poniekąd streszcza ją w sobie. Gdy dochowane poprzednie próbki twórczości naszego batalisty były wyłącznie przykładami naśladownictwa Casanovy, ten utwór, nie tracąc cech dzieła tej samej szkoły, wykazuje równocześnie związek Norblina z Akademią. Dzieło to, rozmiarami wielkie, jedno z największych jakie po Norblinie pozostało, rodzajem i techniką niezwykle — wykończony rysunek sepią na wielkich sklejonych ze sobą szmatach papieru, 106 × 165,5 cm. — przedstawia bitwę rzymską i znajduje się w Gołuchowie (ill. 10.).

Pod silnym wpływem teorii szkolnych, by całość skupiała się w jednym punkcie, by się to uwidoczniło ruchem, rozkładem światła i cieni — ogniskiem, ześrodkowującym kompozycję, jest walka o sztandar, tocząca się na małym wzgórku, gdzie kilku pieszych żołnierzy w zbrojach, — z których jeden jest znakomicie uchwycony w ruchu, — tworzy główną grupę. Obok z prawej strony uderzają na siebie jezdni, przyczem dwaj — jeden z maczugą, barbarzyńiec, drugi z dzidą, Rzymianin — zwarli się z sobą końmi, tworząc nowy, bardzo żywy moment bitwy. Dalej od środka, a bliżej widza na prawo, walczą pod trzema wysokimi drzewami rzymscy wojownicy piesi, nadzy, skierowani dla przerwania monotoności w przeciwną stronę ogólnego dośrodkowego ruchu. Po lewej stronie na pierwszym planie pędzi w stronę sztandaru postać najbardziej wrażliwa się w pamięć, jeździec nieprzyjacielski, nagi, wznoszący w lewej ręce uciętą głowę, a w prawej topór. Na przodzie na najbliższym planie polegli, ranni i trupy końskie; głębię zapełniają porozrzucone grupy walczących, zamyka zaś pole bitwy zarysowujący się w dali z prawej strony wiadukt na arkadach.

Taką jest ogólna treść tego obrazu. Konwencyonalność jej, szczegóły archeologiczne tak dowolne, jak chorągiew z półksiężycem i inne rysy umyślnej ignorancji, wskazują, że bitwa ta jest raczej zmyśloną, niż historyczną. Nie odbiera to jej jednak bynajmniej charakteru bitwy klasycznej, o którą Norblinowi chodziło, i temsamem piętna akademickiego. Obraz jest mimo wolnego tematu jakby echem kulturowanego w »Szkołe protegowanych« studium antyku i wszczepianego tam w wychowanków zamiłowania do świata starożytnego zapomocą lektury »Historji rzymskiej« Rollina, dziejopisarzy łacińskich i greckich i poetyckich źródeł mitologii, których znajomość należała nieodwołnie do wykształcenia uczniów<sup>20</sup>. Toż samo środowisko artystyczne odbija się również w formalnej stronie niektórych partyj dzieła, w rysunku nagich aktów męskich, rutynicznym, jakby z gipsowych modeli.

Wpływ Akademii w tem dziele, ważny przez to, że gdzieindziej — nie biorąc pod uwagę znanej tylko z tytułu »Walki Telemaka« — nie dał się



PULKOWNIK.





10. BITWA RZYMSKA (WEDLE KOPII.)

zaobserwować, jest jednak stosunkowo słabszy od wpływu Casanovy, ogarniającej całość kompozycyi. Podobieństwo tej bitwy do dzieł nauczyciela jest wprost uderzające, a to w szczegółach takich, jak konie wywracające się lub obalone na pierwszym planie, jak ranni i trupy w pozycjach na wznak leżących, jak nachylone w załamanych liniach postawy atakujących pieszych wojowników, jak wreszcie całe planowanie widowni, rozprószonemi plamami światła. Dwójka jeźdźców, walczących maczugą i włócznią, wmieszała się do utworu najpewniej z bitwy *Salvatora Rosy* z *Luwru*, zwanej »*Bitwą Corsiniego*«, co jest również następstwem wzorowania się na *Casanovie* i sięgnięcia za jego pośrednictwem do wspólnego źródła natchnienia.

W ten sposób w dziele tem jednoczą się dwa główne pierwiastki wykształcenia *Norblina*: *Akademia* i *Casanova*. Lecz osobliwością obrazu *Gołuchowskiego* jest jeszcze żywy w nim ślad pozaoficyalnych studyów *Norblina*, jawiący się jakgdyby po to, by nie brakło w tem dziele kompletu mistrzów naszego artysty z pierwszego okresu jego rozwoju. Owe trzy wysmukłe graby, górujące nad polem walki, mało zgodne z klasycznym tematem, a zalatujące powiewem idyllicznego krajobrazu — to wspomnienie najpierwszego nauczyciela, *Watteau*.

Nieuniknionymi były te krzyżujące się obce wpływy na *Norblina* i ze względu na jego wrażliwość artystyczną, — którą jego późniejsza działalność stwierdzi nam jeszcze silniej, — i ze względu na poglądy i zwyczaje epoki, pozwalające nieograniczonego korzystania z dzieł poprzedników. Gdy więc, z tej strony rzecz biorąc, »*Bitwa rzymska*« jest żywym odzwierciedleniem



środowiska wychowawczego Norblina, z drugiej strony dzieło to nie przestaje budzić zajęcia wskutek swojej kompozycyi, podkreślającej po raz pierwszy w sposób wybitniejszy zdolności autora w tej dziedzinie. Dzięki zrównoważeniu poszczególnych części, przełamaniu tych trudności, by nie zanadto na pierwszy plan nie wychodziło, oraz opanowaniu techniki malarskiej, pozostającej już stałą zdobyczą artysty — młodzieńczy rozmach, wzięcie się w temat wyrażają się z siłą, podnosząc obraz do rzędu prac, nie tylko wiele zapowiadających, ale też najudatniejszych w ogólności.

Z »Bitwy rzymskiej« i z trzech poprzednio wymienionych obrazów nie można wysnuć innego wniosku o produkcji naszego artysty po ukończeniu studyów, niż ten, że utwory batalistyczne przeważały wśród jego dzieł tego okresu i zarazem zwracały na niego uwagę zbieraczy i tych możnych panów, którzy mu ofiarowywali stanowiska na swych dworach. One to bez wątpienia utorowały Norblinowi także dalszą karierę życiową, której nowy okres rozpoczął w r. 1774 w Polsce.



11. ALEKSANDER WIELKI W PRACOWNI APELLESA. WEDLE DIETRICHA.

## II.

### W POLSCE. PIERWSZE RYSUNKI.

Wyjazdy artystów francuskich do obcych krajów były w wieku XVIII. częstszymi niż kiedykolwiek indziej. Prąd kultury francuskiej rozchodził się po Europie w szerokich kręgach, dwory monarsze, a za ich przykładem i możne osobistości otaczały się dziełami sztuki francuskiej, miewały w swej służbie stałych architektów do budowania pałaców i zakładania ogrodów, malarzy i rzeźbiarzy. Ale oprócz tego typu artystów trafiali się niemal wszędzie inni, których działalność nie miała charakteru oficjalnego, a których w odległe kraje sprowadzały oprócz chęci wzbogacenia się powszechne w owych czasach zamiłowanie do podróżowania i wrodzony Francuzom pociąg do egzotyizmu. Znaczny jest też poczet artystów, pozostających w stosunku z Polską i przebywających w niej, — rzecz wcale nie dziwna wobec tego, że niektórzy z nich udawali się nawet jeszcze głębiej na wschód. Tak n. p. J. B. Leprince, najwięcej z wszystkich Francuzów zbliżony charakterem swej twórczości i kolejami życia do naszego Norblina, spędził lata 1758—1763 w Rosyi, przyczem zapuszczał się nawet poza Ural i odtworzył pędzlem i iglicą rytowniczą w scenach obyczajowych przeróżnych ludów, w typach i widokach świat, nieznanzy Zachodowi.

Za przykładem swych rodaków, poszukujących karyery za granicą, opuścił Francją także Norblin, znalazłszy mecenasa w ks. Adamie Czartoryskim, Jenerale Ziem Podolskich, u którego przyjął obowiązki nadwornego malarza a zarazem i nauczyciela rysunków do dzieci książęcych — za kontraktem podobno dziesięcioletnim.

Książę Ad. Czartoryski jest jedną z najszanowniejszych postaci w dziejach życia umysłowego Polski, jedną w tym względzie z najzasłużeńszych za czasów Stanisława Augusta i porozbiorowych. Cioteczny brat królewski, ożeniony z Izabelą z Flemingów, urodzeniem, stosunkami i majątkiem jeden

z pierwszych w kraju, odznaczał się rozległym, erudycyjnym wykształceniem, które przy dobrych osobistych intencjach obywatelskich musiało w jego domu wytworzyć ognisko kulturalne kraju. Sympatją człowieka światłego, wytwornego, dowcipnego i zacnego, a jeszcze bardziej sławą mecenasa nauki i sztuki okupił niejedną błąd polityczny swego długiego życia.

Takim przeszedł do pamięci na podstawie późniejszej swej obywatelskiej działalności, w tych jednak czasach, o których mowa, zaczynał dopiero zajmować się sprawami wychowania nauki i literatury. Wcześniej objawiła się u niego ambicja mecenasowstwa, i to najpierw w stosunku do sztuki, chociaż większym odczuciem piękna plastycznego nie odznaczał się nigdy, a w muzyce zupełnie nie smakował. Już w latach 1770—75 łożył na wykształcenie artystyczne niejakiego Tadeusza Wroczyńskiego, rzeźbiarza i rytownika, ucznia Akademii paryskiej<sup>21</sup>, utrzymywał go jako pensjonariusza u sztycharza Willego w Paryżu, z którym to głośnym artystą ksiązę zaznajomił się za granicą<sup>22</sup>. Stąd Wille dedykował księciu rycinę własnej roboty, z obrazu Dietricha, *Les offres reciproques*, upamiętniając tą ryciną po raz pierwszy nazwisko Księcia Jenerała, jako protektora sztuki.

Zjawienie się Norblina w Polsce zbiega się z równoczesnym powrotem księstwa Czartoryskich do kraju po kilkuletniej w nim nieobecności. Bawili na Zachodzie; podróżowali, spędzali czas to we Francji, to w Anglii, naostatek byli w Paryżu, gdzie dwie ich córki portretował osiadły tamże Aleksander Kucharski (1774 r.)<sup>23</sup> i gdzie Ksiązę Jenerał miał niemiłe przejścia w procesie z wojewodą mazowieckim, Pawłem Mostowskim (sierpień 1774 r.)<sup>24</sup>. Norblin zatem przyjechał do Polski albo razem z księstwem, albo zaraz wślad za nimi. Jedna źródłowej wartości rękopiśmienna zapiska wyraźnie podaje, że artysta »przywiezionym był z Paryża przez Księcia Adama Czartoryskiego... w r. 1774«<sup>25</sup>, lecz w innych materiałach archiwalnych, w korespondencji księcia kryć się mają ślady, że Norblin przybył sam na jego dwór, wyszukany przez niejakiego Boetichera, »dyrektora szkoły paziów króla saskiego« (?), i zarazem korespondenta naukowego księcia Czartoryskiego<sup>26</sup>. Być może, że w tym roku, kiedy Czartoryscy wracali do kraju, bawił nasz artysta przelotnie w Dreźnie i tam otrzymał propozycję osiedlenia się w Polsce. Nic bowiem nie wyklucza takiego krótkiego pobytu w stolicy Saksonii, — choćby tylko wskutek przejazdu tamtędy do Polski, — a w następstwie i znajomości z Janem Alvisem Casanovą, dyrektorem tamtejszej akademii malarskiej, który nawet rzekomo miał polecić Norblina Czartoryskim. W parę lat później wypadnie Norblinowi znaleźć się jeszcze w tem artystycznym mieście, czego śladem będą dwa drobiazgowe rysunekzki widokowe, z tych jeden z nad Łaby, podpisany przezeń *à Dresde*, i szkic z Rembrandtowskiego »Wesela Samsona« ze zbiorów elektorskich — wszystkie z datami 1779 r. (w Albumie Gołuchowskim, str. 9. i 10.).

Czy zresztą z Dreznia został Norblin sprowadzony, czy też pozyskany osobiście w Paryżu, to w każdym razie pozostaje pewnem, że przyjazd jego



do Polski nastąpił w r. 1774, nie zaś w 1771, jak wnioskował Rastawiecki z mylnie przypisanych Norblinowi rycin<sup>27</sup>, ani też w 1772, jakby za nim<sup>28</sup> można wysnuć wniosek z sygnatury Norblinowskiej: *N. f. 1772 W.*, sfaksymilowanej w Dykeyonarzach monogramistów Brulliota i Naglera, uważając literę *W.* za skrótowiec »Warszawy«. Sygnatura ta bowiem zawiera z pewnością błąd w odczytaniu lub przepisaniu daty, taki, jak np. zachodzi w facsimilu monogramu Nothnagla, u Brulliota II. 2089, gdzie pomyłka roku jest uderzająca<sup>29</sup>. Zresztą już same daty z drobnych szkiców Norblina, przytoczone w poprzednim rozdziale, prawie nie dopuszczają możliwości jego wyjazdu do Polski przed r. 1774., tem więcej, że istnieje w Albumie Gołuchowskim jeszcze rysunek chłopaka siedzącego, podpisany: *1774 Parigi*.

Bezpośrednim wynikiem wejścia w stosunki z magnatem polskim i zarazem jednym z pierwszych świadectw rozpoczęcia działalności w Polsce jest rycina, dedykowana w r. 1774 ks. Adamowi Czartoryskiemu, utwór, wykonany akwafortą i techniką szabrowaną (*mezzo tinto*), nie oryginalny, ale będący kopią z obrazu Chr. W. E. Dietricha: *Aleksander Wielki w pracowni Apellesa*.

To od razu musi zastanowić i nasunąć parę pytań, przed innemi to, czy z obrazem drezdeńskiego malarza, nie występującego dotąd w biografii artysty, związał Norblina proces rozwoju artystycznego, czy tylko zewnętrzny przypadek. Bo choć nasz artysta wyszedł ze szkoły, gdzie w pewnym stopniu żył duch Dietricha, i choć zdawaćby się mogło, że wpływ tegoż, udzielający się za pośrednictwem Fr. Casanovy, teraz odezwał się żywiej, to jednak rycina ta mówi o czemś więcej, jest bowiem wyrazem silniejszego czynnika, działającego na wyobraźnię Norblina, czynnika, podporządkowującego pod siebie także Dietricha.

Inna praca rytownicza, rok przedtem rozpoczęta, wskazuje, że to zbliżenie się do Dietricha pozostaje w ścisłym związku i następstwie z świeżo zapoczątkowanym kierunkiem naśladowania ideałów artystycznych Rembrandta. Szereg dalszych prac rytowniczych nastęrczy później sposobność stwierdzenia przykładami tego osobliwego w dziejach sztuki zjawiska, da możliwość sięgnięcia do jego źródeł, — tutaj wystarczy samo napomknienie, a to dla wyjaśnienia, jaką drogą dotarł Norblin do profesora drezdeńskiej akademii, z którym osobście może się nawet nigdy nie zetknął, Dietrich bowiem właśnie zmarł w roku, kiedy Norblin opuszczał Francję.

Sława współczesna Dietricha nie była wkońcu tak ściśle lokalną, iżby zaznajomienie się Norblina z jego utworami musiało nastąpić jedynie nad Łabą, w siedzibie tego malarza. Cieszył się »Dietricy« powszechną popularnością, nawet we Francyi, podziwiany dla swej zdolności wczuwania się w innych artystów i naśladowania ich cech charakterystycznych, równającej się jednak u niego brakowi, czy wyzbyciu się indywidualności. Artysta ten wypowiadał się stale tylko cudzemi formami, kryjąc pod zewnętrzną malowniczością wewnętrzną pustkę swych kompozycji, wysilał swą ambicję na uda-

wanie stylów różnych mistrzów, Salvatora Rosy, Watteau, van Ostade'a, między innymi za główny przedmiot naśladownictwa obierał Rembrandta, czem zdobył sobie sławę pierwszego artysty w Dreźnie i w Niemczech. Przykładem obrazu w Rembrandtowskiej manierze, naśladowującego tylko powierzchownie wielkiego mistrza z wprowadzeniem kostiumów dziwaczkich, anachronicznych, trochę na sposób wschodni, jest właśnie pierwowzór Norblinowskiej ryciny »Aleksander u Apellesa« (ill. 11.).

Możnaby się tylko dziwić, dlaczego Norblin nie dedykował Czartoryskiemu jakiejś własnej, oryginalnej pracy, ale z drugiej strony nie wyda się to czystym zbiegiem okoliczności, gdy zwróci się uwagę na to, że ks. Czartoryski otrzymał z rządu drugi dedykowany sobie utwór Dietricha. Pierwszy, jak już była mowa wyżej, pochodził od Willego.

Nie jest więc wykluczonem, że ofiarowanie księciu reprodukcji obrazu Dietricha mogło być wynikiem pewnego gustu mecenasa, obydwom rytownikom nietajonego, a przez to stałoby się zrozumiałem, dlaczego Norblin do reprodukcji na popisową pracę wybrał ten właśnie stary obraz Dietricha z roku 1733, o którym ani nie wiadomo, gdzie był Norblinowi dostępnym, ani gdzie się dzisiaj znajduje.

Nie wchodząc dalej w przyczyny wyboru dzieła, ani przeniesienia wogóle obcej kompozycji nad własną, ryciną tą stwierdzamy już bytność Norblina w domu Czartoryskich, bo podpisuje ją: *gravé à Varsovie*. Data umieszczona jest oddzielnie przy pierwszym podpisie: *Norblin fecit 1774*. Jeszcze się artysta myli w nazwisku swego chlebodawcy, wypisując je w dedykacji zitalianizowaną pisownią »*Ciartorysky*«, ale już należy na pewne do jego dworu, zażywającego takiej sławy w naszej historii i literaturze. W tej chwili jeszcze jest ten dwór nieliczny, ale coraz się powiększa, pozostaje na pół cudzoziemskim co do składu osób, co do licznych metrów, sprowadzonych z zagranicy, jak D'Auigny, Patouart i i. — ale polskim jest z ducha i obyczaju, co nie bez wpływu pozostało później na samego Norblina, tem więcej że w parze z tem szło obcowanie w domu księcia Jenerała z najwyborowszem towarzystwem i wykształconymi ludźmi w Polsce, przyspieszając asymilację przybysza.

Obok ryciny z Dietricha drugim, równoczesnym artystycznym śladem przesiedlenia się do Polski są dwa rysunki, sygnowane *1774 W.* (Warszawa) *pendants*, 28·5×19 cm., własność p. Konstantego Popiela w Krakowie (zob. tablice).

Jeżeli rycina jest dokumentem stosunku artysty do Czartoryskiego, pierwszym i dlatego ważnym, to rysunki te są dokumentem jego wewnętrznej przemiany, otwierają nowy okres w rozwoju twórczości Norblina. Związane przyczynowo z dokonaną zmianą środowiska, są one bezpośredniemi i nad wyraz silnem odbiciem nowego świata, który się roztoczył przed oczyma artysty w obcym dlań kraju, bo tak od razu, czy to pod wpływem otoczenia domu polskiego, czy wskutek niezwyklej podatności talentu Norblina na charaktery-

styczną stroną zjawisk, zaważył w nich — temat. Rzuca oto na papier dwa studia jeźdźców, odtwarzając w nich nie owych kosmopolitycznych rajtarów w zbroi, lub żołnierzy o cechach ogólnych, lecz postacie o bardzo dobitnie uchwyconem piętnie historycznem i lokalnem. W pierwszym przedstawił Polaka w płaskim kołpaku z trzęsieniem, w żupanie, kontuszu, butach z ostrogami i z buzdyanem w ręce, na rozkoszonym i strojnie osiodłanym koniu hiszpańskiej rasy, przebierającym z gracyą stępa, — w drugim jadącego na chudym koniu Kozaka, który niemniej charakterystycznie ubrany i uzbrojony: w długim żupanie, w czapce o skrzydlasto wywiniętej kresie, ze spisą, łukiem i sajdakiem u kulbaki, gra pobudkę na trąbie, ozdobionej banderą, a odwrócony jest twarzą w głąb.

Obydwa te rysunki są istną niespodzianką po szeregu prac poprzedniego okresu życia, czerpanych z innego świata. Wyborne to studia z natury, zwłaszcza drugi. Strona kostyumowa u »Pułkownika«, traktowana nie pobieżnie, jak to przywykło się widywać w przedstawianiu typów polskich przez cudzoziemskich malarzy, ale wypracowana z pewnem nawet zacięciem historycznem, a dalej swojskość typu tej figury, wytrzymująca porównanie z odpowiedniami szczero-polskimi kreacjami Juliusza Kossaka, w »Trębaczu« zaś koń, tak swojski rasą, wyglądem i prostotą ruchu, — te szczegóły, tak bystro zaobserwowane, są to pierwsze objawy prądu realistycznego, niespotykanego dotychczas u Norblina w dziełach z pierwszego okresu, zamało zresztą liczebnie znanych. A realizm ten uderza tem silniej i sympatyczniej, że artysta podpatruje i chwytą cechy polskie.

Czy atoli w ujęciu artystycznym są te utwory tak oryginalne, jak w motywie? Nowość przedmiotu nie musiała pociągnąć zerwania z formą, narzucającą się Norblinowi z opatrzonych i naśladowanych przezeń wzorów — i istotnie, w ogólnym układzie »Pułkownika« i »Kozaka« zbyt wiele jest analogii z podobnymi utworami Fr. Casanovy, aby można pominąć zestawienie obydwóch artystów. Takich jeźdźców, samych dla siebie, w charakterystycznych ubiorach, często jako wielkie konne postacie na przedzie płótna, uzupełnione w tle odległą grupką małych jezdnych, malował wielokrotnie paryski batalista. Przykładem dwa obrazy w Luvrze w sali La Case, Nr. 1247 i 1248 (ill. 12). Że się z pod wpływu tego układu, zatrzymanego w świeżej pamięci, nie wytłamał nasz artysta, przekonywa porównanie tła tak »Pułkownika« jak i »Kozaka«, poza których postaciami, naprzód wysuniętymi, spostrzegamy w głębi kilka figurek jezdnych.

Gdzie tak silne odczucie miejscowego tematu, gdzie taka prawie radość tryska z nowo odkrytych motywów, tam z góry powiedzieć można, że fantazyja artysty nie prędko zerwie z tem, co ją raz tak żywo zajęło, bez szybkiego niebawem powrotu, i że utwory te nie pozostaną na długo odosobnione. W istocie, rozejrzawszy się wśród rysunków artysty z lat najbliższych, znajdujemy stwierdzenie zapowiedzi. Za przewodem obydwóch jeźdźców ciągnie



12. FR. CASANOVA: JEZDZIEC.

korowód typów miejscowej ludności, na których spoczęło ciekawe oko artysty, osądzając je godnemi obywatelstwa w sztuce, którego im dotąd nikt z najbliższych jeszcze nie przyznawał. Jakże jest ważnym ten r. 1774. dla rozwoju motywu rodzajowego polskiego i ci dwaj jeźdźcy, zarazem niby heroldowie, malarstwa rodzimego w Polsce!

Zaraz też w bezpośredniej łączności chronologicznej z tymi rysunkami zjawia się utwór o podobnym temacie, z pewnością jeden z najudatniejszych, dochowany jednak, a raczej znany, tylko w akwafortcie, wykonanej przez *l'abbé*-go R. de Saint-Nona

w r. 1775. Rycina ta przedstawia też jeźdźca polskiego i zaciekawia nie tylko swą treścią, ale nie mniej stosunkiem, mogącym zachodzić między Norblinem a utalentowanym rytownikiem amatorem, o ile rysunek Norblinowski nie dostał się do rąk Saint-Nona jakąś pośrednią drogą<sup>80</sup>. Głównym wszakże materiałem, informującym o tych pierwszych chwilach zajęcia się artysty żywiołem miejscowym, są albumy szkiców w zbiorach ks. Czartoryskich w Krakowie i Gołuchowie. Składa się nań pewna ilość studyów z natury — typy uliczne, chłopci, żydzi, szlachta. W żebrakach lub wędrownych handlarzach trucizny na szczury, spopularyzowanych przez Holendrów (dwa studia z r. 1776 do późniejszych rycin), cechy lokalne nie mogą jeszcze wyraźnie wystąpić, bo do tematu już z góry przyłgnęła pewna obca stylizacya, ale zato w typach wiejskich widzimy chłopów o niedwuznacznej charakterystyce: Mazura w rogatej czapce (podp.: *W.* 1777) i wyborną w swojskości i dobitnym wyrazie głowę górala, grającego na kobzie (1776 *W.*), którą to głowę, rysowaną sangwiną, ma się sposobność jeszcze raz widzieć gdzieindziej, odbitą w stronę przeciwną wprost z papieru (*à contre épreuve*), co nieraz czynił Norblin ze swoimi rysunkami, lubiąc sprawdzać, czy nie wyda się lepiej dana kompozycya, gdy się ją wykona w odwrotnym porządku. Na takich



KOZAK.



rysunkach oczywiście i podpis — o ile istniał przed odbiciem — wypada na wspak. Odbicie jednak tej głowy mieści się razem z rysunkiem górala w całej postaci z kobzą, z r. 1788 na jednej kartce, Norblin bowiem, rzuciwszy ten drugi szkic na papier, użył studyum z r. 1776 do korektury fizynomii grającego. Jeszcze innego kobziarza, równie jak ten ostatni w całej postaci, mamy na rysunku z r. 1777. I tego także powtórzy artysta w swoim czasie, ale na płycie miedzianej, jako akwafortę z r. 1787, zwaną: Dudziarz »większy«. Z typów żydowskich jedno popiersie Żyda (później przemaalowane) nosi datę swego pierwszego rzutu: 1776 W., z tego samego roku jest rysunek: *petit juif allant à l'école* (Żydek, idący do szkoły). Tu też wymienić wypada rycinę z r. 1776, przedstawiającą popiersie Żyda polskiego w jarmurce.

W dalszym przeglądzie tej kategorii dzieł Norblina wpada w oczy dobry typ grubego, zamaszystego szlachcica z sygnaturą 1777. W. (ill. 13.), dziwnie słaby, ale mimo swej karykaturalności w ruchu ciekawy *Tatara polonais tirant de l'arc* N. f. 1777, wreszcie brodaty kozak na koniu z tąż samą datą.

Powyższych przykładów dostarcza Album Gołuchowski; z Krakowskiego zaczerpnąć można także kilku, jak np.: *Janissaire du G<sup>d</sup> General 1777.* (Janczar z gwardyi hetmańskiej), *Stróż nocny (1778. W.)*, *Przekupień (1778)* lub *Pauper z podgoloną z polska czupryną (1779)*. Oprócz poszczególnych figur zaczynają się trafiać, rzecz naturalna, i drobne obrazki, wzięte z życia miasta i wsi okolicznej coraz prawdziwsze i oku naszemu miłsze w miarę, jak artysta zaczyna się rozglądać, oswajając i zżywać z otoczeniem. Na zadzierżgnięcie się ściślejszych węzłów z krajem złożył się sam bieg wypadków, a przede wszystkim małżeństwo z Polką. W r. 1776<sup>31</sup> ożenił się Norblin w Warszawie z Maryą Tokarską (zwaną w innych aktach Maryanną), »szlachcianką z Mazowsza«<sup>32</sup>, »krewną p. Wójcickiej i Wierzbickiej«, jak zapisał w braku dokładniejszych wiadomości genealogicznych pamiętnikarz, znający dobrze dwór Czartoryskich<sup>33</sup>. Łatwe do przewidzenia następstwa tego rodzaju związku nie dały się już bynajmniej ostać bierności cudzoziemczej Norblina, który



13. SZLACHCIC POLSKI.



14. ŻONA ARTYSTY.

nieznana okolica; dziwi go tak, jak Rosya dziwiła Leprince'a, którego w jeszcze większej mierze pochłonał motyw miejscowy słowiańskiego wschodu: kraj, typy, obyczaje.

Niektóre wszakże z najwcześniejszych rysunków Norblina, jak kucie konia 1775 (Alb. Krak., str. 3), lub widok pałacu ambasadora rosyjskiego w Warszawie (tamże str. 54), zawdzięczają swe powstanie nie motywowi miejscowemu, który schodzi na plan drugi, ale zamiarowi artysty obserwowania gry światła w danych warunkach, co w tym drugim szkicu, zaznaczonym tylko w sytuacji, dopowiada podpis artysty: *illumination du Palais de l'Ambassadeur de russie a Varsovie la maison vis a vis a M. Witowslowk* (Witostawski) 1776 W. Ważniejsze są pod względem charakterystyki typów polskich sceny takie, jak Żydzi grający na cymbałach i skrzypcach w izbie wiejskiej przed audytorium, złożonem z chłopów, bab i zagapionych dzieci (1778), obrazek z bystrością podpatrzony (Alb. Krak., str. 18), (ill. 15.) — lub cokolwiek późniejszy (z r. 1780) rysunek piórem, tuszem i białą farbą (w Albumie Gołuchowskim, str. 10) zebranie chłopskie w karczmie, scena tem więcej malownicza, że oglądamy ją pod światło, wdzierające się z dworu do przestronnej izby przez wielkie okno,

i bez tego nad miarę zwyczajną Ignął do nowego społeczeństwa, tak dalece, że potomstwo swe już wychowywał po polsku. Piękna i miła ta kobieta, której portret najwcześniejszy, rysowany przez Norblina piórem w r. 1779, przedstawia ilustracya 14, zmarła młodo po 11-letniem pożyciu z mężem, będąc matką kilkorga dzieci. O dwóch jej synach będzie jeszcze mowa w ostatnim rozdziale książki.

Wracając do rysunków o polskich tematach, musi się zrobić zastrzeżenie, że studia te nie są z początku zbyt liczne i że odgrywają u artysty rolę uboczną, przybierając charakter dorywczych notatek. Dziwi go świat polski, jak podróżnika





15. ŻYDOWSCY MUZYKANTY

przez co uplastyczniają się wyraziście jasne i ciemne grupy figur w ruchliwej i gwarnej gromadzie naszych chłopów (ill. 16.).

Po roku 1780 coraz więcej przybywa scen rodzajowych z życia polskiego i typów miejscowych (ill. 17.), które czasem artystę głębiej rozciekawiają, jak np. pastuszka, siedząca w skulonej pozycji (sangwina mniej więcej z r. 1781, własność Fr. Paszkowskiego w Krakowie), (zob. tablicę), lub kobziarz z r. 1788. (w Albumie Gołuchowskim), (zob. tablicę).

Przy tem wszystkiem jednak Norblin nie przestawał być Francuzem, uprawiającym te rodzaje sztuki, których się nauczył w swej ojczyźnie, a bez których nie miałby w Polsce wziętości. Z łatwością, jaką daje zamilowanie do rzeczy rodzimych, tworzył wdzięczne *panneaux décoratifs*, przeważnie pomyslane jako kompozycje z licznej grupy figur wśród powabnego krajobrazu. Jeden szkic zabawy na dworze z datą 1777 W. (w Albumie Gołuchowskim str. 6) daje wyobrażenie o utworach, które go czyniły popularnym w Polsce, a przytem wprowadza nas w zakres tych prac, jakeimi był podówczas



16. ZEBRANIE CHŁOPSKIE W KARCZMIE.

oficjalnie zaprzątnięty u Czartoryskich. Jego działalności malarza nadwornego będzie poświęcony później osobny ustęp, tymczasem nie można pominąć tego luźnego i ulotnego rysunku, który chronologicznie tu się nawija, wyprzedzając datą wszystkie inne podobne.

Jak w dziełach Watteau i jego kontynuatorów, gdzie głównym i nieodzownym pierwiastkiem kompozycji jest człowiek, oddany szczęściu miłosnemu i miękkiemu życiu towarzyskiemu wśród wykwintu całej kultury, wśród natury opracowanej i upiększonej ręką ogrodnika, tak i na tym szkicu widzimy towarzystwo, przechadzające się grupami i rozsiadłe w swobodnych, ale eleganckich pozach u stóp drzew nad brzegiem jeziora i częścią słuchające opowiadania czy deklamacji młodzieńca, częścią zajęte miłosnem gwarzeniem lub żartami.

Żywiej, niż owa para studyów z lat 1763—70, przenosi nas ta scena w czasy rokoka, kiedy z zamknięcia się społeczeństwa w przyjemnościach prywatnego życia wynikał kult wykwintnego obcowania towarzyskiego, podniesionego do wyżyn sztuki, a wyobraźnię i życie klas wyższych zapełnił upoetyzowany erotyzm, wybierający roztropnie ze spraw miłosnych tylko wzruszenia bez łez i bólu, zgodnie z całym ówczesnym poglądem na życie, mające snuć się nieprzerwanem pasmem zabaw, dalekie od wysiłków i znoju. Odbicie takiego życia daje nam też ta sztuka pierwszej połowy XVIII. w., sławiąc z zapalem i poetyzując galanterię, t. j. tę właśnie nową formę życia towarzyskiego, zabarwioną erotyzmem, początkowo marzycielskim, potem u naśladowców Watteau zbaczającym nieraz to ku afektacyi, to znowu ku igraszce i swawoli.

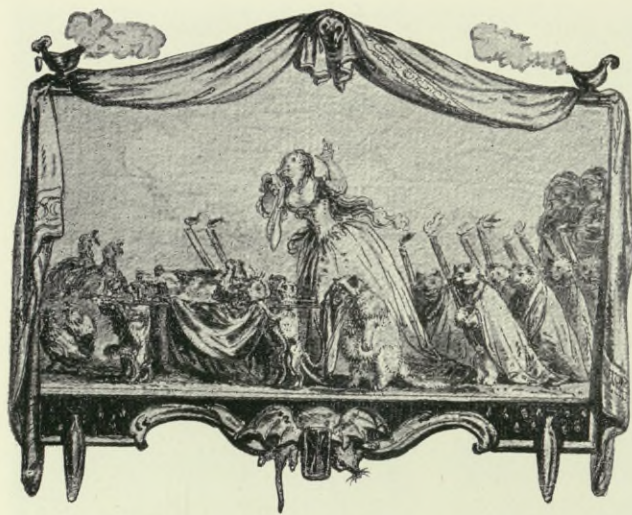
Powodem, że tak długo temat *fêtes galantes* więził artystów francuskich XVIII. wieku i że wytworzył nawet osobny rodzaj malarstwa, jedną z głównych ponęt artystycznych do opiewania tych przeróżnych festynów, uczowań, zabaw, zbiorowych schadzek miłosnych na łąkach, w ogrodach i gajach, — której to ponęce właśnie Norblin szczególnie ulegał, — była możność ukazania natury, krajobrazu, czarów kolorytu i oświetlenia. Akcja bowiem tych scen bywa ubogą, bląhą i nikłą, wytworzona często ostateczną koniecznością powiązania figur — zato malownicze tło drzew, wdzięczne pole dla dekoracji, odpowiadało bardzo dekoracyjnym zamiłowaniom malarstwa francuskiego XVIII. wieku.



17. POLAK.

Z tegoż samego r. 1777, co ten miły rysunek »Zabawy«, pochodzi w dalszym ciągu rysunek, przedstawiający bitwę konniczą, umieszczony na tej samej karcie Albumu Gołuchowskiego, — a szkic ten znowu dowodnie świadczy, że kontynuowanie tradycyi gasnącego rokoko nie przeszkadzało Norblinowi być równocześnie batalistą, godnym swego nauczyciela, Casanovy. Trzej jeźdźcy w zbrojach, nacierający na siebie w pełnym impecie, przyczem jeden wypala z pistoletu i powala przeciwnika wraz z koniem na ziemię, tworzą główną grupę i mniej więcej treść szkicu. W ruchach koni, zwłaszcza rajtara, nadjeżdżającego z lewej, w zasłaniu pola bitwy trupami, końmi i rannymi, w całym wreszcie układzie wpływ nauczyciela jest w oczy bijący, nie odbiera to jednak wartości kompozyceji, która jako całość udatnie się przedstawia.

A teraz jeszcze jeden przykład, gdzie się uwidacznia żywa, prawdziwie francuska natura Norblina, a z nią objawiają nowe, ciekawe znamiona jego zdolności, gdy od »Bitwy« odbiegnie duchowo w inną dziedzinę, na pogranicze sztuki i literatury — na pole ilustracji. Zdolności i pociąg ku ilustratorstwu są pospolite u artystów francuskich XVIII. w., nadają też one swoiste piętno sztuce epoki rokoko i Ludwika XVI, ale nie kwitną wcale w szkole Casanovy. Silny ten prąd rozprzestrzenia się przez szeregi tak zwanych *petits-maitres*, talenty ruchliwe, niezbyt głębokie, ale wykwentne w każdym objawie, podatne do wszystkiego, co zdala jest od monumentalności pomysłu i techniki. Umieją ci »drobni mistrzowie« na przestrzeni małego obrazka, rysunku lub płyty miedzianej, w skali drobnych kształtów z nieprześcignioną finezyą oddawać wielkie wykroje rzeczywistości lub igraszki fantazyi. Byli to niezaprzeczenie wirtuozowie w swoim rodzaju ci artyści, jak Charles-Germain Saint Aubin,



18. POGRZEB KOTA FILUSIA.  
(»MYSZEIDA« KRASICKIEGO, PIEŚŃ IV.)

Eisen, Gravelot, Moreau młodszy i inni, którymi ten wiek się szczyci, a którzy nie uważali za niegodne poświęcenia całej swej działalności rysowaniu i rytowaniu przesłicznych cacek ornamentacyjnych, mistrzowskich ilustracji i ozdób książkowych.

Utworem, z którym Norblin jako ilustrator wystąpił, są rysunki do najznakomitszego współcześnie poematu polskiego, do »Myszeidy« Krasickiego.

Niezwykle miłe zdziwienie ogarnia nas, gdy się pomyśli, że to dzieło Francuza; oko z przyjemnością pada na przedmiot tak odmienny i nowy. Serya składa się z 24 rysunków rozmaitego formatu, z których największe nie przechodzą jednak rozmiarami malej książkowej ósemki. Do każdej z dziesięciu pieśni poematu mamy po 2 obrazki: winiętę (*»en tête«*) względnie końcówkę (*»cul-de-lampe«*) i ilustrację, do pieśni V. i X. wyjątkowo po trzy obrazki, a nadto tytuł i rycinę tytułową (*»frontispice«*).

Po karcie tytułowej, na której widzimy Mysią wieżę jako *»fleuron«* i napis: MISZEYDOS, i po frontispisie, przedstawiającym wewnątrz biblioteki, zaopatrzonej w księgi, oznaczone na grzbietach nazwiskami: Bogufała, Kadłubka, Pastora, Łubieńskiego, Długosza i t. d., daje Norblin jako pierwszą ilustrację scenę, odpowiadającą chwili, gdy król Popiel, zmieniwszy swoje gusty, odpędza myszy, a głaszcze kota, który został faworytem. Znamienną próbkę, jak artysta tego pokroju, co Norblin, i Francuz mógł plastycznie interpretować poemat, tak bardzo dla nas swojski, widzimy już w tej kompozycji. Zniewieściałego, gnuśnego króla, przybranego w strój polski z koroną na głowie, usadowił artysta na rokokowej kanapie, z jedną stopą na podłożonej pod nogi poduszce, nadając mu grymaśny gest, odpowiedni do sytuacji. Z lewej strony zbliża się doń królowna, postać niemniej ciekawa, scharakteryzowana przez kostium napół orientalny, a w głębi, poza plecami kanapy skupia się dwór, mieszczący w sobie ciekawe figury Polonusów. Obrazek ma dużo życia, lekkości i, co nie tylko dla niego, ale i dla następnych jest najbardziej charakterystycznym, obleka myśl Krasickiego w typową dla kultury XVIII. w. formę.

Drugą pieśń, oprócz drobniutkiej ale zgrabnej winiety, przedstawiającej szafę biblioteczną, przed którą harczą szczury, ilustruje widok wnętrza biblioteki, mieszczącej nie tylko książki, ale służącej za miejsce schowku dla szynek i kielbas. W głębi gospodaruje ksiądz kana-parz, a na pierwszym planie król myszy, Gryzomir, odbywa naradę z myszami na wieść o zamierzonym ich wytepieniu.

Potem następują: bitwa kotów ze szczurami, ożywiona dowcipnymi pomysłami w oddawaniu charakteru walczących, i pogrom szczurów — dwie scenki, odnoszące się do tekstu III. pieśni.

Pieśń IV-tą zdobi zabawna winieta, żalobny pochód ze zwłokami kota Filusia (ill. 18.), i bardzo udana główna ilustracja: scena żalów, wywodzonych przez Duchnę po stracie faworyta (ill. 19). Lamentowi temu oddaje się królowa w buduarze w obecności dwóch towarzyszek, które starają się ją pocieszyć, a równocześnie zjawia się u drzwi kot w szwedzkich butach z batogiem i z czapką w łapie — motyw o tyle ciekawy, że nie istnieje w tekście Krasickiego, a jest prawdopodobnie reminiscencją znanej bajki »Kot w butach«, rozpowszechnionej także od dawna we Francji.

W V-tej pieśni pojawia się na odpowiednich dwóch rysunkach czarownica, o kształtach bynajmniej nie wzbudzających odrazy; na winiętce przedstawił ją artysta nawet jako młodą kobietę (ill. 20). Jest ona także przedmiotem winiety pieśni VI-tej, którą to pieśń ozdobił Norblin pełną komizmu sceną, przedstawiającą,



19. LAMENT PO ŚMIERCI FILUSIA.  
(»MYSZEIDA« KRASICKIEGO, PIEŚŃ IV.)



*Vignette du 5<sup>e</sup> chant*

*ce ci est vignette pour le 5<sup>e</sup> chant. L'impression  
est sur le 5<sup>e</sup> feuillet.*

20. CZAROWNICA, SIADAJĄCA ZE SZCZUREM NA ŁOPATE.  
(»MYSZEIDA« KRASICKIEGO, PIEŚŃ V.).

szczurów obozuje w piwnicy wśród beczek na kręgu sera — stanowią miłe urozmaicenie sporą zawartością heroikomizmu.

Jako zapowiedź pieśni IX-ej zjawia się baba na czele pochodu wojennego szczurów, a na następnym, humorem zaprawionym rysunku stacza Gryzomir zwycięską bitwę z kotami i własnoręcznie zabija Mruczysława. W obrazku do pieśni X-tej widzimy pijanego króla Popiela, prostą, rodzajową kompozycję, złożoną z trzech osób: króla i dwóch dworzan o dobrych typach polskich (ill. 21.).

Bezskuteczna ucieczka króla łódką przed myszami użyta jest jako motyw winiety pieśni X-ej, a zakończenie poematu stanowi postać piszącego Kadłubka, przedstawionego w chwili, gdy zjawia mu się natchnienie w postaci Muzy.

Już z tego krótkiego opisu widać, jak bogatą jest całość pod względem treści. Każdemu rysunkowi można się sporą chwilę przypatrywać i zawsze coś interesującego a nieprzewidzianego wyszukać. Nawet w obramowaniach winiety, mających zakrój rokokowy, wykazuje artysta niebanalną pomysłowość. Tu i ówdzie, zgodnie z zasadą, którą kunszt ilustratorski często się szczęśliwie posługuje, dopowiada on, dopełnia umiejętnie rysunkiem to, czego w wierszu

jak latarka z Gryzomirem, spadłszy na grób Filusia, sprawia wśród zebranych zabawny popłoch.

Na winiętę do pieśni VII-ej obrał Norblin epizod uratowania Gryzomira od śmierci. Artysta umieścił na niej dobre, pompatyczne figury kontuszowe dwóch szlachciców, zanoszących się od kichania, wzbudzonego przez proszek, który czarownica rozsypała, — całostronicowy zaś obrazek i ilustracye do następnej pieśni (VIII-ej), przedstawiające, jak na strychu spichlerza Gryzander zwołuje myszy na nową wojnę, jak czarownica prosi o pomoc króla szczurów nadreńskich i jak ten przyjmuje poselstwo i z gromadą



PASTUSZKA.



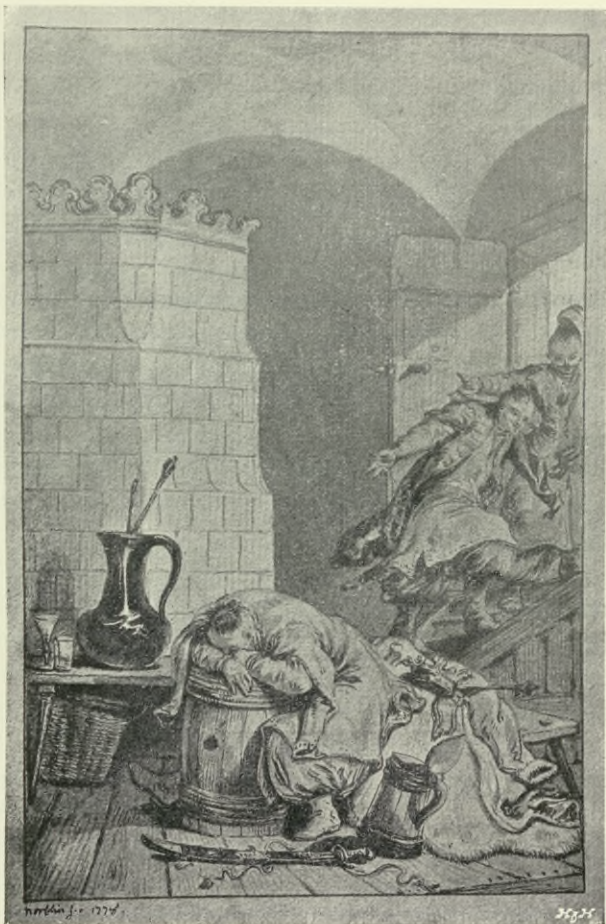


niema, wtrącając zręcznie jakiś szczegół z własnej fantazyi, a nie nadużywając jednak swobody ilustratorskiej.

Podziwienia godnym jest doskonale pochwycenie satyrycznego tonu poematu. Drwienie Krasickiego przelewa się wiernie na koncepcję Norblina, powtarzającego go z równym dowcipem, lekko, figlarnie i w eleganckich nadewszystko formach. Godną parę tworzą ten na francuskich wzorach wychowany biskup i ten dworskiego stylu malarz, z Francyi rodem, tak, że trudno przedstawić sobie lepszego ilustratora »Myszeidy«.

Z formy, z wykończenia, a przedewszystkiem z niektórych dopisków wynika, że rysunki, które aż do pieśni VI. i VII. mają datę 1777 r., a od pieśni VIII. 1778, były prze-

znaczane do reprodukcji książkowej. Pierwsze wydanie »Myszeidy« wyszło w roku 1775, drugie 1778, w pośrednim zaś czasie powstało tłumaczenie francuskie, którego dokonał sprowadzony przez ks. Czartoryskiego na nauczyciela i bibliotekarza Korpusu Kadetów Francuz, Jan Baptysta Dubois, lecz, jak wiemy skądinąd, przekład ten nie był ogłoszony. Bardzo jest możliwem, że ilustracje Norblina miały zdobić to tłumaczenie — z pewnością Norblinowi nie obce — choć może więcej prawdopodobieństwa ma druga alternatywa, że zamówił je księgarz Gröll, stały wydawca dzieł ks. biskupa warmińskiego, do II-go polskiego wydania »Myszeidy«, a że nieznanne nam przeszkody nie dały planowi dojść do skutku i gotowe rysunki ugrzęzły gdzieś w drugich lub trzecich rękach, o ile nie wróciły napowrót do teki artysty. W każdym razie przeleżały się gdzieś w ukryciu, albo odbywały cichą wędrówkę ze zbioru do



21. KRÓL POPIEL PIJANY SPI NA BECZCE.  
(»MYSZEIDA« KRASICKIEGO, PIEŚŃ X.).

zbioru, aż pojawiły się przed kilku laty u paryskiego antykwarza, skąd, nie czekając długo nabywcy, zawinęły na stałe do Muzeum Fryderykowskiego w Poznaniu.

Mało jest zresztą danych do przypuszczenia, żeby Krasicki, mieszkający stale w Heilsbergu, zamówił te ilustracje, — natomiast wszystko przemawia za tem, że uczynił to Gröll, człowiek niepośledniej inteligencji i smaku, który podniósł znacznie polską sztukę drukarską, łożąc niemało na estetyczny wygląd swych wydawnictw. Jego zasługą jest puszczenie w świat najpiękniejszej ilustrowanej książki polskiej, pierwszej i jedynej na współczesną modłę francuską, 3-go wydania »Sielanek z różnych autorów zebranych«, dokonanego właśnie w r. 1778; do ilustrowania jej używał tak wybitnych europejskich artystów, jak Eisen i de Longueil. Gdyby więc Myszeida wyszła była z swemi ilustracjami, to, czyby je rytował igłą sam Norblin, czy choćby Michał Keyl z Drezna, czy syn Gröll'a, Karol, uczeń Chodowieckiego, byłaby to najcenniejsza dla literatury polskiej ilustrowana książka z tych czasów, cacko i cel zabiegów bibliofilów.

Z tytułu tak szczęśliwie udanej pracy, jak zobrazowanie »Myszeidy«, należy się Norblinowi równorzędne miejsce w plejadzie ilustratorów książek francuskich obok Marilliera, pod którego nieuniknionym wpływem się znajduje. Kto wie, czy, pozostawszy we Francyi, nie obrałby sobie ilustratorstwa jako głównego pola działalności, do czego miał i instynktowe zamiłowanie i niezaprzeczone dane. Okoliczności nie związały jego nazwiska na polu typograficznem z żadnem dziełem literatury, jednak dochowały się próby jego ilustratorskie, czy resztki większych prac, wyniki i ślady zarazem jego lektury.

Na jednym rysunku z r. 1778 w Albumie Gołuchowskim (str. 88) odtworzył epizod z wojny 7-letniej: walczne i zwycięskie natarcie ks. Henryka Pruskiego na czele pułku Itzemblitza pod Pragą Czeską (1757 r.), który to szkic, gdyby nie kształt okrągły większego medalionu, przeznaczonego może do wprawienia w jakiś sprzęt, mógłby dobrze służyć za planszę do owego dzieła historycznego, skąd Norblin wątku zaczerpnął — tak bardzo przypomina podobne kompozycje Chodowieckiego, uświetniające czasy Fryderyka Wielkiego, mimo, że istotne natchnienie odbiera Norblin od swego paryskiego nauczyciela, Casanovy.

Są jeszcze w Albumie Gołuchowskim i Krakowskim rysunki, które przede wszystkim należy zaliczyć do kategorii ilustracji — a z pewnością znajdują się jeszcze gdzieindziej. Jeden z nich z r. 1782, dwustronny (Alb. Krak. str. 11), może być ciekawszy od wymienionego tem, że tematu dostarczyła literatura angielska.

Jest to ilustracja do I-szej pieśni heroiczno-komicznego poematu Al. Pope'a, *The Rape of the Lock*, przedstawiająca w dwóch szkicach, nakreślonych piórem i sangwiną i »lawowanych«, bohaterkę poematu Belindę przed zwierciadłem, poddającą się zabiegom toaletowym pokojowej i równocześnie oto-

czoną bujającymi sylfami. Rzecz oczywista, że i ta scenka, inspirowana poematem, wszędzie podówczas rozbrzmiewającym, jest oddana z wymaganą tematem i właściwą wiekowi lekkością i elegancją i pomyślana w guście współczesnym — sylfy przedstawione, podobnie jak u innych ilustratorów (Marillier) w postaci miłych amorettek; zresztą nie umiałyby ich inaczej uzmysłowić czasy rokoka, do których Norblin ze wszech miar duchowo przynależy. Ten rysunek, to może najbardziej pouczający i wymowny przykład, że Norblin jest dzieckiem swego wieku w specjalnym tu odniesieniu do życia umysłowego Zachodu — bo jakże lepiej można wytłómaczyć pewne rysy twórczości, czem łatwiej sklasyfikować pewne cechy talentu, zbliżyć dzieło sztuki do epoki, jeżeli nie przy pomocy analogii lub przypomnienia dobrze znanych, typowych dzieł współczesnej poezji, tem więcej, gdy artysta sam je wskazuje?



### III.

## »OEUVRE GRAVÉ«.

Z początkami pobytu Norblina w Polsce łączy się też powstanie pierwszych jego oryginalnych rycin, które powoli, w oddaleniu od głównych prac artysty — mających być przedmiotem następującego rozdziału — wznoszą w przeciągu kilkunastu lat do rozmiarów albumu o dziewiędziesięciu kilku planszach. Przy pomocy tego dzieła, zamkniętego w sobie i odrębnego, możemy sobie wytworzyć już pełną charakterystykę Norblina, o którym sąd jako o artyście zaczął się po części sam wysnuwać w ciągu przeglądu dotychczasowych prac.

»*Oeuvre gravé*« (rytownicze dzieło zbiorowe) Norblina jest najprzystępniejszą częścią jego spuścizny artystycznej, spopularyzowaną od dawna dzięki dwóm katalogom opisowym, Hillemachera i Frankego<sup>34</sup>. Każdy też z większych zbiorów graficznych w kraju i wszystkie wogóle wybitniejsze gabinety sztychów, posiadają ryciny Norblina, choć z tych żaden nie może się poszczycić pełną ich liczbą lub samymi tylko najlepszymi i napewnie samymi własnoręcznymi odbiciami. Najbogatszy, najkompletniejszy zbiór prac miedziorytniczych naszego artysty znajduje się w Gabinetach Rycin Biblioteki Narodowej w Paryżu, zbiór, śmiało mogący być przedmiotem zazdrości wszystkich innych muzeów, posiadających akwaforty Norblina, ponieważ jedynie on zdolny jest ukazać twórczość graficzną artysty w właściwym stopniu doskonałości.

Zwracając się do pierwszej z datowanych rycin, przypadającej na przełom dwóch okresów biograficznych Norblina (1773—5), na którą w poprzednim rozdziale trzeba się już było powołać, uderza nas wręcz dziwna odmienność od tego wszystkiego, co się dotąd w utworach Norblina widywało. Rycina ta, nazywająca się »Wynalezieniem rysunku«, jest w odniesieniu do swego twórcy wynalezieniem nowego świata pomysłów, świata nowych form, prawdziwym odkryciem i zdobyciem technicznych tajemnic rytownictwa, naddających tyle czaru akwafortcie.

Była wzmianka, że rycina ta jest pierwszym artystycznym śladem zetknięcia się Norblina z Rembrandtem. Mając teraz określić stosunek Norblina do



WYNALEZIENIE RYSUNKU.



Rembrandta na podstawie tej ryciny, musi się z naciskiem zaznaczyć, że praca ta wchodzi w tak głęboką zależność formy od Rembrandta, iż ten mistrz — można powiedzieć — wyrwa Norblina z koła artystów francuskich i wciela do swej szkoły.

Nasamprzód musi się nasunąć pytanie, skąd się wziął u Norblina ten kult mistrza holenderskiego, skoro nie dostał go w spadku ani po nauczycielach, ani przez żadne inne pośrednictwo, i w jaki sposób mógł go ujarzmić swemi dziełami geniusz Rembrandta? Zjawisko to, na pozór dziwne, nie mające sobie wielu podobnych w współczesnej Norblinowi sztuce francuskiej, nie trudnem może będzie do wytłumaczenia, skoro się sięgnie do historii pośmiertnego życia Rembrandta, który, jak wiadomo, z chwilą zgonu i wygaśnięcia szkoły, podtrzymującej krótko jego tradycje, poszedł na blisko sto lat prawie w zapomnienie i dopiero w połowie XVIII w. począł obudzać na nowo zainteresowanie, szacunek i podziw dla siebie, najpierw we Francyi i w Anglii. Odrodzenie się sławy Rembrandta datuje się zwykle rokiem wyjścia pierwszego katalogu jego akwafort (1751), sporządzonego przez Gersainta, znanego przyjaciela Watteau.

Co było istotną pobudką tego ruchu, nie wiadomo; zdaje się, że wszczął się on w kołach zbieraczy, a przeszedł następnie na artystów, którzy podziw dla geniusza wyrażali jużto przez naśladowanie jego pomysłów, jużto przez kopiowanie i reprodukowanie jego dzieł. Pociąg zaś do zbierania dzieł mistrza i upodobanie w nich upamiętniły się najdobitniej w powstaniu kilku pierwszorzędných kolekcji Rembrandtowskich, po dziś dzień od owych czasów istniejących, n. p. w Dreźnie, w Kassel, w petersburskim Eremitażu.

Gdy wspomniane zainteresowanie się zaczęło z Francyi zataczać szersze kręgi i przedostało się do ościennych krajów, to przed innymi krajami Niemcy stały się miejscem, gdzie kult mistrza znalazł najliczniejszych zwolenników, Drezno zaś główniejszem ogniskiem, szerzącem go za pośrednictwem pracowni Chr. W. E. Dietricha.

Ten pęd naśladowczy ku Rembrandtowi, gdziekolwiek się objawił, był jednak w praktyce jednostronnym i płytkim, zadowalającym się wywoływaniem złudzenia jego stylu (ill. 23). Jako hasło, rembrandtyzm był tylko propagowaniem kilku stron mistrza, dość powierzchownych w stosunku do nieobjętej naówczas, a gdzieindziej leżącej głębi geniuszu. Skrajne efekty światłocieniowe, używane przez Rembrandta w młodych latach, ponure, czarne przestrzenie i tła, oraz oryentalizm kostyumów i typów podobały się najwięcej, tak, jak gdyby streszczały najistotniejsze cele artystyczne tego nieporównanego wizyонера i poety barw i światła. Te, w każdym razie najłatwiejsze do naśladowania, rysy twórczości mistrza oddziaływały niestety na wyobraźnię malarzy i rytowników XVIII wieku często z kopii i reprodukcji miedziorytniczych, a nie rzadko z płócien naśladowczych Holendrów, których wtedy nie umiano odróżnić od Rembrandta ze znawstwem czasów dzisiejszych. Stąd pochodzi,



23. J. A. B. NOTHNAGEL: POPIERSIE  
MĘŻCZYZNY.

że do rembrandtyzmu XVIII w. wciśnięto się wiele pierwiastków szkoły Rembrandta.

Skądkolwiek zresztą czerpali i zapożyczali się ci nowi zwolennicy, przeczytać im jednak należy za zasługę, że, otrzymawszy pierwszą podniecie od Rembrandta, odważali się niekiedy na pewien naturalizm w odniesieniu do postaci ludzkiej. Nie utrzymano jednak trudnej miary w tym kierunku, bo wiadomo, że po każdym dalszem naśladowaniu przesada się wzmacnia. Stawiając zaś sobie granice w założeniu, szukając tworzywa w zamkniętym zasobie obrazów jednej szkoły, nie w naturze, musiał rembrandtyzm dojść do tego stadium ujemnego i wyczerpać się. Nie wzmógł się do siły, któraby zaważyła na losach sztuki XVIII w., był raczej oryginalnym

porywem, modą przejściową, a pozostał nietrwałą produkcją t. zw. »*pastiche*ów« czyli poprostu zlepków. Tylko wyższe talenty, jak Reynolds w młodzieńczych portretach własnych, umiały wyciągać korzyści ze starego mistrza.

Dietrich należy do najbardziej typowych rembrandtystów. Uważany był współcześnie za najszcześniejszego w tworzeniu rembrandtowskich zlepków. Za pracę w tym kierunku wydawał się jednemu z dawniejszych leksykografów aż godnym przydomku »Niemieckiego Rembrandta«. Dla nas, wobec innych swych współzawodników, ma tem większe jeszcze znaczenie, że nie był obcy Norblinowi.

Możnaby dla przykładu, jaką była mnogość podobnych do autora »Aleksandra u Apellesa« admiratorów i naśladowców Rembrandta, zebrać przy nazwisku przedstawiciela szkoły drezdeńskiej sporą liczbę innych współczesnych rembrandtystów niemieckich z najzdolniejszym, wytwornym, pół-francuskim G. Fr. Schmidtem (1712—75) na czele, i kopistów, którzy go popularyzowali, reprodukując akwafortą i manierą szaberunkową jego dzieła — możnaby ten szereg powiększyć dalej nazwiskami rytowników angielskich i innych, lecz stosowniejszem wydaje się przytoczyć tu kilku francuskich artystów i amatorów dla pokazania, że w ojczyźnie Norblina Rembrandt był również przedmiotem studyów i zażywał znaczenia. Malarz Alexis Grimou już na początku wieku wcielał w swą sztukę zasady rembrandtowskiego światłocienia i kolorytu, dzięki czemu próbowano go nazywać współcześnie »francuskim Rembrandtem«, lecz do popularyzowania mistrza bardziej może przyczynili się

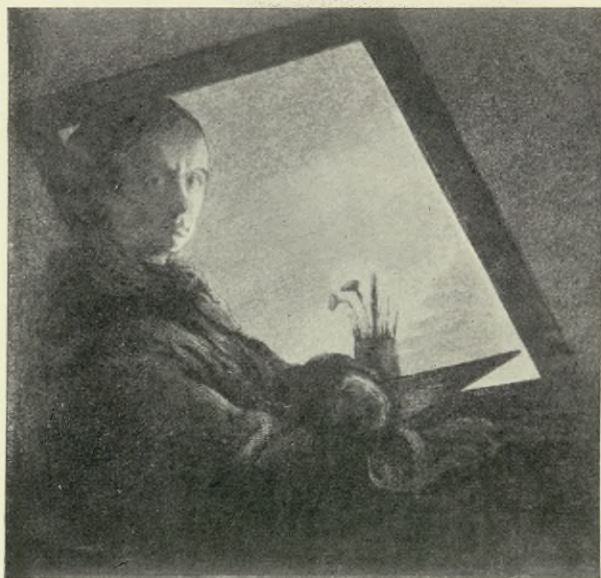


mniej głośni rytownicy, P. Fr. Basan (1723—1797), z amatorem, wydawcą i autorem zasłużonym C. H. Wattelem (1718—1786), rytownik D. V. Denon (1747—1825), A. Marcenay de Ghuy (1724—1811) i zapomniani naśladowcy wśród rytowników i rysowników, jak J. Chalon (1738—1795), R. Angot i inni

Falą tego prądu, który nurtował prawie wszędzie, został Norblin ogarnięty jeszcze na gruncie francuskim. Nie jest-że to wynikiem jednego duchowego środowiska, że zbieracz i pierwszy francuski wielbiciel Rembrandta, Gersaint, jest przyjacielem Watteau, a Norblin naśladowcą tegoż malarza? Lecz nie trzeba sięgać tak daleko po dowody zetknięcia się Norblina z Rembrandtem we Francji, skoro się odkrywa, że artysta nasz już w r. 1771 był posiadaczem jednej jego ryciny. W spuściźnie artysty, wśród zbioru rycin rembrandtowskich, gromadzonych przezeń z pietyzmem przeważnie w późniejszych latach życia, znalazła się piękna odbitka »Burmistrza Sixa« (B. 285) opatrzona sygnaturą Norblina, datą 1771 i dopiskiem, że kosztowała 25 luidorów (*»Cette estampe me coûté 25 louis d'or«*)<sup>35</sup>.

»Wynalezienie rysunku« sięga swoim powstaniem do owych czasów zajęcia się Rembrandtem w rodzimem środowisku pod wpływem silnych, świeżych wrażeń, pochodzących od dzieł malarskich mistrza, widywanych w Paryżu, a przede wszystkim od dostępniejszych od nich kopii sztycharskich z obrazów i niemniej pospolitych akwafort własnoręcznych holenderskiego artysty. Rycina ta, jak świadczą »stany« z r. 1773, w tak znacznej części była już wykończoną, zanim Norblin do Warszawy przyjechał, że uzupełnienia, dokonane na płycie, zabranej tam z sobą, nie zmieniły zasadniczo nic w kompozycji.

Nie można się dobitniej wyrazić, rzuciwszy tylko okiem na tę akwafortę (zob. tablicę) o czarno matowym, głębokim tonie, nadającym jej fantastycznie tajemniczy nastrój, i o pysznym delikatnem wykończeniu, niż, że została podyktowaną przez Rembrandta, władającego już nieograniczenie wyobraźnią swego nowego wyznawcy, tak bowiem silna jest tu zawisłość ucznia od mistrza w zasadniczej budowie kompozycji wyłącznie zapomocą światłocienia, w akcesoryach, w kostymach i motywach architektury. Ten wpływ sięga nawet treści, którą Norblin rad chwytą z legendy klasycznej, aby za przykładem Rembrandta zanachronizować ją ubiorami XVII w. i tą jaskrawą licencją, tym udanoinajnym środkiem, trafić lepiej w ducha mistrza. Temat o Korze, córce artysty greckiego Dibutadesa, która miała być wynalazczynią rysunku, obrysowawszy węglem cień głowy kochanka, temat, który Norblinowi dał pochop do nowego opracowania, tak się nadaje do kompozycji o efektach światłocieniowych, że nie pominąłby go może sam Rembrandt, gdyby się nań natknął. Odczuwał to może Norblin, któremu szczególnie podobają się te nieprzejrzyste czarne mroki w sąsiedztwie jasnego źródła światła, owe najgrubsze efekty rembrandtowskie z młodzieńczej epoki mistrza, i postawił w ciemnej komnacie dworskiego młodziana w pancerzu i bonecie, a przy nim kobietę we wschodnim zawoju na



24 PORTRET WŁASNY. (STAN II. PRZEMALOWANY).

głowie, która obrysowuje na ścianie cień, jaki rzuca głowa młodzieńca, oświetlona w profilu płonąca z drugiej strony lampą. Przypatrującemu się bliżej rycinie nie ujdzie uwagi szczegół, że kobieta rysuje lewą ręką. Ta, z pewnością nieumyślna, nieprawidłowość zjawiska dowodzi, że Norblin kompozycję z gotowego wzoru przeniósł wprost na miedź, bez robienia zwyczajnej kopii negatywnej, skutkiem czego po wykończeniu płyty i odbiciu prawa ręka rysującej zmieniła się na lewą. Ale ten szcze-

gół naprowadza jeszcze na domysł, który, poparty później kilku przykładami, ukaże się może uzasadnionym, że rycina ta jest kopią z jakiegoś nieznanego obrazu Norblina, czemu w dodatku całe ujęcie utworu, malarskie, a nie ściśle graficzne, nie przeczy bynajmniej.

Wyjątkami były u Norblina reprodukcje prac cudzych, jak np. satyryczna rycina z r. 1763 wedle Demontalais lub dietrichowski »Aleksander u Apellesa«, owszem rycinę jego, to zawsze własne kompozycje. Należy mu się z tego powodu najrzetelniej nazwa *peintre-graveur*. Na jednej z najwcześniejszych, chociaż nie datowanej, przedstawił się artysta jako rytownik, usiadłszy z płytą miedzi i narzędziami rytowniczymi przed silnie oświetlonym z tyłu ekranem. Rembrandtowskie oświetlenie, skoncentrowane na zasłonie i rozchodzące się bardzo subtelnie po niej, rzuca z głębi na profil głowy silny blask, pozostawiając zewnętrzny policzek w cieniu. Daje to bardzo piękny efekt, podnosząc w młodej twarzy artysty zamyślenie, z którym się łączy nawet odcień surowości w oczach i w zmarszczonym czole. Fizyognomia ma może za mało portretowego podobieństwa, uzupełnił je dopiero artysta retuszem na jednym z »stanów« w Bibliotece Narodowej w Paryżu, poprawiając wydłużony nos na bardziej gruby i zaokrąglony (ill. 24). Porównywując ten portret z późniejszymi, datowanymi, uważać go wypada za portret najwcześniejszy, twarz zaś w stosunku do portretu z r. 1778 wydaje się o tyle młodszą, iż możnaby przypuścić, że akwaforta ta wyprzedziła »Wynalezienie rysunku« z r. 1773.



CHŁOPIEC FILOZOF (OBRAZ OLEJNY).



Ułożyć niedatowane ryciny Norblina w szereg chronologiczny jest niełatwą rzeczą, miał on bowiem zwyczaj nie tylko wracania po kilku nawet latach do tego samego tematu, lecz nieraz również przerabiania płyty lub odbijania po upływie dłuższego czasu. »Wynalezienie rysunku« jako temat zajmowało artystę poza ryciną, która ma dwie daty, jeszcze trzykrotnie (dwa szkice rysunkowe z lat 1779 i 1787 i jeden bez daty w Albumie Gołuchowskim). Rycina »Aleksander u Apellesa« nie wydaje mu się doskonałą w r. 1777, zrobiwszy więc *contre-épreuve*, przemaalował tę odbitkę *en grisaille*, modyfikując niektóre szczegóły kompozycji Dietricha, jakby dla własnego ćwiczenia i eksperymentu.

Przykładów, gdzie inną datę ma rysunek, a inną rycina, lub gdzie do jednej niedatowanej ryciny istnieją dwa różne wobec siebie i wobec niej szkice, dostarczy przegląd produkcji rytowniczej w dalszym ciągu pracy niniejszej.

Do najwcześniejszych jednak możnaby z niedatowanych zaliczyć jeszcze Pożegnanie, pokrewne treścią z »Wynalezieniem rysunku«, również naśladownictwo Rembrandta w strojach, sprzętach, oświetleniu, a z tego względu ciekawe, że powstało wedle olejnego obrazu, najprzód namalowanego. Obrazek ten, dwa razy większy od ryciny (24×19·5), niestety, niedatowany, znajduje się w Gołuchowie. Przedstawia zupełnie to samo, co stan I-szy ryciny, tylko w przeciwnym porządku: to, co na niej jest po prawej stronie, na nim jest po lewej. Młody kawaler kłęczy przed płaczącą dziewczicą, ściskając ją za rękę, scena zaś ta odbywa się w komnacie przy blasku trójnożnego świecznika, ostro oświetlającego tylko postać kobiecą.

Dwie małe rodzajowe ryciny o bardzo ostrych kontrastach świetlnych, Rysownik i Dziewczynka czytająca przy ognisku wyglądają też na wcześniejsze. Ostatnia zwłaszcza ma mimo efektownych aksamitno-czarnych cieni tyle niedomagań rysunkowych, że powinna być zaliczoną wprost do młodzieńczych robótek, gdyby nie rysunek do niej, znajdujący się w Gołuchowie (w Albumie), opatrzony datą 1779 i zagadkowym dopiskiem: »*en Wendalie*«.

Jak ryciny bywały w zależności od działalności malarskiej artysty i jak nieraz używał on igły i płyty miedzianej do reprodukcji dzieł swego pędzla, nowym przykładem akwaforta: Chłopiec filozof z r. 1776, wzięta pod uwagę w związku z obrazem ze zbiorów Wojciecha Kolasińskiego w Warszawie (zob. tablice). Obraz to jeden z najlepszych, główne, rzecz można, dzieło malarskie z pierwszego okresu rozwoju Norblina. Na pierwszy rzut oka tak się wyróżnia od innych jego płócien a zbliża do rodzajowych dzieł holenderskich, że dopiero rycina pozwala rozprószyć pozorne wątpliwości o autorstwie, które nasuwają: rzadka poprawność rysunku, wykończenie, niezwykle w tym stopniu u Norblina, i koloryt, jak gdyby nie z jego palety — o zimnych tonach. Treść jest równie pokrewna pomysłom Holendrów jak i niektórym utworom Norblina-rembrandtysty. Z zielonkawo brunatnego tła wynurza się postać kilkuletniego chłopca, siedzącego w długim zielonym płaszczu, przywdzianym na drugie



25. CHŁOPIEC FILOZOF. (AKWAFORTA,  
STAN II.).

okrycie, sięgające jak żupan, aż do stóp, brązowe. Oparty łokciem o stół, nakryty ciężką wiśniową kapą z frendzlami i założony symboliczną, pilnie wystudowaną *nature morte*, patrzy się chłopczyk wprost na widza wzrokiem frasobliwie zadumanym. Rycina, wykonana z tego obrazu, była początkowo mniej więcej wierną kopią, w II-gim stanie (który tylko *Bibliothèque Nationale* posiada) nosiła oznaczenie *Norblin fecit 1776* (ill. 25), później dopiero z niewiadomego powodu skrócił Norblin płytę, zostawiając tylko popiersie chłopca, co znowu pociągnęło drobne zmiany i uzupełnienia (ill. 26).

Całkiem to naturalne u artysty takiego, jak Norblin, władającego tak samo biegle pendzlem, jak iglicą, że pomysły swoje wyrażał naprzemian to

w formie malarskiej, to graficznej, albo też równolegle, podwójnie lub potrójnie, bo zachodzi i taka ewentualność, że rysunek, już dostatecznie sam w sobie ujmujący pomysł, lub też przygotowany do ryciny, służył zarazem za podstawę do obrazu olejnego.

Im więcej charakteru malarskiego ma dana akwaforta, tem pewniej można się domyślać, że istniał obok niej obraz olejny.

O ile jednak te kompozycje obracają się około tematów ogólniejszych, rodzajowych, klasycznych, lub biblijnych, to przy świetnej nieraz fakturze trudno im wyjść poza granice »pastiszów«, skoro w intencji Norblina leży ściętnie swoje środki artystyczne do zasobu wyłowionych z Rembrandta form i motywów. Takim mało oryginalnym utworem, choć niepozabawionym indywidualnych cech, jest jedna z lepszych akwafort: *Zuzanna wśród starców*, z r. 1776, kompozycja o nieporównanym tonie subtelnego oświetlenia, dającym się jednakże podziwiać tylko na niewielu odbitkach. Wskazuje ona bardzo wyraźnie tak tematem wprost, jak akcesoryami i oświetleniem łatwe zresztą do odgadnięcia z góry źródło pomysłu Norblina. Tylko niepomiarnej w długości postacią Zuzanny, wykręcającej się akrobatycznie, aby ująć rąk napastników, oddala się Norblin zupełnie od rembrandtowskiego typu.

Indywidualność naszego rytownika dopiero wówczas świetniej występuje, gdy, nie wyzwalając się zupełnie z pod ducha wpływu Rembrandta, staje w takim samym stosunku do tego mistrza, jak do natury. Dzięki takiej

szcześliwej równowadze powstał jeden z najbardziej interesujących jego utworów, studium portretowe pod nazwą *Mazepy*, akwaforta tak wybitna, że sama jedna nie da już pójść w zapomnienie nazwisku Norblina-rytownika. Czy studium to jest portretem hetmana kozackiego? Nie! Ani bowiem przedstawiona postać nie ma w rysach twarzy nic charakterystycznie wspólnego ze znanymi podobiznami sławnego Kozaka, zarówno z sobą niezgodnymi, jak w przeważnej części niewiarogodnymi, ani napis na ostatnim stanie akwaforty: *Mazepa aetat. 70*,



26. CHŁOPIEC FILOZOF. (AKWAFORTA, STAN III.).

nie odnosi się do niego<sup>36</sup>. Zanim badaczom ikonografii hetmana kozackiego uda się wskazać, który jego wizerunek jest najbardziej autentyczny, należy rycinie norblinowskiej w każdym razie odjąć podsuwany jej charakter portretu historycznego<sup>37</sup>. Liczne stany tej akwaforty, znajdujące się w zbiorze rycin Biblioteki Narodowej w Paryżu, zdradzają najpierw, jak i z czego utwór ten powstawał, następnie zaś stwierdzają niezbicie, że jest to studium z natury, przeistoczone w ciągu pracy pod natchnieniem Rembrandta — w wytwór fantazyi. Na pierwszej płycie (ill. 27), w późniejszych stanach prawie o połowę długości skróconej, widzimy tylko zarysy postaci: twarz w nikłych konturach pod płaskim futrzanym kołpakiem, ale wyraźnie — twarz starego żyda z długą, prosto rozdzieloną brodą, z długimi włosami, które się wiją z tyłu głowy nad ramionami, tak lekko naszkicowanymi, że ubioru rozpoznać nie można. Występuje on dopiero w dalszym stadyum pracy, gdy artysta zaczyna się posuwać igłą w dół płyty. Przyodziewa tedy Norblin swego modela w rodzaj żupana, na ramiona zarzuca mu płaszcz z agrafami, na szyi zawiesza medalion, a przytem zmienia czapkę szabasową na bardziej wysoki kołpak z denkiem, zwieszającym się, jak u czapek kozackich. W III-cim stanie (ill. 28), gdzie widzimy postać tak właśnie przybraną i gdzie już artysta, zadowolony z wyników pracy, kładzie podpis, później jednakowoż zatarty: *Norblin fc. 1775*, mamy już fizygnomię wycieniowaną i pełną wyrazu, włosy rozwiane, brodę więcej rozszerepioną, falistą i więcej w bok odchyloną, lecz zarys ostatecznego wyglądu ustala się dopiero w stanie V-tym (ill. 29) wskutek nowej zmiany kostiumu. Czapce dodał artysta strojny bonetowy wierzch z piórem, formę kołpaka zwięził i wydłużył, burkę załamał kanciastym fałdem nad prawym ramieniem i usunął długie włosy. Jedynie fizygnomia została prawie niezmienioną od pierwszego stadyum kompozycji, jakby na dowód, że Norblin w studium tem oddał postać żywą, a tylko przebraną w kostyum



27. MAZEPA. STAN I.



28. MAZEPA. STAN III.

fantastyczny. Usta zaciśnięte, oczy wąskie, wąsy i boki twarzy golone, nadają starcowi wyraz dumy i powagi, strój zaś przeistacza go w egzotycznego dostojnika, lub — o czem może prędzej myślał Norblin w toku kształtowania pomysłu — w rembrandtowskiego rabina (ill. 30). Lecz cóż ma znaczyć napis *Mazepa*?

Tę zagadkę rozwiązuje tradycja rodzinna ks. Czartoryskich, zgodna zupełnie z dopiero wysnutymi wnioskami. Wedle niej postać, którą Norblin tak mistrzowskimi rysami uwiecznił — to żyd-pachciarz ks. Czartoryskich, popularny w dobrach książęcych pod przewiskiem Mazepy<sup>38</sup>.

Nie dorównywa »Mazepie« ani ekspresją, ani wytwornością wykonania jedna z następnych rycin: Wybór Piasta na króla, mała akwaforta z r. 1776, jest jednakże od niej jeszcze ciekawsza przedmiotem. I jej pomysł objawił się najpierw w obrazie, mianowicie w niewielkim, zamasztyłym szkicu olejnym, dochowanym w Muzeum ks. Czartoryskich. Trudno byłoby odgadnąć znaczenie tej oryginalnej kompozycji, złożonej z kilku osób, z których główna wygląda jak robotnik lub chłop holenderski, podczas gdy inne robią wrażenie dostojników ze wschodu, gdyby się nie znało skłonności Norblina robienia z tematu rodzajowego czy historycznego rembrandtowskiej sceny, anachronizowania, delokalizowania i t. d. Jest to Piast, przed którym, gdy pochyłony nad studnią ciągnie wiadro na sznurze, zjawiają się posłowie narodu, przyno-





29. MAZEPA. STAN V.



30. MAZEPA. STAN VI.

szący koronę. Ten motyw jest zupełnie nieznały w podaniach o Piaście i musi być chyba wymysłem artysty. Nie chodzi jednak o ilustrację legendy sam fakt, że ona dostarcza wątku artyście cudzoziemcowi, ledwie od dwóch lat bawiącemu w Polsce, jest nader wymowny. Jest to wpływ otoczenia, obcowania artysty ze światem umysłowym polskim, wynik zaciekawienia się rzeczami polskimi, do których podniętę całemu dworowi swemu nadawał zamiłowany w naukach i historii ojczyznej książę Jenerał.

Sięgnięcie wyobraźnią do legendowej przeszłości Polski naprowadza artystę na pokrewny temat z dziejów czeskich; w następnym roku rytuje w Wolezynie wielką rycinę Wybór Przemyśla na króla. Jest to powiększone pendant do »Piasta«. Pierwiastek podania znowu Norblin zataił rozmyślnie orientalizmem rembrandtowskim, dobierając obcych typów, zapożyczając kostyumów ze świata wschodniego, rynsztunku i innych akcesoryów, którymi się posługiwała fantazja Rembrandta. Tym razem nie odstąpił od głównego motywu legendy, którym jest ofiarowanie Przemyślowi, chłopu czeskiemu, korony w chwili, gdy spożywał w polu obiad na pługu, odwróconym lemieszem do góry — na żelaznym stole, wedle słów legendy — a nawet głównemu bohaterowi nadał trochę słowiańskiego charakteru przez strój i podgolenie włosów. Przemyśl stoi więc pośrodku przy pługu, ubrany w żupan, z czapką w rękę, zwracając się zdziwionym i zarazem pewnym siebie gestem do wysłanników królowej Libuszy, którzy go powołują na tron i ofiarują jej rękę. Dwóch posłów — jeden przybrany w strój turecki — trzyma koronę na poduszce, giermek na klęczkach podaje szablę, a inny mężczyzna w długiej odzieży uderza czołem; w głębi kupi się orszak zbrojnych w fantastycznym rynsztunku, a poza pług zachodzi murzyn w sutym tureckim stroju, podpro-

wadzając białego konia, ubranego z przepychem wschodnim, mającego u siodła otwarty ceremonialny parasol i przytroczoną tarczę, — motyw, który każdemu przypomni »Chrzest Podskarbiego«, rytowany wedle Rembrandta przez Van Vlieta, lub rembrandtowski »Pokłon Trzech Króli« w pałacu Buckingham.

Chcąc poznać Norblina jako kompozytora, musi się przypomnieć znowu przy tej rycinie jako jego właściwość powracanie po pewnym czasie do tego samego tematu. Jest w zbiorach gołuchowskich egzemplarz tej ryciny, zamalowany całkowicie sepią, który stanowi już prawie nową kompozycję (ill. 31). Pierwotny swój pomysł artysta na niej upraszcza, co zwykle bywa jego dążnością. Zamalował więc konia i murzynka i postać bijącą pokłony, natomiast dodał jedną osobę między Przemysłem a posłami, ofiarowującymi koronę, zniżył ręce młodzieńca podającego szablę i Przemysłowi zmienił wyciągniętą lewą rękę, kładąc ją na piersi. Całość, która w dawnym układzie wydawała się Norblinowi przeładowaną, zyskała przez to na przejrzystości. Rysunek ten jest opatrzony sygnaturą *1781 W.*, podczas gdy rycina ma datę *1777*, a nadto na odwrotnej jego stronie znajduje się objaśnienie treści obrazu: cała legenda, wypisana przezeń własnoręcznie po francusku, ale nie powtórzona, jakby się ktoś mógł spodziewać, z jakiegoś dzieła historycznego, lecz podana z pamięci i to w tak zmodyfikowanej wersji, jakiej nie można nigdzie w źródłach odzyskać. Archaiczna pisownia ludzi może, że to jest wypis, lecz Norblin stale takiej pisowni używał, nawet w listach.

Dochował się też szkic piórem, lawowany, w Bibliotece Pawlikowskich we Lwowie (teka 46, Nr. 1398), gdzie rozwiązanie tematu okazuje jeszcze znaczniejsze różnice, kompozycya rozwinięta jest wzdłuż, przyczem zamiast charakterystycznego na rycinie konia z murzynem widać dwa woły. Niema żadnej wskazówki, żeby to był pierwszy pomysł kompozycyjny, raczej, sądząc z techniki, jest to szkic nowy, od ryciny późniejszy.

Chronologiczny przegląd dalszych rycin Norblina prowadzi odrazu do pouczającego spostrzeżenia. Kartkując je w nieprzerwanym ciągu i w tym porządku, aby objąć najpierw wszystkie charakterystyczne a datowane, następnie zaś także same niedatowane, zauważymy przedewszystkiem zmianę ogólnego wyrazu produkcji miedziorytniczej od r. 1778. Ryciny zaczynają się liczebnie zwiększać, ale w parze z tem maleją ich wymiary, rozdrabniają się co do pomysłów, w technice upodabniają się do rysunków konturami szkicowanych, cieniowanych kreskami, podczas gdy pierwsze miały charakter bardziej malarzski. Te przemiany powtórzą się później na obszarze całej jego produkcji.

Największe zainteresowanie budzi portret własny artysty z r. 1778, w popiersiu, z pendzlami i paletą, o ogolonej twarzy i wysokim czole, o wyrazie przejmującym, energicznym i badawczym.

Rysy te, tak żywo wystudyowane, zdają się być nie wprost rzucone na płytę, lecz jakby przeniesione z płótna, na którem artysta, portretując się,



31. WYBÓR PRZEMYŚLA NA KRÓLA CZESKIEGO. (AKWAFORTA PRZEMALOWANA.)

odmalować musiał mimowoli prawie pendzle i paletę. Osobliwą jedną odbitkę tego rytowanego portretu posiada *Bibliothèque Nationale* w Paryżu, własnoręcznie przemalowaną przez artystę (ill. 32). Na głowę włożył sobie Norblin czapkę futrzaną w rodzaju bonetu ze strusim piórem, chustę pod szyją uczynił bardziej sutą i poprawił wadliwy nieco na płycie układ rąk. W ten sposób przeistoczona podobizna artysty tworzy niemal pendant do piórkowego portretu jego żony (ill. 14). Pomysł kostymu rembrandtowskiego i układ



32. PORTRET WŁASNY. (AKWAFORTA PRZEMALOWANA.)

tak wzajemnie dostosowuje do siebie te portrety, że chciałoby się ujrzeć tę parę małżeńską jeszcze raz powtórzoną na podwójnym płótnie, olejno.

Inne ryciny datowane, to przeważnie studia typów, głowy, popiersia i całe postacie, charakterystyczne, niewielkie, kilkucentymetrowe płytki, niektóre wprost miniaturowe. Przesuwają się przed oczyma głowy starców o rozmaitych fizyognomiach, głowy męskie w zawojach wschodnich, w bonetach rembrandtowskich, głowy kobiece i młodzieńcze, typy polskie i obce, ludowe, Żydzi. Parę tego rodzaju rycinek pojawiło się i przedtem, lecz teraz, w przedostatnim dziesiątku stulecia, stają się one bardziej pospolite, przeplatając większe kompozycje malarskie.

Pomiędzy nie mieszają się nieliczne malutkie krajobrazy. Zdawałoby się, że one powinnyby być studjami wsi naszej, w rzeczywistości zaś są to krajobrazy komponowane (ill. 33). W chatkach zakleszczonych w ziemię, w domostwach ze studniami żórawianami można rozpoznawać wieś polską, lecz mimo tych, na pozór naszych, swojskich motywów widać, że Norblin patrzy na naturę oczami Rembrandta i Dietricha. Wogóle pejzaż u Norblina długi czas trzyma się dość zdala od polskich motywów i mało zdaje się go interesować.

Zbiór typów daje wiele różnorodności. Wśród tego drobiazgu artystycznego — w którego podziale i szczegółowym opisywaniu idą o lepsze ze sobą katalogi Hillemachera i Frankego — trafiają się rzeczy o niemałej finezyi artystycznej, odsłaniającej talent graficzny Norblina w pełnym blasku. Gdy jedno wyróżniają się doskonałym tematem, drugie przemawiają świetną



33. CHATA.

charakterystyką. W głowach »wschodnich«, w postaciach, przystrojonych w bonety z piórami, i w innych t. zw. *têtes d'expression* daje Norblin wyraz gustu przeciętnego, współczesnego rembrandtysty. Wszyscy oni bowiem, gdy się zatrudniają tym spowszedniałym wśród siebie tematem, stają się do siebie podobni. Do najudatniejszych, obok niedających się przeoczyć kilku dobrych głów szlacheckich, dalej głowy mnicha, popiersia Kozaka (ill. 43) i i., należą dwaj k o b z i a r z e, znani już z rysunkowych studyów. Obok nich zatrzymuje się wzrok na dwóch dziwacznych figurach handlarzy trucizny na szczury — jeden niedatowany, drugi z r. 1781 (ill. 34) — którzy równie przypominają się z gołuchowskiego albumu szkiców, gdzie mają jeszcze trzeciego towarzysza na większym niedatowanym rysunku *en grisaille*, wykończonym jakby do reprodukcji.

Ten zabawny typ domokrażcy, spotykany także gdzieindziej, przywołuje na pamięć Rembrandta (ill. 35), od którego się przyjął u Norblina razem z żebrakami (kilka plansz z lat 1784 i 1787), ale równocześnie jakże wpada w oczy powinowactwo tych figur ulicznych z odpowiednimi pomysłami Dietricha! (ill. 36). Czy dlatego, że obydwaj ci artyści wychodzą z Rembrandta? Nie tylko — wszak prace Dietricha, starszego i doświadczonejszego rembrandtysty, musiały wpływać poniekąd doradczo na studyującego je Norblina. Czyż możliwe, aby tenże, rytując kompozycję Dietricha »Aleksander u Apellesa«, przechodząc ją cal po calu, a potem jeszcze ją przerabiając i wprawiając się na niej, nie przyswoił sobie pewnych właściwości drezdeńskiego profesora? Czasem się w istocie tak doń upodabnia zewnętrznie, że, widząc prace jednego rytownika, myśli się zaraz o drugim.

Lecz z porównania ich zawsze nasz Norblin wychodzi bardziej interesującym, dyskretniejszym, wykwintniejszym. Typy Dietricha to dość niskie



34. HANDLARZ TRUCIZNY NA SZCZURY.  
(»WIĘKSZY«.)

postacie, o dużych głowach, szerokich twarzach i prostackich rysach, zwłaszcza u chłopców i dzieci, — palce u rąk wielkie, paznokcie wyraźnie zaznaczone. Od tego chłopskiego pierwiastka Ostadego, który przenika tylokrotnie twórczość Dietricha w dziedzinie akwaforty, trzyma się Norblin dosyć z daleka. Terenem zetknięcia się obu rytowników jest zato krajobraz, komponowany z holenderska, lub sceny o skrajnych efektach, wywołanych rzucając światła na grupy, objęte nocnym mrokiem, jak to się spotyka na dietrichowskim »Pokłonie pasterzy«. Norblin, jako zdolniejszy, jest bardziej naturalny. Jego »Truciznik« w zestawieniu z »Truciznikiem« Dietricha z r. 1757 (L. 79) ma więcej cech prawdy. Bo też artysta nasz nadawał czasami tym postaciom uliczny rysy lokalne, lub zdejmował je z natury. Takim studium wyjątkowego, historyczno-obyczajowego znaczenia jest Orlandini, popularny wówczas typ uliczny warszawski, gruby mężczyzna na kulach, o wyzywającej, karykaturalnej fizygnomii, interpretowany przez Kra-

szewskiego w »Dyable«. — Współczesnym z tem studium, a zasługującym na poznanie jest portret żony artysty, robiony w ostatnim roku jej życia (1787), przedstawiający ją w półprofilowym popiersiu. Do tegoż okresu, kiedy Norblin tak szczególnie rozmiłował się w zbieraniu typów i rodzajowych studyów, a w każdym razie do powyższej grupy, zaliczyć trzeba niedatowaną a jedyną jego akwafortę, nazywaną się portretem Sobieskiego, która w rzeczy samej jest tylko pysnie zdjętą z natury głową opastego szlacheica (ill. 37).

Taką jest w ogólnym zarysie produkcja rytownicza Norblina do r. 1787 na podstawie zestawienia rycin datowanych. Wyjątek stanowią dwie akwaforty odmienne treścią i techniką: Starzec piszący z r. 1781 i Wskrzeszenie Łazarza »mniejsze« z r. 1784. Pierwsza (ill. 38), to bezsprzecznie najpiękniejsza praca miedziorytnicza Norblina, ale tylko pod względem technicznym, kompozycya bowiem nie jest własna, lecz zapożyczona z Rembrandta, względnie z jego szkoły. Jeśli nazwisko to ma się tutaj wymienić, to przedewszystkiem uczynić to należy w celu charakterystyki horyzontu malarskiego Norblina



35. REMBRANDT:  
HANDLARZ TRUCIZNY NA SZCZURY.



36. C. W. E. DIETRICH:  
HANDLARZ TRUCIZNY NA SZCZURY.

i jego upodobań, bo tego przekonania o autorze był nasz kopista, wypisując na jednej z odbitek, przemalowanych własnoręcznie *en grisaille*, nazwisko Rembrandta jako autora i datę malowania oryginału 1644, nie wiadomo skąd wziętą, istnienia jej bowiem nie można stwierdzić na obrazie, który dzisiaj, jako depozyt rodziny Milewskich, znajduje się w galerii hr. Dzieduszyckich we Lwowie. Wobec zrujnowanego stanu malowidła, nie dopuszczającego do ścisłych i wszechstronnych badań, nie można utworu tego wciągać w inwentarz niezawodnych dzieł Rembrandta, ale go też nie można stamtąd stanowczo wykluczać. Czemkolwiekby było to płótno z XVII w., nieobojętne w każdym razie pozostanie, że znajdowało się ono za czasów Norblina w Polsce, akwaforta bowiem nosi oznaczenie: *Norblin fecit 1781 Warsowie*, a jak inne dane wykazują, był ten obraz podówczas własnością Wincentego Potockiego, podkomorzego wielkiego koronnego, posiadacza znaczniejszej galerii obrazów<sup>39</sup>.

Oddzieliwszy wysokiej wartości kompozycję dzieła na rzecz jego twórcy, nie można również ukryć podziwienia dla znakomitego interpretatora. Ciemne przestrzenie komnaty, obwieszonej ciężką oponą, ze stołem w pośrodku, przy którym stoi stary duchowny w krymce, w szerokiej szacie, wpisując coś do



37. GŁOWA POLAKA.  
(AKWATINTA PRZEMALOWANA.)

księgi przy mdłym świetle dwóch świec — są tak miękkie w zanikaniu i stopniowaniu światła, jakby tego nikt oprócz mistrza nie potrafił uzyskać. Przepysznymi dotknięciami igły przechodzi Norblin z płam jasnych do aksamitno-czarnych o nieuchwytnych krańcach — a na tem tle postać starca występuje jakby niezwykle, tajemnicze zjawisko.

Jak powstała ta akwaforta, uderzająca swą niezrównaną fakturą i jakiego wogóle proceduru technicznego Norblin używał do uzyskania mistrzowskich efektów graficznych, poucza I-szy stan w *Bibliothèque Nationale* w Paryżu, który wyglądem swym zrazu nie przypomina ręki Norblina. Artysta najpierw rastrował gęsto ciemne miejsca, a właściwie całą rycinę, mało gdzie wypuszczając białe światła, potem

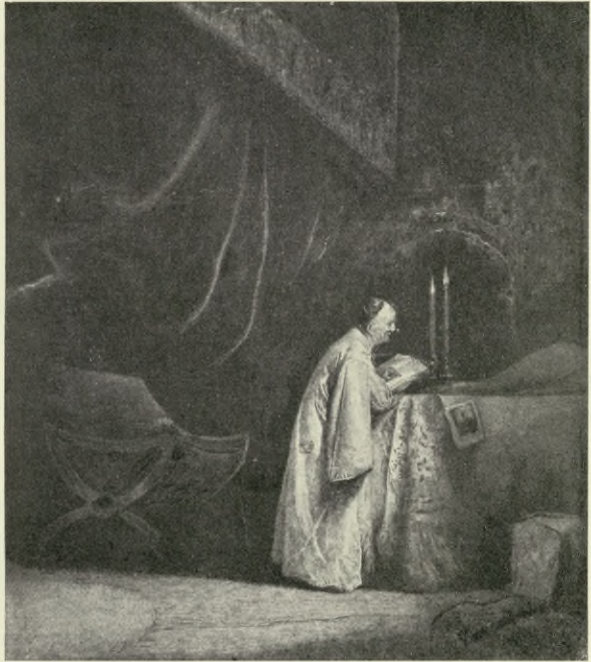
zaś dopiero zaglądał kreskowanie, łączył je w ciemną płaszczyznę, nasycił cienie, wreszcie, nie zdradzając już przed okiem widza ostatecznej tajemnicy kunsztu, wytrawiał płytę do tonu puszystej czerni. To samo widać na innych rycinach w początkowych stadiach pracy, jak np. na »Wynalezieniu rysunku«, »Rysowniku«, »Pokłonie pasterzy«.

We Wskrzeszeniu Łazarza, zwanem »mniejszym«, spotykamy się po raz pierwszy u Norblina z tematem z Pisma św., tak rzadkim u artystów francuskich XVIII. w. poza kołem akademików i tradycjonistów. Rozwiązania tego tematu nie może oczywiście Norblin wyobrazić sobie bez zapożyczenia się w pomysłach mistrza, Rembrandta. Cud wskrzeszenia musi się odbyć w mrocznej krypcie fantastycznie monumentalnej, w której nie zapomina umieścić, choćby w formie dekoracji, na obelisku, koniecznego kostumu orientalnego. Akcenty światła padają jaśniej tylko na środek, na postać Chrystusa, przedstawionego bez brody, i na Łazarza wstającego z rozwartego w posadzce grobu. Rycinę tę wykonał Norblin w r. 1784, ale nie poprzestał na tem, miał w niej jeszcze coś do poprawienia w r. 1789, wracał wreszcie do niej nawet znacznie później, retuszując np. w r. 1801. jeden stan w paryskiej *Bibliothèque Nationale*. Znać na tym sztychu już pewne znużenie autora i widać po nie dość precyzyjnej technice, że utwór nie powstał bez trudności, od jednego rzutu.

Obraz obfitej twórczości Norblina-rytownika nie jest jeszcze zupełny, gdyż pozostaje do uwzględnienia kilka ważnych niedatowanych rycin, których wykonanie przypada mniej więcej współcześnie ze »Starcem piszącym«, t. j. na lata dziewiątego dziesiątka raczej, niż na dziesięciolecie poprzednie lub następne. Są to dwa przedstawienia biblijne, wyprowadzone w bardzo silnych kontrastach światłocienia: Święta Rodzina, na bardzo ciemnym tle,



prawie zakrywającym św. Józefa, przybranego, zarówno jak i Matka Boska, w strój rembrandtowski, Pokłon pasterzy, wzorowany na analogicznych kompozycjach sztycharskich i malarskich mistrza *des effets de nuit*, trochę nawet kompilowany, dalej Wskreszenie Łazarza »większe« (zob. tablicę). Rycina ostatnia, tak wyraźnie pokrewna z Wskreszeniem »mniejszym«, mogłaby być mu współczesną, jest jednak — o ile wogóle można mówić o trudnej do ustalenia chronologii utworów Norblina — cokolwiek może wcześniejszą, sięga, zdaje się, do czasu jednego rysunekku na ten temat, wykonanego grisailą w r. 1780 (w Albumie Gołuchowskim, str. 89.).



38. STARZEC PISZĄCY (WEDŁUG REMBRANDTA.)

O wiele efektowniej przeprowadził Norblin kompozycję na tej płycie, grupując większych rozmiarów postacie, które na tamtem »Wskreszeniu« są małymi osóbkami, zakreślając mniejszą przestrzeń krypcie, stawiając Chrystusa na przodzie, w blasku światła, ożywiając wchodzące w kompozycję osoby rozmaitym gestem i wyrazem. Utwór ten powstał pod reminiscencją akwaforty rembrandtowskiej, odmawianej dziś mistrzowi, t. zw. Wskreszenia »większego« (B. 73); jest on jakby podpatrzeniem i powtórzeniem tej samej sceny z innego punktu widzenia, powtórzeniem spokojniejszym i bardziej nastrojowem.

Akwaforta *Ecce Homo* przewyższa wszystkie dotychczasowe rozmiarami, jest mniej więcej wielkości rozłożonego arkusza papieru, odznacza się przytem najbogatszą, choć w całości nieco krzykliwą kompozycją. Jest to parafraza olejnej grisaili Rembrandta z *National Gallery* w Londynie, obrazu, rozpowszechnionego przez rycinę Van Vlieta i w ten sposób zapewne dostępnego Norblinowi. Piłat pokazuje Chrystusa zgromadzonej pod swym pałacem tłuszczy żydowskiej.

Z szacunkiem patrzymy na tą kompozycję, jakby wypracowaną pod okiem Rembrandta przez bezpośredniego ucznia, do której sam Norblin bardzo wielką wagę przywiązywał, snąc dlatego, że udało mu się tak oryginalnie

podrobić mistrza. Karton grisailowy do tego sztychu, sprzedany potem przez syna na *vente Norblin 1855*<sup>40</sup>, uważał za najlepszy swój rysunek, umieściwszy na odwrocie taką nieocenioną do swej charakterystyki uwagę:

50 # [louisdor] *parceque c'est le meilleur dessin que j'ai fait selon ma façon de penser.*

Ostatnią, jeszcze większą rycinę Aleksander Wielki i Dyogenes możnaby przypuszczalnie datować na podstawie dwóch szkiców piórem, znajdujących się na jednej kartce po dwóch stronach w Albumie Gołuchowskim (str. 20), podpisanych: *Oste toi de mon soleil!* i oznaczonych datą 1786 W. Inny szkic znajduje się w tekach zbioru Pawlikowskich we Lwowie, a obraz olejny teje treści był w galerii króla Stanisława Augusta<sup>41</sup>. Norblin zapamiętywał sobie takie tematy z podań klasycznych, gdzie cień światła spełnia pewną akcyę seyoptyczną, jak »Wynalezienie rysunku«; z biblii wybierał takie, gdzie mogły być zastosowane efekty świetlne, z historyi zaś takie, gdzie mógł swobodnie anachronizować i komentować pojęciami Rembrandta. Aleksander Wielki stoi przed Dyogenesem w najwyszukańszym stroju panicza holenderskiego z XVII. w., mając za sobą liczny orszak zbrojny, pomieszany z tłumami widzów, i wdaje się w rozmowę z filozofem, który nagi siedzi niedbale na brzegu beczki, a raczej wielkiego cebra. Głęb zamyka średniowieczna ostrołukowa brama z koleczastą kratą, koło której wznosi się kolumna z popiersiem i drugie popiersie na czworogrannym postumencie, obydwa udające zbarbaryzowane rzymskie hermy i bynajmniej nie dostosowane stylem do architektury, tak, jak architektura nie godzi się ze strojami, w jakie Norblin poubierał postacie, wprowadzone do kompozycyi.

Istny to zbiór rembrandtowskich akcesoryów, motywów, pomysłów, jedna to z najbardziej charakterystycznych pod tym względem rycin, ale też bardzo znamieny okaz twórczości Norblina, gdzie pod całą powierzchnią rembrandtowskiej szaty, niezwykle swobodnie przez niego narzuconej, rysują się kształty jego indywidualizmu. To, co wszędzie w pewnym stopniu występuje u niego jako przymieszka własna do zapożyczonego stylu, ów nalot miękkiej formy, ów akcent francuski w posługiwaniu się językiem wielkiego Holendra — da się niemniej dobrze śledzić i na tej ostatniej rycinie, na której przykładzie obserwować jeszcze możemy oryginalną fakturę graficzną, powtarzającą się czasem na rysunkach piórkiem: cieniowanie dobieranym układem kreseczek pod różnymi kątami, jakiego niema u Rembrandta.

Oto najważniejsze ryciny, dające poznać Norblina jako rytownika. Na całość jego spuścizny składa się — jak była już o tem mowa — około 95 plansz, a różnych odbić w najkompletniejszym zbiorze, który Norblin przekazał synowi, a którym w końcu zasilila swoje teki Biblioteka Narodowa w Paryżu, liczono 485<sup>42</sup>, gdyż akwaforty niektóre przechodziły przez kilka stanów zanim ostateczną formą zadowolily rytownika. I wtedy jeszcze artysta odbitki

ustalanej już kompozycji często zatrzymywał w tece, aby chyba kiedyś po latach skontrolować coś lub zmienić. Z tej przyczyny nie wiele puścił w świat egzemplarzy swych rycin, ku znacznemu uszczerbkowi swej sławy, która stała się głośną dopiero po śmierci jego, kiedy spadkobiercy z pozostałych płyt zaczęli odbijać nowe wydania. Mimo jednak, że walczył z trudnościami mechanicznymi, bo zmuszony był nawet sam sobie przysposabiać płyty miedziane, i mimo, że traktował rytownictwo jako rozrywkę ducha, a płyty jako pole eksperymentów artystycznych, był Norblin współcześnie znany i ceniony jako rytownik, ponieważ akwaforty przedostały się w pewnej liczbie i po za Polskę wywiezione tam może przez artystę w jakiejś podróży na Zachód. Nie pominął go bez wyszczególnienia kolega - rytownik i autor Basan w drugim wydaniu swego »Dykcjonarza rytowników« z r. 1789<sup>43</sup>, wydrukował jego nazwisko także leksykograf Heinecken w IV-tym tomie swego niedokończonego dzieła (przy Dietrichu)<sup>44</sup>.

W charakterystyce *oeuvre gravé* Norblina, które tak całemi partiami, jak przedewszystkiem w genezie swej jest tyle zależne od Rembrandta, nie dość podniesioną była ta okoliczność, że poddawanie się wpływowi mistrza odbywało się u Norblina świadomie, drogą wyrozumowania. Wskrziesić sposób artystycznego wypowiedzania się dawno zmarłego i nieaktualnego, przebrzmiałego chwilowo mistrza — oto jego dążenie. Skrętnymi studjami, eksperymentami rytowniczymi, starał się wtargnąć w krainę fantazyi Rembrandta, w jego artystyczny światopogląd, aby osiąść ten sam kąć widzenia, tę samą podstawę tworzenia. Świadczy to, że postawiony sobie cel, zdobycie jego stylu, pojmował głęboko. Z niezaspokojoną ciekawością garnął się do dzieł Rembrandta, gromadził — jak się pokazało później z pośmiertnego inwentarza — ryciny jego, a obrazy, z którymi się zetknął, kopiował. Wśród rysunków Norblina przesuwa się oprócz kopii »Wesela Samsona« w Dreźnie, niezupełnie wiernej, kopia Pokłonu Trzech Króli z pałacu Buckingham, również rysunek sepią (w: 30 × 23 cm.), własność prof. Kazimierza Kostaneckiego w Krakowie (ill. 39). To drugie dzieło odrysował w r. 1789, gdzieś w czasie, gdy obraz opuścił Amsterdam a nie dostał się jeszcze do Anglii, przyczem również odważył się na pewną parafrazę szczegółów.

Przykłady to tylko, co Norblin widział z dostępnego sobie wówczas z sobu obrazów swego mistrza w podróżach za granicą, a po części też w samej Warszawie, gdzie galerya królewska i inne zbiory mogły mu dawać sposobność i podjętę do studyów. »Starzec piszący« nie jest też jedyną reprodukcją miedziorytniczą z zakresu obrazów Rembrandta, względnie jego szkoły. Do mniej uderzających kopii należałyby wedle oznaczenia pierwszych stanów jeszcze Głowa mężczyzny z r. 1779 (H. 50) i Starzec w czapeczce z r. 1784 (H. 59).

Tak tedy Norblin albo robił wierne notatki oraz reprodukcye z utworów



39. POKŁON TRZECH KRÓLI (WEDLE REMBRANDA.)

widzianych, albo je modyfikował na swą modłę, próbując, czy zmiana nie naruszy charakteru i piękna, a jedno i drugie prowadziło go do poważnego wnikięcia w treść i w ducha studyowanych utworów. Chcąc stworzyć kompozycję w stylu Rembrandta, nie potrzebował mieć wzoru przed oczyma, tem mniej posilkować się niem, jak czynią kompilatorowie; analizując jego utwory, obeznał się doskonale z ich budową, wiedział na pamięć, jakimi typami się on posługuje, jak je grupować i w akcję wprowadzać, w jakie stroje ubierać, jaką licencją czynić wątek zagadkowym, jakiej potrzeba użyć architektury w sztafażu, jak

oświetlać, by całość robiła wrażenie rembrandtowskiej pracowni. Stąd jego *oeuvre gravé*, pozostając bijącym w oczy naśladownictwem, nie wymaga właściwie szczegółowego rozbioru stosunku rycin do wzorów zapomocą dalej idących zestawień i porównań, gdyż zależność ich polega na odczuciu całości świata rembrandtowskiego.

Nie da się jednak zaprzeczyć, że w rembrandtyzm Norblina wcieliło się wiele cech mistrza pochodnych. Norblin nie mógł znać Rembrandta w tym zakresie, jak to jest dzisiaj możliwem. Nie rozróżniał utworów nieautentycznych pomiędzy autentycznymi i za przedmiot swych studyów i naśladownictwa brał w dobrej wierze obrazy jego uczniów.

Ze zdziwieniem odkrywa się, że pierwowzorem *Myśliciela*, małej, podrzędnej ryciny (H. 24), jest »Astrolog«, pseudorembrandtowska licha akwafora, roboty podobno Bola. Gdy się odliczy jeszcze kilka innych wzorów Norblina, które należą do zakwestyonowanych lub nieautentycznych Rembrandtów, np. *Żebzak* (B. 175) w zestawieniu z norblinowskim *Chłopakiem* *żebrzącym z psem*, z 1787 (H. 35), pokaże się, że Rembrandt nieraz w mętnej odbiciu swej szkoły ukazywał się oczom Norblina. Także faktura



WSKRZESZENIE ŁAZARZA.



akwafort jego przenosi się w zbyt małym stopniu na płyty Norblina; znać, że ten nie graficzną, ale malarską raczej stronę dzieł mistrza miał na względzie, operując rzadziej ostro i śmiało rytą linią, a więcej trawieniem i retuszowaniem. Miewa też pociąg do nadawania ostatniego efektu pendzlem, wbrew czystej zasadzie akwaforty, co go prowadzi nawet do kombinacji akwaforty z grisaillą.

Stosunek ciągłej duchowej podległości wobec Rembrandta jest zasadniczą cechą działalności rytowniczej Norblina, przyczem Rembrandt stoi w jego pojęciu na niedoścignionej wyżynie. Znamiennym przyczynkiem do jego charakterystyki z tej strony jest wynurzenie własne wobec akwaforty Rembrandta: »Kazanie Chrystusa«, przewanej w języku antykwarsko-kolekcyjonerskim *La petite Tombe* (B. 67), która była mu jednym z najbardziej blizkich i znanych dzieł, ponieważ posiadał oryginalną płytę i, co nie jest obcem inwentaryzatorom akwafort Rembrandta, ryt jej nawet »suchą igłą« wzmocniał, wytwarzając nowy stan<sup>45</sup>. Otóż na jednej z odbitek, własnoręcznie dla próby pokolorowanej tuszem i białą farbą, znajdującej się w Gołuchowie w albumie rysunków norblinowskich (str. 63), umieścił taki dopisek, znamionujący skromność, korne uwielbienie dla mistrza i zarazem przeświadczenie o niedoskonałości prac własnych wobec jego utworów:

»Retouche que j'ai faite en 1799, vu que j'ai la planche.  
J'ai fait cette sotise moy indigné«<sup>46</sup>.

Ciągłemu temu duchownemu obcowaniu Norblina z mistrzem holenderskim zawdzięczamy niejedno jeszcze dzieło ołówka i pendzla. Skromnych zazwyczaj rozmiarów, należą one przeważnie do pierwszego 10-lecia pobytu w Polsce, chociaż Norblin jeszcze do znacznie późniejszych lat »rembrandtyzował«. W albumie gołuchowskim spotyka się dwie bardzo udatne w tym rodzaju kompozycje, *en grisaille*, jakby do sztychu przygotowane: Dwunastoletni Jezus w Świątyni Jerozolimskiej pomiędzy uczonymi z r. 1777 (ill. 40), na której to karcie po odwrotnej stronie rzucił Norblin parafrazę znanego »Zdjęcia z krzyża« Rembrandta, i znakomite jako *effet de nuit* Złożenie do grobu z datą: 1784 W. (ill. 41). Zbiór po Atanazym Raczyńskim w Muzeum Fryderykowskim w Poznaniu posiada scenę Wypędzenia Hagary (1781), mierną wprawdzie w wykonaniu ale niepozabawioną oryginalnej, a nawet dowcipnej rodzajowej charakterystyki, przez przedstawienie matki Izmaela w krnąbrnej, leżącej pozycji na ziemi, przed Abrahamem, obok kufra, przygotowanego jej do drogi, do którego pochyła się jej syn — nie dziecko, ale młodzieniec dorosły.

Warszawskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych przysparza tej kategorii rysunek (z daru M. Bersona), przedstawiający Oczyszczenie się Furiusa Cretinusa z zarzutu czarów, szkic tem ciekawszy, że wskazuje, jak Norblin za przykładem mistrza nawet w anegdotycznej rzymskiej historii szukał tematów<sup>47</sup>.



40. DWUNASTOLETNI JEZUS W ŚWIĄTYNI JEROZOLIMSKIEJ.

Katalogi sprzedaży spuścizny artysty (*Vente Norblin 1830 i 1855*) wymieniają po kilka rysunków o tematach biblijnych, których charakter rembrandtowski bądźto wyraźnie jest oznaczony przy tytule, bądź też śmiało dorozumieć się go można, jak np.: *Jawnogrzesznica*, *Odwiedziny trędowatego Namana u proroka Elizeusza*, *Józef i żona Putyfara*. Czas pozwoli może niejedyn z tego rodzaju utworów odszukać i stwierdzić ich autentyczność przy pomocy szkiców, również rozprószonych, do której to wspólnej kategorii należy jeszcze nieznany dziś również, bo nie wiadomo komu sprzedany w r. 1835, obraz na miedzi z galerii ks. Michała Radziwiłła: *Chrystus uzdrawia niewiastę w łóżku leżącą*<sup>48</sup>.

Tu miejsce wymieni ć, jako dalszy przykład, napół skończone studium młodego żyda, opartego o stół, zasłany zwojami pism, poczęte w jednej z szczęśliwych chwil zatopienia się w świat rembrandtowski, bo i w skupionym wyrazie postaci i w fantastyczno-tajemniczym ujęciu przestrzeni, mającym być jeszcze podniesionem przez zamierzone, ostrzejsze oświetlenie, i w kolorycie płowo-bronзовym tej podmalowanej tylko kompozycji dał artysta dowód zapamiętania kreacji mistrza, w których pojawiają się postacie rabinów, starców zamyślonych, kolosalne komnaty o dziwacznej strukturze, sprzęty niezwykle o barokowych formach i żydowskie wschodnie stroje wyszukane. Obraz ten, niepodpisany i niedatowany, jest własnością p. Stanisława Sunderlanda



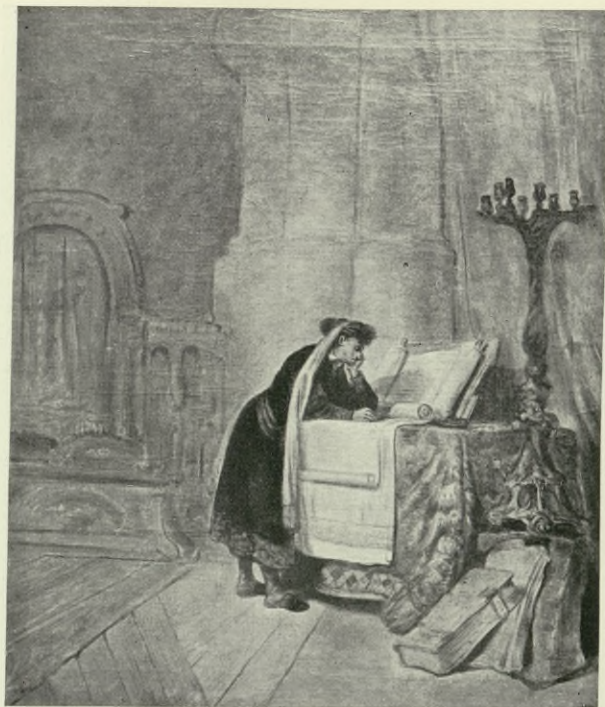


41. ZŁOŻENIE CHRYSTUSA DO GROBU.

w Siedlcach, nabyty niedawno od spadkobierców rodziny generałowej Grabowskiej, związanej z osobą króla Stanisława Augusta (ill. 42).

Kategorię utworów w rembrandtowskiej manierze zamknąć można przykładem olejnego obrazka z galerii dzikowskiej, przedstawiającego *Powrót św. Rodziny z świątyni Jerozolimskiej*, nie jedyne w tym rodzaju ze skończonych — bo podobnym było np. wymienione wyżej *»Pożegnanie«* w Gołuchowie — ani lepszego od szkicowego obrazu p. Sunderlanda, lecz za to o tyle bardziej interesującego od nich obu, że pochodzi wedle wiarygodnych danych z galerii Stanisława Augusta, gdzie nosił tytuł *»Uciezki św. Rodziny do Egiptu«*, tytuł niewłaściwy ze względu na chłopcę wiek Jezusa<sup>49</sup>.

Także i ten obrazek (w.  $25\frac{1}{2} \times 20$  cm., na płótnie) jest niepodpisany i niedatowany, lecz z pewnością należy, jak większość poprzednich, do dawniejszej epoki naszego rembrandtysty, wygląda na wcześniejszy od dopiero co wymienionego ze względu na pewne niedbałości rysunku rąk, fałdów i nie dość jeszcze w skutkach udatne eksperymentowanie światła. Scenę pochodu, który to temat niezawodnie podsunęła Norblinowi akwaforta Rembrandta z r. 1654 tejże treści (B. 60), przeniósł Norblin w porę nocną, oświetlając



42. ŻYD STUDYUJĄCY.

z szerokimi kresami, filcowy, a jeszcze oryginalniejsze nakrycie głowy chłopięcy Jezus: czapkę brunatną z czerwonym denkiem. Próba to jedna z najśmielszych wymyślnego kostiumu w guście rembrandtowskim, w intencji jak największego zbliżenia się do mistrza.

postać Matki Boskiej efektem rzuconego z ukrycia blasku, resztę zaś przeważnie gubiąc w ciemnym, niewyraźnym tle. Podobnie, jak na akwafortce Rembrandta, Matka Boska i św. Józef prowadzą za ręce kilkuletniego Jezusa między sobą, podobnie towarzyszy idącym piesek, lecz motywy te powtórzył Norblin w swobodnej formie, tak samo, jak nie trzymał się typów ani kostiumów pierwowzoru. Ubiór głowy Matki Boskiej stanowi zawój z chustą, zatulającą włosy, spiętą pod szyją; suknię, dołem czerwoną, zakrywa na piersiach gorset złocisty. Św. Józef ma kapelusz

Doniosłość rozmiłowania się w Rembrandcie i naśladowania go nie ogranicza się do zabawiania się w *impostures innocentes*, — by użyć charakterystycznego wyrażenia Bernarda Picarta — sięga w skutku daleko poza parafrazę mistrza. Przez ten duchowy stosunek kształci się poczucie artystyczne Norblina. Jeżeli o rozwoju kolorytu nie można pewnie mówić wobec tego, że nie zna się wczesnych dzieł pendzla, to światłocień, rzucanie jasnych plam, płynne rozprowadzanie światła, widoczne później nawet na kompozycjach z zakresu innej myśli artystycznej, jest zdobyczą z Rembrandta. Stąd pochodzi ów pociąg do scen nocnych, rozświetlanych płomieniem latarni, pochodni i t. p., który przejawia się w niejednym utworze rodzajowym. A poszukiwanie motywów, mogących służyć do rozwiązywania zagadnień świetlnych, zwracanie się celem obserwowania tego rodzaju zjawisk do natury większą pozostanie chwałą dla Norblina, niż najbardziej zwodzące jego »Rembrandty« malowane i rytowane, choćby miał nimi przewyższyć wszystkich

swoich współzawodników, nie wyłączając Dietricha. W rzeczy samej jest on najlepszym rembrandtystą XVIII. w.

Jakoż Rembrandt jest dla Norblina nie tylko źródłem pomysłów, dawcą środków, ale uczy go przede wszystkim realizmu. Uczy nie gardzić żadnym przedmiotem, wnikać poważnie w rodzajową stronę życia i przyczynia się dzielnie do zbliżenia Norblina do natury miejscowej, do świata polskiego.



43 KOZAK.

#### IV.

### POWĄZKI.

Ten stan rzeczy, że z pierwszego dziesięciolecia pobytu Norblina w Polsce dochowały się przeważnie luźne szkice, pomniejszych obrazy, ryciny i ilustracje — dzieła drobniejsze i same takie, które nie wynikały z oficjalnego stosunku jego do Czartoryskich, — ten przypadkowy może zbieg okoliczności dał nam dotąd możliwość poznania Norblina w codziennym jego świecie i zarazem pozwolił wglądnąć niejako w prywatną stronę jego zawodu. Jest to z korzyścią dla naszych celów, że możemy poznać go wprawdzie takim, zanim wystąpi w charakterze malarza nadwornego, bo odrazu w wyrazistych rysach wyłania się jego fizyognomia duchowa, której sztuka dworska, konwencyonalna z natury, nie pozwala odsłonić. Charakterystyka artysty nie będzie z tego powodu trudną do uchwycenia.

Podatny talent Norblina skwalifikować wypada — jeżeli można użyć obcego słowa — jako głównie receptywny. To określenie winno znaleźć się na pierwszym miejscu w jego rysopisie artystycznym, nie tylko bowiem wynika ono jasno z przeglądu dotychczasowych prac, ale da się też stwierdzić późniejszymi faktami. W działalności Norblina przejawiają się wpływy kilku mistrzów, które on bądźto rozmyślnie odgranicza, bądźto nieświadomie a szczęśliwie w sobie jednoczy — jestto wynik wykształcenia bardzo rozległego, ale eklektycznego. Ścieranie się z sobą kilku kierunków, z których sztuka Norblina powstaje jako ich wypadkowa, przynosi mu w zysku wielką łatwość formy, płynność linii, miękki ton i harmonię barwy i światła. Wrodzony ma dar wlewania wdzięku w kompozycję, zasługujący również na podniesienie jako ważna cecha jego talentu i jako wspólny rys z wykwintnymi drobnymi mistrzami ruchliwej współczesnej sztuki francuskiej. Wiek encyklopedystów wyposaża go darem wszechmistrzostwa, zręczności do wszystkiego, to też nie ogranicza się do jednej specjalności, do jednej gałęzi sztuki. Nie ma tylko talent Norblina dość siły uzewnętrzniania pomysłów i wrażeń, twórczość

jego nie umie się skonsolidować, czy też nie ma wszystkich warunków potemu, odsunięta od środowisk i podnieć wielkiej sztuki. Samouctwo na wielu polach zdradza się często, mimo nieustającej pracy jego nad sobą, pewną nieporadnością w wydobyciu z dzieła mocnego napięcia; nie może on też nigdy w fakturze dorównać znakomitszym swoim ziomkom, mniej nawet od niego oryginalnym, ale, gdy chodzi o formę, skończonym wirtuozom. Stopnie dojrzewania Norblina, drogi, które go powiodły do Watteau, Casanovy, Rembrandta, kryją się przed naszymi oczyma. Wszystkie okoliczności stwierdzają, że przyjechał do Polski już jako urobiony w swej ojczyźnie artysta. Przewidzieć więc z góry można, że dalsze dzieła 30-letniego w tej chwili mężczyzny będą tylko spóźnieniem ustalających się u niego charakterystycznych cech twórczości, powtarzających się form i motywów, ale nie wyjdą poza granice ani talentu, ani upodobań artystycznych, wyrażonych dostatecznie w materiale szkiców z pierwszego okresu i działalności, zainaugurowanej w Polsce pendzlem, ołówkiem i iglicą rytowniczą.

Ks. Adam Czartoryski miał bardzo szczęśliwą rękę w wyborze Norblina na nadwornego malarza, zdolności bowiem i specjalności, jakie Norblin z sobą wnosił, kwalifikowały go świetnie na to stanowisko. Jeżeli istotnie miał przytem ksiądz Jenerał zamiar pozyskania w artyście nauczyciela, »któryby kunszt (malarski) rozszerzył w Polsce«<sup>50</sup>, to i do tego był Norblin ze wszech miar polecenia godnym. Nie można wątpić, że to ostatnie było równie intencją księcia, zawsze po obywatelsku czującego; być może, że myślał o powierzeniu Norblinowi obowiązków nauczyciela rysunków w stojącym pod jego komendą Korpusie Kadetów, — ale na razie na pierwszy plan wysuwała się potrzeba malarza-dekoratora, portrecisty i domowego nauczyciela rysunków.

Siedzibą Czartoryskich w Warszawie był zbudowany przez króla Augusta II. pałac »błękitny«. Była to zarazem podówczas księstwa Jenerałostwa główna i reprezentacyjna siedziba, gdzie utrzymywali świetny dwór i gdzie też Norblin znalazł oczywiście pomieszczenie po przyjeździe. Drugim mieszkaniem, letniem i ulubionem jako takie, był Wołczyn, na pograniczu Litwy, miejsce urodzenia króla Stanisława Augusta, z obszernym dworem modrzewiowym, murowanym pałacem i ogrodem w wersalskim stylu, odziedziczony w r. 1775 po stryju Michale, kanclerzu wielkim litewskim. Tej miejscowości należy się wzmianka także ze względu na Norblina, tu bowiem podpisał jedną z ważniejszych i okazalszych rycin, »Przemysła«, a być może, że wyjął kiedyś na jaw inne jeszcze ślady jego przebywania w wołczyńskim pałacu lub stosunku z tą okolicą nad Bugiem. Czy atoli która z tych dwóch siedzib była polem pracy dekoratorskiego jego pendzla — niewiadomo, gdyż żadnych współczesnych wzmianek o tem niema. W pałacu »błękitnym« nie dochowały się żadne ślady malowideł ściennych. Dzisiejszy pałac ordynacji Zamoyskich, przedstawia się wskutek przebudowania w r. 1815 już zupełnie odmiennie w swym wyglądzie, niż w XVIII w., kiedy miał wewnątrz piękną dekorację



44. KS. IZABELLA CZARTORYSKA.

bowali księstwo dla powstającej pod Warszawą trzeciej swej rezydencji, Powązek, tam też zapisał on trwale swe nazwisko, a prawdopodobnie tam także znalazł przed innymi pracami zastosowanie jego pędzel dekoratorski. Stało się to za sprawą ks. Izabeli, nie tylko bowiem jej wydziałem były sprawy estetyki dworskiej w życiu domowym Czartoryskich, ale także od niej pochodził cały pomysł założenia podmiejskiej letniej siedziby.

Zbyt rozgłośnie przez pewien czas ukazywanie się księżnej Jenerałowej na wielkoświatowej widowni bez pomnożenia jej sławy, czy to w polityce, czy w życiu prywatnym, przekazało historii jej nazwisko przeważnie z tej strony — tymczasem postać tej damy polskiej XVIII. wieku zasługuje jeszcze z innych względów na uwydatnienie na tle ówczesnych stosunków. Bo księżna wrodzoną inteligencją i skupionym w sobie czarem kultury epoki Maryi Antoniny pozostawia po sobie z oddali tych czasów ujmujące wspomnienie. Nie odebrawszy głębszego wykształcenia, ks. Izabela posiadała jednak »dostępnego gustu« i, mówiąc dalej jej słowy, — kilka talentów, uprzyjemniających życie<sup>53</sup>; była nieprzeciętnie muzykalną, malowała, czem równie, jak wdziękiem tańca, manierami i inteligencją zachwycała autorkę pamiętników Lady Craven, późniejszą margrabinę Anspach<sup>54</sup>, wreszcie ujawniła pod koniec życia zdolności literackie i położyła piórem także pewne zasługi na polu oświaty, o czem wiadomo dobrze z historii literatury. Ogólne tło jej życia i działania nadawała afektacja, bo pod tym względem księżna była nieodrodną córą wieku, ale z tego nastroju wychodziły pomysły fantazyjnych i artystycznych przedsięwzięć, urządzania z przepychem rezydencji, zakładania malowniczych ogrodów, urządzania festynów i teatrów, budowania i upiększania. Była zaś w tej swojej działalności nie tyle oryginalną twórczynią, ile

malarską, na którą zwracał uwagę podróżujący po Polsce Niemiec, J. Bernoulli, w r. 1778<sup>51</sup>. Mogły te plafony, supraporty i panneaux pochodzić z epoki Saskiej, wraz z całym pałacem, lecz możliwym jest, że apartamenty Błękitnego Pałacu miały ozdoby z ręki nadwornego malarza księstwa Jenerałostwa, lub — co może być prawdopodobniejsze wobec skutków pożaru w części budynku, o którym wspominają Pamiętniki ks. Adama Czartoryskiego<sup>52</sup> — że wewnątrz lub niektóre ściany otrzymały później od Norblina nową szatę artystyczną. W jakikolwiek zresztą sposób łączyłyby się te dwa pałace z osobą Norblina, to w każdym razie nie w nich skoncentrowały się początkowo jego czynności malarsko-dekoratorskie. Malarza potrze-



45. WIDOK POWĄZEK.

nowatorką na naszym gruncie, — najpojętniejszą uczennicą zagranicy, pierwszą i najpohopniejszą pośredniczką mody.

Kilkuletni pobyt na Zachodzie, zakończony powrotem do kraju w r. 1774, dwory i salony arystokracji Anglii i Francji, a szczególnie pozamiejskie rezydencje najwyższych sfer ze swojemi wyszukanemi formami życia towarzyskiego, zrodziły u księżnej myśl założenia wiejskiej siedziby w podobnym rodzaju i zastosowania podobnych form obyczajowych, jakie mogła widzieć przedewszystkiem w wersalskiej szkole mody, w Małym Trianonie królowej Maryi Antoniny. Na gruntach osady »Powązki«, poza dzisiejszym cmentarzem, powstał więc kunsztowny park z osobliwego rodzaju pałacami, która to fantastyczna kreacja, zapożyczając pomysł w »hameau« królowej francuskiej, stała się później wzorem i nowym typem arystokratycznych rezydencji wiejskich w Polsce.

Są ślady, pozostawione wszakże tylko w nieuznawanych francuskich pa-

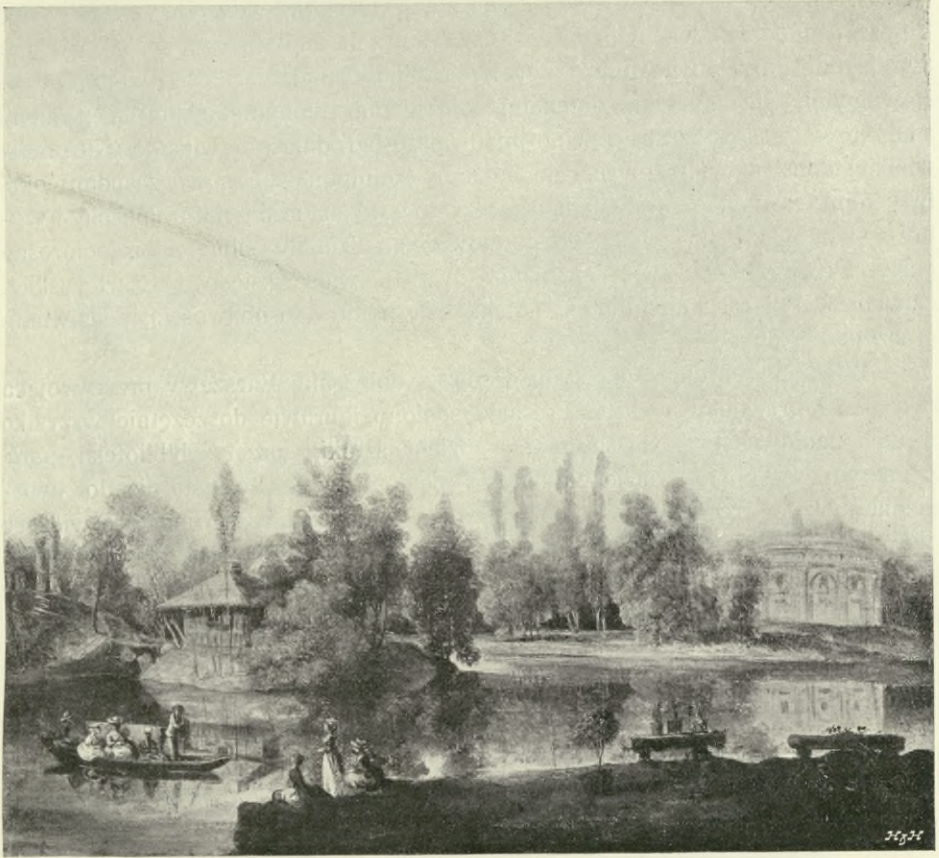
miętnikach<sup>55</sup>, że już w r. 1774 zamieszkiwali Czartoryscy Powązki. Część wsi («myśliwstwo») dzierżyli Adam i Izabela Czartoryscy rzeczywiście już od r. 1770, jeden dział («łan wybraniecki») nabyli w roku 1771, ale przeistoczenie posiadłości, względnie rozszerzenie jej w siedzibę podług gustu ks. Izabeli, musiało zapewne przyjść do skutku dopiero w r. 1775 po wykupieniu reszty wsi od generała artylerji Brühla<sup>56</sup>.

Przedstawić sobie należy Powązki, jako rozległy gaj, poprzerzynany alejami, w którego śródku, między przerzedzoną gęstwiną drzew, rozścielały się polanki i wznosiły pagórki, gdzie od miejsca do miejsca widać było niby chatki z ogródkami i grzędami kwiatów, budynki i pawilony rozmaitego pokroju, z krągłaków budowane i słomą kryte, a wewnątrz dla kontrastu bajecznie ze smakiem i wygodą urządzone. Poprzez zieleń drzew parku, który w założeniu był parkiem angielskim, »sztucznie naturalnym«, przezierają fałszywe ruiny, albo ułamki kolumnady, albo łuk rzymski, albo i budowa gotycka, gdzieindziej wznosił się kamienny amfiteatr w zwaliskach, zaadaptowany, niby przez późniejsze czasy, gdy się znalazł w tej poniewierce, na stajnie. Nie brakło rzeczki, sadzawki z wysepką i łabędziami, grotty, wodospadu, ni mostku w wiejskim stylu i t. p. przeróżnych ciekawości i dowcipnych niespodzianek, żeby tylko wymienić sztuczny pień złamanego drzewa z małym gabinetem w śródku, lub opuszczony młyn z podobnie wspaniałym wewnątrz apartamentem.

Największą wszakże uwagę ściągająca chatka, stojąca pośrodku całej osady i parku, budynek największy ze wszystkich, zbudowany na pagórku i nie mniej zdumiewający tą stosowaną wszędzie »niewinną zdradą«. O jego wewnętrznym zbytku, tajonym pod pokryciem strzechy, może dać wyobrażenie sala łaźnienna, umieszczona w dolnej kondygnacyi, w ziemi, wyłożona tafelkami porcelany saskiej kosztem kilku tysięcy dukatów.

Do tego wszystkiego, do tej sceneryi trzeba sobie jeszcze wyobrazić wyszukane idylliczne życie, raz ciche i goniące za prostotą wieśniaczą, innym razem przeplatane pasmem wytwornych zabaw, które właścicielka za swym pobytym w czasie lata wprowadzała w to ustronie. Parę słów wspomnienia, nakreślonych przez nią po latach, oddaje tak żywo nastrój miejsca i czasu, że może zastąpić opis wielu szczegółów: »Lasek cienisty, woda czysta, widoki rozmaite, zieloność świeża, kwiatów mnóstwo — wszystko to składało posiadłości nasze. Przyjaźń nas łączyła, a przyjemności miejscowe, wesołość i uszczęśliwienie zajmowały dnie i godziny«<sup>57</sup>. Prowadzono życie, jak w wircyliuszowskiej ekłodze, zamknąwszy się w przyjemnościach życia rodzinnego i sielskiego, odrzuciwszy etykietę salonową. Wstawano rano, jadano po wiejsku, kopano w ogródkach, odbywano przejażdżki na osiołkach, — więc nie dziwnego, że to życie, wolne [od przymusu, wypełnione naiwnością zajęć i zabaw, było rajem przedewszystkiem dla dzieci książęcych i że te szczegóły ocaliły się lepiej od innych we wspomnieniach dzieciństwa ks. Adama Czartoryskiego.





46. WIDOK POWĄZEK.

Księżna zajmowała największy dworek, inne należały do dzieci, przyjaciół i domowników. Domki te miały malowane godła, dobrane do charakteru mieszkańców. Na chatce księżnej znajdowała się kwoczek z kurczętami, starsza córka Teresa miała jako znak kosz białych róż z napisem *dobroć*, Marya — ziębę z napisem *wesołość*, syn Adam — gałązkę dębową z wyrazem *stałość*, rządcą — pszczoły z mianem *pracowitość*<sup>58</sup>.

Mieszkanie guwernantki Petit ozdobił obraz, nazwany *spoczynek*, przedstawiający na tle krajobrazu, płonącego szkarłatem od zachodu słońca, sarkofag klasyczny z wazonem kwiatów na stopniu, u którego waruje pies, uosobienie wierności. To ostatnie godło, malowane tak samo, jak tamte, przez Norblina, będącego też w swoim czasie właścicielem jednej chałupki i gospodarstwa, dochowało się do dziś w Muzeum Czartoryskich w Krakowie. Wykonane olejno na żelaznej blasze (w: 59 × 44), stanowi samo w sobie bardzo miły obrazek nie tylko pamiątkowej, ale nawet i galeryjnej wartości.

O ile można wykombinować ze zbyt szczupłych danych, musiały być Powązki miłe i zabawne. Rozmierzone wewnątrz na miniaturową skalę optyczną, urządzone jakby nie na miarę dorosłych ludzi, składały się ze swoimi ponastawianymi, jak pudełka, domkami, ogródkami, monumencikami i różnemi zdobniczemi małostkami na jedno budowniczo-ogrodnicze bawidelko. Nie miały wielkiej konstrukcyjnej myśli, nie mogłyby zaimponować nowoczesnemu oku, były mimo wszystko małe. Jednakże czy to swą sztuczną naturalnością i wymuszonym nastrojem, czy poprostu nowością, działały silnie na współczesne gusty. Przez 20 lat swego istnienia była ta włość księstwa Czartoryskich dziwem w Polsce, przedmiotem natchnienia poetów, osobliwością, podziwianą przez przejezdnych cudzoziemców<sup>59</sup>.

Wiadomo, co się z nią stało. Podczas oblężenia Warszawy przez wojska rosyjskie i pruskie w r. 1794 Powązki spalono i prawie doszczętnie wszystko w nich padło pastwą zniszczenia — dzieła sztuki, sprzęty, biblioteka, park. Z perzyny wydobyto trochę pamiątek i ocalono w jakiś zaiste nie do uwierzenia sposób parę malowideł Norblina, owo godło na blasze i niektóre większe płótna. Gdy wzmiankowany już wyżej pamiętnikarz Dembowski zwiedzał około r. 1810 to ustronie, znalazł las gęsty i tylko szczątki trzech kolumn korynckiego porządku<sup>60</sup>. Dzisiaj na tem miejscu nie dostrzedz nawet najdrobniejszego śladu »polskiego Trianonu«, ani usłyszeć żadnego echa tradycyi. Jedyne pojęcie dla oka, jak wyglądała ta sławna w dziejach polskiego obyczaju miejscowość, dają w skąpych próbkach dwa widoki Norblina z r. 1786, o których jeszcze później będzie mowa (ill. 45 i 46) i parę amatorskich, a zapewne i pamięciowych rysunków ks. Maryi Wirtemberskiej, dochowanych nie w oryginałach nawet, lecz w kopiach drzeworytowych z XIX. wieku<sup>61</sup>.

Wejdzmyż teraz myślą do wnętrza fantastycznej osady, przenosząc się w czasy jej pierwszych lat, aby zdać sobie sprawę z udziału Norblina w dodaniu artystycznych powabów siedzibie i aby w ramach dzieła księżnej odszukać jego cząstkę. Wobec tego, że Powązki wzrastały w jego oczach, był on z pewnością wciągany do planowania niejednego szczegółu, wykonanego potem przez architekta lub ogrodnika, stając się tem dla ks. Izabeli, czem dla królowej francuskiej był malarz Hubert Robert, który jej rysował, jak mają wyglądać w Trianonie ruiny, wiejskie budynki, nastrój budzące drzewa... Czyż możebne zresztą, aby obeszło się bez rady artysty, przybyłego świeżo z uprzywilejowanego kraju dobrego gustu, skąd również księżna wzięła wzór do swego dzieła? Ile jednak nadworny malarz przyczynił się do malowniczości krajobrazu powązkowskiego swym amatorskim talentem architekta, stosowanym później gdzieindziej w podobnych przedsięwzięciach — nie wiadomo, a tak samo nie zna się wyglądu pierwszych i wcześniejszych dzieł jego pędzla, wykonanych ku przystrojeniu ukrytych pod strzechą salonów. Do takich dzieł należały »Wiejskie zabawy«, zdobiące boczny gabinet w owej największej



ŚNIADANIE W PARKU.





47. A. WATTEAU: FESTYN W OGRODACH SAINT-CLOUD.

chatce, które wyższą wartością artystyczną ściągnęły na się uwagę wspomnianego wyżej niemieckiego podróżnika Bernoullego przy zwiedzaniu pałacyku w r. 1778<sup>62</sup>. Określenie tego autora: »*eine gemalte Tapete von Papier maché*« wskazywałoby, że malowidła te były wykonane na grubym papierze, lub może na warstwie masy papierowej, powlekającej ścianę i skutkiem tego niestety prędzej od innych z góry prawie przeznaczone były na zniszczenie.

Dzieła, które się dochowały, to serya malowideł olejnych na płótnie, powstałych o parę lat później, w r. 1785. Czas ich powstania można bardzo dokładnie oznaczyć przy pomocy dwóch szkiców, opatrzonych dopiskiem artysty, że wedle nich w tym roku, 1785, wykonywał malowidła w Powązkach.

Ta późniejsza serya obrazów może nam dawać po części wyobrażenie o »freskach« zaginionych, powstałych w latach 1774—1778, których treść można zresztą wywnioskować z bernoullowskiego nazwania ich »*Ländliche Spiele*« bez wątplenia równoznacznego w tym wypadku z francuskim *fête galante*. Dekoracya tego rodzaju odpowiadała zupełnie harmonijnie urządzeniu wewnętrznemu Powązek, tamtejszemu życiu, będącemu tylko z jednej strony życiem sielskim szczęśliwych wieśniaków, bo z drugiej strony poza-



48. A. WATTEAU: MENUET.

stołeczny dwór książęcy nie wyrzekł się wyrafinowanej kultury salonowej swych czasów. Nie były Powązki tylko opiewanym miejscem wypoczynku, pustelnią! Dawano tam nieraz festyny wspaniałe, na modłę tych, jakie urządzała królowa Marya Antonina w Wersalu. Niejeden też rysunek lub obrazek Norblina zawdzięcza swe powstanie malowniczym zebra-  
niom pod przewodnictwem

księżnej Izabeli, zjazdom, festynom, zaszczyconym kilka razy nawet obecnością króla<sup>63</sup>, a utrwalającym się tak żywo w wyobraźni współczesnych, że nie ominęły ich nawet rymowane relacje.

»Ilekoć owe gaje, tych ruin sklepienia

— pisał po zniszczeniu Powązek Niemcewicz w r. 1803 —

Rozległy się głosem muzyki i pienia!  
Ilekoć nad tą wodą po smugach zielonych  
Chóry dziewic, wonnemi kwiaty umajonych,  
Wiodły tańce wesołe! — Nawet, kiedy zima  
W twardych okowach drętwe przyrodzenie trzyma,  
Miejsce to wesołości nie jest pozbawione.  
Patrz, jak niebo tysiącem świateł roziskrzzone,  
Jak te drzewa, lśkniąciami okryte szronami,  
Zawieszonych kagańców goreją ogniami!  
W szklanne kryształły ścięte jeziora obfite,  
Na nich tysiąc piękności, sobolem okryte,  
Na lotnych sankach, pchane przez młodzież wesołą,  
Stokroć gładkie równiny obiegają w koło;  
Kończy rozrywkę sztuczny pożar w nocnych cieniach  
I pękające race w gwiaździstych sklepieniach<sup>64</sup>.

Bywał przytomnym nasz artysta owym rekreacyom z tańcami, sztucznymi ogniami i raketami, z muzyką i śpiewem, a wywiązując się zręcznie z przyjętej w takich wypadkach roli ilustratora *des Menus-Plaisirs* magnackiego dworu, chwycił na gorąco odbierane wrażenia. Tak odtworzył w wielkim gwaszu, dedykowanym Rzewuskiemu, ślizgawkę na powązkowskim stawie w r. 1782, wśród rześkiej iluminacji i blasków pochodni, powtórzywszy



49. MENUET W OGRODZIE.

potem jeszcze raz tę scenę w r. 1788 w waryancie Muzeum Lubomirskich we Lwowie, ale bez dedykacji i napisu, które na pierwszym egzemplarzu, w Muzeum Czartoryskich w Krakowie, opiewają:

*Dédiée à Son Excellence Monsieur le comte Rzewusky.*

*Representation de la fête donnée à Powąski par Monsieur le comte Rzewusky pour Sa Royauté à la Princesse M<sup>n</sup> Czartoryska, et à la Princesse Radziwiłł le 10 Fevrier 1782.*

Częstszemi jednak od kompozycyi, do których atmosfera dworska sielankowego ustronia dawała natchnienie malarzowi, są utwory, którymi on znowu nastrojał życie powązkowskie na ton Zachodu. Więcej bowiem dawał z siebie, aniżeli brał, ukazując u nas cały świat poezyi, leżący w sztuce francuskiej czasów rokoko, w obrazach Watteau i jego satelitów. Wśród dzieł tego rodzaju, których wielkość jednak nie idzie w parze z ilością, oprócz szkiców, jak rysunek w Albumie Gołuchowskim na str. 12 z dopiskiem »Powązki« i datą prawdopodobnie 1790, przedstawiający zebranie nad stawem przy połowie ryb, trafiają się i inne małe, misterne obrazki, w których artysta snuje wątek, zapożyczony od swych współziomków, malarzy *fêtes galantes*. Trzy niezwykle miłe gwasze w tym rodzaju posiada znakomity zbieracz, p. Antoni Strzałecki w Warszawie: Menuet w ogrodzie, obrazek o wyglądzie miniatury, pełen finezyi w wykonaniu i smaku w kolorycie (podp. *Norblin f. W. 1781*) (ill. 49) i dwie inne jeszcze zabawy w parku, większe od poprzedniej sceny, *pendants*, o czarownych tłach krajobrazowych, o przestrzeniach pełnych powietrza i nastrojowej pogody. Toż samo jakby



50. TOWARZYSTWO W PARKU.

towarzystwo, które ongi u Watteau wyjeżdżało na wyspę Cyterę! Elegancki świat pań i panów roz-bija się na pary, które, siadając na uboczu na murawie, przechadzając się lub schodząc w punkt zborny, tworzą malownicze grupy, ożywione nerwowymi wybuchami salonowych uwodzicieli, wypowiadających oświadczenia miłości zalotnym damom w ponętnych pozach. Zieleń wysokopienego gaju z wypuszczonymi tu i ówdzie lśniącymi płatami nieba, forma drzew grabów, specjalnie pielęgnowanych), posąg, umieszczony na jednej scenie, i na tejże, w sąsiedztwie żywych, jedno dla odmiany uschłe drzewo — wszystko

to przynosi nas łudzaco w ten świat, tak od wszystkiego daleki, który powstał w wyobraźni mistrza z Valenciennes (ill. 47 do 51).

Stajemy z kolei przed największym dziełem Norblina w dekoracyjnym zakresie, dochowanem w trzech wielkich kompozycjach w Muzeum Czartoryskich w Krakowie. Są to właśnie owe ozdobne malarskie wypełnienia ścienne pałacyku ks. Izabeli, malowane w r. 1785.

Trzy niezwykłych, jak na Norblina, rozmiarów płótna złożyły się na olbrzymi tryptyk, zakrywający całą ścianę salki muzealnej, nie obejmują jednak jeszcze całości pomysłu, *panneaux* bowiem takich było więcej i, jeżeli niekoniecznie miały zdobić wspólnie jedną salę, to w każdym razie znajdowały się w blizkiem sąsiedztwie wspólnych apartamentów.

Na środkowym, kształtu podłużnego prostokąta (2·20×3·23 m.) (zob. tablicę) wymalował artysta kiermasz, a raczej zabawę towarzyską, urządzoną na wzór kiermaszu przez grono, należące do wyższej sfery. Liczna drużyna, szukająca sielankowej zabawy, towarzystwo, jakim po części być musiało owo, które się gromadziło w rzeczywistości na różnych zebraniach na





KONCERT W PARKU.



wsi u księżnej Jenerałowej, przeniosło się z salonu do pałacowego parku, względnie udało się na wycieczkę do lasku, gdzie w zamkniętem kole ma się odbywać wenta, naśladowująca w wykwintnej formie gminny jarmark, przy której to sposobności ten wielki świat spróbuje też na sposób ludowy, ale z nieodłączną od siebie pańską elegancją, tańca pod gołym niebem i innych niewymuszonych rozrywek.

*Fête villageoise!*

W głębi na środku rozbito namiot z jarmacznym towarem, który przyciąga i skupia przed sobą strojne panie i towarzyszących im kawalerów, obok wywieszona chorągiewka daje

spozródz drugi, podobny — trzeci przeziara z pomiędzy drzew po stronie prawej, gdzie się rozszerza orszak w nowe grupy. Po lewej stronie panie i panowie, ująwszy się za ręce, tańczą *rondo* przy grze muzykantów, skrzypka i lirnika w kostymie watteau'skiego aktora, a temu popisowemu, fantastycznemu piasowi, tańczonemu może wedle układu nadwornego mistrza tańca, sprowadzonego przez Czartoryskich byłego baletmistrza opery paryskiej d' Auvigny, przypatruje się reszta osób, otaczając ich wieńcem z blizka i dobierając sobie odpowiednich miejsc. Oto treść tego obrazu, co do akcji niejednolitego, bo dzielącego się na trzy wielkie grupy, ożywionego jednak miłą mimiką, spokojnym ruchem i nieporównanym zestrojem barwy i światła. Koloryt jasny i świeży, w ogólnym tonie złotawy, oświetlenie łagodne, rozprószone, a wyszczególniające jasnymi plamami trzy składowe części kompozycyi, nadają tej scenie prawdziwie poetyczny nastrój. Przyczynia się do tego jeszcze krajobraz o drzewach bardzo wysmukłych, zapełniających pióropuszowemi sylwetkami całe tło.

Na drugiem skrzydle podłużnem (2'25 × 1'24 m.), zapożyczając tematu od Watteau (ill. 52), upoetyzował Norblin śniadanie na wolnem powietrzu, na murawie parku (zob. tablicę).



51. TOWARZYSTWO W PARKU.

Towarzystwo, tym razem nie tak liczne, siedzi częścią na ziemi, częścią na ławeczce, utworzywszy malowniczą grupę na tle ciemnej zieleni wysmukłych drzew, w zacisznym zakątku, któremu znamię parku nadaje monumentalna urna na wysokim postumencie i wystająca ponad zielenią attyka pałacu na kolumnach, przysłoniętych liśćmi drzew, z balustradą i posągami. Tak, jak na poprzedniej scenie, drzewa tu żółkłe, złotawe, ale gdy tam nad ich konarami różowieją partye nieba, — tu na odmianę firmament zimny, stalowo niebieski o przeblaskach szaro-szafirowych, powleczony gęściej chmurkami. Wśród tej sceneryi rozścielono na trawie obrus, na którym służba złożyła przekąski, butelki i talerze. Porzucona bliżej gitara wskazuje, że przed chwilą rozbrzmiewał tu śpiew. Trzej służący krzątają się w prawym rogu około robienia herbaty, nalewania wina, którem napełnione kieliszki już się znajdują w rękę jednej pary, — czwarty stoi gotowy do posług, wyprostowany i odwrócony od widza.

Jadanie na wolnem powietrzu, wśród drzew, na murawie, z pewnem zarzuceniem etykiety — po wiejsku — należy też do rysów obyczajowych życia dworskiego. Zwyczaj ten panował także w Powązkach. Księżna Czar-toryska przyjmuje w ten sposób swych gości. Pije się herbatę na murawie, gdy podróżnik angielski Coxe<sup>65</sup> bawi u księżnej w gościnie. Cóż więc dziwnego, że tam, gdzie tego rodzaju przyjęcia w rzeczywistości się odbywały, znalazła się na ścianach salonu fantazyja malarska na ten sam temat.

Trzeci obraz, prawie równy kształtem i wielkością poprzedniemu, bo tylko trochę szerszy (2·24×1·42 m.) przedstawia chwilę duchowej rekreacji tegoż samego świata, który spędza życie bez troski, oddany galanteryi i rozkoszom na łonie natury. Zmienia się scena, ukazuje się bardziej powabna partya parku w rodzaju alei; z dwóch stron drzewa, wysmukłe jak bukiety, zieleniejące tylko z lewej strony, z prawej zaś złotawe, łączą się koronami w górze, obramiając otwarty widok w głąb, gdzie błękit zniknął zupełnie, przysłonięty mglistymi, różowymi oparami wieczoru. Bawiąca się drużyna pań i panów zaimprovizowała sobie koncert w parku (zob. tablicę). Na zamknięciu wejścia ustawiono klawikord, do którego usiadła jedna z pań, przy niej z boku klawiatury stanęło dwóch skrzypków i mężczyzna obracający nuty, obok zajął miejsce basetlista, w tyle fagocista. Całe towarzystwo skupiło się w okół, częścią siedząc na murawie, częścią stojąc; jedni z przejęciem słuchają kwintetu, rozbrzmiewającego wśród pogodnej ciszy wieczoru, drudzy, sobą zajęci, rozmawiają i bawią się. Światło, wdzierając się ukosem gdzieś z przodu, pada misternie na grupę czterech dam, które usiadły pod kamienną urną, zdobiącą wysoki cokół i oświetla dwoje dzieci poniżej. Uroczy spokój panuje w kompozycyi, przepojojonej światłem, pełnej powietrza, ciepła i poetycznego, harmonijnego nastroju.

To *panneau* udało się artyście najlepiej pod względem plastyki i nastroju. Kiermasz bowiem niema dostatecznej zwartości pomiędzy poszczególnymi

częściami, t. j. między stroną lewą, prawą i środkiem, zbyt też narzuca się tam oku przesada w podnoszeniu dystynkcyi ruchu zapomocą niepomiernego wydłużenia postaci, co zresztą leży w charakterze tej epoki, jest właściwością St Aubina, a u Norblina stanie się niedługo manierą. Mimo to grupa tańczących jest w tem dziele nieprześcignioną dzięki lekkości i wdziękowi ruchu.

Co do zalet kolorystycznych, żaden z obrazów nie ustępuje drugiemu. Wszystkie grają dyskretnie barwami strojów czerwonych, jasno-brązowych, żółtych, białych i wogóle jasnych, harmonizują się z żółtym, rdzawym liściem drzew, z tłem nieba o rozmaitych blaskach czerwieni, tonują się oświetleniem różnego natężenia, tworzącem to zatoki światła, to rozpraszającym się, jak dym, by gubić w półtonach kontury drzew i figur. Tę przejrzystość i miły ton całości, przeważnie złotawy z powodu podmalowania sepia, oraz swój nastrój pogodny zyskują obrazy w niemałym stopniu już to przez użycie lazurów, już to przez niewykończenie. Wszystkie są umyślnie szkicowo malowane dla działania na odległość, treść też każdego z nich zlewa się z odpowiedniego stanowiska widzenia w harmonijną całość.

Już na podstawie tych trzech obrazów można sobie wystawić, jak świetną była dekoracya malarska salonów powązkowskich. Lecz obraz tego dzieła malarskiego możemy mieć jeszcze kompletniejszy. Do rozbitego cyklu malowideł, wykonanych tamże przez Norblina, przybywa jako czwarte płótno obraz u hr. Władysława Branickiego, ozdabiający od lat pięciu salon pałacu »Frascati« w Warszawie. Gdy tamte trzy, dzieląc przez szereg lat wspólne koleje losu, powiązały się z sobą tak ściśle, że z czasem, niewiadomo dlaczego, przyłgnęło do nich miano »trzech pór dnia«, to czwarte *panneau*, oddzielone od nich przez przypadek, wynurzyło się z zapomnienia dopiero w najnowszych czasach u antykwarza warszawskiego. Oczywiście, że wszystkie one razem, przeszedłszy zbyt wielką poniewierkę, nie mogą się znajdować w stanie pierwotnej świetności. Dziwna, że wogóle dały się uratować w r. 1794 z pod pruskich granatów. Zebrane potem razem w Puławach, gdzie pamiątki, ocalałe z Powązek, znalazły pomieszczenie, były tam aż do r. 1831, kiedy im ponownie zagroziło zniszczenie. W czas jednak usunięte przed rabunkiem rosyjskim, wedle innej zaś wersji zabrane, ale oddane przez cara Mikołaja I, były następnie złożone w Podzameczu (w Król. Pol.) u hr. Zamoyskich, skąd trzy obrazy krakowskie uratowało od następstw złego przechowania przewiezienie ich do Muzeum Czartoryskich. Obraz hr. Branickich, mimo, że najwięcej ucierpiał i że, niestety, przybrał trochę dodatków późniejszej ręki, na pierwszy rzut oka wskazuje, że należy do tej samej seryi, co tamte trzy. Treścią nie tworzy on wprawdzie ściślej łączności z poprzednimi, ale rozkładem kompozycyi, kolorytem, sposobem malowania, wielkością figur (mniej więcej po 25 cm.) i wymiarami płótna (2·17 × 1·28 m.) zupełnie im odpowiada.

Zboczywszy cokolwiek od opiewania zabaw towarzyskich, wziął tu Norblin temat więcej fantazyjny. Damy arystokratyczne zmieniły się pod jego pochleb-



52. A. WATTEAU: ŚNIADANIE W PARKU.

oddająca swe obsłony służebnej, taboret, dywan zaścieniony i strój ubranych towarzyszek wskazują, że nie są to w ścisłym słowa znaczeniu mitologiczne mieszkanki czarownych gajów greckich; to przypomnienie buduaru i zaakcentowanie podwójnego charakteru postaci w tej scenie wykonane jest z wielką dyskrecją, szczęśliwie i typowo w duchu czasu. Bo też jest to tylko samoistnie rozwinięty pomysł obrazu Fragonarda tej samej treści, znajdującego się w zbiorze Szczukina w Moskwie. Pora dnia podobna jak na tamtych obrazach: niby wschód, niby poranek. Różowe blaski oświetlenia, nadające całości ton przeważnie złotawy, czynią krajobraz, jak zawsze u Norblina, bardzo miłym.

To, co obraz utracił, odnosi się do części figuralnej. Ciała kobiet pozbawione są blasku, świeżości — są zbrudzone, ale też ta część nie była nawet podobno przez samego artystę wykończoną, a wyglądu obecnego nabrała dopiero po restauracji, dokonanej przed czterema laty.

Zanim te dzieła zawisły na ścianach Powązek, robił Norblin zwyczajem swoim liczne szkice i dla siebie samego, dla lepszego wystudowania pomysłów, i dla dostarczenia księżnej do wyboru większej ilości projektów. Zestawiając te studia, widzi się, jak żywo przejmowała go ta praca, jak się formowała, odkrywa się, jakimi być miały, a może i były, lecz się nie dochowały,

nym pendzlem na nimfy używające kąpiele. (zob. tablicę.)

W parku, na tle zieleni, pod niebotycznie wybujałymi drzewami, których korony, charakterystycznie ulistnione, zbijają się z sobą, jak obłoczki w chmurę — rozwierają się przed widzem opony fantastycznego namiotu, spływającego na półkłęże balustrady, okalającej brzeg cembrowanej sadzawki, i ukazują się parę nagich kobiet, sposobiących się do kąpiele, gdy równocześnie inne wchodziżą żwawo w wodę i nurzają się w niej wesoło. Fotel rokokowy, na którym z lekka przykleka jedna,



KAPIEL KOBIEC.





inne *panneaux*, gdyż z bujnej jego wyobraźni wylaniają się sceny różnej treści, nie tylko te, które w czterech opisanych obrazach znalazły swój wyraz.

Na jednym rysunku sepiowym ( $37 \times 48\frac{1}{2}$ ) w Albumie Gołuchowskim naszkicował jeszcze jeden kiermasz w lasku, inną scenę, niż ta, którą przedstawia środkowy obraz u Czartoryskich, nie tak oderwaną, fantazyjną, lecz więcej rodzajową — na drugim, pendant do tegoż, odpust za miastem, również więcej realną, może z pod okolic Warszawy pochwyciony obrazek, zresztą o motywach podobnego rodzaju. Obydwa noszą daty 1785 r. Trzeci rysunek, w tym samym charakterze, co poprzednie, ma za temat huśtawkę. Dama buja wysoko w powietrzu na huśtawce, uwiązanej do dwóch drzew parku — wokół liczne towarzystwo. Pomysł to nie oryginalny, wprost z Watteau zapożyczony, który go wielokrotnie powtarzał, ale temat, nadający się dobrze na dekorację ścienną obok tamtych »zabaw«.

Czwarty, to szkic do »Śniadania« — nie ostatni jeszcze, ale już bardzo zbliżony do utworu skończonego (sygn. *N. f. 1785*). Ten jest najspokojniejszy ze wszystkich czterech z powodu przewagi drzew, a szczupłej ilości osób. Podobać się musiał zapewne księżnej więcej od innych, dlatego poleciła go wykonać w wielkim formacie olejno, trzy zaś poprzednie pozostały zapewne tylko projektami. Jest to przytem jeden z tych szkiców, na których Norblin zrobił notatkę po drugiej stronie, pozwalającą datować *panneaux* krakowskie: *J'ai fait et peint cette composition en 1785 pour la princesse Czartoriskiy à Powonsky*, co niedwuznacznie wskazuje, że tamte, na których nie nie napisał, nie doczekały się powiększenia. Również dochował się szkic do »Kąpieli kobiet«, w tym samym zupełnie charakterze utrzymany, co te cztery, (sepia  $30\frac{1}{2} \times 20\frac{1}{2}$  cm.) w Muzeum Czartoryskich w galeryi (w witrynie). Obraz w Frascati różni się od tego pierwszego pomysłu ledwie dwiema godnemi uwagi zmianami, t. j. opuszczeniem statuy, zdobiącej na szkicu cokół nad sadzawką, i przeinaczeniem siedzącej na ocembrowaniu postaci kobiecej w stojącą, lecz ważnym jest, bo spotyka się na nim nie tylko sygnaturę: *Norblin f. 1785*, lecz, tak samo, jak na szkicu do »Śniadania«, dopisek po odwrotnej stronie: *J'ai fait et peint cette composition à Powonsky pour Princesse Generale an 1785*.

Dalsze przeobrażenie pomysłów powązkowskich stanowią szkice olejne, bez których nie mógł się artysta obejść, mając robić rzecz dekoracyjną w barwach. W ten sposób powtórzył »Huśtawkę« (szkic olejny, należący też do zbiorów w Gołuchowie, Nr. 227), na którym to płótnie śmiało i pospiesznie pociągnięciami pendzla zmodyfikował kompozycję albumową, szukając dla niej w czerwonych tonach zachodu i wieczornem półświecie rozwiązania kolorystycznego. Obrazek ten ( $33\frac{1}{2} \times 44\frac{1}{2}$ ), bliżej zresztą nieoznaczony, jest jednak tylko odręcznym rzutem. Natomiast zamknięte i ustalone w kompozycji trzy studia, mające już być tylko powiększone do rozmiarów *panneaux*, świetne w kolorycie i robiące ogólnym nastrojem lepsze poniekąd wrażenie,

niż namalowane z nich obrazy krakowskiej galeryi, zdobią salon ks. Czartoryskich, w Hotelu Lambert w Paryżu. Wszystkie trzy razem tworzą znowu mały tryptyk, zdaleka ludzający zjawą nieznanego jakiegoś utworu Watteau. Pierwszy z nich, wązki, podłużny ( $38 \times 22$ ), to ostateczny pomysł »Śniadania«, nie mający tylko późniejszego rozwinięcia motywu architektury, podkreślającego perspektywę w obrazie, drugi, leżący ( $39 \times 56$ ), odpowiada we wszystkim »Kiermaszowi«, środkowemu obrazowi w Muzeum Czartoryskich, trzeci atoli ( $34\frac{1}{2} \times 28\frac{1}{2}$ ) nie jest szkicem do »Koncertu«, jakby wypadało się domyślać, ale przedstawia inny zupełnie temat, mianowicie zebranie towarzyskie w parku nad basenem, złożone z kilkunastu osób, bawiących się na murawie i obsługiwanych przez roznoszącego wino lokaja, ugrupowanych i ożywionych ruchami i mimiką wedle stylu *fête galante*, przed którymi na pierwszym planie młoda para tańczy eleganckim, posuwistym krokiem, a raczej przechadza się z gracją, skrzyżowawszy ręce na plecach Śliczny koloryt, czarujące tło krajobrazowe, w środku tajemnicza ciemna zieleń, na której podkładzie odbija wdzięcznie biała w czerwone paski sukienka tańczącej damy, różowe niebo, złagodzone przyjemnie oświetlenie i wiele innych artystycznych subtelności, gubiących się doszczętnie w jednobarwnej reprodukcji — wyróżniają ten obrazek do rzędu najudatniejszych szkiców Norblina (zob. tablice). O ile nie był to projekt zaniechany i o ile go Norblin nie zastąpił później znaną już sceną »Koncertu«, wypada przyjąć, że i on był powtórzony w całej okazałości na ścianach salonów powązkowskich, tworząc piątą *panneau*.

W rozprószonych po całej Polsce i ukrytych po prywatnych zbiorach utworach Norblina może da się jeszcze odszukać jaki szkic, projekt, lub jaką resztkę tych niepospolitych dekoracji, których całokształt pragnęłoby się najdokładniej poznać ze względu, iż są to najwymowniejsze wyrazy jego twórczości w duchu sztuki francuskiej, najbujniejszy okaz malarzkiego rokoka w Polsce, jeden z najciekawszych zabytków kultury XVIII w. i życia dworskiego. Do tej seryi prac i projektów, robionych około r. 1785 dla Powązek, dodaćby jeszcze należało szkic olejny ( $32 \times 27$  cm.) w Galeryi Miejskiej we Lwowie, tak w temacie, jak i w formie, w rozmieszczeniu kompozycji i kolorycie pokrewny z omawianymi wyżej utworami. Przedewszystkiem sposób malowania zdradza, że autor przywykł do prowadzenia pędzla na wielkich przestrzeniach, że, malując ten szkic festynu w parku, myślał o dziele, mającym przemawiać z odległości i kompozycję dostosowywał do jakiejś całości, na szerszy plan zakrojonej, obrazek bowiem niejako doprasza się *pendant*. Zresztą nic bliższego o tem płótnie (bez podpisu i daty) nie wiadomo, oprócz tego, że posiadał je kiedyś w głośnych swych zbiorach T. Zieliński w Kielcach, od którego je nabył Władysław hr. Łubieński w r. 1861 do Warszawy, sprzedawszy następnie J. Jakowiczowi, z którego galeryą zawędrowało w r. 1907 do Lwowa (zob. tablicę).



ZEBRANIE TOWARZYSKIE W PARKU.



Rozmiłowawszy się w świecie *scènes galantes*, Norblin produkował z łatwością, nieznużenie i bez współzawodnika w Polsce przeróżne *réunions*, *fêtes*, *conversations*, których poczet nie jest jeszcze zamknięty przez liczbę dzieł tej treści, dotychczas na jaw wyszłych. Pomijając dwa olejne obrazy w posiadaniu ks. Janusza Radziwiłła w Nieborowie<sup>66</sup>, gwiazd u pp. Wańkowiczów w Warszawie, oraz takie prace, o których wie się tylko ze wzmianek<sup>67</sup>, wyszczególnić się musi jako rzecz pierwszorzędną w tym rodzaju obraz w pałacu hr. Augustowej Potockiej w Warszawie. Dzieło to tak doskonałe, że mogło wyjść tylko z pod ręki dojrzałego artysty, a przy tem tak całe owiane technicem Watteau i tak zręcznie oddające właściwości jego kompozycyji, że mistrz ten mógłby pewne partye obrazu uznać wprost za swoje. Wielkie płótno (1·40 × 2·05 m., bez podpisu i daty) przedstawia towarzystwo na wybieżce nad jeziorem, w górzystej okolicy, zabawiające się przy połowie ryb. Malowniczymi grupami siedzących, stojących, a nawet jezdnych uwieńczyli zebrani brzegi rozlewnej wody, po której przepływa łódź z trzema damami i wiosłarzem, ciągniona przez czterech holowników do lądu wraz z siecią, umocowaną do jej ozdobnego dzioba. Wielka rozmaitość szczegółów, wchodzących w akcyę, cechuje ten obraz, skomponowany w ogólnych zarysach na podstawie owego, wyżej wspomnianego »Połowy ryb« w zbiorach gołuchowskich, którego układ Norblin tylko na wspak odwrócił. W środku skupiło się kilka osób w grupę, pociągającą oko niezwykle miłym tonem i powabem kolorystycznym sukien kobiecych, jaśniejących barwami: czerwoną, żółtą i białą. Obok rozmawia dama z kawalerem, siedzącym na koniu; tu stoi koń juczny, przed którym spostrzega się kobiety wiejskie, krzątające się około składania złowionych ryb w beczki; w głębi czekają wierzchowce i powóz. Niemniej przyjemnym jest krajobraz z widokiem po środku otwartym, z pałacem w oddali u podnóża gór, będących jakby reminiscencyą z »Wyjazdu na Cyterę« i ze znamieniami u Norblina wysokimi drzewami po dwóch stronach, po prawej z parą, jakby splecioną, po lewej z czterema zasadzonymi dla odmiany w rządek. Te ostatnie, oblane złocistymi blaskami wieczoru, są prawie żółte, zarówno jak i tło nieba za nimi, podczas gdy ku horyzontowi mieni się ono na różowo i tą barwą odbija się w wodzie. Porównywując tę »Zabawę« z obrazami u Czartoryskich i u Branickich, przychodzi się do wniosku na podstawie podobnego kolorytu, tej samej techniki szkicowej, pokrewnego rozkładu kompozycyji i wielkości figur pierwszoplanowych, że utwór ten prawdopodobnie stanowił także jedno (piąte z dochowanych) *panneau* w pałacyku księżnej Jeneralowej w Powązkach, zapelniając tam jakąś mniejszą ściankę.

Aby w całej pełni mózdz odczuć urok malowideł powązkowskich Norblina, wypada wyobrazić sobie koniecznie ich pierwotne przeznaczenie i rozmieszczenie. Trzeba wziąć pod uwagę, że nie padało na nie pełne światło przez małe okienka chatki, chyba sztucznie wpuszczone ze stropu, trzeba domysleć się

odpowiedniego zestrojania ze sprzętem i z urządzeniem, należytego, a nie zawsze chyba jednakowego odstępu do oglądania, skoro np. postacie na »Kiermaszu« są większe, niż na dwóch skrzydłach bocznych — szczegół do pewnego stopnia artystycznie usprawiedliwiony, ale mogący być zarazem wskazówką, że te płótna nie przytykały do siebie, lub że może nie wszystkie trzy malowane były od jednego rzutu. Jeszcze, ażeby zdać sobie dokładnie sprawę z wrażenia estetycznego, jakie sprawiają te obrazy, musi się uprzytomnić, że całe to dzieło wyszło z natchnienia Watteau, że Norblin z nim dzieli pomysły ogólne, przejmując zarazem niektóre tylko epizody od Fragonarda. Lecz przedewszystkiem opiera się o Watteau. Znał Norblin tego wielkiego pejzażystę i liryka nadzwyczajnie dobrze od najwcześniejszej młodości, był jego wielbicielem, posiadaczem nawet, jak się potem pokazało, zbioru jego oryginalnych rysunków, zaliczonych przez Goncourtów do ważniejszych<sup>68</sup>. Mógł z nim obcować z bliska także w Polsce, za pośrednictwem rozpowszechnionych podówczas rycin z jego obrazów, żeby tylko wymienić z istniejących te, które w rozmaitym stopniu przypominają się przed płótnami z Powązek i innymi, jak *La Mariée de village* (sztych C. N. Cochina), *La Perspective* (sztych L. Crepy'ego), *Les Agréments de l'été* (sztych Fr. Joullaina). Czarowany od młodości jego wdziękiem uwodzicielskim, sam będąc talentem z natury miękkim i wrażliwym, cóż dziwnego, że tak łatwo zatracił się w jego świecie. Analogie między obrazami z Powązek i innymi utworami, łączącymi się z temi pracami duchowo i czasowo z jednej strony, a arcydziełami Watteau z drugiej, zapożyczania się Norblina u tego mistrza są tak łatwo dostrzegalne, że, zamiast wskazywać dalej na podobieństwa, raczej wypada zwrócić uwagę na różnice i, co jeszcze korzystniej wypada dla Norblina, na różnice między nim, a innymi naśladowcami Watteau.

Nie bierzmy tu w rachubę Fragonarda, ulegającego tylko w młodości i przejściowo czarowi mistrza z Valenciennes, lecz tych malarzy, którzy swe istnienie artystyczne zawdzięczali temu, iż stanęli w cieniu osoby Watteau, zatem samych zawodowych malarzy *fêtes galantes*. Gdy więc ci najbliżsi mistrza w plejadzie, Lancret i Pater, przewyższają naszego Norblina wdziękiem wykończenia, ten ostatni wysuwa się przed nich korzystnie śmielszym dekoracyjnym polotem, nastrojem pewnego niedomówienia. Gdy u innych następców Watteau *l'art galant* schodzi coraz wyraźniej do nizin *genre'u* do ilustracji scen życia codziennego i do portretowego realizmu, — Norblin nie otrzeźwia się z pod zaklęcia czysto poetyckich fikcyi Watteau, szuka stale w scenach i figurach pewnego oderwania od rzeczywistości, uprawia szerszej idylliczny krajobraz, którego przewaga jest tak wielką, że wprost wchłania stronę figuralną. A, nie porównywując już wartości artystycznej, różnice strony zewnętrznej dzieł dają się łatwo tem wytłumaczyć, że tamci satelici Watteau malowali opracowane gabinetowe obrazki, Norblina *fêtes* są zaś, jak wielokrotnie zaznaczono, dekoracyami.



Festyn w parku.





Charakterystyczną w tym względzie dla niego będzie jego forma kompozycyjna w odniesieniu do takich szczegółów, jak stopniowanie zaniku głębi, cofanie akcji w dal, gubienie szczegółów, oraz operowanie silniejszymi kontrastami świetlnymi. Znajdują się te kontrasty i u Watteau, lecz na norblinowskich obrazach bywają one wydoskonalone jeszcze przez studia rembrandtowskiego światłocienia i w tem jeszcze jedna z tajemnic ich powabu. Podobnie wziął z wzorów Watteau przydługie postacie, aby z tym typem, wydelaconym kulturą, niezbyt jednak u Watteau częstym, nigdy się już nie rozstać.

Swoimi obrazami, czy to wielkimi wypełnieniami ściennymi, czy drobnymi gwiazkami i akwarelami, choć malowanymi w Polsce, zdala od siedlisk rokokowej kultury, stanął Norblin w rzędzie najcelniejszych malarzy *fêtes galantes*. Zestawiając go z popularnym Lancretem, musi się Norblinowi przyznać wyższość jako kompozytorowi, a to pod względem wykwintniejszego splotu akcji, spływu linii, gustu. Podobnie odznacza się on wyższą inteligencją artystyczną i smakiem wobec niektórych innych swych współzawodników we Francji, a tem bardziej wobec niemieckich okolicznościowych naśladowców Watteau, np. wobec Dietricha lub Chodowieckiego, daremnie siłących się na wdzięk formy, który u Norblina, Francuza, zjawia się, jakby od niechcienia. A gdy się przypomni i zestawia kilka dat z historii sztuki, rok śmierci Watteau: 1721, Lancreta: 1743, Patera: 1736, okaże się, że nadworny malarz Czartoryskich był najpóźniejszym epigonem tego kierunku, epigonem, który go przedłużył daleko w drugą połowę XVIII wieku. Najzdolniejszy pośmiertny uczeń Rembrandta, był Norblin także, jeżeli się przemilczy wielkiego Fragonarda († 1732), najzdolniejszym z pośmiertnych uczniów Watteau.



## ARKADYA.

Gdy uroczce Powązki znajdowały się jeszcze w toku zdobienia, gdy wnętrza pałacików przemieniały się w malowniczą panoramę, czekała już Norblina gdzieindziej nowa wielka praca dekoratorska. Był on wówczas w pełni rozkwitu artystycznego, a w ślad za tem uznania, wybiegającego poza dwór jego mecenasów. Zaszczytą pozycją nadwornego malarza w pierwszej polskiej rodzinie, szczerze w dodatku przez nią lubianego, rodzaj sztuki, przez niego reprezentowany, ujmujący a modny, talent i osobiste przymioty umysłowe, ogląda i dowcip francuski torowały to wzięcie. Choć więc jeszcze nie uporał się zupełnie z pracą dla księżnej Jenerałowej, został Norblin powołany przez kasztelanową wileńską, ks. Helenę z Przeździeckich Radziwiłłową; do podjęcia niezwykłego dzieła dekoracyjnego na chwałę tworzonego przez nią mieszkalnego zakątka pod Nieborowem, w pobliżu miasta Łowicza.

Księżnę Radziwiłłową wiązały z księżną Izabelą Czartoryską, oprócz dalszego pokrewieństwa, stosunki zażyłej, ale egzaltowanej przyjaźni, nie wolne od nietajonego współzawodnictwa na różnych polach. Za jej przykładem stworzyła kasztelanowa dla siebie, na ustroniu wiejskiem, przesadnie fantastyczną rezydencję, którą nazwała Arkadyą. Modny na zachodzie w drugiej połowie XVIII wieku nowatorski duch klasyczny znalazł tu silniejszy wyraz, niż w Powązkach, i rzec można, Arkadya stała się za sprawą ks. Radziwiłłowej osadą stylu nowo-klasycznego.

Była bardzo ekscentryczną osobą ta dama, późniejsza »ostatnia wojewodzina wileńska«, dyplomatka przebiegła, oddana celom rodzinnych ambicji, Polka oziębła, zaprzędana rosyjskiemu dworowi. Natura chorobliwie przedelikacona, o egzaltowanej wyobraźni, ale obdarzona poczuciem piękna, twórcza, inteligentna, czytana i myśląca, a przytem wcale nie odludnego usposobienia, nie stroniąca od sali balowej — kochała się księżna przede wszystkim w świecie klasycznym, chociaż nie była ani we Włoszech, ani w Grecyi, nie



54. WIDOK ŚWIĄTYNI W ARKADYI.

zdobyła się, rzecz ciekawa, nawet na wyjazd na dalszy Zachód, wogóle podróżując mało i to tylko po Rosyi i Niemczech. Była, jak wszystkie większe damy owych czasów, także trochę amatorką-rysowniczką, ale celowała bardziej inną zdolnością artystyczną: muzykalnością, połączoną z pięknym głosem kontraltowym.

Zazdroszcząc Powązek przyjaciółce, księżna kasztelanowa każe w najniestosowniejszem po temu miejscu, na piaszczystej płaszczynie mazowieckiej, nad grzązkimi brzegami miejscowej rzeczulki, powstać sztucznemu parkowi. W jego obrębie znajdują miejsce przeróżne pomysły architektury i ogrodowego zdobnictwa, ażeby złożyć się w coś bardzo oderwanego od świata, w jakąś pasterską krainę dla filozoficzno-życiowych i artystycznych dumań i rozmarzań. Budowniczy włoski, Ittar, wznosi świątynię, która będzie częścią przybytkiem szczególnego kultu, częścią mieszkaniem księżnej, w projektowaniu dekoracyi wnętrza współdziała rzeźbiarz Staggi, a Norblin ma ozdobić pendzlem sufit i ściany, odpowiednio do przeznaczenia sal.

Arkadya, współzawodnicząc z Powązkami, stała się od nich sławniejszą. Przyczyniło się do tego i dłuższe jej istnienie, i rozgłos rymów Dellile'a, który we wstawkach do II-go wydania »Ogrodów« i ją także kilkunastu wierszami uświetnił w rzędzie najznakomitszych ogrodów europejskich — i wreszcie odwiedziny koronowanych osób. Przeszedłszy różne a smutne koleje losu, pozostając nawet przez czas pewien w obcych rękach, wróciła w ostatnich dziesiątkach lat do potomków założycielki i obecnie jest własnością ks. Janusza Radziwiłła.

Przez to, że w ruinie wprawdzie, dochowała się do dzisiaj, ona jedyna z liczniejszych tego rodzaju fantazyi wieku na ziemi polskiej, zasługiwała na monograficzną publikację. Jako pamiątka w każdym razie godną jest poznania. W tym względzie z kilku jej opisów<sup>69</sup> żaden nie może zastąpić pięciokartkowego przewodnika, skreślonego nieporównanym stylem przez założycielkę<sup>70</sup>, gdyż nic lepiej nie zdoła objaśnić jej płodu fantazyi, ani barwniej odmalować epoki i samej autorki.

Główną budowlą i osobliwością arkadyjskiego parku jest wyżej wspomniana świątynia. Architektura o klasycznych formach, z portykiem o czterech kolumnach, z półrotundą w tyle, otoczoną sześciu słupami jońskimi, nakryta zgrabną kopułą, stoi nad stawem, zasilanym rzeczką, zwrócona do niego frontem, mając przed sobą niewielki taras, z którego prowadzą schody w dół, do wody, efektownie odbijającej w ciemnej toni czoło świątyni wespół z nadbrzeżnymi olchami. Zdała uderzają oko dwa napisy we włoskim języku; nad wejściem od rotundy na fryzie zdanie, naśladowane z Horacego:

*M'involo altrui per ritrovar me stessa*  
(Odbiegam drugih, żeby znaleźć samą siebie)

na frontonie zaś werset z Petrarcki:

*Dove pace trovai d'ogni mia guerra!*  
(Tu odnalazłam pokój po każdej swej wojnie życiowej.  
— »Sonetto XXXII, in morte di Madonna Laura«).

Wnętrze budynku dzieli się na kilka sal. Po przejściu przysionka i gabinetu (idąc porządkiem »Przewodnika« przez wejście tylne) wchodzi się do głównej sali, zajmującej przód świątyni, kwadratowej, o miłych proporcjach przestrzeni, nakrytej lekko-wypukłą kopułą, nie sklepioną, lecz drewnianą i osadzoną nie na ścianach, lecz na okrągłym otworze w płafonie. Oświetlają ją z boków małe okna w kształcie odcinków koła, rzucając dostateczną ilość światła na białe jej ściany, ozdobione żółtymi, marmoryzowanymi słupami korynckimi, posągami w niszach i lustrami — i na sufit, uwieniczony lekką stiukową ornamentacją.

Tu znajduje się dzieło Norblina.

Wrażenie, które się odbiera, podniósłszy wzrok na wyżyny plafonu w tej pełnej powagi i nastroju sali, po przejściu zacisznego, zdziecałego parku, po przestąpieniu progów tych pustką ziejących murów — jest nadspodziewanie rozkoszne i zdumiewające. Fresk, rzucony na kopułę i wypełniający całe jej wgłębienie kompozycją żywą, prostą i harmonijną w grze kolorów, ukazuje się jakby niezwykle zjawisko słoneczne. To sławna Jutrzenka, mitologiczna jutrzyca, która określeniem Niemcewicza<sup>71</sup> »otwiera świtu podwoje« (zob. tablice).

Dzieło jest tak wyjątkowo pomyślane, że całość można objąć od razu



JUTRZENKA (CAŁOŚĆ).



z jednego punktu (od wchodu), że zaś jest oddzielone od widza tylko kilkumetrową wysokością i nieskąpo oświetlone, ukazuje jasno i wyraziście każdy szczegół kompozycji.

Z różanego przestworza niebios, z którego za chwilę ma się wyłonić słońce, wybiegła jego przedślanka, skrzydlata Eos, i mknie lotnie i radośnie przez obłoki między czwórką białych, rwących się rumaków Apollina, którymi kieruje, trzymając oprócz zebranych ozd jeszcze zapaloną pochodnię Dnia w dłoni. Sama w białej tunice, z białymi skrzydłami, z czerwoną, rozwianą od pasa szarfą prowadzi trzy konie prawą ręką, jednego lewą. Ciemne obłoki rozjaśniają się szybko za jej zbliżeniem, zasłona Nocy usuwa się z drogi, podrywając ją i unosząc dwa Amorki, podczas gdy trzeci, z pochodniami w obu rączkach, z gwiazdą nad czołem, ulatuje w gęsty mrok, symbolizując gasnące światła nocne. Światło słoneczne wytryska potężnymi smugami żółtymi, które się ścielą na różowym tle nieba i oblewa pełnym blaskiem lecącą postać i konie, znacząc ich ślady ostrym cieniem, muska czarną draperyę, ale nie dociera poza nią, różowym refleksiem zorzy przeświecła bliższe obłoki i rumieni brzegi dalszych. W obsłonach chmur cofnięty firmament nocy szarzeje, przybrawszy ton z granatowego popielaty, w okalających go od dołu chmurach miesza się kolor różowy z brunatnym. Wielka, wydęta w fałdy czarna draperya i poza nią zciemnione tło nocy śmiało kontrastują z większą, świetlną połacią nieba.

Całość niezwykle w kolorystyce, prawdziwie dekoracyjnym, jasnym, świeżym, którego piękno bez widzenia dzieła w oryginale naturalnie jest niemożliwe do oceny. Lecz wcale nie mniejsze są inne zalety, o których fotografia nie może dać pojęcia, deformując bądź co bądź kompozycję, znajdującą się nie na płaszczyźnie, lecz na wklęsłej powierzchni.

Podziw wzbudzają świetne konie, dotychczas przeważnie tylko w rysunkach bitew u Norblina widywane, a podporządkowane ogólnej akcji, tu po raz pierwszy oddane popisowo, z całym wykończeniem w znakomitych ruchach. Nie biegną, ale lecą w powietrzu ze swą niebiańską przewodniczką. Nie tylko impet, rozkosz rozkiełzania, ale nawet rżenie udało się oddać artyście.

Postać Aurory, ujmująco piękna, może iść o lepsze z kreacjami wdzięku Fragonarda lub Bouchera, ruchy jej równie lekkie i lotne. Mniej udało się tylko Amorek z pochodniami, lecz całości nie szkodzi. Obfitość powietrza, rozkład i ugrupowanie dodają tylko jeszcze lekkości, tak koniecznej dla plafonowej kompozycji.

Naprawdę jest to dzieło pierwszorzędne; piękniejszego plafonu nad ten na ziemiach polskich nie znamy. W nadspodziewanie dobrem zachowaniu, w pierwotnej niemal świeżości, porysowany tylko nic nie szkodzącymi pęknięciami, działa dzisiaj na widza zupełnym zizolowaniem, w otoczeniu pustych murów. Ponieważ jednak za czasów świetności Arkady sala ta była nie zwyczajną bawialnią, lecz przybytkiem Mądrości i pewnego rodzaju muzeum, nie traściło

na tem malowidło, gdy oko innym równocześnie poddawało się wrażeniom, potęgującym nastrój.

W sali pod główną ścianą stał starożytny ołtarz marmurowy, płonący ogniem świętym, otoczony drzewami pomarańczowemi i krzewami mirtu i jaśminu, a strzeżony przez posągi westalek. Dotykał zwierciadła wielkich rozmiarów, jedynej do dziś na miejscu utrzymanej ozdoby. W niem ludziło odbicie niepostrzeżenie umieszczonego po prawej stronie Amora, pendzla Vigée-Lebrun, który »czatując na westalki, ciche przyjmuje hołdy, którychby im jawnie złożyć nie śmiano«. »W sąsiedztwie — jak czytamy gdzieindziej — miało się sofę, krytą dywanem, a raczej tyftkami ze skarbcza indyjskiego sułtana, Tippto-Sahiba, które tu zawędrowały«; »krzesła, jakby senatorów rzymskich, chińską materyą obite« — dodaje jeszcze do tego inny opis. Zgromadziła tu dalej właścicielka na stołach z mozaiki i malachitu zabytki rzeźby starożytnej, wśród nich przednie miejsce zajmowała sławna skądinąd głowa Nioby, dzieło znakomitego dłuta (dziś przeniesione do pałacu nieborowskiego), wazy, kandelabry, narzędzia muzyczne greckie i t. d. Tu księżna, przebrana w odpowiedni strój, ukazywała się jako kapłanka Arkadyi. Greckie ofiarnicze obrządki, dodatkami dziwacznej fantazyi księżnej urozmaicone, stanowiły ceremoniał przyjęć gości i zwiedzających. Przed wejściem, w poprzednim pokoju urządzona była w dziuple muru oczyszczalnia dla umycia rąk wodą, zaprawną wonią róży, na rzymskich kassoletach paliły się kadzidła. Trzeba sobie jeszcze wyobrazić, że z sąsiedniego gabinetu, który mieścił książki i antyczne cacka, rozbrzmiewały po świątyni tony organów, przy których akompaniamencie kapłanka sławnie kontraltem śpiewała, a na którym to instrumencie jeszcze dziś widnieją słowa, do scharakteryzowania jej inteligencyi tak ciekawe:

*Borne on the swelling notes our souls aspire  
And angels lean from heaven to hear.*

(Niesione na fali tonów, nasze dusze wznoszą się w górę,  
a aniołowie wychylają się z nieba, by słuchać.)

W dziełach Norblina sufit arkadyjski wyjątkowe zajmuje miejsce. Jest to jedyne jego dochowane malowidło ściennie, które daje świadectwo dzielnego władania monumentalną techniką. Tu odważa się artysta na figury prawie naturalnej wielkości, zmuszony przeznaczeniem obrazu i przestrzeni — pole jest kręgiem o mniej więcej pięciu metrach średnicy — i rzecz wykańcza w sposób, jakiego nie zwykł stosować w olejnych *panneaux*, a nawet obrazach sztalugowych.

Temat »Aurory« nie nowy, lecz w ten sposób nie bywał przedtem rozwiązywany. Alegorya Norblina jest nowa i poetyczna. Jutrzenka staje się tu główną postacią, nie jest podporządkowaną personifikacyi Słońca, jak np. u Gwido-Reniego: Apollo nie jest widzialny. Nie puszcza Norblin koni w zaprzęg, ale w tem miejscu, gdzieby miał być rydwan Feba, zapala zwykłe



słońce. Coś podobnego zapoczątkował Le Sueur, namalowawszy Aurorę, biegnącą między dwoma końmi i mającą za sobą krąg słoneczny, a nad sobą anioła, sypiącego kwiaty. (Szytych G. Audrana.)

Jeszcze oryginalniejszym a szczęśliwszym jest pomysł nieumieszczenia grupy na środku, lecz bliżej obwodu koła i wogóle skomponowania całości w ten sposób, że obraz może być objęty z jednego punktu, bez krążenia po sali.

Lecz czy dzieło to, tak różne od innych, z góry uwarunkowane architekturą i tematem, oderwało się zupełnie od tła jego twórczości? Czyż w pseudoklasycznym fresku nie poznać dawnego Norblina?... »Utwór to jest godnego ucznia Casanovy, nie ustępującego mistrzowi swemu pod względem piękności koni i przejrzystości powietrza, któremi się obrazy jego mianowicie zalecają« — pisze w »Przewodniku« ks. Radziwiłłowa — i w istocie zestawienie jest tak słuszne, jak potrzebne. Te lotne konie, na które opisy najbaczniej zwracały uwagę, zawdzięcza Norblin wiedzy, nabytej w czasie paryskich studyów u Casanovy, i wyrobieniu się na utarczках konnicy, malowanych często w początkach zawodu. Są jednak różnice między końmi obydwóch artystów i to w tym stopniu, o ile podnioślejszym jest temat Norblina i o ile dotychczasowe wzory Casanovy musiały pozostać w tyle, jako nie dające się zastosować wobec samodzielnego kroku naszego artysty. Mistrz młodości Norblina, o ile nam wiadomo, nie wykazał nigdzie swej wiedzy w malarstwie plafonowym, a chociażby problemy monumentalnej perspektywy nie były mu obce w praktyce, to nie on był natchnieniem Norblinowi w Arkadyi dla całokształtu dzieła, lecz alegoryści, malarze wdzięku. Ognista czwórka rumaków Aurory wywodzi niezaprzeczenie swój ród ze szlacheckiej stadniny Casanovy, ale całość kompozycji bierze początek w sferze wyobraźni i świetle form Fragonarda i Bouchera. Oscylując pomiędzy tymi dwoma mistrzami, wybiera arkadyjski dekorator najwdzięczniejsze ruchy dla postaci Jutrzenki z Fragonarda, z Bouchera zaś przejmuje ulubiony tegoż malarza motyw amoretteków, igrających z draperią. Ostatni artysta tłómaczyć może pojawienie się w wyobraźni Norblina wątku mitologicznego, choć bardziej uzasadni tę nowość tematu powiew prądu artystycznego drugiej połowy XVIII w. Z dzieła czuć technienie rodzącego się pseudoklasycyzmu.

Duch nowej sztuki wyraził się jednak przede wszystkim dobitnie w osobliwym rzucie kompozycji, w obraniu dla malowidła punktu widzenia od wchodu, tak samo, jak to wznowił pamiętnie przed dwoma dziesiątkami lat Rafael Mengs, w kościele rzymskim św. Euzebiusza, zrywając tamże z włoską barokową perspektywą sufitową *di sotto in sù* (z punktu środkowego sali ku górze), a następnie stosując jeszcze skrajnie tę przedrenesansową zasadę przedstawiania kompozycji plafonowej oku, podniesionemu w tak zw. »żabiej perspektywie«, z punktu skrajnego sali. Uczynił to w powszechnie znanym »Parnasie« w willi Albani — obrazie, prawie przeniesionym ze sztalugi na strop.

Porównanie »Jutrzenki« norblinowskiej z celniejszemi i bardziej znanemi dawniejszemi kompozycami na ten temat utwierdza tylko przekonanie o samorodności i nowości jego pomysłu, którego najgłówniejszą cechą: powiewna lekkość i gracia. Tak np. barokowy Guercino wyobraża Aurorę na suficie Villi Ludovisi w Rzymie na kwadrydze, ciągnięj wedle tradycyi homeryckiej przez dwa konie, wyjeżdżającą z pod płaszcza męskiej personifikacyi Nocy i poprzedzaną lotnemi postaciami Godzin, i ujmującą tę całą kompozycję, ciążącą potężnymi kształtami zawisłych w skoku koni, w architektoniczne obramienie. — Inaczej Gwido Reni. W pałacu Rospigliosi w Rzymie na fresku, którego kompozyca mogłaby być ze względu na ugrupowanie równie dobrze płaskorzeźbą, Aurora leci przed wozem Apollina, unoszona wiatrem, rozsypując kwiaty na ziemię. Toczący się rydwan okalają Hory w liczbie siedmiu, na nim siedzi bóg słońca, powożąc czwórką, wspiętą na zadnich nogach, naśladowaną z reliefu klasycznego. Aurora utworu Ch. Lebruna, przeznaczona do ozdoby jednego z ośmiobocznych kompartymentów »galeryi Apollina« w Luwrze, nie wykonana jednak, jak wiadomo, jego ręką, przedstawia boginię, siedzącą na wozie, unoszoną przez dwa rozhukane konie i rozsypującą kwiaty, ale oprócz tej głównej postaci wchodzi w kompozycję jeszcze inne motywy: dwie alegoryczne kobiety, amorki i łabędzie. Na fresku Giulia Romana w pałacu Reggia w Mantui (w sali balowej *Degli Specchi*) Aurora jedzie tryumfalnie na rydwanie, ciągnięm przez cztery brunatne ogiery, tworząc *pendant* do drugiego fresku, przedstawiającego Apollina, wiezionego przez cztery białe rumaki — malowidło, zalecające się szczególnie śmiało pomyslanymi »skrókami«.

Wśród cudów i ciekawostek łowickiej Arkadyi, świątyni, domków, zwalisk, grot i t. d., które, mnożąc się z czasem, zagaściły niewielką przestrzeń parku, wśród skarbów sztuki, gromadzonych na tem miejscu równie nieustannie, malarskie dzieło Norblina było jedną z ozdób, o których fantazyja założycielki przed innemi pomyślała.

Zakładanie ogrodu rozpoczęło się w r. 1781 (zaraz po nabyciu gruntów, w jesieni 1780), w rok, dwa, mogła już być gotową świątynia, dzieło Ittara, bo widzimy już tę budowlę na norblinowskim rysunku bramy kamiennej w arkadyjskim parku, opatrzonym datą 1783 r. (w zbiorach nieborowskich)<sup>72</sup>, co zarazem mówi o równoczesnej bytności artysty w Arkadyi i o prawdopodobnie jeszcze wcześniejszem zaznajomieniu się z księżną. Wobec tego dzieło Norblina przypadać może na lata 1783—5.

Nie powstawało ono szybkim tempem, ani w zwartym okresie czasu, owszem z przerwami, artysta bowiem dojeżdżał tylko w letniej porze do Nieborowa, a malował oczywiście wedle przygotowanych u siebie szkiców<sup>73</sup>. Dochowały się dwa jego listy, francuskie, pisane do księżnej kasztelanowej w sprawie owego malowidła, jeden z Powązek, drugi z Warszawy<sup>74</sup>, niestety



JUTRZENKA. (FRAGMENT.)





55. WIDOK Z ARKADYI.

niedatowane. Jedyłą wskazówką do oznaczenia ich roku może być wzmianka w nich o dzieciach i żonie (zmarłej dopiero w 1787 r.). Tekst ich zato przydaje kilka ciekawych rysów do osoby Norblina, do genezy dzieła i stosunków z księżną. Z uniżoną grzecznością poddaje Norblin swoje projekty plafonu do oceny księżnej, która, zwyczajem wielkich pań XVIII. w., zajmujących się sztukami pięknymi, współpracuje z nim jako znawczyni. Prosi, by rozstrzygnęła wygląd projektowanej szarfy, niewątpliwie czerwonej szarfy Aurory, która mu »zadaje szalonego kłopotu«. Usprawiedliwia się ze zwłoki i zapowiada rychłe ukończenie. Z układnym dowcipem francuskiego salonowca XVIII. wieku, robiąc aluzję do tematu dzieła, przyrównywa się do Tytona, mitycznego kochanka Aurory, o której dzień i noc myśli, a mimo to ją zaniedbuje. Lecz jakże zabawnie w związku z tem brzmi w drugim liście prozaiczne podziękowanie za beczkę piwa! Przyczynami opóźnienia mają być prace dla ks. Czartoryskiej, a że równocześnie pisze o przenosinach swych z Powązek do Warszawy, chodzi więc w tym liście niezawodnie o *panneaux*, omawiane w poprzednim rozdziale. W istocie musiał się wtenczas artysta przerzucać od jednego dzieła do drugiego, gdyż ślad wspólności między nimi pozostał: postać Jutrzenki i jedna z dam tańczących na największym *panneau* w Powązkach mają podobne rysy i typ; widocznie ten sam model służył artyście tu i tam.

Odkąd Norblin nawiązał stosunki artystyczne z księstwem Radziwiłłami, bywał on przez następne lata gościem w Arkadyi i Nieborowie i, sądząc z ilości pozostawionej tam pracy, musiał spędzać w domu ks. kasztelanowej

nawet dłuższe okresy, zapewne już natenczas zwolniony z obowiązków nadwornego malarza ks. Jenerałowstwa. Jak zawsze wszechstronny i pomysłowy, miał on być tu czynny nawet jako architekt, wznosząc niektóre domki i pomniki w parku <sup>75</sup>.

Główna dekoratorska jego praca nie ograniczała się jednak tylko do sufitu w sanktuarium Świątyni. Stosownie do gustu księżnej, ozdobił jeszcze widokami Powązek »*al-fresco*« jej sypialnię, przytykającą do sanktuarium, salkę okrągłą, półkolem wystającą na zewnątrz świątyni, bez okien, a czerpiącą światło drzwiami. Od zewnątrz był to przybytek bożka Pana, a w reszcie swej był poświęcony kultowi Przyjaciółki. Lecz obecny stan pustki jest znowu tak odmienny od tego, co dawniej się mieściło w tej sali, że znowu wypada posłużyć się słowy ks. Radziwiłłowej, komentującej swe dzieło:

»Wnętrze pokoju malowane jest w widoki zamieszkanego przez przyjaciółkę ustronia (przedstawiają one widoki Powązek, miejsca zamieszkanego przez Izabelę z Flemingów Czartoryską), by wspomnieniem boleść rozłączenia osłodzić, a miła uluda nagradza smutną konieczność stawienia czarów Arkadyi obok innych nierównie ponętniejszych. Draperya, otaczająca malowidło, wyobraża namiot powązkowski. Lekka zastona z gazy zielonego koloru osłania i idealizuje tenże widok, przenosi myśl i duszę daleko, oraz dozwala marzyć przy dźwięcznym harmonijki odgłosie. Sklepienie, malowane w chmury ponad zachodem ukazującego się z dala w pośród drzew słońca, jaśnieje całym blaskiem cudnych jego promieni, jako też i świetnością sztuki Norblina«.

Z tego wszystkiego nic się nie dochowało oprócz nieba błękitnego z różowymi obłokami na kopulasto wypukłym, nie wysokim suficie — po widokach zaś, które zajmowały miejsce na półkolu ściany i odtwarzały owe tak zaciekawiające naszą wyobraźnię dziwa polskiego Trianonu, »pałacyki, kanały, wyspy, dworki« <sup>76</sup>, nie pozostało nawet śladu. Zdrapała je, czy też zatarła barbarzyńska ręka w niezbyt odległych czasach. Musiały to być ze wszech miar prawdziwie skończone krajobrazowe dzieła, największe rozmiarami, jakie Norblin zostawił. Osoby starszej generacji mogą je jeszcze pamiętać. Wedle wspomnienia p. Smoleńskiego, kustosza Muzeum Czartoryskich, który oglądał je mniej więcej przed 40 laty, zalecały się bogactwem zieleni, rzuconem na wielkie płótna, i nadzwyczaj troskliwym wykończeniem.

Powązki, Arkadya, później Łazienki i Puławy, bywały częstym tematem krajobrazów norblinowskich. Malarze XVIII w., wyjąwszy Anglików, nie znawali zamiłowania w obserwowaniu widoków swobodnej natury, w malowaniu jej prostoty. Sztuka przecie służyła dworszczyźnie, nie tedy prostszego, że wyobraźnię malarza tego pokroju, co Norblin, okolonego bardziej, niż inny, atmosferą sielankowo-dworską, zajmowały kunsztowne panoramy parków, stawiane w nich ruiny i domki sielskie, wykoszone trawniki, poświęcone

igraszkom, sadzawki i strumyki, dające odbicia w wodzie, i niezbędne w tym światku, bawiące się lub przechadzające osóbkki.

Kilka takich pejzażów, wyszłych z pod pendzla Norblina, zazwyczaj o dosyć małych rozmiarach, posiadają niektóre nasze zbiory prywatne, najciekawszymi jednak z nich są dwa olejne, wyżej już wspomniane, widoki Powązek, w Gołuchowie, z r. 1786, nie tylko tem zajmujące, że są jedyną pamiątką po kreacyi ks. Jenerałowej, lecz o tyle jeszcze ważne, że jako mniej więcej współczesne z nieistniejącymi pejzażami ściennymi w Arkadyi, mogły być właśnie studjami wstępniemi i mogłyby dawać przybliżone wyobrażenie o nich (ill. 45 i 46).

Na jednym parę kolumn z doryckiej świątyni, podtrzymujących ułamek belkowania, i obok brama rzymska, otoczona drzewkami, wśród których sąsiadują z sobą grab, topola włoska i jodła. Na drugim kępa z chatką, ocieniona olchami, pośród wody, a na brzegu w głębi z jednej strony pałacyk w kształcie rotundy, a z drugiej dwie kolumny zwalonej świątyni. Mieszkanko na wyspie, to jeden z tych dworków, którego »niewinna zdrada zadumienie czyni« Trembeckiemu, bo »wierzch podobien do chaty, środek do świątyni« — tak, jak rotunda będzie może owem zminiaturowanem kolizeum, mieszczącym stajnie w swem wnętrzu. Tu i tam po kilka osób dla ożywienia: tam — odpowiednio do tematu — przechadzających się i siedzących na murawie, tu jadących łodzią i czekających na brzegu.

Z krajobrazów, zdjętych w Arkadyi, rysowanych chętnie sangwiną i przynoszonych nieraz potem na drugi papier *à contre épreuve* (ill. 54 i 55) najcharakterystyczniejszym jest widok dziś nieistniejącego akwaduktu rzymskiego, odbijającego się w wodzie, gwasz, malowany w r. 1784<sup>77</sup> (zob. tablicę). Przystylizowanie na własny sposób form natury przez artystę dochodzi tu do dalekiej swobody. Odbicie łuków w wodzie wypada wskutek przesady w rysunku nieprawdopodobnie wyraziście, nastroju zaś jasnego wieczoru nie jest w stanie należycie oddać zamierzony, błady koloryt w spleźnych tonach, białe chmury i niebo jasno-błękitne. Drzewa przekształcane na wysmukłe wiechy o liściach jasno-zielono-szarych, malowanych roztrzepanym pendzlem, cechują go i tu, choć najwybitniej przedstawia się to na widoku powązkowskim pierwszym.

Arkadya miała szczęście zyskać w Norblinie swego ilustratora. Pamiątką jego kilkuletnich stosunków z ks. Radziwiłłami i wielorazowej gościny w Nieborowie jest, jakby na zakończenie wszystkich prac, tam uskutecznionych, mały album widoków Arkadyi o czterdziestu kilku kartkach, przechowany w Muzeum Czartoryskich w Krakowie. Są to rysunki sepia z lat 1789—90, z dorobioną w roku 1817 kartą tytułową i z włączonymi na końcu dwoma pokrewnej treści szkicami, ale wcześniejszymi od całej seryi rysunków. Widoczki te nie mają większego znaczenia; rysowane twardo,

pozbawione świeżości, należą wogóle do słabych. Całość ma charakter raczej deskrypcyjny, niż artystyczny, więcej w nich ścisłości przewodnika, niż fantazyi malarza.

\*                      \*

\*

Wpływ taki, jaki się przypisuje wersalskiemu Trianonowi na modę zakładania siedzib idyllicznych we Francyi, mnożących się po r. 1770 w całym tym kraju (choć już i przedtem były sławne kreacye tego rodzaju, jak np. Ermenonville, Moulin-Joli, Morfantaine, Roissy), miały u nas w podobnej mierze Powązki, które objęły i w innych względach rolę obyczajową Trianonu. Nie sama Arkadya inspirowała się tym pierwszym u nas, a bardzo wczesnym w stosunku do Zachodu, wyrazem mody; tak samo, a poniekąd prędzej, najbliższe okolice Warszawy pozyskały na miejscu pustych obszarów pałacyki wiejskie i ogrody fantazyjne. Takim był park brata królewskiego, ks. Kazimierza Poniatowskiego, na Solcu, ozdobiony ruinami i chatkami, krytymi strzechą, z salonem wewnątrz urządzeniem, »w smaku Powązek«, jak się wyraża Bernoulli<sup>78</sup>, podobnie wyglądał Mokotów, gdzie »sadzaweczka z rulonem obmurowana, niedaleko altanka z chrustu na kępcę, domek Pasieka zwany dla pleyzeru z drzewa, zameczek pleyzerowy« i t. d. — wedle wyrażen współczesnej lustracyi z r. 1789<sup>79</sup> — od razu dają dostateczne pojęcie o stylu rezydencyi ks. marszałkowej Lubomirskiej. Nie bardzo się różniły w ogólnej charakterystyce parki w Królikarni, Faworach i te inne jeszcze ogrody, okalające jakby wieńcem stolicę<sup>80</sup>. Nawet na odleglejszej Litwie, w miasteczku Zdzięciole koło Słonimia, istniały »chatki« w parku pałacowym ks. Radziwiłłów, tem właśnie od innych ciekawsze, że tradycya miejscowa złączyła z niemi nazwisko Norblina<sup>81</sup>.

Księżna Radziwiłłowa ze Zdzięcioła (żona Stanisława, krajczego w lit., Pocijówna z domu) nie wyprzedziła założycielki Arkadyi w przyswojeniu sobie gustu powązkowskiego, więc też norblinowskie dekoracye mogły być tylko późniejszymi chronologicznie od dzieł arkadyjskich. Lecz nie podobna dziś stwierdzić wogóle, co Norblin malował, bo chatki zdzięciolskie podzieliły smutny los Powązek, chociaż w inny sposób. Pałac, przeszedłszy po Radziwiłłach na własność rodziny Sołtanów, został w r. 1831 skonfiskowany przez rząd rosyjski i obrócony na koszary.

Nawet tradycya o jego pięknem urządzeniu nie dochowała się żywo do dni naszych. Najstarsi ludzie w okolicy nie tylko nie pamiętają »chatek«, ale nie wiedzą nawet, że istniał park przy pałacu. Niedaleki sąsiad Zdzięcioła, p. Władysław Dmochowski, wie tylko z opowiadania ojca swego, że takie chatki istniały i że Norblin je ozdobił malowidłami, ale co przedstawiały, nie wie, a z dzieciństwa swego (obecnie liczy lat przeszło 70) nie pamięta, by cośkolwiek z tego jeszcze istniało. Wszystko — jak się domyśla o pamiątkach





WIDOK AKWADUKTU W ARKADYL.



przeszłości w tej okolicy dobrze poinformowany p. Leon Domeyko w Żybur-towszczyźnie — uległo zmianie niezwłocznie po konfiskacie majątku. Przed trzydziestu laty widział on jeszcze w pałacu parę kominków z śladami ozdób sztukateryjnych w stylu barokowym, a w kaplicy pałacowej, u gwiazd sklepienia łukowego, ślady medalionów, w gipsie tłoczonych (zapewne świętych). Pożar przed kilku laty dokonał ostatecznego zniszczenia. Zostały tylko nagie mury, które, gdy je dla ochrony kazano pokryć, straciły przytem ładne niegdyś formy wieżyczek i dachu <sup>82</sup>.



## VI.

### STOSUNKI Z KRÓLEM.

Wśród osobistości, które musiały zwrócić uwagę na Norblina, gdy on rozwinął swą działalność w Polsce, jedną z pierwszych był Stanisław August. Nic szybciej i sympatyczniej nie mogło zająć króla, niż wieść o zjawieniu się nowego a utalentowanego francuskiego malarza. Dojście więc do względów królewskiej znajomości, której zawiązek wyszedł zapewne z domu ks. Adama Czartoryskiego, cioteczynego brata króla, było rzeczą łatwą dla Norblina i odbyło się niewątpliwie bardzo wcześnie. Jednakże wszelkie pisane dokumenty tego stosunku zaginęły lub czekają wydobycia na jaw, tak, że jedynym na razie materiałem, z którego można snuć wnioski, jest pewna ilość obrazów naszego artysty, które król posiadał, znanych jednakże przeważnie tylko z tytułów.

Jak gdyby dla ujęcia całej wielorakiej działalności Norblina, miał król Stanisław August różne próbki twórczości artysty. Były tam najpierw trzy obrazki »*dans le goût de Watteau*« (Nr. 405, 624 i 625)<sup>83</sup>, z których dwa utkwiły w pamięci Francuzów, zwiedzających Łazienki w r. 1792<sup>84</sup>, i równie niewielki obrazek, pokrewny niezawodnie tamtym, może w stylu Bouchera lub Fragonarda »*sujet galant*«, leżąca naga kobieta (Nr. 781), dalej dwa utwory w stylu Rembrandta: »Aleksander i Dyogenes« (Nr. 497), obraz wspomniany już wyżej z okazji ryciny tej treści, i tamże omawiana »Ucieczka do Egiptu« (Nr. 784), wprost określona »*dans le goût de Rembrandt*«, obecnie w galerji Zdzisława hr. Tarnowskiego w Dzikowie. Znajdowała się tam potem para rodzajowych scen o charakterze, nie określonym w katalogu i nie dającym się odgadnąć: »Dama dająca jałmużnę« (*Dame faisant la charité*) (Nr. 782) i »Wróżka« (*La Diseuse de bonne aventure*) (Nr. 783), dalej obraz historyczny »Strozzi, Florentczyk, przeszywający się sztyletem w więzieniu« i piszący krwią na murze słowa Wirgilego: *Exoriare...* (Nr. 786), wreszcie dwa obrazy, tematem niezwykle interesujące i nowe, a dziś nam znane.

Cheąc z rozwojem artystycznej myśli Norblina połączyć pierwszy z nich, spopularyzowany premią Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie za r. 1858 pod niewłaściwą nazwą »Jasełek«, wypada cofnąć się pamięcią do pierwszych rysunków artysty o przedmiocie polskim. Te urywkowe studia z natury, szkice scen rodzajowych, typów i obyczajów lokalnych, te poniekąd materiały krajoznawcze, gromadzone zrazu dla orientacji własnej, musiały prowadzić artystę do obmyśliwanych, skończonych kompozycji. Temat nie tworzył jeszcze wszystkiego, nie był nawet główną podniętą — motywów miejscowych używał bowiem Norblin o tyle, o ile w nich znajdował wyraz swych idei artystycznych.

Nieśmiałą próbą przeprowadzenia pewnego efektu gry światła na temacie rodzajowym o zupełnie lokalnym charakterze, utworem, podyktowanym z jednej strony studiami nad Rembrandtem i Holendrami-luministami, z drugiej obserwacją świata polskiego, coraz bardziej i wszędzie narzucającego się oku artysty, jest właśnie ten obraz z galerii królewskiej: »Maryonетки«, dziś w zbiorach Andrzejawej hr. Potockiej w pałacu »pod Baranami« w Krakowie, przedtem Wolfa<sup>85</sup> (zob. tablicę).

Mały to obrazek, malowany olejno na deszczulce z miękkiego drzewa, (w: 31·2 × 24·5 cm.) bardzo zniszczony i przemalowany, o zatartej sygnaturze, która wskazywała prawdopodobnie rok z dziesięciolecia 1780, jako datę powstania. Przedstawia wnętrze staroświeckiej polskiej izby, w której o wieczornej porze zgromadziło się liczne towarzystwo, złożone z dam, szlachty, chłopaków i służby, i przygląda się z zajęciem, jak dwaj obsługujący teatrzyk, ukryci za zasłoną mężczyźni kręcą figurkami przed wzniesionym, a dwiema świecami oświetlonym widokiem ulicy, który dla tych figurek tworzy tło, niby kulisy. Jest to więc teatrzyk marynetek czyli — użyjmy rodzimego wyrazu — łątek. Efekt światła, rzuconego w ciemnej przestrzeni, jest głównym powabem kompozycji. Światło to, uplastyczniające grupę siedzących, strojnych dam i stojącego przy nich prostodusznego grubego kontuszowca, niezrównanego w swem zadziwieniu, a również maskujące niepoprawności układu np. wadliwą perspektywę pierwszego planu, lub fatalnie narysowaną pozę chłopaka, siedzącego na ławce, pochodzi na pozór od płomieni świec, powiewających od wiatru, w istocie zaś ma ukryte gdzieś poza obrazem swe źródło, skąd, sztucznie wzmocnione, pada na kompozycję. W ten sposób obraz ten upodabnia się bardzo do gabinetowych holenderskich *effets de lumière*, da się porównywać z igraszkowymi, misternymi utworami Schalkena, lecz treścią swoją jest dla nas bardziej od nich interesujący, bo daje doskonały wyimek życia obyczajowego polskiego stanisławowskiej epoki.

W drugim obrazie galerii królewskiej opuszcza Norblin skromne rozmiary deszczulki, w których, jako *petit-maitre*, umiał się zamknąć i najudatniej wyrazić swe pomysły artystyczne, i występuje jako batalista. Potyczkami kawaleryi, szkicami i wykończonymi rysunkami scen bitewnych dał się być dotąd

Norblin poznać jako malarz wrzawy wojennej, umiejący inscenizować zacięte harce, pokazywać zmieszane w walce grupy wśród kłębow dymu, mało kiedy bitwę w całej rozciągłości, częściej zaś, jak u Bourguignona, epizody natarcia, zajmujące jedną skłębioną grupą prawie całe pole płótna lub papieru — tymczasem ta kompozycya, nazwana w katalogu galeryi »Bitwą za Jana Kazimierza« (*Bataille de Jean Casimir*), ma niespodziewanie mało batalistycznego charakteru i wojennej akcji, jest raczej krajobrazem z wyszukanem oświetleniem, panoramą, wypełnioną pochodem wojsk i malowniczym zbiorowiskiem ludzi, a urozmaiconą epizodami rodzajowymi ze wsi, z jarmarku, a nawet szczegółami, zalatującymi sielanką. Pod tym względem jest obraz tak w założeniu chybiony, jak w wykonaniu nieudany — a ma to być bitwa historyczna. W najpierwszych biografiach, za świeżej jeszcze pamięci spisanych, obraz ten zwie się »Bitwą pod Zborowem«, a prócz tego cały szereg szczegółów w kompozycyi wykazuje niedwuznacznie ten zamiar artysty. Licząc się z daleko zawsze idącą u Norblina licencją w traktowaniu tematów historycznych, można przyjąć, że, tworząc tę kompozycję, miał na myśli fakt bitwy zborowskiej z r. 1648. Trudno się jednak kusić o wskazanie tego źródła, które mogłoby być punktem wyjścia dla obrazu, — tak mało zgadza się on z opisami. Artysta, nie wiele dbając o prawdę dziejową, czego dał wyraz już wyborem wcale nie sławnej bitwy, przedstawił na płótnie (78 × 111 cm.) epizod, gdy Polacy o wschodzie słońca przeprawiają się przez rzekę i wszczynają bitwę w obozie kozacko-tatarskim (ill. 57).

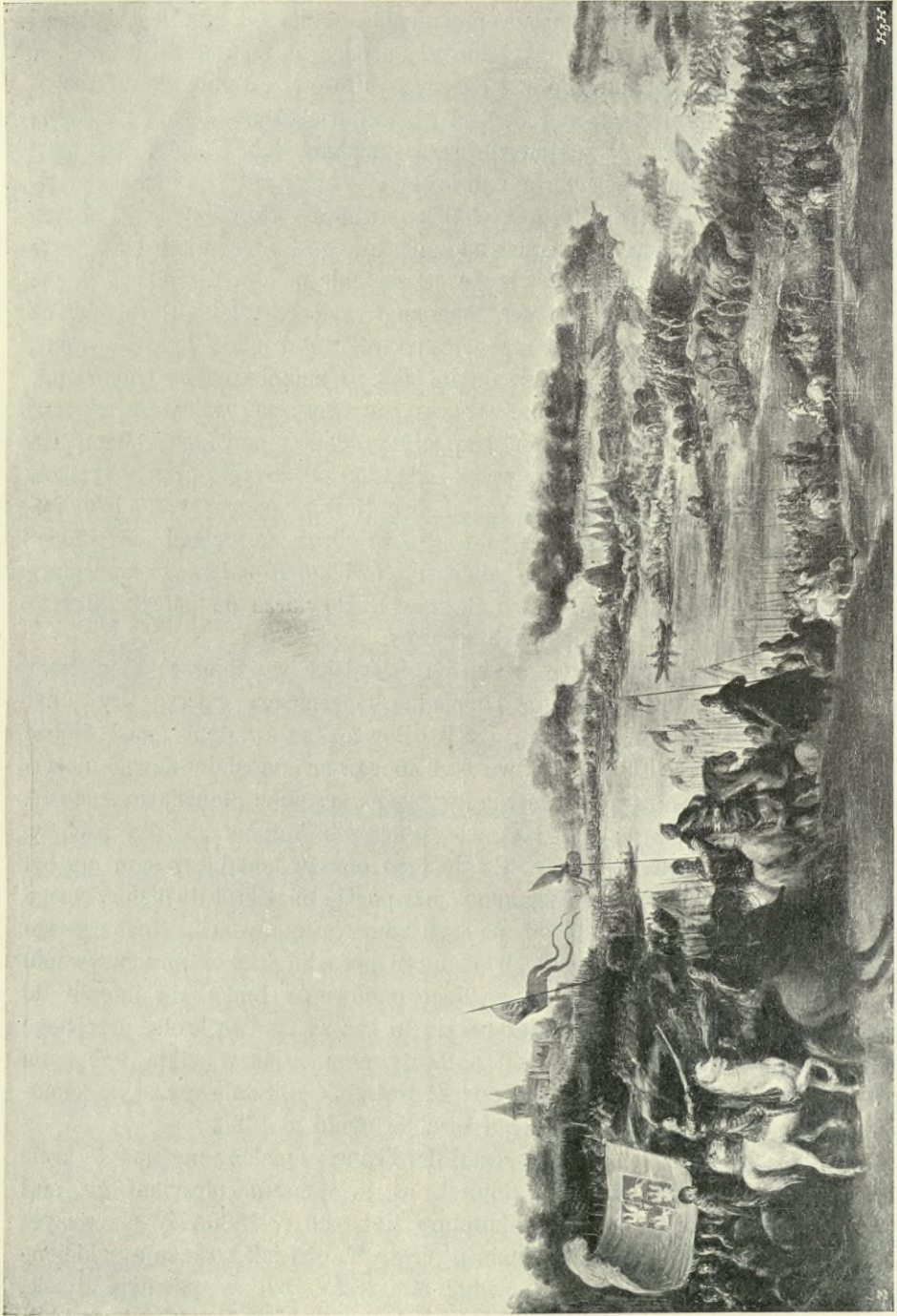
To jest główną treścią utworu — jednakże oku narzucają się przedtem uboczne szczegóły. Najpierw z przodu, po lewej, grupa jezdnych, król na białym koniu w zbroi z wyciągniętą szablą, otoczony orszakiem szlachty i rycerzy, grupa o przesadzonych rozmiarach osób i koni, dająca się wytłumaczyć tylko rolą reprezentacyjną tych figur w obrazie, podobną, jaką odgrywa Ludwik XIV z swym sztabem w bataliach Adama van der Meulen. Następnie zaraz pociąga uwagę prawa strona obrazu, t. j. obóz i pole bitwy, która jest najbardziej zajmującą częścią całości, planowaniem, ugrupowaniem i kolorem, uproszczonym prawie do szarżyny. Pędzą tu wprawdzie do ataku szyki Kozaków i Tatarów — których artysta każe się domyślać w jeźdźcach pod znakiem buńczuków — a piechota razi ich z bliska ogniem, przysłaniającym walkę obłokiem dymu, ale bardziej ciekawem od tego jest to, co się dzieje na samym brzegu, co jest malowane z obserwacyi i co jest zapowiedzią jego najindywidualniejszych utworów niedalekiej przyszłości. Z ciekawością przypatrujemy się stojącym w taborze ładownym wozom, spłoszonym koniom, pędzącym na oślep z zaprzęgami do rzeki, bydłu i owcom, unoszącej dobytek, lamentującej ludności wieśniaczej, wypartej na sam brzeg. Nie wstrząsa tu groza bitwy, nie widać rozlewu krwi, na całej tej partyi spoczywa oko przyjemnie, jak na jakiejś scenie rodzajowej, z której Norblin jak najwięcej wydobywa charakterystyki życia potocznego.



»Jaselka«.







57. BITWA POD ZBOROWEM W R. 1648.

Cała ta przecież prawa strona znamienne odbija od twardej, sztywnej partyi lewej, od nienaturalnej grupy jezdnych, siedzących na koniach o krótkich, grubych kształtach, naśladowanych z dawnych wzorów, od naiwnie wykreskowanych dzid i blaszanych proporców, od rażącej wielkością, formą i kolorem i wprost niezrozumiałej u kompozytora ze smakiem, jak Norblin, chorągwi poziomkowej z herbami, rozpostartej nad królem — który znowu zadziwia zupełnym brakiem podobieństwa do znanych i z pewnością Norblinowi nie obcych portretów Jana Kazimierza — wreszcie od kanarkowego tła nieba, zabarwiającego podobnym tonem szeroko rozlaną rzekę, przecinającą obraz w skos. Niebo o jakiejś anormalnej porze dnia, zaróżowione i zazłoczone, jak to widzimy na sielankowych krajobrazach, ma swój poetyczny urok, tutaj jednakże zastosowany, efekt ten staje się więcej niż opatrzonym. Jak to zmanierowane traktowanie nieba nie pozbawia krajobrazu kolorystycznej martwoty, tak w jeszcze większej mierze pilne i nudne opracowanie szczegółów odbiera natchnienie bataliście, kiedyindziej pełnemu rozmachu. Czyżby większy od zwyczajnych obrazków rozmiar płótna, w którego obrębie umiał być Norblin panem tylko jako improwizujący dekorator, przyczynił się do tego, że obraz nie wypadł szczęśliwie? Dzieło jest wymęczone. Norblinowi-bataliście, Norblinowi-malarzowi koni przesuwają się w pamięci motywy bitew Casanovy. Powtarza on jednak mistrza swego ciężko i nie wedle najlepszych wzorów.

Jeżeli »Maryonетки« wśród sławnych arcydzieł w zbiorze Stanisława Augusta, zdobiących dziś Eremitaż i niejedną zagraniczną galerię prywatną, skromne mogły zajmować miejsce, jeżeli »Powrót ze świątyni« gaśl wobec prawdziwych Rembrandtów, to »Bitwa pod Zborowem« mogłaby dawać nie zaszczytne pojęcie o sławionem znanstwie i wybrednym smaku Stanisława Augusta. A jednak król-mecenas wieszał łaskawie w swych komnatach, dla zachęty, także utwory krajowych artystów. Co do tego obrazu bodaj czy sam nie był nawet inspiratorem Norblina? Wiadomo, jaki pociąg miał król do historycznego kierunku malarstwa, jak nastawał na pensjonaryszy swoich, Kucharskiego w Paryżu i Smuglewicza w Rzymie, by ćwiczyli swe zdolności w opracowywaniu tematów, wziętych z dziejów, jak za jego panowania budzi się interes do historii w naszej literaturze. Wszczyna się to zaś za sprawą króla, przejętego wobec przeszłości czcią i dumnym patriotyzmem. »Maryonетки« nabył on zapewne w pracowni artysty, »Bitwa pod Zborowem« powstała raczej na zamówienie, — powstała wcześniej, przypuszczalnie około r. 1780.

Z tego, że obraz ten później został darowany, sądzićby można, że króla niezbyt zadowalał. Jak świadczy dopisek w inwentarzu, otrzymał go mąż siostrzenicy królewskiej, marszałek koronny Mniszech († 1806). W pierwszych latach XIX w. był obraz »w dzierzeniu u niego«<sup>86</sup>, ale, jak wykazuje naklejona na płótnie kartka obok napisu »Michał Mniszech«, był w pewnym czasie, przed r. 1813, także własnością ks. Józefa Poniatowskiego<sup>87</sup>. Dzisiaj znajduje

się w Sławucie, przechowywany tamże co najmniej od r. 1851., t. j. od czasów, odkąd go właściciel obecny, sędziwy ks. Roman Sanguszko, zapamiętał.

Poświęcenie tytułu słów temu niezbyt szczęśliwie udanemu dziełu wydaje się koniecznym ze względu na wyszczególnianie »Bitwy« przez najdawniejsze źródła biograficzne w rzędzie najlepszych dzieł, co kazałoby się spodziewać utworu znacznie wyższej wartości. Zapoznanie się z obrazem sprawia jednak rozczarowanie. Jeżeli przez co zasługuje na wyróżnienie w historii malarstwa naszego, to przez to, że jest jednym z najpierwszych obrazów historycznych, komponowanych nie dla upamiętnienia współczesnego faktu, jest początkiem tego długiego szeregu bitew historycznych, których tyle wyprodukował u nas wiek XIX.

Ciekawem byłoby zbadać, kto był naprawdę tym, co Norblina wprowadzał w tematy z dziejów polskich. »Bitwa pod Zborowem« nie jest jedyną kompozycją z tej dziedziny. W późniejszych latach rysował jeszcze sepią bitwę pod Chocimem, tak samo historycznie bezbarwną i tak zupełnie w stylu Casanovy, że, gdyby nie notatka: *Siège de Chocim par Jean Sobiesky comme il était fort gras les soldats le soutinrent pour monter à la brèche*, nie możnaby odgadnąć przedstawionego epizodu wojennego. Nie hetman Sobieski jest tu główną postacią, lecz młody rycerz, stojący pod szansem, i wydający komendę patetycznym ruchem. Rysunek ten, oznaczony datą 1794, znajduje się w Gołuchowie, gdzie jest jeszcze jedna charakterystyczna kompozycya Norblina, odnosząca się do epoki Jana III., słaba, widocznie w starości robiona, odsiecz Wiednia, dająca się w rezultacie także sprowadzić do Casanovy<sup>88</sup>.

Nie wyczerpuje się na przytoczonych 11 obrazach liczba dzieł, które z pracowni Norblina przeszły do galerii Stanisława Augusta. Miał mieć król oprócz tego »Widok wodospadu w Łazienkach«, gwaszami robiony (w: 17 × 20 cali)<sup>89</sup>, którego w inwentarzu z r. 1793 nie można odnaleźć, utwór wysoko oszacowany i pewnie ciekawy — oraz jeden obraz, malowany na spółkę z innym malarzem, o którym słówko wzmianki znajdzie się jeszcze w ostatnim rozdziale tej pracy. Lecz obrazy galeryjne, to jeszcze nie wszystko, z czego ma się snuć wnioski o protektorskiem stanowisku króla wobec Norblina, i nie wszystko, czem działalność tego ostatniego zaznaczyła się w usługach dworu. Co do pierwszego, to, jak w miłośnictwie sztuki wypowiada się u Stanisława Augusta trafny jeszcze osobisty sąd estetyczny, tak i w stosunku do Norblina dają się zaobserwować tego rodzaju rysy znawstwa i smaku. Umiał król rozpoznawać talenty artystów, oceniać specjalności każdego. Nie żądał od Norblina dzieł portretowych, w czym jego siła nie leżała. Ani razu nie każe mu robić swego wizerunku, przenosząc w tym względzie słusznie Bacciarellich i Lampich, ale zato nie omieszkał posłużyć się nim jako dekoratorem.

Głównym, najbardziej zwracającym uwagę utworem był zapewne ten

z którym Norblin wystąpił na Zamku. Tu, współzawodnicząc z Bacciarellim, wykonał na suficie sali »żółtej« jakąś kompozycję, której popisową stroną były konie. Niestety, ta tak dziś dla nas ciekawa praca dekoratorska, którą należy sobie przedstawiać jako pozostającą w duchowej łączności z kompozycją plafonu arkadyjskiego i może nie mniej od niej wspaniała, przechowała się tylko we wspomnieniach przeszłości. Sala, zwana »żółtą«, nie ma dziś żadnych malowideł. Czy jest to więc mylna wiadomość obydwóch tych źródeł, które niezależnie od siebie wspominają<sup>90</sup>) o udziale Norblina w przyozdabianiu zamku, myłka w ogólności, czy tylko co do sali — czy, jeżeli istniały w głównej rezydencji królewskiej dekoracje Norblina, usunięto je, czy nie uszanowano i zniszczono? — Ten szereg pytań w obecnych warunkach, gdy zamek nie jest dla studyów naukowych dostępny, musi pozostać bez odpowiedzi.

Mniej upamiętniły się inne dekoracje, których dzisiaj również w danych miejscach niema, albo też są mylnie wskazane. Miał bowiem Norblin jeszcze, wedle cytowanej notatki »Nekrologu« ozdobić ornamentacją »*d'un excellent goût*« któryś z letnich pałaców królewskich, »*la maison de plaisance du Souverain*«. Wiadomość ta, wysnuta widocznie z projektów wewnątrz pałacowych, znalezionych wśród rysunków artysty, za mało jest jednak ścisłą, by miała nas prowadzić koniecznie do Łazienek lub Białego Domku, gdzie żadna z ozdób ściennych nie może być przypisywaną Norblinowi.

Zewnętrznem uznaniem zdolności artysty miało być udzielenie mu tytułu nadwornego malarza, którego to odznaczenia ani Stanisław August, ani jego bezpośredni sascy poprzednicy na tronie, nie skąpili artyście. Jaka to godność, jakie obowiązki na dworze? — oto znowu niewyjaśniony szczegół biograficzny. Zamiast patentu królewskiego dochowały się tylko koperty z adresami: »Norblin *peintre du Roi*« lub »Norblin *peintre du Roi de Pologne*« — jedyne dokumenty, właściwie tylko dowody, że prywatnie darzono Norblina tym tytułem, podczas gdy on sam go nie używał. Taki adres znajduje się pod spodem jednego rysunku w Muzeum Narodowem w Krakowie z r. 1793 i w Gołuchowie na odwrocie jednego szkicu z r. 1794 (w Albumie).

Tytuł ten nadawać miał Norblinowi prerogatywy szlachectwa, nobilitacji jednak, względnie indygenatu artysty, zdaje się, osobno nie otrzymał. Na potwierdzenie tej wersji, błąkającej się ciągle w wzmiankach biograficznych, niema żadnych dokumentów wierzytelnych i ani gałąź polska ani francuska jego potomków nie dziedziczy dziś po nim szlachectwa. Nie od rzeczy też będzie podzielić się na tem miejscu spostrzeżeniem, że nazwiskiem i przydomkiem podpisywał się Norblin tylko we wczesnych latach i wyjątkowo raz oznaczył w ten sposób jedną pracę z r. 1789, w późniejszych zaś czasach nigdy się nie spotyka przy jego nazwisku przydomka *de le Gourdain*, ani go też nie używa żyjąca rodzina.

W całym tym oto nie dość uchwytym, jak się pokazuje, stosunku

artysty do króla to jedno daje się stwierdzić, że nie zajął na dworze stanowiska tego, co jego kolega po pendzlu, *factotum* królewski w rzeczach artystycznych, Bacciarelli. I dziwnem jest, że, choć stosunki z Stanisławem Augustem były niewątpliwie żywe, zwłaszcza około r. 1790, chociaż król odwiedzał nawet artystę w pracowni<sup>91</sup>, a tenże, w niestrudzony sposób szkicując, upamiętnił rysy mnóstwa współczesnych osobistości, nie dochowała się w tekach jego szkiców nigdzie podobizna Stanisława Augusta, ani żaden szczegół, dotyczący królewskiej osoby, nic wogóle, coby wysławiało jego panowanie, jak to czynili np. protegowani poeci, goście »obiadów czwartkowych«.



## VII.

### DZIEŁA RODZAJOWE. ROK 1794.

Po dzielnych popisach dekoratorskich, które usprawiedliwiły chlubnie powołanie Norblina do Polski, po wydaniu z siebie największych w tym kierunku dzieł, za jakie uważać należy prace, wykonane dla Czartoryskich, Radziwiłłów i ewentualnie dla Stanisława Augusta, niespracowana twórczość Norblina zaczyna z końcem przedostatniego dziesiątka lat XVIII. wieku wchodzić na te tory, do których już z dawna się przysposabiała. Z wychowania batalista, z zamiłowania rembrandtysta, z powołania dworsko-sielankowy dekorator — był Norblin z urodzenia malarzem życia obyczajowego. Skłonności, z dawna ujawniane ku tej dziedzinie, a tylko lepiej dojrzałe podczas pobytu w Polsce, przełamały kierunek jego twórczości rozstrzygająco tuż przed r. 1790 wraz z równoczesnym niemal przeniesieniem się artysty z dworu Czartoryskich do Warszawy, które musiało mniej więcej w tym czasie nastąpić.

Ustają od r. 1790 *fêtes*, sielankowe krajobrazy, również rzadkimi się stają rembrandtowskie *pasticcia*, natomiast zaś wyobrażenia artysty znamienne i bezwzględnie poddaje się wpływowi otoczenia. W tworzeniu wybijają się realistyczne dążności oddania rzeczy prostych, rodzimych, codziennych. Odciąga artystę od zajmowania się poezją salonów i ogrodów, od fantastycznych anegdot, tematów biblijnych i fikcyjnych bitew, od watteauwsko-rembrandtowskiej krainy piękna świat polski, i to już nie mimochodem, jak w początkach, ale stale.

Targi, odpusty, zabawy w karczmach, sejmiki, chłopci, miejscy przekupnie, szlachta, znajome widoki i charakterystyczne budowle miast i miasteczek znajdują w nim skrętnego ilustratora, tak przejętego nowym przedmiotem, że tylko akcent elegancyi, kładziony w formie wykwintnego tła, w zgrabnych ruchach i grupowaniu, pozwala w nim rozpoznać tego pierwszego Norblina, który jedynie francuskim wyrażał się językiem.

Przecież jednak artysta jest tak wielu niemi powiązany ze sztuką francuską, że nawet i tu doszukać mu można tła w jego rodzimem środowisku.

W dążącej do całości i bardziej wielostronnej, niż się na pozór wydaje, sztuce francuskiej XVIII w., niema tematów, któreby były zupełnie zaniedbanymi. Nie brak też nawet za absolutnego panowania kierunku dworsko-sielankowego malarzy życia rodzajowo-ludowego. W obrazach targów Etienne'a Jeurata (1699—1789), w rysunkach typów ludowych rzeźbiarza Edm. Bouchardona (1698—1762), w widokach Paryża Jean-Bapt. Lallemanda (1710—1805) spotyka się ten sam przejaw bystrej obserwacji francuskiego umysłu, który w rysunkach i sztychach Aug. de Saint-Aubin (1736—1807) i J. M. Moreau (1741—1814) daje znowu ilustrację świata, o jedną lub więcej warstw społecznych wyższego. O tych malarzy, żyjących upodobaniem w ruchu wielkomięjskim Paryża, wnikających zarówno w świat wielkopański, jak mieszczański, salonowy czy ludowy, aby utrwalić ich rysy znamienne — o nich wszystkich ocierał się kiedyś Norblin z bliska. Z natury uposażony podobnym talentem odtwórczym, skłonnością do ujmowania rzeczy w drobną formę, darem szkicu, płodnością i zacięciem ilustratorskim, stanowi z nimi jakoby jedną wspólną rodzinę o podobnych rysach fizyognomii duchowej, dziedziczonych po wspólnym przodku i poprzedniku tych wszystkich francuskich malarzy o byczaju, którym był niezrównany na swój czas obserwator, Lotaryńczyk, Jakób Callot (1594—1635), autor »Odpustu pod Imprunetą«.

Z tej strony oglądane, norblinowskie sceny z życia potocznego są, jako rodzaj. tłumaczeniem na polskie pomysłów jego francuskich rówieśników, podstawianiem zamiast Paryża — Warszawy, zamiast ogrodu Tuileryjskiego — parku w Łazienkach, zamiast podparyskiego Auteuil — Bielania warszawskich, zamiast apartamentów Wersalu — sali »senatorskiej« lub »poselskiej« w Zamku warszawskim. Nie jest on więc nowatorem w odniesieniu do rzeczy samej, lecz tylko w odniesieniu do naszych stosunków. Zdaje się bowiem, że trzeba było aż przybyśza, aby potrafił dostrzedz na naszym gruncie te rysy obyczajowe, które dla malarzy Polaków, jakich już mieliśmy w owym czasie, znających swój rodzimy świat od dzieciństwa, były zbyt powszednie, nieinteresujące. Ich bowiem wyobraźnia, przechodząc obojętnie obok chat, karczmy, dworków i ich mieszkańców, szukała sobie innych kształtów, rwała się w inny świat...

Nie od razu jednak wypowiedziały się śmiało i stanowczo upodobania Norblina w obranym kierunku. Musiał się wprzód rozwiać upajający go od młodości czar sztuki rokoko. Kiedy przeżywa się dlań Watteau, kiedy przetrawił całego Rembrandta, wtedy otwiera mu się wabiąco świat Saint-Aubinów i Moreau, oraz po części Chardina: nastaje chwila, zwiastująca rozpoczęcie nowego okresu twórczości.

Dziełem, w którym widać to przeistaczanie się, gdzie resztki stylu *fêtes*, wspomnienia »Pól Elizejskich« Watteau, mieszają się do lokalnej sceny, jako ozdoba i złagodzenie jej pewnej surowości, jest »Odpust na Bielanych pod Warszawą« w drugi dzień Zielonych Świątek, własność Maurycego hr. Zamoyskiego w Warszawie (zob. tablicę).

Wielkie, rojne zbiorowisko zalega szeroką polankę, wokół objętą rzadkim laskiem, ale o tak wysokopiennych, strzelistych drzewkach, że w stosunku do nich drobnieje wszystko, i na pierwszy rzut oka widzi się przy ziemi tylko ruchliwą, różnobarwną masę. Lecz, gdy przystąpimy do bliższego oglądania, dopiero otwiera się oczom zajmujący widok — w głębi rysuje się kościół z klasztorem Kamedułów, interesujący swą ówczesną architekturą, na placu zaś i na przodzie pod drzewami, na zjeździe od drogi, występuje plastycznie nieporównana pod względem charakterystyki publiczność odpustowa.

To więcej, niż odpust, to nieoceniona karta do historii obyczajów, na której maluje się życie warszawskie z przed stu kilkudziesięciu lat. Wozy, kolasy, pańskie karety zwożą gości, piesi zdążają ścieżkami i na przełaj, w grupkach lub pojedynczo, wszystek świat, lubiący się pokazywać i bawić, strojne panie, kobiety z miasta i przedmieść, wieśniaczki handlujące, mężczyźni w francuskich frakach, pończochach i stosowanych kapeluszach jakoteż w kontuszach i żupanach, dorośli i dzieci, wszyscy ci zbijają się w grupy, rozsiadają na murawie, chodzą, czynią gwar odpustowy. Ton nadaje przecież pański świat, bo modnemi były za Stanisława Augusta wycieczki wyższej warstwy na Bielany w doroczne miejscowe uroczystości, więc galanteria szastających się światowców warszawskich ma pole popisu, zarówno jak czołobitna kurtuazyja szlachecka. Nie brak koniecznych w takich okolicznościach przekupniów, bud jarmarcznych, namiotów, pojazdów, beczek, — wszystko to Norblin odtwarza, patrząc się *à vol d'oiseau* na cały plac, a oświetlając tę widownię blaskiem wypięknionego, blade-różowego zachodu, od którego cały krajobraz nabiera idyllicznej słodyczy.

Stylizacya sięga dalej: lasku nie tworzą zwykle wiązy czy olchy, ale te, dobrze nam znane z *fêtes*, w fantazyi Norblina hodowane, wybujałe drzewa, oskubane z gałęzi od dołu aż po sam czubek, strzelające jak pióropusze, a łączące się z sobą dekoracyjnie w górze, by albo utworzyć sklepienie, albo by pozostawić między pniami i gałęziami otwory w głąb, którymi ma się przedzierać światło. Tutaj widzimy je rzadziej, niż gdzieindziej, rozstawione, co czyni Norblin, zdaje się, w tej myśli, by uplastyczyć w krajobrazie głąb i wydobyć powietrze, by uwydatnić kontrastem spokojnych pionowych linii drzew ruch na dole, wytyczyć przestrzeń i dać oku zapanować nad całym obszarem widowni. Obraz jest bardzo zręcznie i pomysłowo skomponowany, i poucza, jak malarz XVIII w. radził sobie z perspektywą. Wykazuje zaś przedewszystkiem charakterystyczne zalety Norblina: niezrównany dar pięknego grupowania, rozmieszczania perspektywicznych planów, naprzemianległego zestawiania plam jasnych z ciemnymi i łagodnego rozsiewania światła. Wskutek kilku szczęśliwych plam kolorystycznych na pierwszym planie cały obraz nabiera barwności i malarskiej wyrazistości, chociaż w istocie samej nie jest to kompozycya po malarsku przeprowadzona, lecz raczej akwarelą i gwaszem kolorowany rysunek, — rodzaj własny Norblina, często przez niego używany.





ODPUST NA BIELANACH POD WARSZAWĄ.

Reprodukcja fotograficzna nie jest w stanie dać dokładnego o nim pojęcia, zacierając to, co jest najcharakterystyczniejsze, subtelne tony bladoróżowego tła nieba i niebieskich w dalekiej głębi drzew, z przodu jasnozielonych, gdzieniegdzie żółtem prześwietlonych, tłumiąc cały, dystyngowanie przybladły koloryt tego dzieła, które, nie zaliczając się do największych rozmiarami (47 × 69 cm.), należy do najlepszej części spuścizny naszego artysty.

Zdaje się, że obraz ten istnieje gdzieś w drugim jeszcze egzemplarzu, który dotąd na jaw nie wyszedł. Są bowiem wzmianki, że takiej samej treści utwór był przed kilkudziesięciu laty w posiadaniu hr. Ożarowskiego<sup>92</sup>, a na początku XIX wieku był u Konstancyi z Narbuttów Dembowskiej<sup>93</sup>. Niniejszego dzieła poprzednim, długoletnim właścicielem był L. Janczewski<sup>94</sup>. To zresztą pewne, że więcej niż raz jeden zajmował się Norblin Bielaniem, jak świadczą różne studia i szkice, np. dwa w Albumie Krakowskim, str. 52 i 60 i jeden w Gołuchowskim, na str. 21, z notatką: *le 30 Majii 1787 bylany*.

Odkąd Norblin na stałe przeniósł się do Warszawy, co mogło nastąpić niebawem przed r. 1790. i nie był związany wielkimi zamówieniami, miał w mieście sposobność w jeszcze obfitszej mierze obserwować życie swego otoczenia w różnych objawach i czerpać z niego tematy do studyów i obrazów. Przymieszka rokokowej sielankowości, widoczna w początkowych pracach, zmniejsza się stale w następnych, a z jej ubywaniem rozwija się skłonność do charakterystyki.

Szersze uwzględnienie lokalnego motywu krajobrazowego i silniejsze uwydatnienie, już prawie do skrajnej przesady, rysów polskich w stronie figu-



60. PRZEDSTAWIENIE TEATRALNE W ŁAZIENKACH. I.

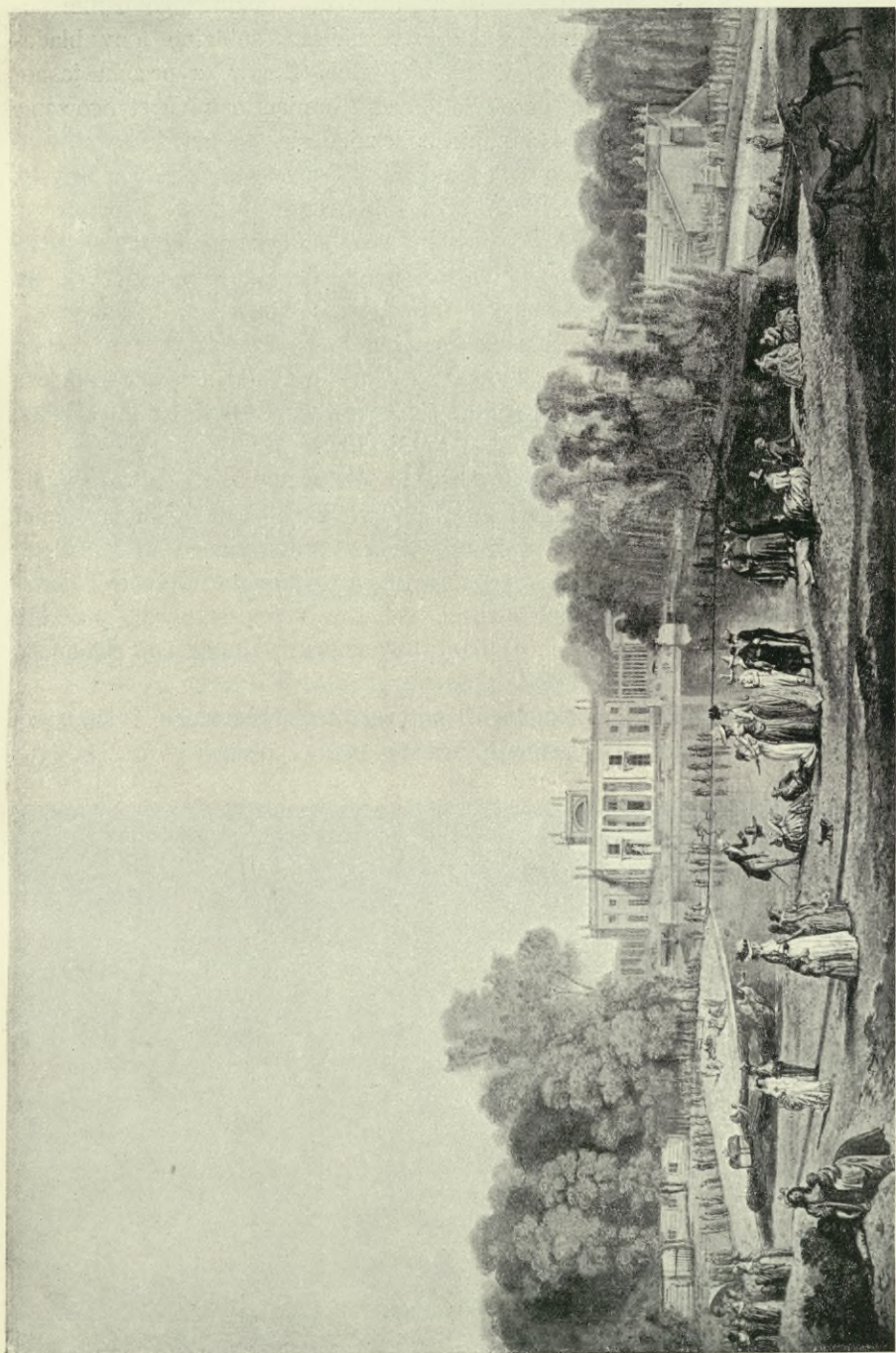


61. PRZEDSTAWIENIE TEATRALNE W ŁAZIENKACH. II.

ralnej można stwierdzić w widoku z pałacu łaazienkowskiego na staw przedpałacowy (w galerii Mielżyńskich w Poznaniu w Towarzystwie Przyjaciół Nauk), który nosi, oprócz podpisu artysty pełnym nazwiskiem, datę: 1789 *Warszawie*, a więc nie był chyba prędzej malowany od »Odpustu na Bielanach«, wydającego się o parę lat wcześniejszym. Jest wprawdzie tak samo różowawy, a nawet ten ton jeszcze się na nim wzmaga przez odbicie blasków nieba w wodzie sadzawki, jest tak samo panoramowo rozłożony, tąż samą techniką, akwareli z gwaszem, rysowany i podobnej wielkości ( $42\frac{1}{2} \times 69\frac{1}{2}$ ), tak, że to wszystko razem czyni z niego niejako »pendant« do »Odpustu« — jednak realizm traktowania posuwa się tu o krok naprzód, widać przede wszystkim staranne wyszukiwanie momentów ciekawych i zabawnych. Nie dorównywa ten utwór »Bielanom«, kompozycja jest rozprószona, nie zharmonizowana, figurki są dla zapełnienia miejsca wstawiane do krajobrazu, lecz dla badacza obyczajów epoki ta publiczność warszawska, która wyroiła się na taras królewskiego pałacu i nad brzegi stawu, widocznie w jakieś niedzielne popołudnie, już pod zachód, i snuje się, jak marynetki, dostarcza nieocenionych rysów do zobrazowania kultury tych czasów, różnaitością kostymów, typów, póz, akcyi.

Toż samo spotykamy, tylko w mniejszej mierze, na innym, mniej ludnym widoku łaazienkowskim, zdjętym z przeciwległego stanowiska, w widoku na pałac królewski z brzegu stawu (ill. 59). Gwasz ten, który w ostatnim roku przeszedł po hr. Zawiszynie do zbiorów ks. Adamowej Czartoryskiej, jest atoli w kolorycie odmienny, bo nie ma zwyczajnych odbłasków złotych

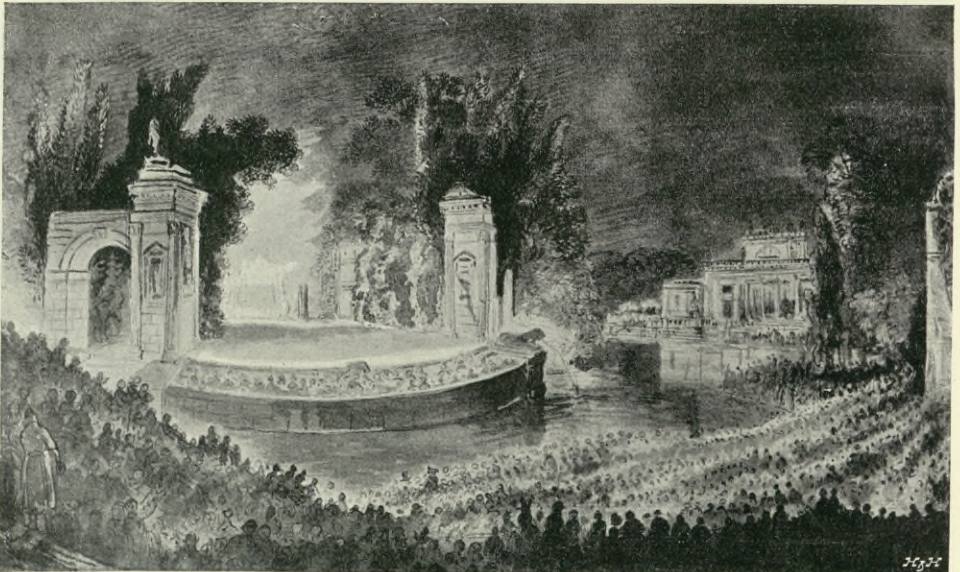




59. LAZIENKI.

lub różowawych ani na jasnym niebie, ani na wodzie koloru niebieskiego, ani na drzewach zielonawo-niebieskich, wielkością jednak prawie zupełnie odpowiada poprzedniemu, choć nie jest współczesny, bo wyszedł z pod pędzla artysty w r. 1794. Zbyttnio powiększona na pierwszym planie grupa kobiety, siedzącej z dziećmi, oraz wysunięcie dwóch chartów, tak nieproporcjonalnie wielkich, jakby je oddał tylko aparat fotograficzny, za blisko przysunięty do przedmiotu, czynią go bardziej osobliwym pod względem kompozycyi od poprzedniego — tą bowiem sztuką perspektywiczną, spotykaną nieraz w obrazach o szerokiej dali, np. w »Bitwie pod Zborowem«, usiłuje Norblin pogłębić dalsze plany kompozycyi.

Łazienki bywały wielokrotnym tematem szkiców i obrazów gwaszowych Norblina, odkąd zwłaszcza po ostatecznem przebudowaniu w r. 1784 i wykończeniu zagajeń stały się jedną z głównych ozdób stolicy. Jako widocznie częsty gość tego malowniczego miejsca robi tu Norblin studia parku i pałacu. Przykładem szkic do obrazu poznańskiego w Albumie Krakowskim na str. 55, z roku prawdopodobnie 1788 (*Łazienki. Lieu de plaisance du Roi. Près de Varsovie*), lub szybko i wprawnie nakreślony sepia inny widok, ożywiony gośćmi parkowymi, z pałacem w tle, w Galeryi Mielżyńskich. Innym razem szkicuje o wieczornej porze przedstawienia teatralne na kępie łaazienkowskiej, gdzie wśród sztucznych rozwalin, mających wyobrażać ruiny Palmiry, a służących za scenę amfiteatru, zbudowanego przez króla, odbywały się wystawne balety z kunsztowną reżyseryą, dawano lżejsze opery i fran-



62. PRZEDSTAWIENIE TEATRALNE W ŁAZIENKACH. III.



63. PRZEDSTAWIENIE TEATRALNE W ŁAZIENKACH. IV.

cuskie tragedye. Jakże go pociągają te widowiska na wolnem powietrzu, tłum ludzi, noc i efekty oświetlenia, skoro kilka studyów temu poświęca, chwytając na gorąco poszczególne akty jakiegoś koturnowego dramatu, który wśród nocy, przy blasku księżyca odgrywa się właśnie na scenie, przed tysięcznym tłumem widzów, zapełniających amfiteatr (ill. 60, 61, 62 i 63).

Pełnym świeżości, kierowanym przez szczęśliwe natchnienie, okazał się Norblin w widokach targów i jarmarków polskich. Nie poprzestając na zbieraniu ołówkowych lub sepiowych notatek i szkiców, spróbował streścić fragmenty z tego zakresu, ułożyć je w scenę zbiorową, ująć w skończoną formę obrazu.

W parze gwaszów, okazanych ongiś na lwowskiej Wystawie Krajowej w r. 1894, ze zbiorów Fr. Paszkowskiego, i w ich wspaniałych powtórzeniach na płótnie w zbiorach gołuchowskich, potrafił tak się zbliżyć do natury, być tak przedmiotowym obserwatorem, schwycić tak trafnie charakter polski przedmiotu, że można od tej chwili mówić o nim, jako o polskim malarzu.

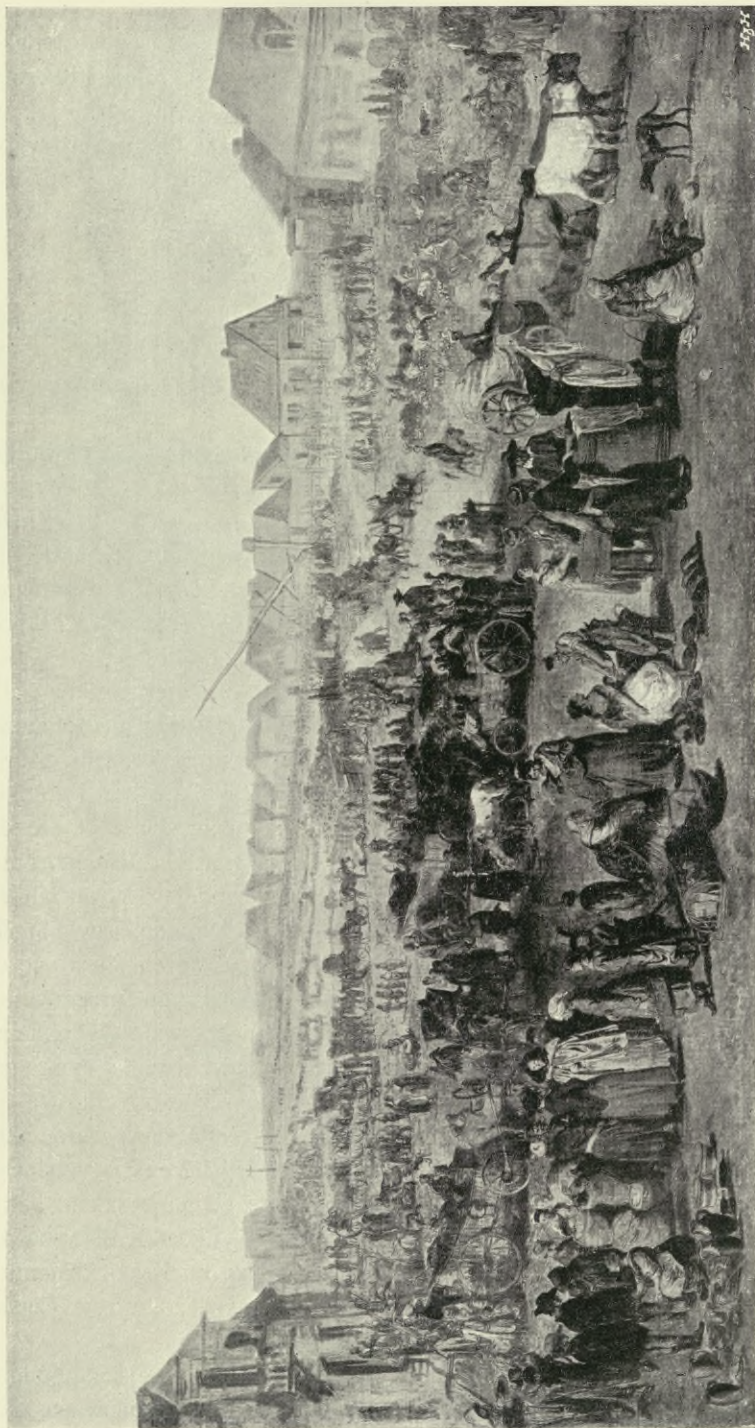
Najpierw zwróćmy uwagę na obydwa gwasze, gdyż są one wcześniejse i datowane. Treścią pierwszego jest targ na Pradze pod Warszawą. Ten nosi datę 1784, podczas gdy drugi przedstawia targ na konie na obecnej ulicy Królewskiej w Warszawie i oznaczony jest rokiem 1791. Nie są więc współczesne, lecz nie jest to tak dziwnem, gdy się zważy, że Norblin lubił powracać do tych samych tematów, powtarzać je

po latach lub przerabiać i czasem kłaść datę dodatkowego wykończenia, dalej, że w tym okresie niezmiernie obficie wzmogła się jego produkcya i że, mając niejedną pracę na warstacie, przerzucał się kolejno od jednej do drugiej, — dość przypomnieć, że między daty powyższych targów wchodzą chronologicznie z większych prac dekoracye Powązek i Arkadyi. W każdym razie te targi zajmowały go długo i poważnie; pierwszego nie wypuścił w świat z pracowni, aż ze zrobionom w parę lat »pendant«, a następnie, zachowawszy szkice, jeszcze raz odtworzył obie sceny, dla odmiany olejno i na płótnie, przeszło dwa razy większem. To są te dwa gołuchowskie obrazy, które uważać należy za ostateczny wyraz pomysłu. W istocie samej nie różnica pełnych siedmiu lat dzieli powstanie tych obrazów, przynajmniej ich pomysłów, gdyż jedno ze studyów do »Targu końskiego« zrobił sobie Norblin już w r. 1788 (Rysunek w Muzeum Czartoryskich w Albumie, Nr. 385).

Z tych dwóch wersyi gwaszowej i olejnej, pierwsza para odznacza się wykończeniem i doskonałą fakturą *gouache'y*, owej modnej na te czasy i przez Norblina ulubionej techniki, której jednak zastosowanie w tym wypadku, nieuniknione wobec małego formatu obrazków (26 × 44 cm.) i przy drobiazgowem traktowaniu rzeczy, zamartwia nieco kompozycyę, mającą drgać życiem i blaskiem kolorów. Świetniej pod tym względem przedstawia się para druga, okazalsza co do rozmiarów, dosadniejsza charakterystyką, a mieszcząca ponadto wszystkie cechy tamtej (ill. 64 i 65).

Na targowisku, któremu nie umielibyśmy nadać nazwy, gdyby go nie objaśniał na gwaszu napis artysty: »MARCHÉ DE PRAGUE«, ale którego widok jest tak znamieny, iż od razu poznajemy polskie miasteczko o długim rzędzie domków, przy jednej głównej drodze zbudowanych, o swojskim, płaskim krajobrazie, z krzyżem na widnokręgu w dali, z sterzącą rogatką i t. d. i oczywiście z całą charakteryzującą polskie miasteczko ludnością — odbywa się wielki targ, jeden z tych, z których tradycyą nie zerwała dzisiejsza Praga, choć tyle zmieniona. Z głębi ciągną długim i szerokim gościńcem bryki ładowne, zaprzężone w woły i konie i ściągają się publiczność jarmarczna na wozach, wierzchem i pieszo, a cały ten przypyływający tłum gromadzi się zwolna na przodzie i tutaj około wozów, beczek, kojców, worków, rozłożonych kup garnków i t. d. wre handel. Doskonałe są właśnie grupy kupujących, odróżniających się od siebie wyrazem typów i ubiorami, więc przekupnie, szlachta, mieszczanki, lud wiejski z różnych stron, Żydzi. Niejedna z grup mogłaby być samoistną całością. Porozrzucał je artysta malowniczo po całym placu, szeregując figury i rozmieszczając plamy w sposób panoramowy. Aby otrzymać wszystko wyraziście, nachylił płaszczyznę ku widzowi, aby zaś uzyskać ruch i nie zatracić przestrzeni i powietrza, nie wykończył wszystkiego farbami, tylko poakcentował kolorem mniejsze całości i niektóre figury. Jest to więc znowu ów dziwny rodzaj, na pół obraz olejny, na pół rysunek sepią, specjalność Norblina. Widać to dobrze, jak dalsze plany są tylko szaro podry-





64. TARG NA PRADZE POD WARSZAWĄ.

sowane, ale z taką skrupulatnością, tak wszystko na nich wyznaczone, że oko może odbywać wędrówkę wśród tego oddalonego ruchu, niemal liczyć w głębi figurki. Bliższe plany przeciągnięte są przezroczystą farbą, czyli »lazarami«, a w nich tylko niektóre figury i nadto całe niebo po malarsku wykończone. Całość utrzymana w tak zw. »zimnych« tonach.

Tak komponuje grafik, który nie dba o wykończenie, tylko notuje, jedne rzeczy opuszcza, drugie zaznacza. Miejsca pokolorowane mają ułatwić widzowi wyobrażenie sobie całości w barwie.

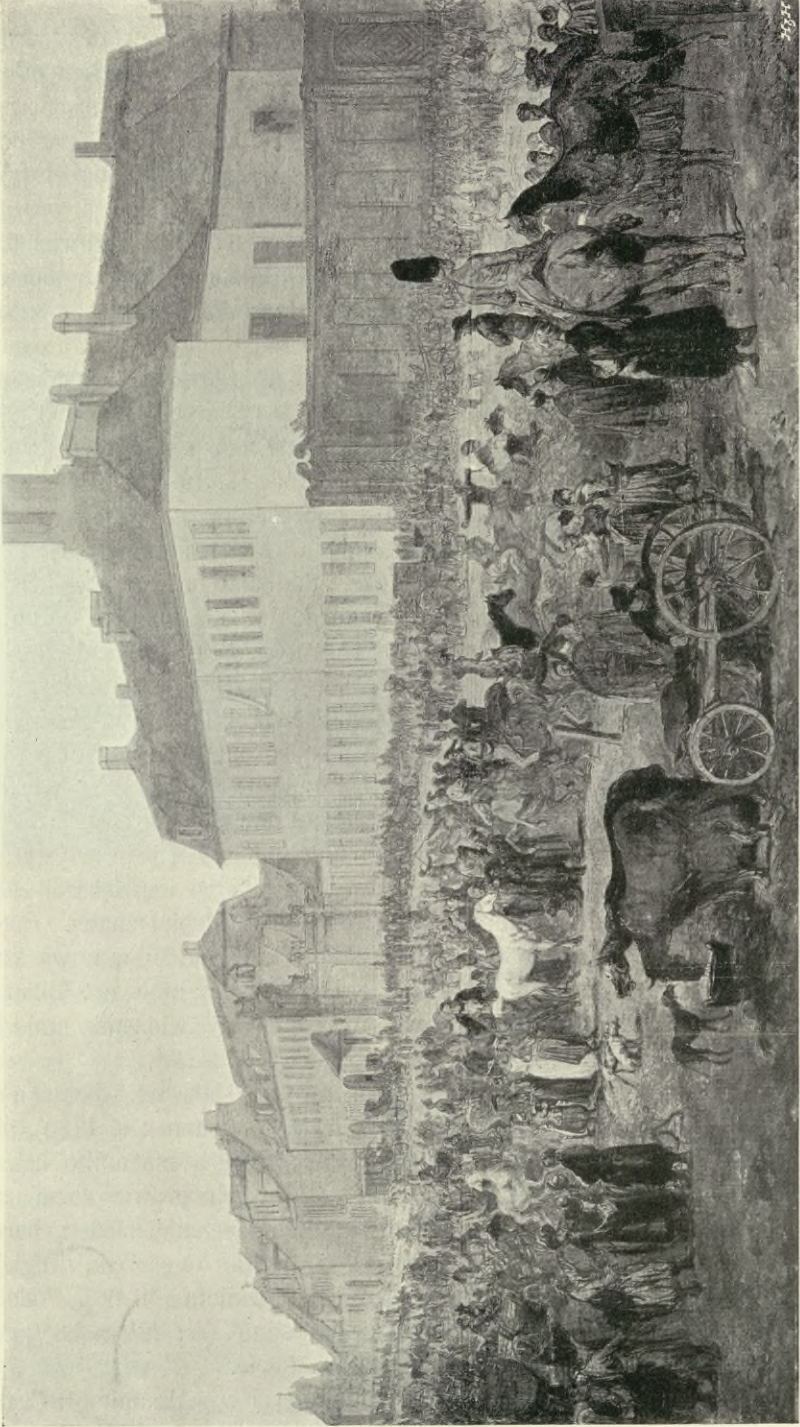
Leży to w naturze talentu Norblina wypowiadać w ten sposób swe odczucia artystyczne; jest on w przeważającej części swej produkcji rysownikiem, celuje jako rytownik, więc i ten utwór, jeżeli ma być słusznie oceniony, trzeba uważać jako wychodzący z głowy grafika.

Wpatrując się w taki umyślnie nieskończony obraz i oswajając oko z jego polichromią bladą, nieodpowiadającą naturze, spostrzegamy, że Norblin dążył do oryginalnej techniki, że, nie chcąc posługiwać się formułami innych, w czemby przecieży trudności nie znalazł, pragnął wynaleźć coś odrębnego, co by lepiej, niż ówczesne środki malarskie, wyrażało pewne przejawy natury, zwłaszcza ruch w obrazie — słowem eksperymentował, podobnie, jak studyował światłościę na Rembrandcie.

Jednolitości tonu w tym rodzaju nie można prawie spotkać u współczesnych Norblinowi malarzy. W tej »oligochromii«, w tem podporządkowaniu barw lokalnych pod harmonię tonu ogólnego, w szukaniu kolorytu pośredniego pomiędzy pełnią barw a monochromią *grisaille*'i z nikiem bardziej nie da się Norblin porównać, jak z jednym z mistrzów dawniejszych, o napół nowocześniejszym już poglądzie na znaczenie barw w malarstwie, z Holendrem Janem Van Goyen (1596—1656). Tylko, że Van Goyen, rugując żywe barwy czyto w swych początkowych obrazach o tonie szaro-zielonym, czy późniejszych, ciepło-brunatnych, czy wreszcie ostatnich, srebrzysto-szarych, starał się o wprowadzenie spokoju w kompozycje krajobrazowe — Norblin, przeciwnie, zastoso- wywał ten sam środek upraszczania kolorystycznego — do wydobycia ruchu.

»Targ warszawski na konie« ma oprócz równej ze swym »pendant« wartości artystycznej jeszcze osobną wartość historyczno-obyczajową, wskutek niezwykle ciekawego tła dawnej warszawskiej architektury, wśród której ta scena się odbywa. Na wskos obrazu ciągnie się ulica, na jej wylocie widać fasadę kościoła, a nad najbliższą z kamienic, wieżę z ganeczkiem, bez szczytu jednak, bo go ucina górny brzeg ramy. Jest to ulica Królewska w swym pierwotnym wyglądzie, widziana od ogrodu Saskiego ku Krakowskiemu Przedmieściu, z kościołem Wizytek (w głębi) i glorieta świeżo w tym czasie ukończonego kościoła Ewangelickiego (z boku).

Na tem, tak dziś do niepoznania zmienionem miejscu, pod murami piętrowych domów i pałacyków o piętnie budownictwa czasów saskich, oglądamy targ koński. Na przodzie widać zaprzężony w dwa konie wóz drążkowy,



65. TARG NA KONIE W WARSZAWIE.

z którego właściciel zdejmując powolnie wory, opodal wpada w oczy wysoki szlachcic w obserwującej postawie, oraz równie rosty kozak na tyłem odwróconym koniu, trzymający drugiego luzem. Trochę figur uzupełnia tę pierwszoplanową grupę, lecz główne momenty jarmarczne odtworzone są na środku. Jedni przejeżdżają konie dla próby, drudzy się przypatrują, inni targują, kupują.

Wszystko to tworzy grupę zwartą, bogatą w treść, a mrowiącą się ruchem, jak na Callotowskim targowisku pod »Imprunetą«. I znowu spostrzegamy typy, tak nam znajome, z wsi i miasta, z wszystkich warstw, w różnym ubiorze, między którymi żupan jednak i kontusz najliczniej jest reprezentowany. Ale i pod ubiorem wiele jest szczęśliwej charakterystyki w odniesieniu do sytuacji i chwili. Równie udatne są konie, tak w rysunku, jak ruchu, mimo całej swojskości, casanowskie co do kształtów. Tylko oświetlenie wymuszone, niebo żółtawo-różowe, a całość dla wywołania efektu poranku skąpana w ceglasto-żółtawym tonie. W zestawieniu z poprzednim ten widok, »ciepło« podmalowany, ma więcej słońca, podczas gdy w tamtym czuć więcej powietrza i przestrzeni. Technika tego obrazu jest tak samo mieszana. — Trzeba jeszcze zwrócić uwagę na różnice, które zachodzą w stosunku obrazów do gwaszów. W replikach olejnych obciął artysta cokolwiek boki i do połowy ujął nieba, co wyszło na korzyść kompozytce, a nadto przeprowadził zmiany niektóre w szczegółach, głównie w »Targu na Pradze«.

Tknąwszy się pewnych, odpowiadających sobie tematów, potrafił Norblin nieznużenie obracać się w ich kole — i jak zabawy *à la Watteau* były pod jego ręką niewyczerpanym wątkiem, tak i liczne, w zakresie np. jarmarku leżące sceny rodzajowe polskie są przykładem podobnie bujnej jego artystycznej płodności. Praca jego twórcza pozostała i w tym dziale po największej części na stopniu szkiców, lub przynajmniej w tej formie jest lepiej znana. Często są to tylko fragmenty, które artysta potem układa na rysunku w nową kombinację. Niektóre motywy powtarzają się, lecz artysta, rysując np. kilkakrotnie ten sam widok, a rysuje go nieraz z rozmaitych punktów widzenia, umie być każdym razem zajmującym.

Sceny targowe, o ile się trafiają jako gwasze, jak np. dwa targi z przedmieścia Warszawy u p. Strzałeckiego (jeden z r. 1785), okazują się nieprzewyższone w swoim właśnie rodzaju przez znakomite uchwycenie przestrzeni, krajobrazu i ruchu, w miniaturowych prawie rozmiarach obrazu, wprost wyjątkowe pod względem zgrabnej techniki. Jeden, bardzo zniszczony, ma przedstawiać targ u rogatki powązkowskich, drugi jest studyum do targu na Pradze, lub jego powtórzeniem (ill. 66). Podobny do niego targ, niewątpliwie także na Pradze, rysunek (w:  $22\frac{1}{2} \times 38\frac{1}{2}$  cm.), z cechą bardzo szczerej swojskości, jest w Gołuchowie.

W innych rysunkach, które się tamże znajdują, i w »Albumie« u Czartoryskich w Krakowie występuje jako rzecz najwięcej godna uwagi sztafaż

budynków starej Warszawy. Tu zasługi Norblina przechodzą i na inne pole. Oto na jednym z rysunków w Muzeum Czartoryskich (Album str. 65) przedstawia Norblin plac i nieistniejący ratusz na Nowem Mieście w Warszawie, niezwykle charakterystyczny zabytek miejski, nieregularnie obudowany naprzemian niskimi domami i wysokimi, wązkimi kamienicami, w którym otoczeniu ruder mieści się ratusz, wcale nie dzieło architektury, dom piętrowy w czworogran, z dachem dachówkowym, uwieńczonym kwiecistym pazdurem, czy inną ozdobą ciesielskiej roboty, z jakąś godną siebie komórką obok, nakrytą dachem gontowym, w stylu wiejskiej dzwonnicy i tem właśnie ciekawy



66. TARG NA PRADZE POD WARSZAWĄ.

jako okaz samorodnego budownictwa polskiego, jako historyczno-kulturalny dokument. A treść obrazu? Znowu targ, żywe odbicie spraw, tam się odbywających. Cały ciasny plac roi się od ruchu, — tu ludzie i wozy, tam wóz z sianem, gęsi, świnię... Handel wre w całej pełni (ill. 67).

Szkic to jeden z wcześniejszych, bo nosi podpis: *Norblin f. 1784*. Rysowany jest sepią na papierze ( $29 \times 35\frac{1}{2}$ ), ale nie na rysunkowym, lecz na niezapisanej stronie potwierdzenia prawnego Norblina Ludwikowi d'Auigny (zapewne owemu metrowi tańca u Czartoryskich) na pożyczonych 1. maja 1784 100 dukatów, co nie tyle jest ważnem dla samego faktu, ile znamiennem dla wyglądu rysunku, bo atrament z drugiej strony przebija i psuje kompozycję.

Z innych szkiców wyłaniają się różne inne partye Warszawy lub rysują sylwety miasteczek tudzież ich pryncypalne zabytki. Czasem notuje jakiś niezwykle ciekawy szczegół, jakąś oryginalność, np. na jednej jarmarczno-odpustowej scenie słup mурowany w kształcie latarni, z figurami świętych, stojący na środku placu jakiejś mieściny.

Gdyby zależało na zebraniu tych różnych motywów architektonicznych, o tak wielkiej dla historyka wartości, które mimochodem utrwał na swych szkicach rodzajowych Norblin, możnaby sporo materiału wyszukać w Albumach gołuchowskim i krakowskim, bądźto w rysunkach z tych czasów (1785—90), bądź z jeszcze późniejszych.

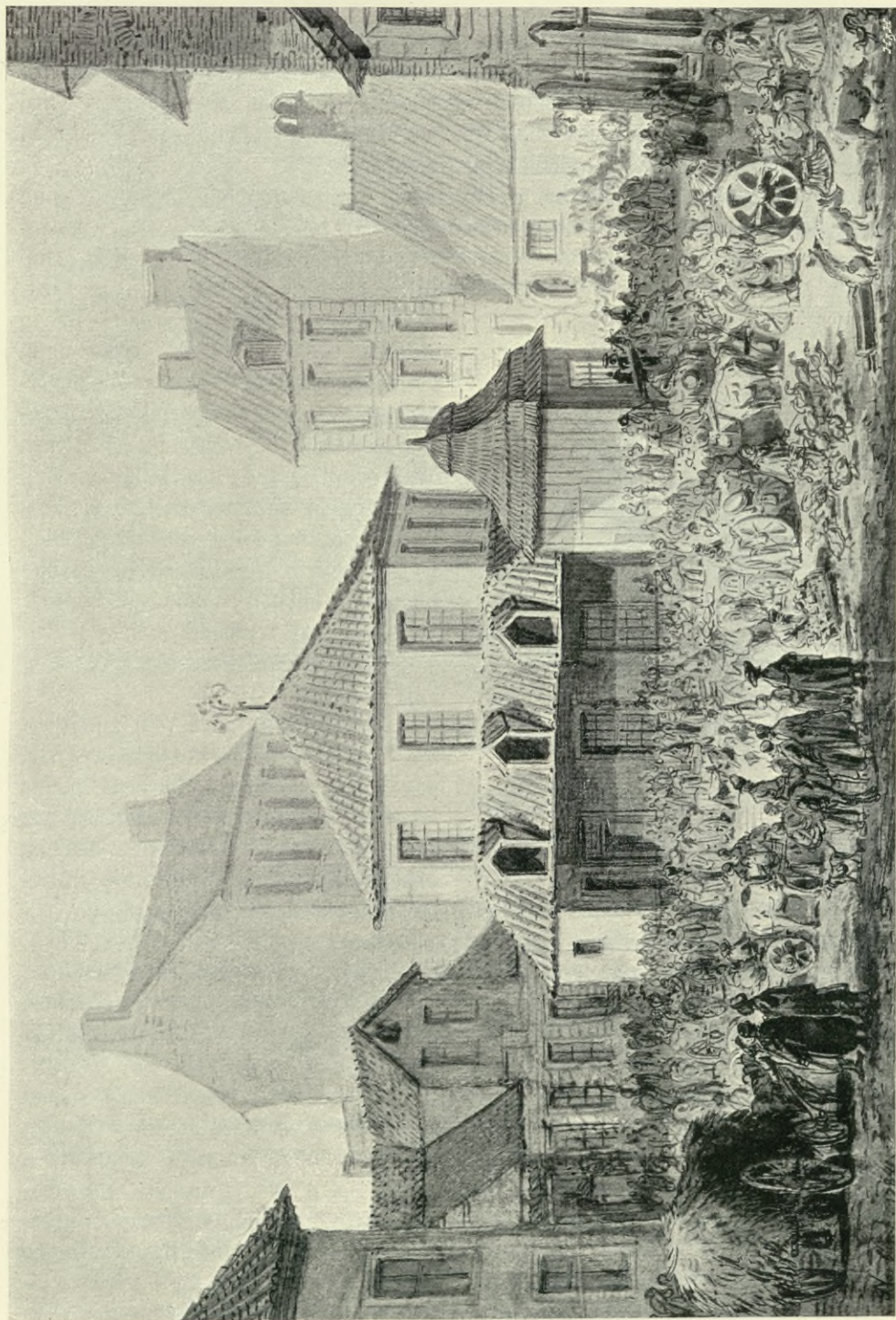
Trafi się i zabytek architektoniczny, sam dla siebie odrysowany, bo i dla takich rzeczy ma Norblin poczucie i szkicuje je zwłaszcza chętnie, gdy zab czasu malowniczo nadweryży mury pomnika. Znajdziemy w Albumie gołuchowskim (str. 16) bramę miejską w Łowiczu i kościół Reformatorów, sangwiną robiony rysunek, który artysta podpisał dokładnie: »*La porte de Lovicz du côté des réformés*« i sygnował: »*N. f. 1785*« — widoczek, pochodzący z tych czasów, gdy jeździł do Arkadyi, gdzie w Łowiczu zatrzymać się musiał, jako na ostatnim postoju podróży, lub też gdy go odwiedzał, siedząc obok na wsi.

Z tą datą da się zapewne połączyć »Odpust w Łowiczu«, rysunek w galerii gołuchowskiej (w: 27·7 × 63·8 cm.), nieoznaczony, który w przeciwieństwie do zupełnie realistycznie pojętych scen jarmarcznych traktowany jest z pewnym sielankowym idealizmem w krajobrazie i należy do tych samych przejściowych twórców między sielanką francuską a sceną rodzajową polską, co »Bielany«. Charakterystycznym jest on przez to, że krajobraz, w którego tle widzimy dwa kościółki łowickie, z ogrodem lub cmentarzem za murem, a na przodzie, na placu, gdzie odbywa się kiermasz odpustowy, wznosi się kilkanaście smukłych drzew, wystrzelających koronami nad całą widownię — rysowany jest sangwiną, podczas gdy scena odpustowa robiona jest tuszem. Wskazywałoby to, że najpierw powstał krajobraz, zdjęty na miejscu, a jarmark był z pamięci i ze szkicownika później dorobiony.

Treść podobna, jak na »Odpuscie na Bielanych« i na pomniejszych szkicach scen tego rodzaju, które pochodzą bądźto z Bielanych, bądź z Czerniakowa pod Warszawą, bądź skądinąd.

Zabawy chłopskie w karczmach, której to stronie życia polskiego przypatrywał się Norblin z niemniejszym zainteresowaniem, jak odpustom i jarmarkom, nie przechowały się, niestety, z tych czasów w innej formie, jak tylko w szkicach, na miejscu robionych i to dość drobnych zazwyczaj.

Ciekawe to bywają sceny. Na jednej, na tle wnętrza izby, prostej, z wielkim piecem i okapem, chłop obejmuje zadąsaną dziewczynę, która chciałaby odejść już od kompanii (Alb. Krak. str. 31), na innej chłop tańczy ochoczo mazura przy skrzypkach (Alb. Krak. str. 13). Gdzieindziej kreśli fizyognomię nieschludnej, ale artystycznie nie odrażającej, a kulturalnie bardzo ciekawej polskiej zajezdnej karczmy, gdzie w wielkiej gościnnej izbie, w tyle jakąś zasłoną przedzieloną, z wązkim i wysokim piecem i wielkim oknem kwatrowym, widać gromadkę chłopów i bab, Żydów, doskonale scharakteryzowanych



67. TARG NA NOWEM MIEŚCIE W WARSZAWIE.

w roli gospodarzy szynkowni i, jako trochę satyrycznie wyzyskany rys, świnie na pierwszym planie, jedzącą z szaflika. Szkic ten (Alb. Krak. str. 9) bardzo udatny, zrobił Norblin w Opolu, miasteczku, leżącym w okolicy Puław, w r. 1794; należy więc chronologicznie do następnego okresu, lecz rzeczowo wiąże się z poprzednio wymienionymi pracami.

Co można było widywać w karczmach, na zebraniach ludowych, pod kościołem, na ulicy (ill. 68 i 69), a co jako temat przychodziło już w sztuce rodza-



68. KOBIETA Z GARNKIEM.

jowej holenderskiej lub francuskiej, lub było mniej więcej analogicznym, przede wszystkim więc »curiosa« — to Norblin notował. Lecz życia ludu i wogóle niższych warstw nie pogłębiał artystycznie, zadowalał się scharakteryzowaniem zewnętrznej ich strony. Wyjątkami są typy same dla siebie.

Więcej uwagi godne są sceny sejmikowe z życia szlachty polskiej. Opracowywał Norblin te oryginalne tematy w kilku rysunkach, z których jako pierwszy wymienić należy jeden, z r. 1785, wykonany sepia (Alb. Gołuch. str. 65).

Przedstawia tu artysta posiedzenie sejmiku w jakimś kościele, w chwili, gdy przed głównym ołtarzem ksiądz odprawia mszę św. i, odwróciwszy się, mówi *Dominus vobiscum*, a szlachta, zapełniająca całą nawę główną, równocześnie hałaśliwie obraduje, obserwowana przez widzów, zebranych na trybunie u wejścia. Na środku nawy, między dwoma rzędami ławek kościelnych, ustawiono stół, przy nim urzędnicy wojewódzcy i inni dygnitarze sejmikowi, pisarz i sekretarz, odczytujący akt. Tłumy szlachty okalają ich. Inni siedzą w ławkach, na konfesyjonałach, na kazalnicy, wznosząc ręce do głosowania i krzycząc — inni wreszcie przechadzają się, radzą, dyskutują.

Na tę całą scenę patrzy się Norblin — jak się należy spodziewać — okiem nieprzychylnego, nietajonego lekceważenia. Postacie sejmikujących wypadają karykaturalnie. Na pierwszym planie wyróżnia się kilkunastu szlachciców, opasłych i chudych, antypatycznie brzydkich, lecz niekiedy, niestety, prawdziwych w swych niskich, nieokrzęsanych naturach. Jeden, upity, dostaje wymiotów, padając na ziemię. Wnętrze kościoła, odrysowane troskliwie zarówno co do konstrukcji, jak i szczegółów, nadaje utworowi charakter ilustracji jakiegoś rzeczywistego a bezimiennego zdarzenia.



Obraz ten i jemu podobne mają wartość źródła historycznego. Zdaje się, nikt nie przekazał poza Norblinem, plastycznie, na rysunku lub rycinie, jak się odbywały owe osławione sejmiki w Rzeczypospolitej w XVIII wieku. Po większej części zatarły się w tradycyi ich rysy niepocholebne. Na widok norblinowskich rysunków przypominają się wspomnienia młodości Kajetana Koźmiana. Rysunki Norblina są ilustracją do opisów sejmików lubelskich, zawartych w tych pamiętnikach, a te nawzajem komentarzem rysunków. W tem świetle staje się rysunek gołuchowski zrozumialszy, to, co zbyt przesadzonym — możliwym. Brak tylko dla całkowitej charakterystyki tych zebrań wyrażenia jeszcze koniecznego tumultu sejmikowego, nieodzownych burd i dobywania szabli, lecz taki epizod przedstawił znowu Norblin na innym rysunku z r. 1790 (w Muzeum Czartoryskich, w Albumie Nr. 385), jeszcze ciekawszym od poprzedniego, bo odtworzył na nim fronton jakiegoś bezimiennego starożytnego kościoła z ostrołukowym zewnętrznym portalem, z przyporami osobliwego kształtu, ozdobionego dwoma malowanymi świętymi na fasadzie i figurą św. Piotra na szczycie zamiast krzyża, na zewnątrz którego to kościoła odbywa się ludne zebranie szlachty — akt sejmiku. Pod drewnianą dzwonnica, przypartą do muru kościoła, którą, jak trybunę, zapełniła brać szlachecka, stoi szlachcic na podwyższeniu i czyta, nie zważając, że obok, u schodów pod kościołem, już wszczyna się bitka, że za nim dalej rąbią się nie na żarty. Na przodzie leży szlachcic ranny, czy tylko pijany, drugi z pomocą mu spieszy. Grupa perswadujących, gromadka, otaczająca czytającego, żebrak, szlachcic wymiotujący i t. d. — uzupełniają widowisko (ill. 70).

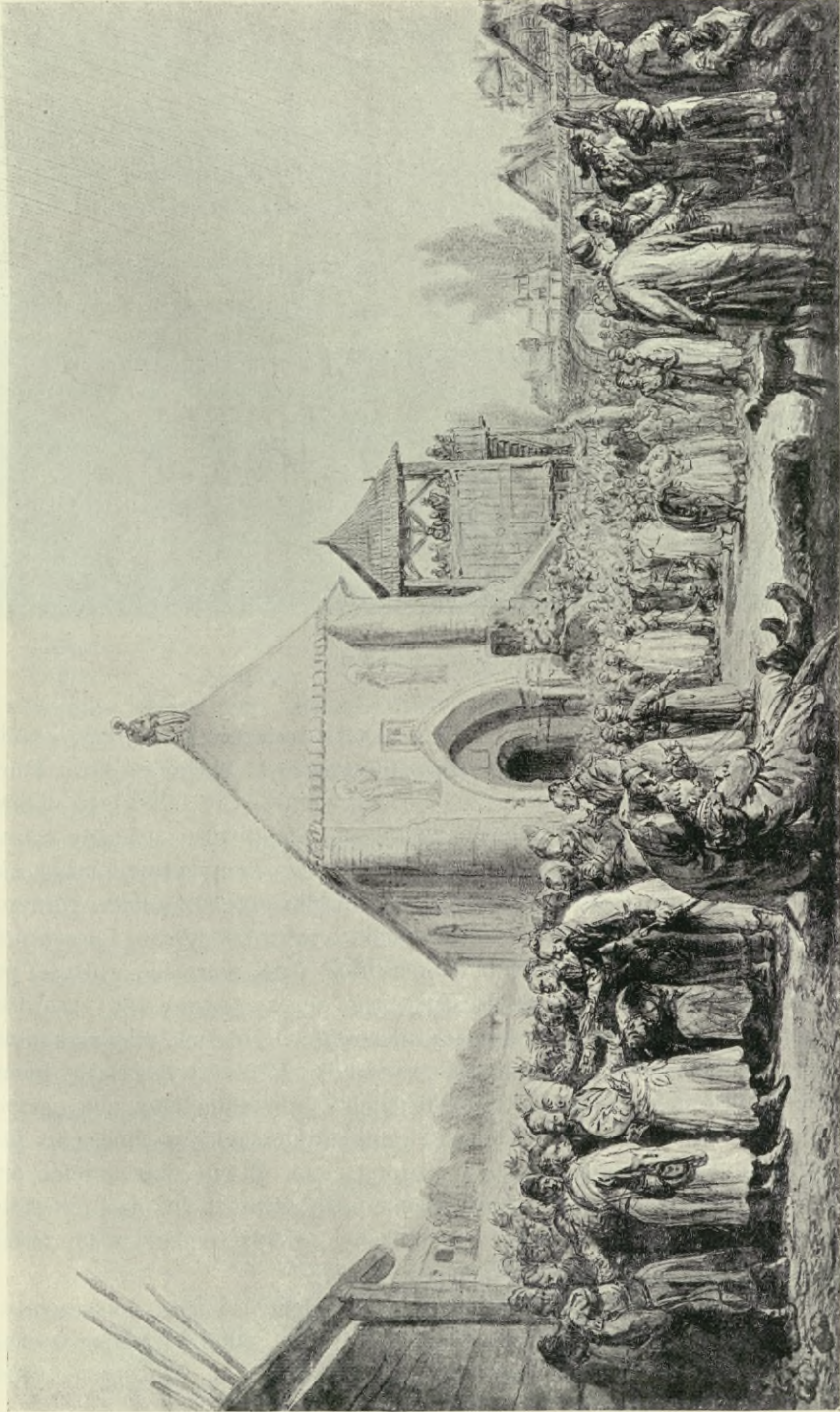


69. WÓZ NA TARGU.

Już nie wiele takich sejmików miało się odbyć w Polsce; w parę lat później jużby mogły być odtwarzane tylko z pamięci i pisanych wspomnień. Norblinowi udało się pochwycić ostatnie, przedzgonne drgnienia życia publicznego szlachty, szczególnie tego prowincjonalnego pospólstwa szlacheckiego, uwiecznić ku rzeczy pamięci ostatnie swarliwe zjazdy polityczne, opilstwo, tępość umysłową, zacofanie.

Te i inne rysy niskiej kultury, współczesne »wiekowi oświecenia« na Zachodzie, rażą ale i bawią naszego szerokoświatowego Francuza. Wraca do





70. ZEBRANIE SEJMIKOWE.



71. ZEBRANIE SEJMIKOWE.

z damami przepelnione. Wszyscy wnoszą okrzyki na cześć konstytucyi i króla, protestuje tylko na środku mała garstka z nieszczęsnym Suchorzewskim, który, jako komiczny *turbator chori*, rzuca się na ziemię. Oto treść tego obrazu. Chociaż chęć wiernego upamiętnienia sytuacji, troskliwość o każdy epizod, równomierna wszędzie wyrazistość planów szkodzą kompozycyi, dosyć niewdzięcznej w założeniu, takim właśnie, jakie Norblin obrał (z punktu górnego), mimo to są w niej zgrabne grupy, odpowiadające prawdzie wyrazy i przyjemnie rozproszone oświetlenie. Nabiera ona jednak innej wartości, wartości pamiętki, gdy się zwróci uwagę na szczegóły, gdy się wpatrzmy w to mrowisko ludzkie, złożone z różnie ucharakteryzowanych typów polskich, między którymi przesadą uderza majestatyczny olbrzym, w dodatku jeszcze wywyższony ponad otoczenie — postać zapewne dlatego tak wielka, aby tłum przy nim perspektywicznie się oddalał. Dzięki drobiazgowemu traktowaniu wychodzą na jaw szczegóły, nie obojętne pod względem historycznym. Utwór daje świetne wyobrażenie o sali sejmowej na Zamku, »senatorską« zwanej, już dziś nie istniejącej (podzielonej na kilka mniejszych ubikacyi), której wygląd w tej formie odpowiada jeszcze opisowi Bernoullego w r. 1778<sup>95</sup>.

Żadna z prac Norblina nie mogła być sympatyczniejszą społeczeństwu polskiemu, niż, dzięki swej treści, »Dzień 3-go Maja«. Obraz, trącając w danej chwili w strunę patryotyczną, stał się odrazu popularnym. Nie ograniczył się

też Norblin do jednego egzemplarza. Oprócz ulotnych szkiców, z których jeden znajduje się w Bibliotece hr. Branickich w Suchej (po J. I. Kraszewskim)<sup>96</sup>, inny, podpisany ręką artysty po polsku: »DZIEŃ TRZECIEGO MAYA MDCCXCI« (tak!) w Albumie gołuchowskim (str. 25), istnieje parę powtórzeń kompozycji z różnymi zmianami.

Jeden egzemplarz, najmniej dokładny w szczegółach, na pół szkic (w:  $43 \times 63$  cm.) znajduje się w Muzeum Narodowym w Rapperswylu (po Leonardzie Chodźce)<sup>97</sup> (ill. 72). Drugi, większy ( $53\frac{1}{2} \times 76$  cm.) jest w posiadaniu Zofii hr. Zamoyskiej w Wysocku. Ten wariant powstał na zamówienie ks. Adama Czartoryskiego w r. 1795<sup>98</sup>. Trzeci, największy ze wszystkich ( $86 \times 136$  cm.), ale najmniej udatny i to w tym stopniu, ile bardziej oddala się od formy szkicowej, w której Norblin bywał zawsze mocniejszy, niż w wypracowanym dziele — jest w zbiorach Władysława hr. Zamoyskiego w Kórniku. Nosi on sygnaturę: *Norblin fecit 1804—6*. Płód to niepraktykowanej cierpliwości; w kompozycji naliczyć można ponad 1000 osób wyrażście oznaczonych. Jestto chyba najbardziej wykończona praca naszego artysty<sup>99</sup> (ill. 73).

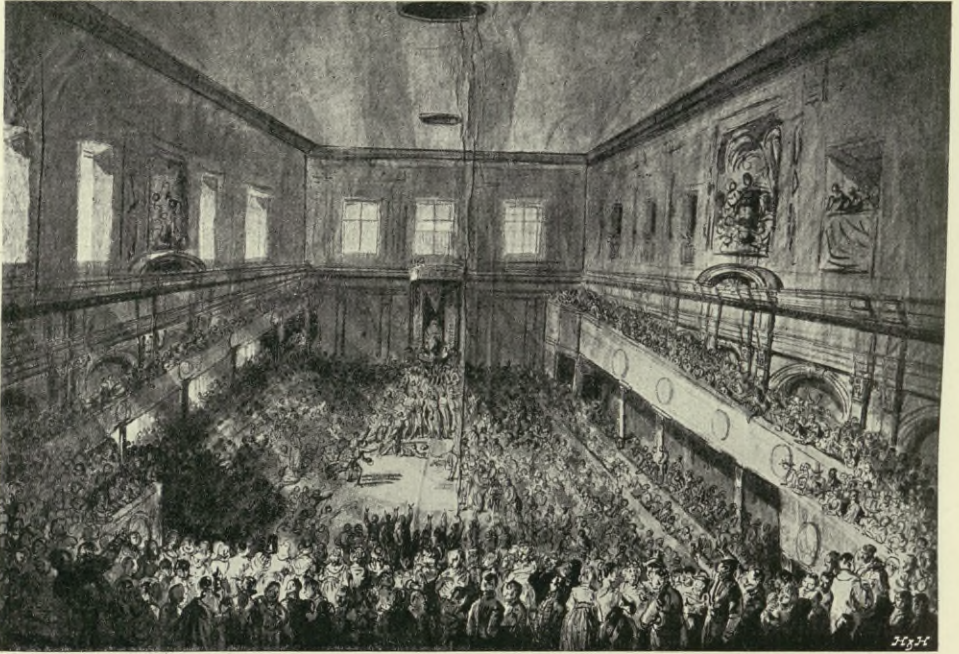
Z różnych więc czasów pochodzą te repliki, lecz dzieło stało się od razu tak popularnem, że szczęśliwy posiadacz oryginału, Niemcewicz, zaraz pozwolił, a może nawet polecił, sztychować je Józefowi Łęskiemu, oficerowi Korpusu Kadetów, a zarazem rytownikowi-amatorowi ze szkoły Chodowieckiego. Norblin bowiem po ostatnim wzięciu iglicy do ręki w r. 1789 przestał być czynny jako rytownik.

Reprodukcya Łęskiego pojawiła się w rocznicę konstytucyi wraz z drukowaniem »Doniesieniem«, kartą *in folio*, datowaną: »Dnia 2-go maja 1792. Roku w Warszawie. J. Łęski, mpr.«. Druk to bibliograficznie rzadszy jeszcze od samej akwaforty, spotykanej tu i ówdzie po zbiorach naszych<sup>100</sup>.

Podawszy na początku tego prospektu, że rycina »jest to kopia, wzięta z znanego w tej stolicy obrazu u JW. Niemcewicza, posła Inflantskiego«, i że oryginał »zrobiony iest przez P. Norblin, niegdy przy dworze JO. Xcia Jmei Czartoryskiego Gen: ziem Podolskich zostaiącego, biegłego artysty« — wypowiada matematyk Korpusu Kadetów charakterystyczne uwagi o samym obrazie, tem ciekawsze, że głos to współczesny, dość rzadki, a sąd wypowiedziany pada na rzecz pod kątem widzenia współczesnej estetyki, wielce pożądanym dla zrozumienia dzieła.

»Zdaie się — pisze Łęski — że nayprzedniejszym malarza zamiarem było wystawienie tylko efektów w wielkich częściach, jako to massy światła i cieniów, ogólney optyki, przedniejszych grupów i t. d. Jakoż o kilka kroków od obrazu stanawszy, czyni on w tych względach niejako illuzya.

»Tym względem poświęcił on wykończenie mniej ważnych szczegółów. Lecz samo to niewykończenie odkrywa w nim biegłość w sztuce i geniusz: kilką bowiem ciągami wyrażona głowa ma swój charakter w oczach znaiącego się: Kwadratowym konturem wyrażona fizjonomia, postawa, draperya, są wydatnemi. Lecz aby te piękności umieć poznawać, trzeba być konessorem, i że tak powiem, uczyć się tego obrazu«.



72. OGŁOSZENIE KONSTYTUCYI 3-GO MAJA (SZKIC.)

Tych parę uwag, następnie opis wedle trzech planów kompozycyjnych, w miarę których stopniuje się zapał i uwydatniają kontrasty między dość obojętnymi »spektatorami« na przodzie, nie widzącymi, co się w izbie dzieje a »samymi czyniącymi« w dali, żywo poruszonymi, — potem krytyczne spostrzeżenie, że w dziele jest »wiele monotonii«, tudzież inne, sprawozdawcze, że »dam też więcej na tey znajdowało się sessyi« — bardziej są interesujące, niż sama reprodukcya, niedbale, nieczysto wykonana w »rodzaju praktykowanym od sławnego Chodowieckiego«, ale bardzo dalekim od niego, parafrazująca pierwowzór i dająca o nim błędne wyobrażenie. To, co Łęskiego nie zadowalało, »co może być przebaczone cudzoziemcowi, mniej Polakowi«, pozmienił i podopelniał; pomiędzy innymi opuścił wywracającego się Suchorzewskiego, który nawet francuskiemu widzowi, oglądającemu ten obraz u Niemcewicza, był niemiłym, jako »*episode satyrique, fort déplacé*«<sup>101</sup>. Rycinę ową sprzedawał Łęski po 2 czerwone złote »u P. Netto, przy zamku mieszkającego«. Umieścił na niej dłuższy napis w dwóch językach, polskim i francuskim, stwierdzający, że »Norblin rysował z natury« i że »oryginał, dwa razy większy wzdłuż i wszerz« znajdował się u Niemcewicza<sup>102</sup>.

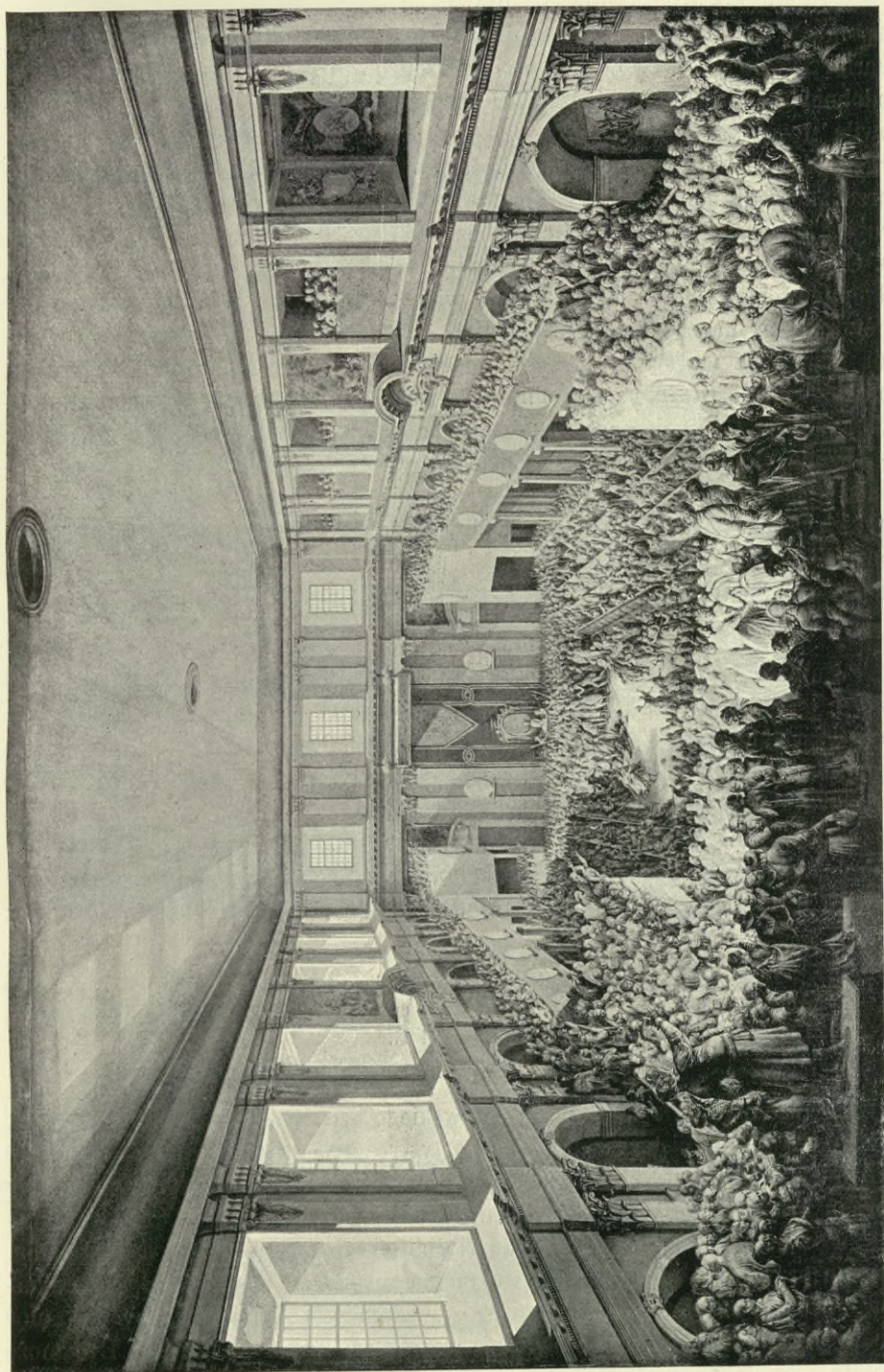
»Konstytucya 3-go Maja« rozpoczyna seryę rysunków, ilustrujących współczesne ważne wypadki, rozgrywające się w Polsce. Aby nie opuścić żadnego z główniejszych tematów, którymi się Norblin zaprzątał, wypada



RZEŹ PRAGI.







73. OGŁOSZENIE KONSTYTUCYI 3-GO MAJA.

wspomnieć, że i jakiś epizod sejmowy z r. 1788 odtwarzał dla ks. Adama Czartoryskiego<sup>103</sup> i że dochowały się szkice do kompozycji, która prawdopodobnie miała przedstawiać epilog ogłoszenia konstytucji 3-go maja, ostatnie chwile tego pamiętnego dnia, kiedy to urzędy Rzeczypospolitej, wojsko i wszystkie stany po powrocie z kościoła farnego św. Jana, już o wieczornej porze, podpisały nową ustawę. Dwa takie rysunki, jeden mały (12·3 × 21·2 cm.), drugi większy, sępią (25 × 41 cm.), bez podpisu i daty, znajdują się w Muzeum ks. Czartoryskich, pierwszy w Albumie szkiców na str. 28, drugi na końcu Albumu rycin Nr. 385. Na obydwóch widać salę o zapełnionych ławach i nabitej galerii, na środku pali się pajak, zwieszający się od powały, pod nim stoi jak gdyby marszałek i odbiera przysięgę od zgromadzonych. Scena ta, naszkicowana z właściwą Norblinowi łatwością opanowania przestrzeni i scharakteryzowania rojnej masy, niekoniecznie jednak musi być wiązaną z dniem 3-go maja, ponieważ rzecz nie dzieje się w tej samej sali, co akt zaprzysiężenia konstytucji przez króla, ale w innej, opatrzonej wokół balkonem na ciężkich konsolach, bez tronu, możliwe, że w sali zamkowej »poselskiej«, chociaż w tym wypadku wygląd jej nie odpowiada wyglądowi, jaki miała za odwiedzin Bernoullego<sup>104</sup>.

Najbardziej pamiętnie odbił się w twórczości Norblina rok 1794. Teki jego z tego czasu stają się kroniką powstania Kościuszkowskiego, ukazując nam wszystkie ważniejsze zdarzenia, od bitwy pod Raclawicami, aż do wzięcia Pragi, szczególnie zatrzymując uwagę bądźto tymi epizodami wojny, których naocznym świadkiem był Norblin w Warszawie, bądź groźnemi scenami, które się rozegrały w stolicy, bądź też wreszcie pomniejszych wypadkami dnia i obrazkami codziennego życia. Jak bardzo z bliska spotykał się on w tych czasach z wypadkami powstania, świadczy najdobitniej następujący dokument:

Prezydent Miasta Wolnego Warszawy.

Gdy obywatel Jan Norblin pragnie wyjść za interesem do Obozu Najwyższego Naczelnika, przeto, aby mu takowe wyjście tamowane nie było, niniejszy daję Paszport. Dan w Warszawie dnia 26 Mca Lipca 1794 R.

*J. W. Zakrzewski.*

A pismo to, własność p. D. Jeżewskiego w Głębokiem (Ks. Poznańskie), to nie tylko papier historycznego, ale i artystycznego znaczenia, bo na odwrocie jego mieści się widok obozu Kościuszki pod Mokotowem, który Norblin bezpośrednio po bytności tamże odszkicował<sup>105</sup>.

Powstała nawet legenda<sup>106</sup>, że Norblin brał czynny udział w powstaniu, broniąc przybranej ojczyzny. Łatwo mogła ona wziąć początek z tylu rysunków, pełnych pasy życia wojskowego, wydających się, jak gdyby je autor nie w swej pracowni, ale w obozach wojennych rzucał na papier. Być może zresztą, że tradycya rodzinna przeistoczyła w ten sposób wspomnienia

o możliwym uczestnictwie naszego Francuza w obronie okopów Warszawy w r. 1794, kiedy miejska ludność wszystkich stanów spieszyła odeprzeć oblężenie, a przy powtórnym zbliżeniu się nieprzyjaciela, po bitwie Maciejowickiej, była nawet przymusowo wezwana do obrony miasta. Wspomnienia norblińskie tego wojennego roku odzywają się echem głównem dopiero w parę lat. Jak zwykle w tego rodzaju wypadkach, niektóre rysunki, zwłaszcza o charakterze bardziej wypracowanym, nie mogły postępować w ślad za faktami, które ilustrują, lecz wiele jest scen takich, które Norblin na świeżo utrwał, spisując niemi niejako pamiętnik przeżywanych wrażeń. Mimo wszystko i te pierwsze cenne są nawet ze stanowiska prawdy historycznej.



74. KOSYNIERZY POD RACŁAWICAMI.

Oto dzielny atak kosynierów na armaty pod Racławicami, chwila, kiedy Bartosz Głowacki czapką zakrywa zapal u działa nieprzyjacielskiego, a za nim biegą kosynierzy w krakowskich siermięgach, z wzniesionymi kosami — dwie kompozycje, jedna niedatowana, druga z r. 1801 (ill. 74), obie w Muzeum Czartoryskich. Następnie bitwa Racławicka, wielki rysunek sepią ( $64\frac{1}{2} \times 101\frac{1}{2}$  cm.), podpisany: *Norblin fecit 1796 Wars.*, w Wysocku u hr. Zamoyskiej, ciekawy szerokiem ujęciem i staraniem, by przy całości były zarazem widoczne epizody bitwy, obóz, strategiczne obroty, momenty ataku, cechy pułków i broni, krajobraz. Dalej zasługują na wymienienie sceny z insurekcji w Warszawie: walki powstańców pod kościołem Święto-Krzyskim i na innych ulicach Warszawy (w Albumie gołuchowskim), przedewszystkiem zaś większe rysunki na ten temat,

jeden w Rapperswyłu («ul. Miodowa»), drugi w Wysocku, zatytułowany: »*Le 17 Avril 1794*«, a podpisany: *Norblin fecit 1795*, »pendant« do znajdującego się tamże »Trzeciego Maja«<sup>107</sup>. Przed widzem otwiera się Krakowskie Przedmieście na przestrzeni od pałacu Potockich, aż po Kościół Dominikanów Obserwantów, odsłaniając walkę uliczną, pełną strzelaniny, zgiełku, bieganina, mordowania. Widać wszelką ludność, mieszczan i szlachtę, chłopaków bosych, nawet kobietę, pomagającą insurgentom, widać postacie w ruchu i akcji, artystycznie bardzo zajmujące, lub kompozycyjnie bardzo charakterystyczne, — jak tym razem wielką postać jeźdźca rosyjskiego, pędzącego z prawej strony na ciężkim koniu. Uderzają wreszcie w oczy promieniste smugi słońca, wytryskujące z poza lewej pierzei kamienic — jeden z najulubieńszych motywów krajobrazowych Norblina, powtórzony też w »Bitwie pod Raclawicami«.

W zbiorze wysockim jest jeszcze jedna wielka bitwa, wykończona, zdaje się, bitwa pod Zieleńcami lub Szczekocinami, tych wymiarów, co raclawicka, batalia również ciekawa, z szeroko otwartem polem walki (w perspektywie ptasiej), podzielonem oddziałkami wojsk jakby w paski, ożywiona w tyle dość udatnie a nawet malowniczo manewrami bitewnymi, z przodu zaś urozmaicona motywami więcej rodzajowymi, palącą się chatą, z której chłopci uciekają w trwodze z dobytkiem, grupą mnicha, dysponującego na śmierć wojskowego, końmi, wlekącymi z wysiłkiem tabor i t. d. Dowódca, tyłem odwrócony, komenderuje piechotą na pierwszym planie. Inną bitwę, także zapewne pod Szczekocinami, rysunek sepią, oznaczony: *Norblin fecit 1800* posiada zbiór w Gołuchowie w Albumie »*Maitres polonais*«. Tamże w galerii jest atak Rosyan na Belweder, epizod z prusko-rosyjskiego oblężenia Warszawy.

Bitwę Maciejowicką, a zwłaszcza scenę ranienia Kościuszki i wzięcia go do niewoli, powtarzał Norblin w kilku wariantach szkicowych. Na jednym rysunku piórkiem, u Czartoryskich w Krakowie (teka 696, Nr. 124), z datą 1794, a więc pod świeżem wrażeniem faktu rzuconym, niosą Kościuszkę na rękę żołnierze rosyjscy pod strażą Kozaków, z których dwóch konnych brodzi w bagnie po kolana końskie, — na drugim, sąsiednim (Nr. 125), nie budzącym interesu pod względem artystycznym, ale którego nie omieszkał artysta opatrzyć objaśnieniem: *prise de Kosciusko mais composée selon la verité*, pada generał z koniem, a grenadyer rąbie go pałaszem. Inne dwie sceny znalezienia rannego Kościuszki i wzięcia go do niewoli znajdują się w Rapperswyłu, z tych jedna z sygnaturą: *Norblin fecit 1794*<sup>108</sup> (ill. 75).

Wreszcie upamiętnił dwukrotnie na rysunkach w Rapperswyłu i w Gołuchowie ostatnią klęskę i epilog powstania: szturm na Pragę i zdobycie jej redut.

Tyle scen, tyle pomysłów i opracowań, wcale nie wyczerpanych jeszcze liczbą przytoczonych, nie wyszłoby z pod ręki naszego rysownika, gdyby w te-



75. WZIĘCIE KOŚCIUSZKI DO NIEWOLI POD MACIEJOWICAMI.

matach ich nie tkwił ożywczy dla wyobraźni Norblina pierwiastek batalistyczny. Skąd ta pobudka czysto-artystyczna bierze początek — wiadomo: wychodzi ona znowu ze szkoły Casanovy. Łącznik między temi pracami a pracami lat dawniejszych jakoteż dziełami nauczyciela uwidoczni się żywo w kompozycji temi samemi cechami, co dawniej. Tylko, że Norblin, znalazłszy po raz pierwszy sposobność malowania rzeczywistych scen wojennych, nie fikcyjnych większy nacisk musiał położyć na stronę charakterystyczną.

Pulsuje więc w nich tętno artystyczne Casanovy, ale roją się te ostatnie rysunki w takiej mnogości dzięki nastrojowi rozbudzonego patriotyzmu, ogarniającego większość społeczeństwa po epokowym przełomie Sejmu Wielkiego. Przebija w nich wszędzie zapalne przejęcie się wypadkami, a sympatya dla narodowej walki i współczucie dla klęski zdają się towarzyszyć temu plastycznemu opowiadaniu.

Serya rysunków, opiewających czyny Kościuszki, wyraz wzmagającej się popularności Naczelnika w narodzie, zawdzięcza swe powstanie uwielbieniu dla niego, rosnącemu ogólnie, gdy tenże wyszedł z niewoli i gdy obcy złożyli mu hołdy.

Wszystkie ilustracje tych faktów, których bohaterem był Kościuszko, czyto w r. 1794, czy też przed powstaniem — jak »Bitwa pod Zieleńcami«, rysunek ze zbiorów L. Chodźki w Muzeum w Rapperswyłu (ill. 76) — nabierają jeszcze osobnego znaczenia wobec tego, że Kościuszko nie był osobistością,



76. BITWA POD ZIELEŃCAMI W R. 1792.

znaną Norblinowi tylko z daleka. Dochował się urywek ich okolicznościowej korespondencji z lat późniejszych (o czym niżej będzie jeszcze mowa), ale znajomość wodza z artystą datowała się niewątpliwie z czasów powstania lub z lat wcześniejszych. Na podstawie żywych wspomnień, jeżeli nie na podstawie szkicu z natury, nakreślił Norblin podobiznę Kościuszki, której, niestety, późniejsza nieudała litografia paryska (u V. Jansona), karykaturyzująca fizygnomię wodza, przeszkodziła stać się jego popularnym wizerunkiem. Portrecik ten, rysowany ołówkiem, a piórkiem wykończony (Muzeum Czartoryskich, teka 696, Nr. 123), przedstawia Naczelnika w profilu. U dołu nosi objaśnienie, dotyczące osoby Jenerała, wypisane ręką artysty, u góry zaś datę, dodaną ołówkiem: 1796 (ill. 77).

Ważny to przyczynek do ikonografii Kościuszki. Rzecz za drobna wprawdzie, by się mogła mierzyć z podejmowanymi na większą skalę, najwiarygodniejszymi, mimo swej sentymentalności, portretami Grassiego, ale, stojąc na równi z kilku jeszcze rysunkowemi, cennemi podobiznami Kościuszki, robionemi przez Al. Orłowskiego, przewyższa wszystkie współczesne, które są albo dyletanckimi robótkami bez wartości, albo, o ile są lepsze, kopiami z wspólnego źródła — z Grassiego.

Obok rysunków bitew i ilustracji pamiętnych zdarzeń dziejowych

w czasie rewolucji 1794 r., obok scen ponurych i pełnych grozy, jak wieszanie zdrajców (Ankwicza, Ożarówskiego i Zabięły) pod gmachem ratusza na Starem Mieście (Alb. Krak. — ill. 78), lub rzezi Pragi, której wstrząsające epizody, dobitnie po malarsku ujęte, ogląda się w albumie gołuchowskim (zob. tablice), oraz w albumie rysunków norblinowskich w zbiorze Władysława ks. Sapiehy w Krasiczynie — obok tych scen przykrych i unikanych przez innych malarzy, nie można przeoczyć całego mnóstwa pomniejszych szkiców, które do okresu wojennych czasów w Polsce pod koniec XVIII w. są bardzo żywym, charakterystycznym uzupełnieniem.

Tu należą drobne scenki z życia żołnierskiego oraz postacie kosynierów, żołnierzy polskich, rosyjskich i pruskich, rysowanych bądź dla munduru, bądź dla rynsztunku. Wszystkie te liczne szkice dają znowu ciekawy w swoim rodzaju materiał historyczny, ale te »militaria« nie zaprzatają niepodziel-

nie artyści, mieszają się bowiem ze szkicami z życia obyczajowego, których zbieraniem nigdy się Norblin nie nużył. Więc i w tych gorących latach mamy typy i scenki ludowe i miejskie, choć mniej liczne.

Wymieniać je szczegółowo byłoby za długim, na wyróżnienie jednak z pośród przeróżnych studyów głów, popiersi i całych postaci zasługuje pojawiający się od czasu do czasu — jak to się zdarzało i dawniej — rzucony od niechcienia czyjś zgrabny portrecik. Bywa to albo jakaś figura lokalnego znaczenia, przechodząca dzięki Norblinowi z swem nazwiskiem do potomności,



77. TADEUSZ KOŚCIUSZKO.

jak wspomiana wyżej postać brukowego oryginała, Orlandiniego, albo trafiają się nawet osobistości wybitniejsze, jak: Withfort, poseł angielski w Warszawie (Alb. Gołuch. 55), albo Suworow, okolony emblematami grozy (Alb. Krak. 25 i 26).

Z nazwisk osób, których rysy przekazał Norblin potomności, dałaby się w ten sposób ułożyć mała lista, na której będzie w dalszym ciągu sławny zgonem na S<sup>t</sup> Domingo legionista, Wład. Jabłonowski, profil o zadartym nosie i uderzająco grubych wargach, mogących być naprawdą świadectwem pół-murzyńskiego pochodzenia jenerała (*mort à S<sup>t</sup> Domingo Jablonowsky*), (Alb. Gołuch. 39.), portrecik biskupa Naruszewicza<sup>109</sup>, niegdyś w zbiorach L. Chodźki, i innych wybitnych osobistości.

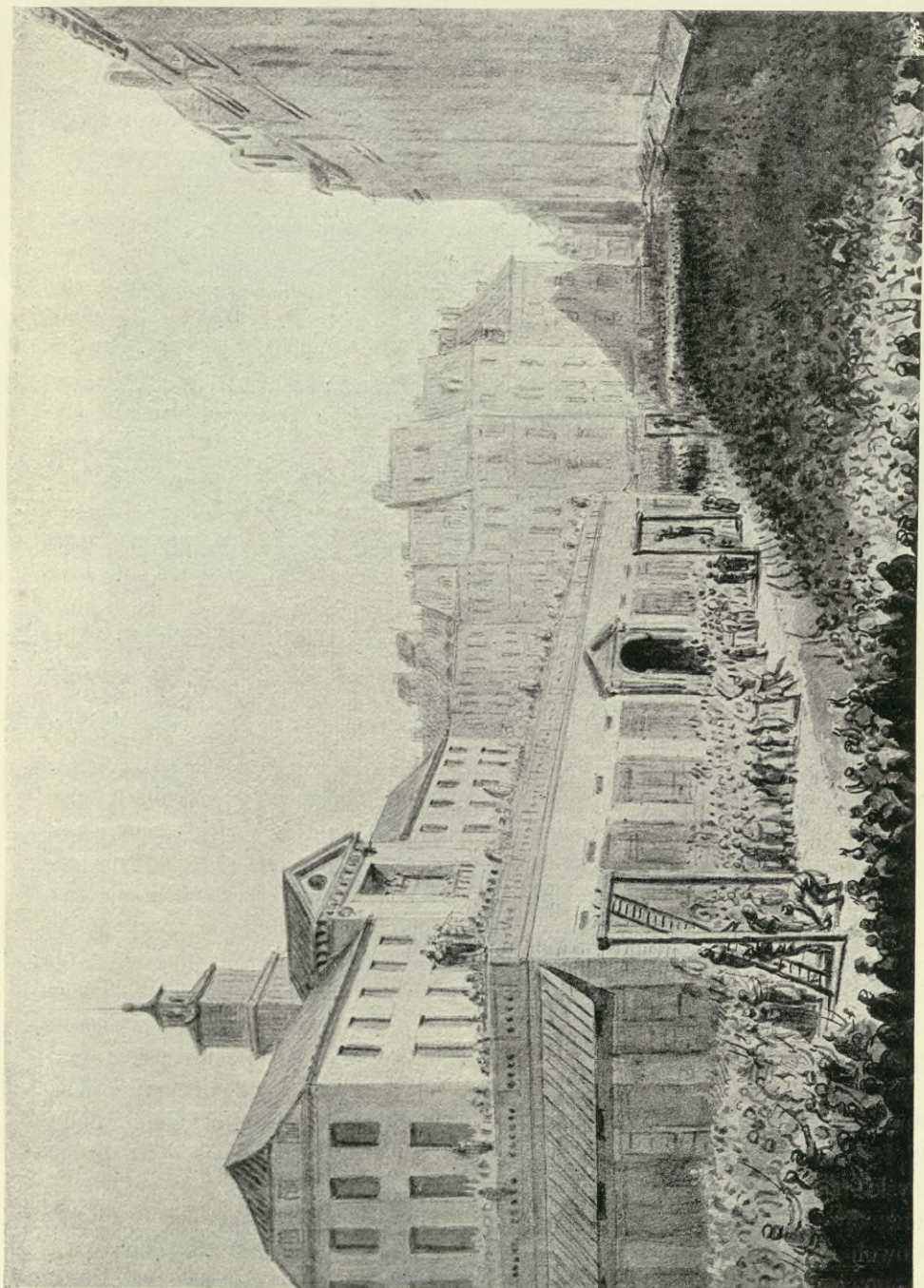
Mimo, że Norblin portrecistą z zawodu nie był, bo portrety, które wychodziły z pod jego pendzla, ołówka i igły, są głównie podobiznami własnymi, rodzinnymi lub osób z kół najbliższych, i to podejmowanymi prawie tylko dla studyów własnych, — ze zdziwieniem wymienić można ledwie jeden, nieśmiało traktowany portret księżniczki Teresy Czartoryskiej, tragiczną śmiercią zesłej ze świata w r. 1780, jeden z najpierwszych śladów jego funkcyi na dworze Czartoryskich (Akwarela z gwaszem w Bibliotece Pawlikowskich we Lwowie, w: 21 × 19 cm.). Prawie jest nieprawdopodobnem, aby nikogo więcej z rodziny książęcej nie portretował, by tylko rysunczkiem (ill. 44.) upamiętnił rysy swej protektorki, o ile ten zgrabny portrecik ks. Izabeli, przechowany między miniaturami w Nieborowie, jest w istocie norblinowskiego ołówka<sup>110</sup>. Większy jakiś portret księżnej oraz jej męża, lub córki, ks. Wirtemberskiej, są zatem jeszcze do odszukania.

By nie powiększać liczby dzieł wątpliwych, posiadających tylko niejakie norblinowskie cechy, jak np. doskonale zaimprovizowany portret olejny młodego szlachcica<sup>111</sup> w czerwonym żupanie i zielonym kontuszu, stojącego obok mownicy, własność p. W. Kolańskińskiego w Warszawie, lub wypracowany pastel chłopczyka w półfigurze<sup>112</sup>, u p. A. Strzaleckiego w Warszawie, ze zbioru J. Karnickiego (ill. 80), obydwa bezimienne — wymienić trzeba z powodu trafnej charakterystyki gwaszowy portrecik starej guwernantki ks. Czartoryskich, Francuzki, Magdaleny Petit (w Gołuchowie), jako jeden z tych skromnie poczynanych, nie manifestujących się studyów portretowych (ill. 79), oraz wspomnieć o znanym tylko z tytułu portrecie domownika Czartoryskich, Maćkiewicza<sup>113</sup>.

Portretów własnych oraz swej żony pozostawił Norblin jeszcze kilka, oprócz tych, o których już poprzednio była mowa przy rycinach; przeważnie są to rysunki. Z tych wiele zaciekawienia budzą olejne portrety ich obojga, w posiadaniu prawniczki artysty, panny Maryi Faivre w S<sup>t</sup> Germain en Laye<sup>114</sup>.

Z portretów własnych jeden winien być specjalnie wyższą miarą





78. WIESZANIE ZDRAJCÓW W WARSZAWIE W DNIU 9. MAJA 1794.



79. PANNA PETIT.

rzuca się od kresów kapelusza silny cień, o subtelnie wystudowanych granicach rozplywania się pod oczodołami, czyniąc sobą jeszcze większe wielkie, wnikające w widza oczy. Dobrze modelowana twarz o ogolonym zarostcie, zdradzającym się nad wargą, w miejscu wąsów, czarnymi smugami, porysowana zmarszczkami, wydobytemi umiejętnym rysunkiem, przypomina rysy artysty, znane z dawniejszych podobizn. Tylko jest tu więcej poważny, nie ma na czole nastroju tych chwil, kiedy myślał o wesołych *fêtes*. Twarz na pierwszy rzut oka — księdza (zob. tablicę). Portret ten, będący własnością galerii Mielżyńskich Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu, nosi w prawym dolnym rogu płótna datę r. 1788 i jest z tego względu jakby zamknięciem okresu poprzednich lat kilkunastu, poświęconych kultowi Rembrandta. Wpływ mistrza holenderskiego, uzewnętrzniający się silnie w zasadniczym pomysle portretu i problemie światłocienia, nie zniża tego dzieła do naśladownictwa któregoś z portretów własnych Rembrandta, nasuwających się mimowoli do porównania. Indywidualność 43-letniego Norblina przełamala się tu na jego chlubę, harmonizując umiejętnie pierwiastki własne z przetrwionymi pomysłami Rembrandta, tworząc całość wdzięczną, prawdziwą i silną.

oceniony. Nie jest to już szkic, ale studium poważne, obraz skończony, mogący iść o lepsze z utworem każdego ówczesnego zawołanego portrecisty. Na niewielkim płótnie, wystarczającym jednak, by pomieścić popiersie naturalnej wielkości po ramiona ( $51 \times 47\frac{1}{2}$  cm.), przedstawił się Norblin w wielkim, czarnym kapeluszu o rozłożystych, wyginanych kresach, w brązowym surducie, z białym żabotem pod szyją. Wszelka ostentacya usunięta przez ten niepokazny ubiór, naturalną pozę i proste, ciemno-zielonkawe tło, lecz zato ze skupioną siłą oddany został wyraz. Na czoło i oczy, aż po policzki,



80. PORTRET CHŁOPCA.

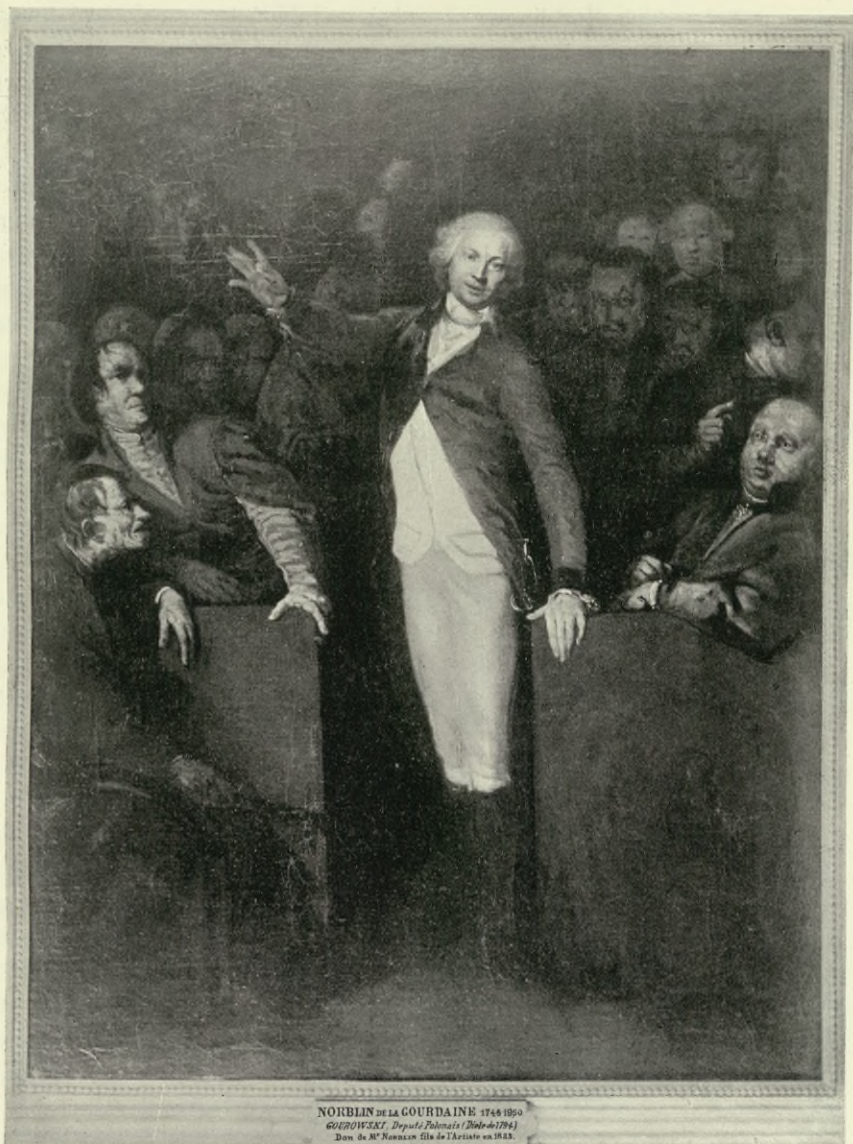
Na tej samej mniej więcej wyżynie artystycznej, co portret poznański, stoi jeszcze jedno dzieło portretowe Norblina, przechowane w Muzeum Miejskim w Orleanie, przedstawiające jednego z Gurowskich, prawdopodobnie Rafała Nepomucena († 1791). W samym środku płótna (w:  $78 \times 60$  cm.) stoi w układnej postawie mężczyzna w francuskim ubiorze, pełen miękkiej, zagranicznej wytworności, znieruchomiły na chwilę w oratorskim geście podniesionej ręki, mając około siebie i z tyłu zbity orszak szlachty, która, jak na

sejmie, siedząc w ławach i stojąc, przysłuchuje się z przejęciem jego mowie, broniącej niewątpliwie praw i przywilejów szlacheckich. Około piętnastu głów i postaci, rubasznych, trochę karykaturalnych nawet, zestawił tu Norblin dla kontrastu z elegancką, kosmopolityczną postacią posła kaliskiego, wspartego dłonią o nakrytą suknem trybunę, na której widać emblematyczną »czapkę wolności« w otoku dewizy: *Concordia res parvae crescunt* i daty 1789. Nacisk główny jednak położył artysta na postać mowcy, wstawiwszy ją ze smakiem w tło i uwydatniwszy plastycznym rysunkiem i jasnym kolorytem. Jako portret z tłem figuralnym jest to jedno z najoryginalniejszych dzieł Norblina (ill. 81).

Tu miejsce wspomnieć o pracach Norblina w zakresie miniatury, będących przykładem jego zadziwiającego wielostronnością wykształcenia malarzkiego, jak niemniej wielostronnych zdolności.

Wśród nielicznych, jak się zdaje, jego miniatur, nie produkowanych na szerszy zbyt, portrecik kobiecy, odkryty przez prof. Mycielskiego<sup>115</sup>, jest prawdziwym cackiem, mogącym być porównywanem z utworami najlepszych zawodowych miniaturzystów epoki. Zarówno jest mistrzowskim delikatne wykończenie przy prawdziwie miniaturowych rozmiarach medalioniku o 2-centymetrowym polu, jak niezrównanie odczutym wytworny układ, pięknej samej w sobie, miłuchnej twarzyczki, przechylonej w bok ruchem niewinnej zalotności. Tradycya rodzinna chce w tej niepodpisanej miniaturce widzieć żonę Norblina, z tej przyczyny zapewne, że druga pamiątka rodzinna, razem z tą odziedziczona przez obecną właścicielkę, przedstawia miniaturowy portret własny artysty, ozdobiony po odwrotnej stronie medalionu dwiema postaciami alegorycznymi. Ten, mniej misterny od podobizny żony, portret wiąże się bardzo ściśle z akwafortowym wizerunkiem artysty z r. 1778 (ill. 32), a chronologicznie może go nawet wyprzedza. Przy robocie tej miniatury musiał się Norblin posługiwać albo nieznanym nam jakimś portretem olejnym, o którego istnieniu było już w swoim miejscu wyrażone przypuszczenie (str. 46), albo chyba samą tą akwafortą, odbitą *à contre épreuve*. Układ głowy jest identycznie ten sam, wygląd nie zdradza różnic wieku, chyba o tyle, że na miniaturze włosy zaczynają się niżej nad czołem, niż na rycinie, gdzie je widzimy już jakby przez wiek przerzedzone.

Wprawiona po drugiej stronie tego medalionu scenka alegoryczna przedstawia dwie płasające muzy, czy boginie, z wieńcem, wspólnie ujętym w ręce i z pieskiem obok. Nosi ona podpis: *Norblin 1793*. Nie jest ona unikatem w swoim rodzaju, bo jeszcze dwie, w podobnym stylu utrzymane, alegoryczne miniatury Norblina, naśladowanie kamei Wedgwooda, posiada prawnuk artysty, p. Leon Gaucher w Stenay we Francyi. Wskazują one, że i alegorya w medalionie mogła być pierwotnie ozdobą sama dla siebie i że z portretem artysty została złączona jedynie jakimś węzłem pamiątkowym, — tem więcej,



81. GUROWSKI, POSEL KALISKI.

że przechowane w tradycyi rodzinnej szczegóły powstania medalionu, jakoby go Norblin wykonał na ślub córki<sup>115</sup>, nie znajdują pełnego uwierzytelnienia w faktach biograficznych. Wątpliwem jest bowiem, ażeby już w roku 1793 wydawał Norblin za mąż córkę Maryę, liczącą wtenczas zaledwie lat 15 (\* 18/XII 1778)<sup>116</sup>. Również w luźnym stosunku do tych dwóch prac Norblina pozostaje miniaturka kobieca. Jeżeliby bowiem miała w istocie przedstawiać

Maryannę z Tokarskich Norblinową — gdyż podobieństwo może być kwestyjonowane — to czas powstania tego utworu wypadalby przed rok śmierci żony, 1787, a ze względu na młodziutki, dziewczęcy wygląd tej damy, wyszłej za mąż 1776 r., należałoby go przenieść nawet przed rok 1780.

Pogranicze między portretem a dowolnym szkicem postaci ludzkiej wypełnia u Norblina niejednokrotnie karykatura. Należy się i jej słowo wzmianki.

Jak każdy rysownik, mający łatwość szkicu, lubował się on w podchwytaniu najbardziej powszednich stron życia, stykających się już ze śmiesznością, jednak subtelnej ironii, bardzo szczerzego dowcipu wiele nie posiadał. Pomijając pogodniejsze błyski humoru w »Myszeidzie« i satyryczne wycieczki w sejmikach i zabawach ludowych, spotyka się wśród szkiców, rzucanych na papier w chwili wytchnienia lub umysłowej igraszki, bądźto karykatury imienne osób, jak np.: »*M<sup>r</sup> Leroy Maître d'écriture à Varsovie, 1791*«, lub idący dwaj lekarze warszawscy, również żartobliwie przedstawieni: »*Dupont et Marieu*

*Medecins à Varsovie*«

(obydwa rysunki w Albumie Krakowskim str. 7 i 21) — bądźto trawestacye typów (ill. 82). Te ostatnie, przedrzeźniane jednak w dość pospolity sposób, często nie rozśmieszają. Bywają to albo głowy ze zniekształconą jakąś częścią czaszki lub twarzy, typy włóczęgów, oryginałów i żebraków o bardziej przeważającym wyrazie brzydoty i nędzy, niż komiki — lub wreszcie sceny o pierwiastku trywialnym.

Bardzo ciekawym materiałem do śledzenia odcięcia humoru w organizacji i twórczości Norblina, dążności jego do tworzenia charakterystycznych lub groteskowych wyrazów ludzkich, niezmodernowanego ćwiczenia się



82. KARYKATURA.

w pamięciowym opracowywaniu fizygnomii, a nie mniej przyczynkiem do jego niewyczerpanej, ale nie głębokiej płodności rysowniczej, jest plik drobnych, ulotnych rysunków w Nieborowie u ks. Janusza Radziwiłła, zbiór w tym mniej więcej rodzaju, co albumy krakowski i gołuchowski, ale nie dorównywały im jakościowo.

W tych drobiazgach, rysowanych przeważnie piórem, na kartkach, wyciętych ze szkicowników, lub na luźnych świstkach papieru, a potem przez samego, zdaje się, Norblina naklejonych na papier arkuszowej wielkości, razem z robótkami uczniów — ma się obraz jego potocznej produkcji mniej więcej z lat 1787—1791. Treść ich tak jednolita, że stałaby się nużąca powtarzaniem rzeczy podobnych, gdyby nie urozmaiciły jej podpisy i oznaczenia, niektóre bardzo charakterystyczne.

Jest tu między innymi parę prób polszczyzny Norblina, który po polsku może jako tako mówić, ale pisać, co cudzoziemcowi trudniej, nigdy się nie nauczył. Więc bardzo zabawnie brzmi np. żartobliwy tytuł pod jakimś szkicem: »*Kokanek dla panna Thérassa*«, zarówno jak godną uwagi jest niezła głowa świętego Piotra z datą 1787, wskutek podpisu: »*Swintij Piotr Patron Moi*«. Tu i ówdzie oznacza po nazwisku osoby, których rysy rzucił na papier, jak: »*Szimanosky*« (zapewne znany poeta stanisławowskiej epoki i przyjaciel domu księcia Jenerała, lub może jego bratanek), — dalej: »*M<sup>lle</sup> Rzewuski*«, »*Marcinek*« (syn artysty?), »*pan Brodawky*«, »*Fanucci Ministre*« i t. d.; pod udatną karykaturą podpisuje: »*Pyrijs*«, pod pomnikiem konnym (własnego projektu?): »*Czarnecky*«.

Najcharakterystyczniej brzmią oznaczenia, kilkakrotnie wpadające w oczy: »*Gribouille fecit*«. To żartobliwe przezwisko »bazgracza«, które raz spotkać można także na jednym widoczku w Albumie Gołuchowskim (str. 34), tłómaczy jasno, że rysunki nieborowskiego zbioru robione były bez poważniejszych rozszczeń, dla rozrywki, i że znaczenie ich było ściśle okolicznościowe, podobnie, jak ten przybrany pseudonim. Tradycya miejscowa tłómaczy powstanie tego zbioru pobytami Norblina w Nieborowie. Nie znaczy to, aby koniecznie wszystkie rysunki tam powstały — są bowiem wśród nich i rysunki warszawskie (znaczone literą *W*).

Im późniejsze się przerzuca rysownicze płody Norblina, po r. 1790, tem bardziej uwidacznia się zmiana, zaszła od tego czasu w charakterze produkcji artysty. Wyjątkowo trafi się, jako bardzo spóźnione echo sztuki rokokowej, szkic scenki parkowej z sygnaturą *Norblin f. 1795* (Album krakowski, str. 24), lub z r. 1794, oryginalnie piórem wykreskowana ilustracyjka do ustępu powieści L. Sterne'a: »*Tristram Shandy*« (»*Hélas! pauvre Yorick!*« — tamże str. 6) — produkt wchłaniania w siebie ówczesnej literatury. Czasem wmiesza się jakaś ilustracya anegdoty lub faktu historycznego (»*Kolumb*«, »*Maryja Stuart*«, »*Śmierć Turenne'a*«). Zresztą przeważnie rzeczami powszednimi, aktualnymi,



83. CHATA.

ludowemi zapełniają się szkicownicy Norblina lub też czyste stronice listów, druków i pierwszych lepszych kart papieru, jakie mu się dostały pod rękę (ill. 83 i 84).

Śledząc bliżej treść albumów (krakowskiego, gołuchowskiego i nieborowskiego) z pominięciem rysunków większych, wybitnie charakterystycznych, i tych wszystkich, o których już była mowa, widać, że i reszta, drobiazgi na pozór bez wyrazu, miały swoje zna-

czenie. Przewinęła się około nich pewna krystalizująca myśl ich autora, zrodzona czyto w ciągu nieustannego improwizowania, czy też po przepelnieniu tym materiałem, — myśl spożytkowania owych najulotniejszych szkiców, nie będących przygotowaniami do większych kompozycji, tych powtarzających się różnych głów, figur, typów, obojętniejszych scen, rysunków, rzucanych na prędce i jakby od niechcenia jużto pospiesznymi pociągnięciami ołówka, jużto kreskami energicznie naciśniętego pióra lub kropeczkami gęstemi, jużto wreszcie znaczonych szybkimi, bladawemi smugami sepii.

Norblin lubił rysunki swe sprowadzać zewnątrz do wspólnego mianownika albumu. Istnieje w zbiorze ks. Władysława Sapiehy w Krasiczynie serya kilkunastu rysunków, robionych przez artystę niebawem po przybyciu do Polski, lub może częściowo przywiezionych z Francji: studia żołnierzy rzymskich w różnych pozach i rynsztunku, z których to szkiców jeden jest zarazem kartą tytułową dla reszty i mieści napis: »SUITE DE SOLDATS à Varsovie, par Norblin DD, DCCLXXVII«. Seryę podobną miała utworzyć i owa *silva rerum* z lat późniejszych, jak wskazuje winieta: »GRIFONEMENS ET CAPRICES 1792« (Alb. Gołuch. str. 28). Projekt jednak nie dojrzał, choć Norblin do niego jeszcze później wracał, komponując nowe winiety na czoło tego zbioru »bazgranin«, »kaprysów«, jak je sam sobie bagatelizująco nazywał: »Caprices et gribouilles 1809«, »Mes guenilles et gribouillemens 1810« — (w Gołuchowie).

\*

\*

\*





84. POGAWĘDKA W OGRODZIE.

Czegoż nie mamy w szkicach Norblina z najpłodniejszej w tym zakresie jego epoki (1790—1800), w szkicach, na których zasób składają się jeszcze różne prywatne zbiory i zbiórki? Próżnym byłoby trudem wyliczać je lub systematyzować. Fizyognomia ducha artysty aż tonie w nich czasem!

W pewnych wypadkach zarysowane przez artystę świstki, »kaprysy«, się nie mające już innej wartości, jak prawie tylko jakiejś podręcznej zapiski, stają pożądaną nicią przewodnią w biografii artysty, informując o jego stosunkach, zmianach miejsca pobytu, o rodzinie.

O jego stosunkach rodzinnych przechowały się jednak gdzieindziej wiadomości najciekawsze, mianowicie w papierach rodzinnych prawnuka po kądzieli, p. Leona Gauchera. Z nich da się wydobyc jeszcze następujący szczegół do biografii artysty w ostatniem dziesięcioleciu XVIII wieku.

W r. 1794, w pięć lat po śmierci pierwszej żony, ożenił się Norblin powtórnie i również z Polką, Maryą Kopschówną. Była ona córką zamożnego przemysłowca warszawskiego, który swe mienie miał utopić w założeniu ogrodu botanicznego w Warszawie nakształt paryskiego i pierwszy sprowadzić do Polski białe pawie z Włoch. Fatalny zbieg okoliczności pozostawił ją w nieznanym prawnie stanie wdowieństwa po młodym jenerale z możnej rodziny, poległym w bitwie pod Markuszewem w 1792 r. Januszu Stanisławie Ilińskim, kazać jej być matką córeczki, przyszłej na świat w siedm miesięcy po śmierci ojca. Tradycja rodzinna, przekazana ustnie potomkom Norblina, żyjącym

we Francyi, i zapiska pamiętnikarska owej właśnie drugiej żony Norblina, przedstawia historję tego zagadkowego związku w sposób następujący:

Kopschówna (\* 16/VII 1770), osierocona we wczesnej młodości, miała się wychowywać u kasztelanowej Rybińskiej, gdzie ją przypadkowo poznał Iliński, schroniwszy się przez mur do posiadłości kasztelanowej przed pościgiem wrogów w czasie jakichś niepokojów krajowych. Tu z pożądaną pomocą przyszła mu młoda i piękna wychowanka, przeprowadzając go przez ogród i wskazując tajną furtkę do ucieczki, a znajomość, zawdzięczająca początek tej przygodzie, po oświadczeniu się przystojnego młodzieńca została szybko uwięczona małżeństwem pod okiem kasztelanowej Rybińskiej. Małżeństwo miało pobłogosławić biskup Naruszewicz. Burzliwe stosunki oraz zgon Ilińskiego nie pozwoliły nadać temu aktowi, dokonanemu rzekomo w r. 1792, wszystkich wymaganych formalności, a brat Stanisława, Józef August, późniejszy senator rosyjski, człowiek wygórowanej dumy, skorzystał z tych okoliczności, aby bratową-wdowę i córkę wyzuć z praw.

O ile o osobie drugiej żony artysty stosunkowo obfite są wiadomości, bo oprócz dat z jej życia dochowała się w rodzinie jej korespondencya, papiery i metryka córki po Ilińskim, o tyle o rysach jej można powziąć wyobrażenie ledwie z pobieżnego szkicu jej postaci (Alb. Gołuch. str. 84), który ją przedstawia jako kobietę przystojną, o wydatnej, pełnej brodzie i greckim nosie, z mniej więcej rocznem dzieckiem na ręku, — córeczką, jak wypada sądzić z daty szkicu: 1793 W, a wbrew notatce, umieszczonej po drugiej stronie rysunku: »*M<sup>me</sup> Norblin et son fils Sobek*«. Syn bowiem Norblina z drugiego małżeństwa, Sebastyan, urodził się później.



## VIII.

### PUŁAWY.

Mając zająć się dalszemi pracami Norblina, które wprowadzą nas w nowy okres jego twórczości, należy jeszcze raz przenieść się myślą w dom ks. Czartoryskich, z którym koleje życia naszego artysty powiązały się na długie lata. Stosunki dawnego domownictwa na dworze w Powązkach i w Warszawie, ustające na ten czas, kiedy artysta osiedlił się w stolicy, założył tam własny dom, przyjmował uczniów na naukę do swej pracowni, dawał lekye w możnych domach, odbierał zamówienia od króla i od innych miłośników sztuki, — nawiązują się znowu ściślej, lecz w zmienionej, swobodniejszej formie. Dzieje się to jakoś bezpośrednio po ostatecznych katastrofach politycznych w kraju, które zmieniły stosunki możnej rodziny, a jeszcze więcej atmosferę domu.

W tym jeszcze czasie, gdy Norblin spędzał ostatnie lata w Powązkach i pierwsze samodzielnej karyery w Warszawie, coraz bardziej ulubioną siedzibą ks. Czartoryskich stawały się Puławy. W przeciwieństwie do »pałacu błękitnego«, odstręczającego smutnem wspomnieniem okropnego zgonu córki Teresy, zamek ten w ziemi lubelskiej, odziedziczony w roku 1782 po ojcu, ks. Augustcie, wojewodzie ruskim, górując okazałością i tradycją dziedzictwa Tęczyńskich, Lubomirskich i Sieniawskich nad igraszkowemi, młodziutkiemi Powązkami, pociągnął ku sobie księstwo, którzy do niego od r. 1782 przenieśli swój główny dwór. Zrazu właściwie tylko młodsze dzieci z swem wychowawczem gronem przemieszkowały stale w Puławach; księstwo oboje najczęściej byli nieobecni, księżna zaś, która Powązek, swą ulubioną kreacyi, nigdy nie zaniedbywała, spędzała czas przeważnie jużto w stolicy, jużto w swem podmiejskiem ustroniu, jużto wreszcie w podrózach. Dopiero po pełnym klęsk roku 1794 osiedla się w Puławach cała rodzina, gdy równocześnie ta majątność z trzecim rozbiorem Polski dostała się pod panowanie Austrii.

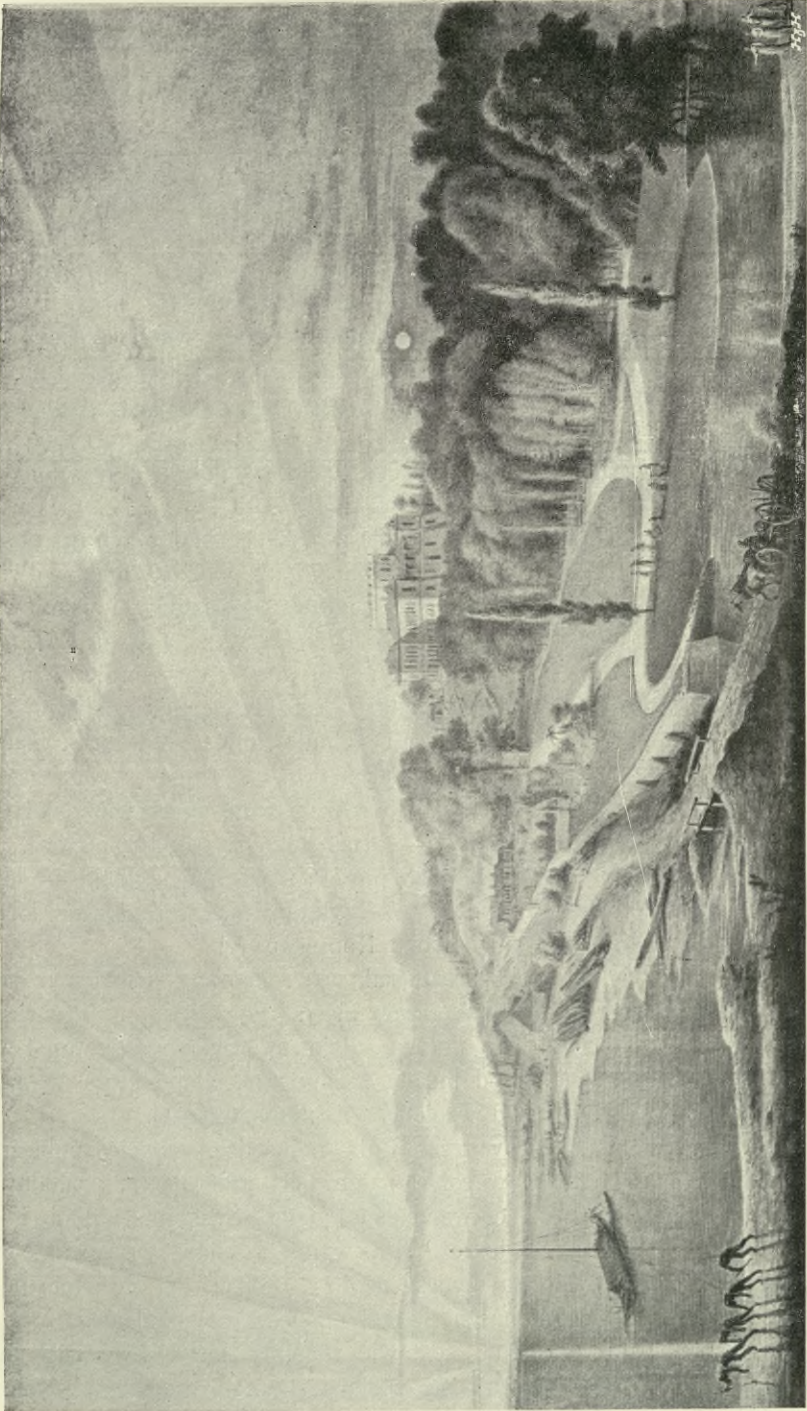
Dwór w Puławach ma niezwykle znaczenie dla kultury polskiej. Nabrał go już w ostatniem dziesięcioleciu panowania Stanisława Augusta, zasłynąwszy

jako ognisko naukowe i literackie, kiedy ks. Czartoryski skupił wokoło siebie dla wychowania dzieci znakomitszych zagranicznych uczonych i zaczął utrzymywać stosunki ze wszystkimi wybitnymi talentami pisarskimi w kraju. Sława Puław dosięgła jednak pełni w epoce porobiorowej, gdy się do ich podniesienia przyłożyła jeszcze zasłużona i szczęśliwa ręka ks. Izabeli i gdy się tutaj skoncentrowała już niepodzielnie cała świetność dworu magnackiego.

Najpierw jednak trzeba było wydzwignąć tę piękną rezydencję z ruiny. Pałac w Puławach bowiem padł w r. 1794, po bitwie Maciejowickiej, ofiarą rabunku kozackiego i zniszczenia, lecz o tyle ominął go srogi los Powązek, że przecież ocalały mury; z całego atoli przepychu urządzenia, z przeslicznych sprzętów, dzieł sztuki i t. d. zastała księżna, gdy w półtora roku później zjechała do pałacu, kupę gruzu i ułamków, wyrzuconą na podwórze. Wtedy to, nie mogąc nawet myśleć o wskrzeszeniu »podwarszawskiego Trianonu«, podwójną troskliwość i energię obróciła na zacieranie śladów spustoszenia w Puławach. Rozmiałowawszy się w pracy ratowania tego, co zostało, poczęła odnawiać, rozszerzać i z pietyzmem stroić tę siedzibę, wznosząc wokół pałacyki i inne budynki, poczynając od owej przesławnej »Świątyni Sybilli«, stanowiącej przybytek dla kultu pamiątek polskich, — budowlę, skopiowaną z świątyni rzymskiej w Tivoli, — później zaś tworząc drugie muzeum starożytności i ciekawości, »Domek Gotycki«, którego pomysł mógł jej nasunąć »Gothisches Haus« w Woerlitz<sup>117</sup>.

Na wszystkich tych dziełach wycisnęła księżna piętno uczuciowego nastroju chwili, dając się unosić z jednej strony wezbranej rzewności patriotycznej, z drugiej tkliwemu pociągowi wielkiej damy do marzycielstwa. Serdeczne zbliżenie się do natury i z dawna ulubione ogrodnictwo stało się namiętnością jej dojrzałego wieku.

Dumą ks. Czartoryskiej był park puławski, zwłaszcza od czasu, gdy sława jego stała się szerszą przez poemat Delille'a »Ogrody«. Za staraniem księżnej wstawił bowiem uprzejmy francuski wierszopis w drugim, powiększonym wydaniu swego utworu z r. 1801 w I-szej pieśni ustęp o Puławach, przerebiony z opisu prozą, który mu księżna posłała. Równocześnie, jak wyżej wspomniano, z polskich ogrodów wystawił w dwóch miejscach Arkadyę, mając również dostarczony sobie opis tej miejscowości za pośrednictwem księżnej Czartoryskiej. Opisy te, dochowane w spuściznie literackiej Delille'a<sup>118</sup>, oraz elegancka jego odpowiedź, dana księżnej w tej sprawie<sup>119</sup>, stanowią bardzo ciekawe rysy dla charakterystyki ks. Izabeli i dla obrazu Puław ówczesnych, tem cenniejsze, że nakreślone jej własnem piórem. Dochował się nadto urywek korespondencji ks. Izabeli z jej przyjaciółką z Arkadyi, odnoszący się do akeji informowania poety francuskiego o polskich ogrodach<sup>120</sup>, przyczynek salonowej sławy »l'abbégo« i wysokiego liczenia się z nim ze strony polskich dam.



86. WIDOK PUŁAW O ZACHODZIE SŁOŃCA A WSCHODZIE KSIĘŻYCA.

Ogólnikowe i nieszczerze zachwyty Delille'a nie mogą oczywiście odmalować piękna Puław, które dzięki swemu niezwyklejmu położeniu naturalnemu należą i dzisiaj do najbardziej malowniczych miejscowości w Polsce. Pałac stoi na wyniosłym wzgórzu nad brzegiem rozlewającej się szeroko Wisły, której sąsiedztwo jest obok wielkiej obfitości starych drzew i pagórkowatego, lesistego terenu głównym urokiem miejsca. Park księżnej Jenerałowej rozciągał się na wyżynie i na stoku ku brzegowi, szczytując się jako główną ozdobą odwiecznymi, prastaremi drzewami, około których właścicielka tworzyła nowe zagajenia i rozwijała pomysły ogrodnicze z tem znawstwem rzeczy i poczuciem piękna, jakich dowody złożyła w wydanem wkrótce potem dziele: »Myśli różne o sposobie zakładania ogrodów, 1805«. Był to park angielski i na estetyczną modłę Delille'a założony, przerywany wązozami, łąkami i t. p. i tworzący pomniejsze gaje z klombami i gazonami. Urozmaicały go oprócz nierówności terenu, odpowiednio wyzyskiwanej, grotty, wodotryski, pawilony, ale już bez ukrytych sztuczek, które odświeżona moda ku końcowi XVIII w. zarzuciła — białe posągi, pomniki i kamienie z inskrypcjami, jeden np. poświęcony pamięci Powązek, inny z romansową aluzją, inny, położony między dwiema topolami nad brzegiem ruczaju, na cześć autora »Ogrodów« i jako wyraz wdzięczności za natchnienia odbierane z jego wierszy, z napisem: »*Il aime la campagne et sut la faire aimer*«. Z zieleni drzew przezierały różne budynki, gustowna oranżerya, pawilony, chatki — łączyły się zaś z parkiem przez bezpośrednie sąsiedztwo nowe ogrody i zabudowania: »Marynki«, pałacyk córki, ks. Maryi Wirtemberskiej, wioska »Parchatka« i »Kempa«, wyspa wiślana, połączona z brzegiem zapomocą mostu, wreszcie inne zadrzewione lub mieszkalne obszary. »Zwiedzając Puławy — pisze autorka najpiękniejszego, jakie istnieją o nich, wspomnienia, skreślonego piórem zawołanej stylistki — doznawało się tego samego uczucia, jak po przeczytaniu poezji Delille'a, Floriana, romansu pani de Genlis lub Jana Jakóba Rousseau«<sup>121</sup>.

Szerokim promieniem wokół roztaczała się rozkoszna siedziba, z daleka przygotowując przybysza na oglądanie rzeczy niespodziewanych, — dość wspomnieć założoną w owych czasach milową aleję majestatycznych topól nadwiślańskich, stanowiącą dojazd od miasta Kazimierza, aleję, która w swoim rodzaju nie ma nic równego pod względem monumentalności.

Wiele miejsca poświęcićby trzeba dla najbardziej choćby pobieżnego naszkicowania tego, co mieścił w sobie pałac, dziś przerobiony i oddany na Instytut Agronomiczny rosyjski, co wałaca się i pusta »Świątynia Sybilli« i »Domek Gotycki« — o ileż więcej jeszcze słów wymaga scharakteryzowanie życia umysłowego, które pulsowało na dworze aż do r. 1830, a tak się silnie odbiło w historii literatury i kultury naszej więcej niż jednego pokolenia.

Lecz wracając do Norblina, zostawić musimy na uboczu cały świat ks. Jenerała, bo nierównie więcej, niż wiejąca stamtąd atmosfera naukowo-literacka, oddziaływały na wyobraźnię malarza warunki, stworzone przez księżną.

Od niej to odbierał Norblin i nadal najwięcej pobudek do pracy, będąc nieraz z natury swego stosunku artystycznego tłumaczem pomysłów księżnej, lub współpracując nad ozdobieniem Puław i upamiętnieniem ich pendzlem i ołówkiem.

Ślady Pobytu Norblina w Puławach występują często w latach 1800—1804, był on tu jednak czynny już wcześniej, a mianowicie zaraz w początkach nowego okresu, restaurując zniszczone podczas spustoszenia pałacu malowidła sławnego Bouchera, które zdobiły nadedrzwia i plafon głównej »złotej sali«<sup>122</sup>. Widzimy go w Puławach za kilku nawrotami, stałym jednak ich gościem w tym okresie nie był, gdyż zapraszano go również w okoliczne domy, zaprzyjaźnione z księstwem Czartoryskimi, dla dawania lekyi arystokratycznej młodzieży, lub jako gościa. W zimie r. 1801 bawił w Warszawie, gdzie u niego uczyła się rysunków panna Cecylia Dembowska, córka przyjaciółki księżnej, ale po kilku miesiącach nauki zgodził się za opłatą 50 dukatów miesięcznie przybyć na czas pewien dla kontynuowania lekyi do Bronic, majątku Dembowski, lub do pobliskich Puław, gdzie rodzina Dembowski miała niejako swoją drugą siedzibę<sup>123</sup>.

Zapisana parę razy w sygnaturze szkiców lub na ich odwrocie miejscowość Opole pozwalałaby wnioskować, że i drugi, najmożliwszy po Puławach dom w lubelskiem, dom ks. Aleksandra Lubomirskiego, nie był artyście obcym w tym czasie. A był to także dwór wyższej kultury. Pięknej tej rezydencji dodawał blasku artystycznego przez parę lat znakomity gliptyk, V. R. Jeuffroy, przyjaciel Norblina<sup>124</sup>. Jakie stosunki łączyły Norblina z rodziną Lubomirskich, blisko spokrewnioną z Czartoryskimi, nie wiadomo, prócz tego, że jeden z jego obrazów, dziś nie znany: »Pocztowy, na stole wsparty«, był w pierwszych latach XIX w. własnością Marcelego Lubomirskiego, synowca ks. Aleksandra<sup>125</sup>. Nie jest też w stanie dać na to odpowiedzi pałac w Opolu, gdyż nawet śladów przeszłej świetności po nim nie pozostało, a sam gmach, ogołocony z ozdób, niszczeje, obrócony przez rząd rosyjski na koszary.

Jeżdżąc to tu, to tam, poza swoją oficjalną działalnością, jaka go w dane strony sprowadzała, nie zaniedbywał Norblin pracy dla siebie i w ulotnych szkicach prznosił na papier to, co widział w codziennem, a zgoła nie pałacowem życiu. Po dawnemu twórczość jego buja wśród kontrastów, dostarczanych na przemian przez życie wielkiego dworu, wsi i miasteczka, świadcząc, jak łatwo Norblin umiał się wyswobadzać z jednej sfery i szczęśliwie przetrzucać do drugiej. Z wykwintnych pokoi kasztelańskich w Opolu przechodzi na rynek niechlujnego, targowego miasteczka, rozpościerającego się pod samym bokiem pałacu, i rysuje tu z natury wnętrze brudnej karczmy i obyczaje chłopskie z równą łatwością, jak poetyczne sceny na temat sielankowy. Jeden taki, już wyżej wspomniany, szkic karczmy opolskiej z r. 1794 świadczy, że co najmniej od owego czasu datują się stosunki Norblina z ks. Lubomirskimi.

Do szeregu miejscowości, przez które przesunął się nasz artysta w okresie pobytu w Puławach, należy jeszcze dalszy cokolwiek od Opolu, a razem

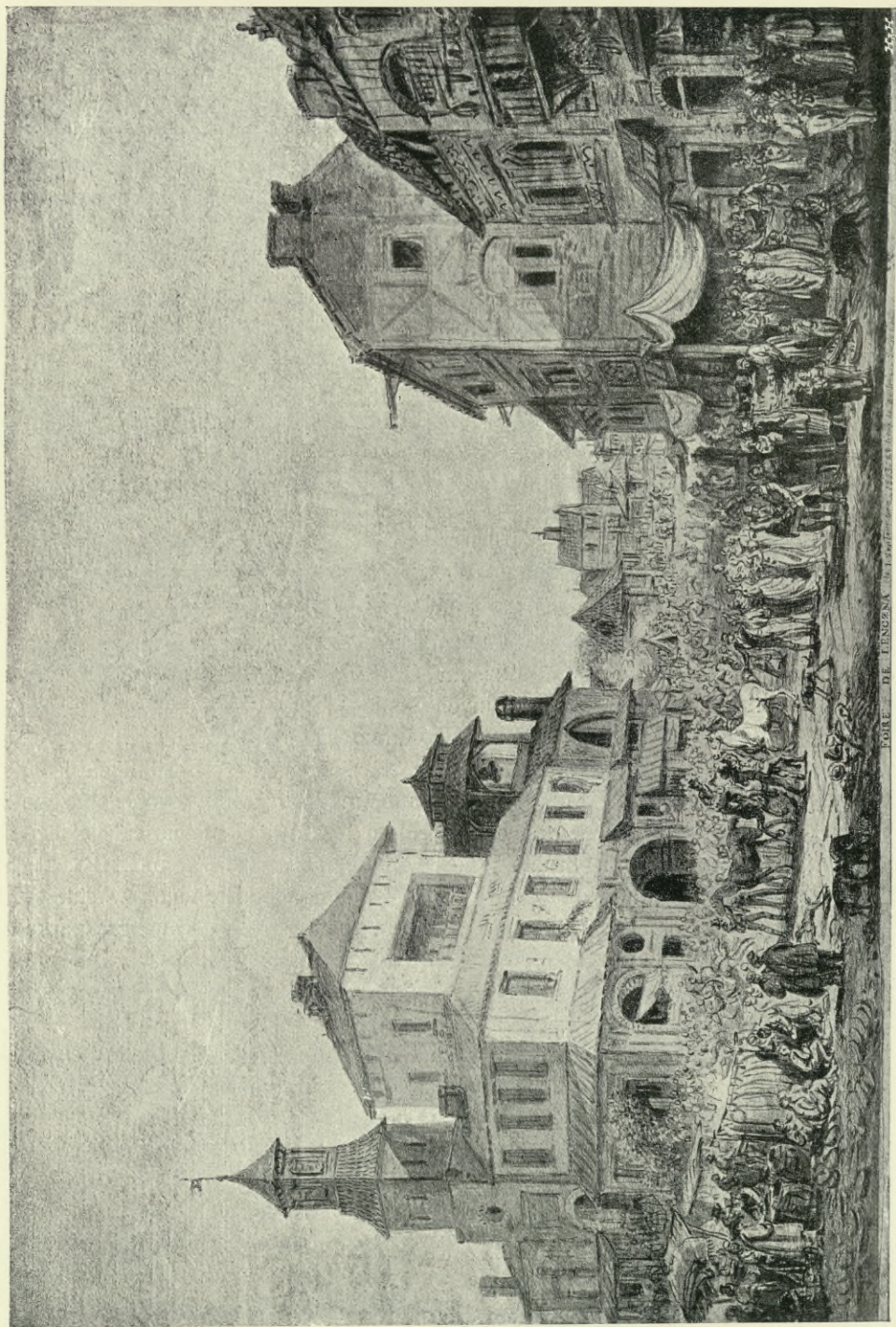
z Puławami w austriackim wówczas kordonie leżący Lublin, czego śladem jest rysunek zamku tamtejszego: »*Le Château de Lublin en Pologne 1803*« (Alb. Gołuch. str. 72), świadectwo zarazem, że zabytki przeszłości lub osobliwości krajowe umiały do niego przemawiać. W tymże samym roku, w dalszym jakoby ciągu tej samej wycieczki, był w Łęcznej za Lublinem, gdzie doroczny jarmark na św. Idziego upamiętnił w pełnym życia i różnorodności rysunku sepiowym ( $31\frac{1}{2} \times 47\frac{1}{2}$  cm.), który sam następującym napisem oznaczył: *FOIRE DE LENCZNA le 1. Septembre 1803. 28 lieux de Warsovie. Sur le lieu.* (W Muzeum Czartoryskich, w Albumie Nr. 385.) Robił też równocześnie notatki z typów ludowych w tem miasteczku, przenosząc do swego szkicownika niejako fragmenty z tej sceny głównej, tak pociągającej oko malowniczymi motywami architektonicznymi, a przedstawiającymi, jak ów ratusz — budowla, dziś nieistniejąca — nieoszacowaną wartość dla historii rodzimego budownictwa (ill. 87).

Z wstąpieniem Puław w drugi okres nastrojowo-patryotycznej powagi, życie towarzyskie na dworze ks. Czartoryskich nie przestało być bynajmniej ożywionem jak dawniej, owszem, przepelnione było ustawicznymi zabawami, które inicjowała żywa zawsze i płodna w pomysły natura księżnej. Szły dawnym torem bale i zjazdy, urządzano tak zwane »fety«, rodzaj obrazów z żywych osób, bądź na wolnem powietrzu, bądź w salonie, jedna z najbardziej przez księżnę ulubionych zabaw — grywano z zamiłowaniem sztuki teatralne siłami amatorów puławskich na dwóch urządzonych do tego scenach, letniej na Kępie, zimowej w pałacu samym; improwizowano przeróżne festyny, jak za dawniejszych czasów w nieodżałowanej pamięci Powązkach. Nie obeszło się chyba nigdy w takich razach bez rysownika książęcych *menus-plaisirs*, Norblina. I tak raz odtwarza »widok Puław, w dniu uroczystym, kiedy wyspa pełna była gości, w czasach sianozęcia«, jak pisze księżna, posyłając ten obraz synowi Adamowi do Petersburga<sup>126</sup>, drugim razem powtarza podobną scenę na rysunku sepią, który »mieszkańcy Puław ofiarowali Ludwikowi Kropińskiemu« (1803)<sup>127</sup> (ill. 88), kiedyindziej znowu na trzech rysunkach tuszem upamiętnia sceny z nieznaną bliżej sztuki ludowej, pewnie autorstwa kogoś z miejscowych literatów, odegranej na Kępie w lecie 1802 r. ku uczczeniu ks. Ludwiki pruskiej, małżonki ks. Antoniego Radziwiłła, przybyłej w odwiedziny z Arkadyi do Puław, — o czem objaśnia własnoręczny, dłuższy, francuski napis artysty (Alb. Gołuch. str. 69—71):

*Ces trois pieces ne font qu'un tout qui était la representation d'un petit opéra, qui fut donné a poulaw a la princesse louise de prusse dans l'été de 1802. J'ai fait ces 3 dessins d'apres nature le theatre était Nature dans ce que l'on appelle la Kempa qui fait partie des jardins du dit lieu.*

Inną uroczystość, »nimf i satyrów«, urządzoną na cześć tego gościa u grot puławskich, upamiętnił Norblin w 1803 r. w wielkim rysunku sepią, zdobiącym pałac ks. Ferdynanda Radziwiłła w Berlinie<sup>128</sup>.





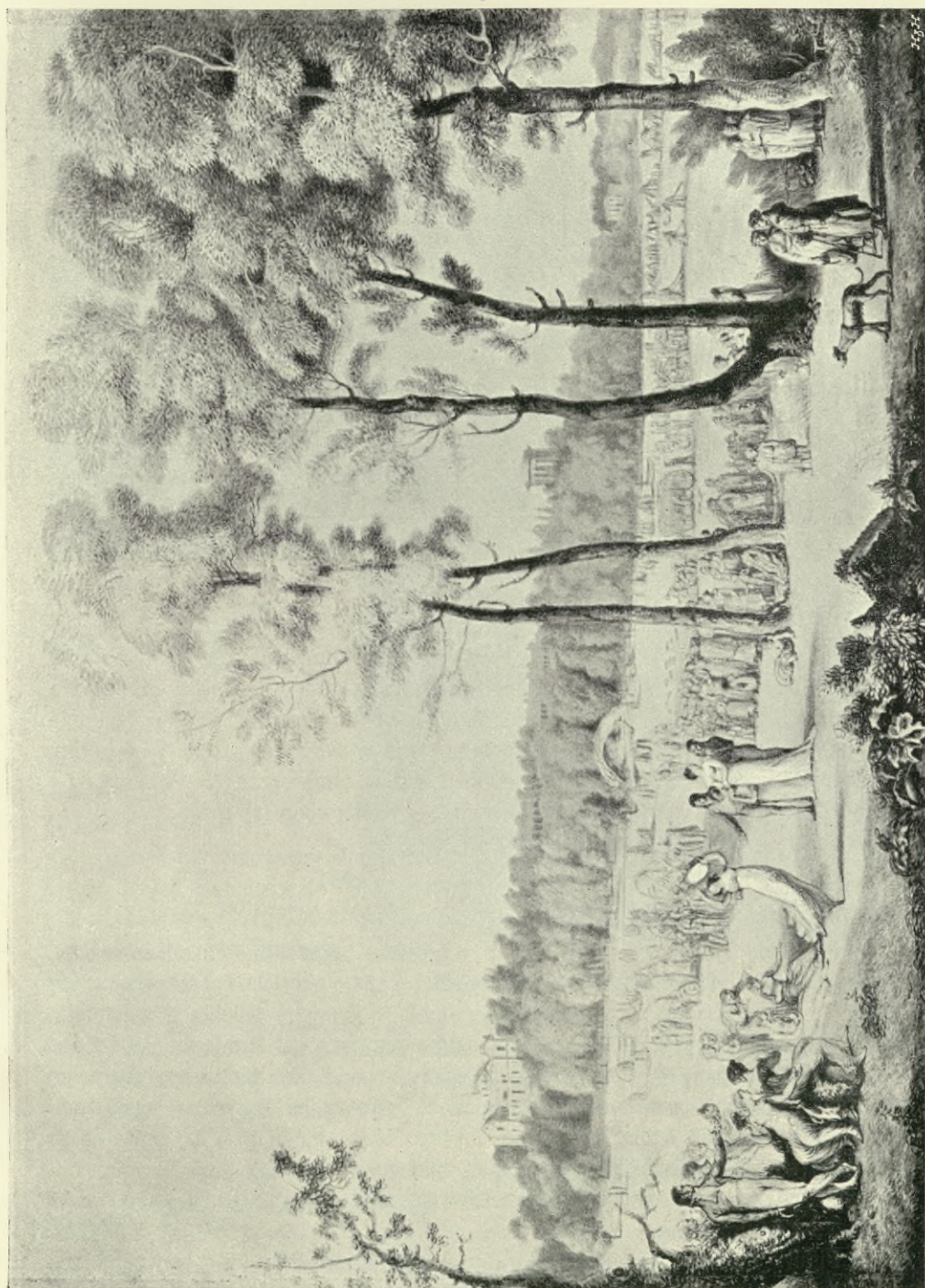
87. JARMARK W LECZNEJ.

O ile nie należało wspomnieć o tem prędzej, w poprzednich rozdziałach, to tu, gdy się potrąca o teatr puławski, nie można pominąć i nie przypisać Norblinowi szkicu akwarelowego, który się dochował w Muzeum Czartoryskich wśród jego rysunków. Rzecz to alegoryczna, trochę niejasno zaimprovizowana, lecz pełna kolorystycznej i dekoracyjnej siły, treścią zaś swą niczemu tak nie odpowiada, jak projektowi do jakiejś kurtyny, lub jakiegoś festynowego transparentu (ill. 89).

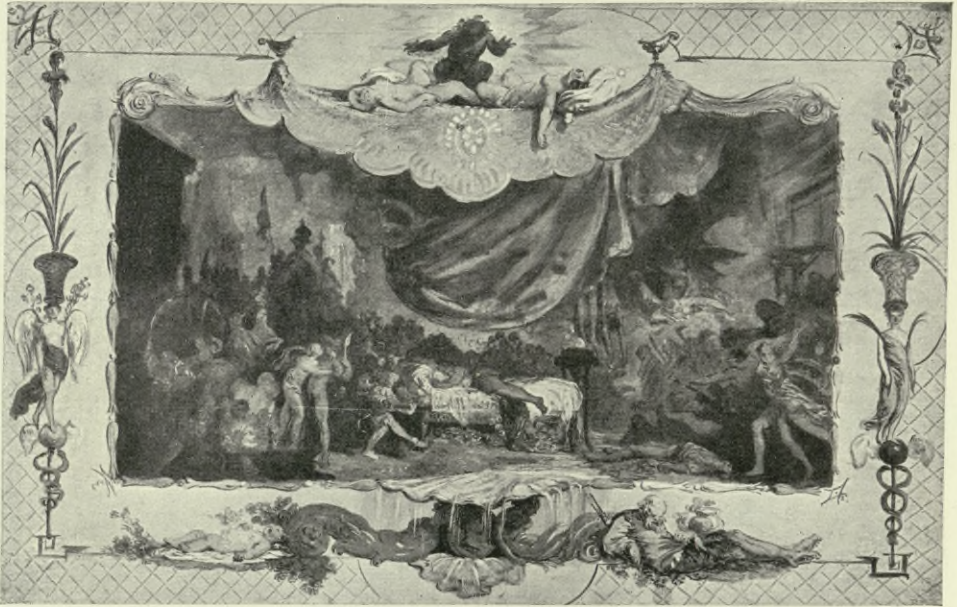
Lecz były to tylko okolicznościowe i w każdym razie pomniejsze jego twory, których dwór wielkopański zawsze od swego artysty wymagał. Do większych, celniejszych, należały obrazy, wiszące w pałacu. Dzieła te nie są znane. Zapamiętał je tylko Dembowski, notując w swym rzeczowym i jedynym bodaj opisie wnętrza zamku puławskiego, że najobszerniejszy z trzech tak zw. apartamentów cesarza Aleksandra, wybity zieloną materyą, był ozdobiony pejzażami Norblina. Także w Marynkach, pałacyku, postawionym dla księstwa Wirtemberskich, znajdować się miało »kilka cennych obrazów Norblina«<sup>129</sup>, lecz cytowany autor bliżej ich nie określa, możliwe więc, że nie były to zupełnie nowe dzieła naszego artysty, lecz że w liczbie czy to ich, czy tamtych »pejzażów« mieściły się owe wielkie »zabawy« z Powązek, które, jak wyżej wspomniano, po r. 1794 znalazły swe miejsce w Puławach.

Jedyną znaną o okazańszym zakroju pracą Norblina, pochodzącą z tych czasów, jest znajdujący się w Muzeum Czartoryskich w Krakowie zbiór widoków puławskich, wykonanych sepią. Jest to część większej, rozprószonej seryi, jak wskazują nie tylko numery rysunków, dochowanych w liczbie dwudziestu kilku, ale i inne uboczne ślady. W tych kilkudziesięciu kartkach, składających pierwotnie spory album, miało być odtworzone państwo księżnej Izabeli w całości jej naturalnej i sztucznej piękności. Takiego ilustrowanego przewodnika brakło jeszcze do pełni sławy Puławom. Była to bezwątpienia praca zamówiona, która tym razem nie miała jednak w starzejącym się artyście obudzić większego przejęcia się, mimo, że krajobraz parku puławskiego dawniej był dlań wdzięcznym przedmiotem studyów. Praca ta zamyka zarazem jego ostatni pobyt w siedzibie ks. Czartoryskich, złożyły się bowiem na nią lata 1802—4.

Żaden opis pamiętnikarski nie umie tak przemówić do wyobraźni, chcąc sobie zdać sprawę z całego urzędnictwa Puław, nie potrafi odtworzyć tamtejszego życia towarzyskiego, jego nastroju i stylu w przedromantycznej dobie tak, jak te norblinowskie widoki, należące nie tylko do historycznie najdawniejszych, ale i topograficznie najciekawszych, przedstawiają bowiem niejeden fragment lokalny, jakiego nie upamiętnili na swych rysunkach, obrazach lub rycinach współcześni amatorowie lub późniejsze pokolenie ilustratorów puławskich. Najwięcej charakteru krajobrazowego ma pierwsza karta: »Widok pałacu przy zachodzie słońca a wschodzie księżycy« (ill. 86). Wyszukany sztafaż nieba, dwa światła na dwu krańcach kompozycji, to



88. ZABAWA TOWARZYSKA W PUŁAWACH PODCZAS SIANOŻĘCIA.



89. PROJEKT KURTINY.

przykład gustu księżnej, lubującej się we wdzięku kontrastowości, a nie mniej także wyraz ogólnego, sentymentalnego nastroju lokalnego i ducha czasu. Na szkicu do tego obrazka, który dzięki motywowi tła musiał się powszechnie podobać, jak przecież samo zjawisko w naturze wywiera na widzu w pogodny wieczór czerwcowy miłe wrażenie, dopisał ktoś z zachwyconych Puławian — niestety, nie dosyć wycwiczony wierszopis — następujący epigram:

»Stykając się z księżycem, słoneczne promienie  
Łączą się dniem y nocą y piększą te cienie«.

(Alb. Gołuch. str. 73.)

Inne widoki zaznajamiają nas z wyglądem »Marynek«, z »Parchatką«, gdzie powtarza się podobna do arkadyjskiej »pustelnia« lub przypomina się zeszlowieczna »chatka«; inne ukazują domek, z którego wychodzi pustelnik, strzegący »grot« wśród skał, dalej widzimy pamiątkowe kamienie, sarkofagi, »Świątynię pamięci« czyli »Sybilli«, oranżeryę i t. d. Na nich zwraca uwagę nie tyle główny przedmiot, ile niemożliwie wysmukłe, umyślnie wydłużone postacie, przesadnie nachylone ruchy chyżego biegu bawiących się osób, które zjawiają się skwapliwie pod pendzlem takiego ilustratora, jak Norblin, nie znoszącego martwych partyi krajobrazowych, zwłaszcza, gdy te same przez się nie są zajmujące.

Figury te, choć tylko szkicowane, mają znamienne rysy, odróżniające je od figur, któremi dawniej zaludniał swe kompozycje. Niby to mieszkańcy

pałaców, niby istoty z Olimpu, chodzą, biegają po trawnikach, tańczą, siadają malowniczo. Damy snują się z klasyczną gracyą, odbierając konwencyonalne ukłony panów, a muślinowe, powłóczyste ich suknie powiewają w biegu, jak draperye bogiń. Tu towarzystwo używa przejażdżki łodzią, tam znowu bawi się grą w piłkę, którą damy podbijają bębenkami. Takie przestylizowanie, do którego dostosowuje się i sztywniejąca już trochę pod pendzlem Norblina natura, jest zupełnie w duchu ówczesnego pseudoklasycznego gustu i mody puławskiej.

Przekracza ramy zwykłego widoczku i jest przeto tem więcej charakterystyczny dla Puław i dla Norblina rysunek, wiążący się ściśle z poprzednimi: dziecie, śpiące pod pomnikiem Przeszłości (ill. 90). Artysta, przejęty szczerze uczuciowym nastrojem świata puławskiego, stworzył tu obrazek, odpowiadający zupełnie ówczesnemu zamiłowaniu do rzeczy wzruszających, kontrastowych w temacie, a nie mogących się wówczas obejść bez formy klasycznej. Dziwnie miły wyjątek wśród poprzednich, w ogólności echeznych artystycznie ilustracyi, stanowi ta kompozycja, prosta a poetyczna, której treść i genezę zarazem podaje wykaligrafiowany pod spodem napis:



90. DZIECIE, ŚPIĄCE POD POMNIKIEM PRZESZŁOŚCI.

*»Roku 1800 kobieta wiejska przyniosła dla męża śniadanie. Gdy go razem jedli nad łaczą, ona położyła swoje dziecko pod kamieniem, poświęconym Przeszłości; znużone zaraz usnęło, a rączki rozpuściwszy, bławatki, które trzymało, wszystkie kolo siebie rozsypało. Zdawało się na ów czas, że przyszłość uspiąca pod przeszłością«.*

Do uzupełnienia wiadomości o widokach Puław Norblina podać należy, że kompozycje te, które pierwotnie nie miały być konieczne do tego przeznaczone, kazała właścicielka reprodukować w pomniejszeniu na seryi talerzy porcelanowych, wykonanych na jej zamówienie u E. S. Dagotyego w Paryżu *en camaïeu*. Dwanaście sztuk tych talerzy, prawdopodobnie komplet, posiada



91. TARG W »RZEŹNICKIEJ BRAMIE« W WARSZAWIE.

też Muzeum Czartoryskich, a są one przy całej swej wartości faktury jeszcze o tyle cenne, że w widokach, pokrywających ich dna, jest skopiowanych kilka takich, których brak między oryginałami Norblina<sup>130</sup>.

Rzućmy jeszcze raz okiem na tę ostatnią pracę, wykonaną przed rozstaniem się z Puławami i domem Czartoryskich, by uchwycić ogólną charakterystykę dzieł artysty z tego czasu, która znajduje w nich swój wyraz. W stosunku do ogólnych prądów artystycznych epoki nie stoją one odosobnione. Naśladownictwo antyku, postawionego sztuce ówczesnej za pierwowzór, a zlewające się z innymi pierwiastkami w tak zw. pseudoklasycyzm, znaczą swoje ślady i na rozwoju duchowym Norblina. Jest to tem bardziej widoczne, im bliżej siebie zestawia się rysunki jego z tej doby z utworami z przed lat dwudziestu, kiedy tworzył pod wpływem bądźto Casanovy, bądźto Watteau, bądź Rembrandta. Nie podobna zresztą, aby zewnętrzna strona życia ówczesnego, która tyle powierzchownych form świata klasycznego przybierała i narzucała, mogła u natury odtwórczej, żyjącej najchętniej środowiskiem, nie uwidocznili się należycie lub pozostać na nią bez wpływu. Jeden ze znamienitych wyrazów ówczesnego stylu, moda ubiorów, zniewoliła już sama przez się artystę

do posługiwania się nowymi formami w kształtowaniu postaci ludzkiej. Dążność wydłużania figur, której hołdował z dawna, a która poczęła się ujawniać na dobre już od dziesiątka lat, przeistoczyła się mniej więcej od roku 1800 w nieuchronną, rażącą maniérę wyrażania w ten sposób elegancyi, podkreślanej nadto sukniami kobiecemi kroju *empire* i obcisłym strojem mężczyzn. Proporcye wyszukłości przechodzą wszelką możliwość, ruchy zaś tych istot, o ile nie bywają konwencyonalnie sztywne, bawią naiwnością.

Tego rodzaju stylizowanie nie omija również scen rodzajowych, które i w tej epoce nie są rzadkie. Najkapitałniej pod tym względem zadokumentował swą maniérę artysta w rysunku sceny targowej, znajdującej się w Muzeum Czartoryskich, interesującej także pod tym względem, że jej tło architektoniczne przedstawia część starych Warszawy (ill. 91). Zaulek ten na innym rysunku Norblina z r. 1802 oznaczony jest przezeń jako widok poprzez »bramę rzeźnicką« (Alb. Gołuch. str. 72).

Dodać wreszcie trzeba, że zmienił się też w ostatnich latach rodzaj produkcji i techniki. Ustały wielkie obrazy i kompozycje dekoracyjne, twórczość rozprasza się na drobne utwory, pociągnięcia pędzla stają się coraz bardziej nerwowe i szkicowe, kontur rysunku niespokojnie pełzającym. Przystaje prawie używać palety; jego obrazy olejne z datą 1800 r. są chyba wyjątkiem — artysta nasz odtąd wyłącznie niemal rysuje lub maluje sepią. Stwierdzić przychodzi, że w pracach z epoki puławskiej, którem to mianem nazwijmy okres twórczości artysty od 1795—1804 r., poczynają występować pierwsze objawy przekwitu zdolności.



## IX.

### WE FRANCYI (1804—1830).

Przez najbliższe stosunki rodzinne, rzecz jasna, coraz więcej przybywało powodów, które Norblina zatrzymywały na polskiej ziemi, niż takich, któreby go pociągały do powrotu do ojczyzny. Zadomowił się na dobre przez te dwa dziesiątki lat, nie bez tego jednak, żeby w tym okresie nie utrzymywał stosunków z krajem ojczystym, lub by granic Polski częściej nie opuszczał.

Bytność w Saksonii i Dreźnie w r. 1779, zapewne jako etap dalej prowadzącej podróży, daje się wywnioskować ze szkiców, już w swoim miejscu wymienionych. Śladem podróży do Paryża, odbytej w r. 1783 lub 1784, jest paszport powrotny<sup>131</sup>. Potem jeszcze wyjeżdżał Norblin do Francyi w r. 1797, 1798 i 1799, w pierwszym z tych trzech lat odwiedzając rodzinne miasteczko, w następnych zatrzymując się w Strassburgu i Saarbrück w Alzacyi, a za każdym razem docierając naturalnie do Paryża.

Informują nas o tych wyjazdach szkice, rozprószone po albumach rysunków, głównie w gołuchowskim, opatrzone odpowiednimi dopiskami i datami, np. drobnutki krajobraz piórkiem (*1797 à Misy*, — str. 33), interesująca scena licytacji galeryi Le Bruna w Paryżu (*La vente de le Brun en 1797 rue de Clery*, — str. 51), dwie scenki rodzajowe, *effets de nuit*, ze Strassburga z r. 1798 (str. 61), profil kobiety w batystowem ubraniu głowy, naszkicowany jako »*coiffure de Strassbourg*« (str. 63), dalej rysowany w r. 1799, a znajdujący się w Muzeum w Compiègne targ w Villeneuve-la-Guyard, mieście obok Montereau, w stronach rodzinnych artysty<sup>132</sup>, — a przede wszystkim dwa okazalsze, robione sepją jarmarki, wiszące w galeryi Muzeum Czartoryskich, — (jeden podpisany: *Norblin f. 1799, Strasbourg*) — które obmyśleniem kompozycyi i spokojnem wykończeniem wskazują nawet na dłuższe goszczenie w tem mieście. Że jednak bytność we Francyi i Alzacyi w trzech po sobie następujących latach nie była ciągłą i nie tworzyła trzyletniej nieobecności w Polsce, świadczą z drugiej strony rysunki, robione równocześnie w Warszawie, z sygnaturami *1798 W.*, *1799 W.* i tematami naszymi (Album Gołuch. str. 60—63) (ill. 93).



Łatwo będzie wytłumaczyć powody corocznych podróży w trzecieciu 1797—9, gdy się zważy, że powoływały tam artystę interesy rodzinne<sup>133</sup>. Jeden z wyjazdów był zapewne połączony z odwiezieniem do Paryża syna, Marcina, który tam wstąpił w r. 1798 do Szkoły Sztuk Pięknych, gdzie także od r. 1795 kształcił się chlubnie w rzeźbiarstwie najstarszy syn artysty, Aleksander<sup>134</sup>. Zresztą pociągały Norblina do ojczyzny tamtejsze środowiska artystyczne.

We Francji nie liczył się Norblin do zapomnianych. Znano jego akwaforty. Przypominały go od czasu do czasu żywiej *«ventes»*, na których pojawiały się utwory, malowane przed przyjazdem do Polski, zawsze przez posiadaczy i zbieraczy cenione, któreby przypuszczalnie i dzisiaj nowego dodały blasku imieniu artysty, gdyby te obrazy można odszukać we Francji. Znamcy i zbieracze mogli nazwisko jego wyczytać w Dykeyonarzach Basana i Heineckena<sup>135</sup>, lub w publikacji J. B. P. Lebruna: *«Galerie de peintres flamands, hollandais et allemands»*, gdzie autor, malarz i handlarz obrazów, wymieniwszy wyjątkowo z francuskich artystów Fr. Casanovę, nie omieszkał wyszczególnić jako jednego z jego trzech najlepszych uczniów: *«Norblina de la Gourdainne»*, objaśniając, że malował w rodzaju Rembrandta i Watteau i że bawi w Polsce<sup>136</sup>.



93. CHŁOPI ŚPIEWAJĄCY.

Te wszystkie warunki obudzały też z wolna u Norblina chęć powrotu do Francji na stałe, tem więcej, że zmienne stosunki w Polsce pod obcymi rządami, ubytek dworu królewskiego w Warszawie, usunięcie się do Puław rodziny Czartoryskich i brak przedsięwzięć artystycznych na większą skalę po przygaśnięciu świetności wielu dworów — nie rokowały w Warszawie nadziei ani ponętnego, ani pogodnego bytu. Przywiązanie do Polski, miejscowe związki przyjaźni przemogła wreszcie nostalgia, gdy artysta starzeć się począł. W roku 1804, bezpośrednio po ostatnim odwiezieniu Puław, pożegnał Norblin Polskę, zabierając żonę, pasierbicę Amelię i syna Sebastyana, a zostawiając w kraju, w Puławach, tylko córkę z pierwszego małżeństwa, zamężną za Szacfaierem. Żegnano go z żalem, był bowiem naprawdę lubiany i poważany w rodzinach polskich, tak, jak sam był do Polski przywiązany i zaprzyjaźniony z całym dworem Czartoryskich, szczególnie z kilku Francuzami, metrami. Zamieszkał najpierw w miasteczku Provins (Seine-et-Marne), dokąd przybył w lipcu 1804 r., gdzie niebawem, jeszcze w tym samym roku, przyszła na świat ostatnia córka, Makarya, a następnie osiadł od r. 1807 w Paryżu<sup>137</sup>.

Sztuka francuska około r. 1805 oddaliła się już była o trzy stadya w rozwoju stylu od owej chwili, kiedy ją Norblin pożegnał. Panowanie Ludwika XVI, Rewolucya i Rzeczpospolita, Cesarstwo Napoleońskie, formując ją wedle swych dążeń i tak wyciskając swe piętno, że każda z tych epok historycznych nadała sztuce nazwę, zdołały ją w tych 30 latach przeistoczyć do niepoznania.

Norblin na te przemiany artystycznych pojęć, z których jedne były wcieleniem nowych idei, drugie szorstkiem zerwaniem z tradycją, nie był całkiem obojętny, owszem, naginał się do nich w Polsce i kwitnąca właśnie we Francyi w całej pełni sztuka *empire* nie była dlań niespodzianą nowością. Ale choć, twórczość jego chciała się upodobnić do panującego kierunku, sposób wypowiedzania się zawsze go wyróżniał. Dążyć równo z ewolucją, przeszkadzała mu już dojrzałość wieku i długi pobyt w Polsce, który zbyt jego wyobraźnią zawładnął.

Mając pełne teki szkiców z Polski, przetrawiał je, rysował raz po raz sejmiki, jarmarki, sceny z niedawnych dziejów Polski («Konstytucya 3-go Maja», w Kórniku) i i., ale, gdy zapas typów, sytuacji, sztafażów się wyczerpywał, musiał się powtarzać. Kompozycje te stają się mało interesujące, ruch i życie bywają w nich nadrabiane przesadnym gestem i karykaturalnym akcentem.

Dwie np. takie »grisaille« z r. 1808, pozbawione bezpośredniości obserwacji, fabrykowane ze szkiców, są w Gołuchowie. Przedstawiają sejmiki polskie. Jedną w tym rodzaju ma zbiór kórnicki (ill. 94). Sceny z życia polskiego, malowane w tym czasie, budzą często jeszcze o tyle mniejszy interes, że wierność architektoniczna kościołów, karczem i t. d., niegdyś kopowanych z natury, bywa teraz bardzo problematyczna. Źródeł niektórych motywów szukaćby może należało w pierwowzorach francuskich, jeżeli nie wprost w wyobraźni rysownika. Jak bowiem do »Jarmarku w Strassburgu« z r. 1798, przez naturalne kojarzenie wspomnień, wprowadził Norblin Polaka i niejedną rys życia jarmarcznego, u nas zaobserwowanego, tak i, tym za granicą malowanym sejmikom dawał może za tło wnętrza budowli francuskich. Wszystkie one zdają się być jakby robione na zamówienia albo dla zbytu w Polsce. Istotnie też w tych czasach niejedno dzieło wędruje z Paryża do Warszawy, bo stosunki z drugą ojczyzną artysty istnieją mimo oddalenia<sup>188</sup>.

Prace Norblina, we Francyi robione, opierają się więc w bardzo wielkiej mierze — a jedna z nich, najgłówniejsza, wprost wyłącznie — na dawnych szkicach. Oparty o bogaty materiał studyów i notatek, które starzejącemu się artyście zastępowały natchnienie, podjął Norblin jedną pracę, leżącą w jego planie już od przyjazdu do Francyi. Praca ta miała tym razem przybrać formę publikacji, miała w żywej, barwnej szacie przedstawić wygląd polskiej ludności, która w tym stopniu była mu dobrze znaną, w jakim Zachodowi obcą. Tem ponętniejsze też było zadanie. Utwór ten, choć ma tylko nazwę: »Zbiór polskich ubiorów«, jest atoli czemś więcej, niż zobrazowaniem pewnego



94. SEJMIK.

działu folkloru: — to nie same materyały do ubioroznawstwa, okazy i wzory, to jakby streszczenie jego pobytu w Polsce i końcowy wyraz pewnej, z celem powziętej działalności.

Sławę i zasługę przedsięwzięcia artystycznego dzieli Norblin z ziomkiem swym Debucourtem, dzięki jego mianowicie akwatintom kompozycje Norblina stały się ogólniej dostępne i wzięte. Jednak, ponieważ dochowały się i oryginały, które mu Norblin go rytowania oddał, o wiele doskonalsze od reprodukcji, możemy dzieło Norblina poznać równie w formie jego własnej. Znajdują się one dzisiaj w Muzeum Czartoryskich w Krakowie, które posiada również egzemplarz publikacji Debucourta, należącej obecnie do bibliograficznych rzadkości.

Z sześćdziesięciu kilku akwarel i kilkunastu sepji (razem z 81 obrazków, nie licząc za dwa jednego, obustronnego) składa się to norblinowskie dzieło o kostymach, zbiór, pokaźny liczbą, jednak jeszcze nie zupełny, skoro u poprzedniego właściciela, Cichowskiego w Paryżu, liczony był na 100 akwarel<sup>139</sup> i skoro starczyło na obdzielenie różnych jeszcze zbiorów. Po kilka fragmentów posiadają: prof. Kazimierz Kostanecki w Krakowie (po Janie Blochu z Warszawy), p. Dominik Jeżewski w Głębokiem i i.<sup>140</sup> Daty — na karcie tytułowej: 1804, w obrębie albumu: 1804 i 1814, a na akwareli prof. Kostaneckiego: 1817 — zakreślają dla tej pracy bardzo szerokie granice czasowe. Datę 1804 r., która nie musi być koniecznie datą rozpoczęcia, mógł Norblin

równie dobrze wypisać we Francyi, jak w Polsce, a to ostatnie znaczyłoby, że do Francyi przyjechał nie tylko z pomysłem, ale i z rozpoczęciem dziełem. W każdym razie można przyjąć, że z Polski przysłała zewnętrzna pobudka do przeprowadzenia tego artystycznego przedsięwzięcia. Zdaje się, że inicjatywę dała ks. Izabela Czartoryska. Oto na kartach kilku rysunków znajdują się jej dopiski z uwagami dla Norblina, z których zarazem widać nie tylko jej interesowanie się postępami, ale i współdziałanie krytyką. Wynika z tego, że Norblin musiał jej przysyłać z zagranicy gotowe wzory do oceny i prosić o radę, do której wszakże nie stosował się w każdym wypadku. Inna notatka, późniejszej nieco ręki, dorzuca jeszcze jeden szczegół, informując, że nakładcą był Faifer (Pfeiffer), który »wzór ieden płacił po dwa luidory«, niewiadomo tylko, komu: Norblinowi, czy Debucourtowi.

»Ubiory« Norblina wskutek swego wielkiego bogactwa treści i wdzięku opracowania wyglądają w całości, jakby opisowy poemat o ludzkiej polskiej, są pewnego rodzaju »Pieśnią o ziemi naszej«, z którym to utworem Wincentego Pola mają jeszcze zbiegiem okoliczności tę wspólną cechę, że nie obejmują wszystkich dzielnic Rzeczypospolitej, — zupełnie np. opuszczona jest Wielkopolska. Część tablic przedstawia, zgodnie z tytułem, tylko typy mężczyzn, i kobiet, w odpowiednim do miejsca lub stanu przebraniu, część jednak tworzy obrazki rodzajowe, pokazując przeważnie zajęcia różnych warstw, rzemieślników, profesjonistów, przekupniów, domokrażców, chłopów. W tej ostatniej kategorii, wzorował się Norblin na tak zw. »*cris*«, na specjalnej gałęzi sztuki rodzajowej, której przedmiotem jest »wywołujący zarobnik«.

»*Cris*« były częstym tematem rysowników XVIII i początku XIX wieku, jak niegdyś były w Holandyi w otoczeniu Rembrandta, a przedtem w szkole bolońskiej u Annibala Carracciogo<sup>141</sup>. Są tedy »*Cris de Paris*« Edme'a Bouchardona (1737—1746), Poissona (1774), L. J. Watteau (siostrzeńca Antoniego) 1786, Laurona: »*The Cryes of the city of London*« (1711), »*Der Kaufruf in Wien*« Ch. Brandta (1775), »*Ausrufende Personen in Nürnberg*« (1805), Mat. Deischa, gdańszczanina: »*Die Danziger Ausrüfeen*« i t. d.

Równie ulubionym rodzajem były dla artystów i wydawców »kostymy«, zaczynające się gęściej pojawiać od połowy XVIII w. Zaciekawienie dla nich, obudzone już w XVI wieku<sup>142</sup>, było podówczas wielkie, poszukiwano ich w różnych krajach i wydano wiele tego rodzaju zbiorów — żeby wymienić nazwisko tylko weneckiego rytownika, Th. Viero, który rylcem swym popularyzował znajomość strojów angielskich, hiszpańskich, szwedzkich, greckich, arabskich, indyjskich i t. d.

Godnem być może uwagi to, że nie spotyka się jednak ubiorów polskich jako osobnego zbioru, i że Polskę wyprzedziły w tym względzie publikacje o Rosyi, przedewszystkiem dzieło rytownicze wspomnianego już wyżej Leprince'a wydane w r. 1782, zawierające seryami całemi tak ubiory, jak i »*cris*« z Petersburga, Moskwy i t. d., nadto zaś sceny rodzajowe. Są to utwory

tak powabne fakturą i tak analogiczne treścią, że publikacja ta najbardziej chyba mogła być podnieta dla Norblina, względnie dla ks. Czartoryskiej, do stworzenia dzieła o strojach polskich.

»Zbiór ubiorów« Norblina ma podwójną wartość: pierwszą, kostyumową, a drugą, może wyższą, obyczajową. Przedstawienie strojów, czyto ludowych, czy historycznych, czy mundurów i t. d. nie jest tylko zaznaczeniem materiału, kroju i barwy odzienia. Układ figur, wypełnienie tła zawsze swojskimi motywami krajoobrazowymi i t. d. zmienia się z każdą kartą, sceny zaś rodzajowe, któremi Norblin urozmaicał zbiór, a które stanowią mniej więcej połowę całości, jeszcze więcej czynią go zajmującym, dając w niejednym obrazku zamknięte w sobie, pilnie wykończone, harmonijne dzieło sztuki, pełne kolorystycznej krasy.

Tu trafiają się rzeczy nieocenione jako materiały do naszej kultury, i do tego, co już zanikło, i do tego, co trwa po dziś dzień. Więc np. palestrant polski, zabawny trochę kontuszowiec o zapalczywej gestykulacji, przedstawiony w roli rzeźnika przed trybunałem,

na tle audytorium »za kratkami«, złożonego z szlachty i dam; dalej posuwisty polonez w salonie, ilustracja o bodaj czy gdzie możliwem, lepszem odczuciu staropolskiego ducha, choćby u późniejszych, rdzennie polskich malarzy (ill. 95) — lub nie mniej charakterystyczna kołomyjka na stepie: kozak w prysudach przed hasającą z nim młodą, którym inny kozak przygrywa na bandurze ukraińskiej, również bardzo ciekawy, a nawet archeologiczny w swoim rodzaju dokument, bo gdzież przedtem, w XVIII i XVII wieku znajdziemy



95. POLONEZ (SZKIC.)



96. KOŁOMYJKA.

»na Pocięjowie«. Tu żołnierz, już z czasów Księstwa Warszawskiego, sprzedaje, czy kupuje, mundur u żyda, — gdzieindziej możemy się przypatrzeć obrazkom z życia gospodarskiego na wsi: łapaniu gęsi na podwórku zapomocą zagiętej, długiej laski, trzebieniu wieprzy przez misiarzy, mieleniu na żarnach, podbieraniu miodu i t. d.

Do wielu z tych scen mamy szkice ołówkiem, sepią lub piórem w albumach gołuchowskim, krakowskim i indziej. Powstawały one najczęściej przez proste przerobienie dawnych rysunków. Wzmiankowany wyżej na str. 116 »Chłopski mazur« z Albumu krakowskiego, przeistoczył Norblin na mazur, którego tańczy szlachta, »Kobietę wiejską, sprzedającą tatarak«, namalował ze szkicu z r. 1791 (Alb. Krak.), a do »Janczara« użył rysunku jeszcze dawniejszego, z r. 1777, tego, o którym była mowa na str. 25.

Podobnie nie malował z pamięci ani tych wieśniaków, żydów, szlachty,

lepsze, plastyczne przedstawienie ruskiego tańca? (ill. 96).

Przerzucając karty, natrafiamy dalej na sceny z innej dziedziny życia, jak wymierzanie chłosty cielesnej w »Izbie kar na ratuszu Starego Miasta«, w której leżącego winowajcę, rozebranego od pasa w dół, biją batogami, lub zapoznajemy się z osławionym »gasiorem«, rodzajem pręgierza, w którym stoi człowiek, uwięziony po szyję i za przeguby rąk, wywabiwszy z chat gromadkę chłopów, bab i dzieci, przypatrujących się ze zgrozą tej barbarzyńskiej karze, na którą go zasądził stojący obok przedstawiciel prawa, szlachcic z papierem w ręku (ill. 97).

Na innej znowu karcie widnieje osławiony handel starzyzny

z których każdy tak przykuwa oko swą swojskością (ill. 98—101); do każdej figury i jej roli można znaleźć podstawową notatkę, robioną kiedyś na miejscu, i dlatego można zaufać wierności ubiorów, które noszą te postacie — (o ile nie są to rekonstrukcje historyczne, jak np. mniej udatny: »Rycerz polski z czasów Jana Kazimierza«, lub »Husarz z czasów Jana III.«) — tem więcej, że rażących usterek co do prawdy lokalnej nie przepuściłoby kompetentne oko ks. Czartoryskiej.

W ten sposób, jako rezultat długich studyów i szczerego zamiłowania powstało to dzieło Norblina, — jedno z najoryginalniejszych. Obce »*Cris*« i »*Costumes*« wpłynęły tylko na pomysł ogólny. Jako cudzoziemiec, spro-



97. »GĄSIOR«.

stał Norblin znakomicie swemu zadaniu, jakie kiedyś, dawno sobie postawił: dać poznać, wprowadzić do sztuki jako nowy temat ten kraj, w którym przebywał, tak, jak czynili inni artyści XVIII w., spożytkowując podobnie swój pobyt w odległych stronach. Dzieło to jest zasługą wobec Polski, »Ubiory« jego długi czas nawet nam, Polakom, służyły, jako jedyne kompendyum w swym zakresie, jako jedyne »wzory«.

Bliżej nieznanne, osobiste stosunki Norblina z Debucourtem, a prawdopodobnie jeszcze i wzgląd nakładcy, aby publikacja wyszła wzorem podobnej, ukończonej właśnie »*Collection de costumes*« C. Verneta<sup>143</sup>, złożyły się na to, że strona rytownicza wydawnictwa dostała się w ręce Debucourta, nieprześcignionego specjalisty na polu kolorowego sztychu. Udoskonalił on ten proceder reprodukcji do mistrzostwa na zasadzie akwatinty i kilku płyt, którymi jedną po drugiej nakładał potrzebne tony barwne, zaczynając od koloru

czarnego, lub jego odcieni (*»demi-teintes«*), a czynił to z taką subtelnością i precyzją, że, patrząc na gotowe odbicia, nie myśli się, by to miały być rzeczy drukowane. Roboty jego mają łudzący wygląd gwaszów lub akwarel, w mikroskopijnej ziarnistości akwatinty niknie suchość sztychu, wszystko wychodzi jakby z pod rzutu wilgotnego pendzla.

Lubo Philibert-Louis Debucourt przeszedł był już wówczas zenit swojej sławy, bo najudatniejsze jego dzieła rytownicze miały poza sobą ze trzy dziesiątki lat, tak, jak i on sam przekroczył był już siłę wieku (\* 1755), było to dla Norblina chlubą, że rytownik pierwszorzędnego nazwiska we Francji zespolił się z nim razem jako współpracownik i wprowadził w świat jego dzieło.

W Muzeum Czartoryskich, posiadającym i oryginały i ryciny »Ubiorów«, znajdujemy wyjątkową sposobność poznania stosunku obydwóch prac. Przedewszystkiem wykrywamy, że wśród oryginałów brak następujących kompozycji, które Debucourt zreprodukował: »Siciarz«, »Garncearz«, »Kobieta, sprzedająca obarzanki« i »Przedający sadze«, a następnie, że siedm pierwowzorów jest zastąpionych sztychami Debucourta, przemalowanymi przez Norblina (ill. 99).

Porównywując poszczególne karty obydwóch albumów spostrzega się, że rytownik nie trzymał się wiernie kolorytu pierwowzorów, zmieniał dowolnie odcienie i całe barwy na inne, wpadając przytem w tony bledsze, a surowsze, a nawet sam nadawał kolory tam, gdzie miał dostarczoną »grisaille«. Nie uchwycił też nigdzie wiernie wyrazu, stąd o oryginałach nie można mieć pełnego wyobrażenia ze sztychów Debucourta. Odbicia jego są drukowane w dwóch tonach, w czarnym i niebieskim, a następnie kolorowane ręcznie, bez należytej jednak staranności. (ill. 102.)



98. PÁROBEK KRAKOWSKI.



Debucourt nie zreprodukował wszystkich wzorów: z całości wybrano tylko 50. Każdy obrazek otrzymał podpis polski i francuski, również w dwóch językach wydrukowano tytuł, co znowu wskazuje, że publikację przeznaczono głównie na zbył w Polsce, skąd też ktoś robił o nią starania i kierował jej wydaniem. Dzieło wychodziło zeszytami w okładkach, zatytułowanych:

»Zbiór wzorowy rozmaitych polskich ubiorów pendzlem znanego malarza Norblin wydanych, a przez sławnego Debucourt na miedzi wyrzniętych. [...Wydanie] w Warszawie.

*Collection de costumes polonais, dessinés d'après nature par Norblin, et gravés par Debucourt. [...Livraison] Paris, Charles Bance, Marchand d'Estampes, rue J. J. Rousseau, N<sup>o</sup> 10. De l'Imprimerie de Gillé.*

Drugie wydanie zrobiono po śmierci artystów w Strassburgu w latach 1838—41, z dołączeniem tekstu w języku francuskim i niemieckim<sup>144</sup>. Puszczano też w obieg egzemplarze niekolorowane.

Aby się już w wielu słowach nie rozwodzić nad tą publikacją, a dać jeszcze cokolwiek pojęcia o jej zawartości, nie od rzeczy będzie zakończyć tę wiadomość bibliograficzną spisem tablic, powtórzonym za katalogiem Fénaillé'a<sup>145</sup> i w jego porządku, ze zmianą tylko licznych, rażących pomyłek w pisowni słów polskich. Po tytułach tych, można się zorientować, co można znaleźć w tym zbiorze. Ze spisu tego pozna zbieracz, jak trudno jest o kompletny egzemplarz Debucourta, bo nawet w egzemplarzu Czartoryskich jest mały brak.

1. Karta tytułowa: Zbiór rozmaitych strojów polskich. *Costumes polonais 1817*. (Dziewczyna wiejska rozwiesza chusty na sznurze), 2. Patron polski, 3. Stróż nocni,



99. ŻYDÓWKA.



100. HAJDUK.

45. Chłopka lubelska, 46. Podlasianka, 47. Kobieta sprzedająca pomarańcze, 48. Żyd balbierz, 49. Żyd sprzedający towary po ulicy, 50. Bartnik podbierający miód.

4. Furman żydowski, 5. Chłop przy robocie, 6. Gospodarz krakowski, 7. Parobek krakowski, 8. Dziewka krakowska, 9. Służąca krakowska, 10. Chłopka litewska, 11. Chłop żmudzki, 12. Chłopka żmudzka, 13. Chłop ukraiński, 14. Kozak ukraiński, 15. Kozak ukraiński (inny), 16. Dziewka kozacka, 17. Węglarz, 18. Baby przed kościołem św. Jana, 19. Szlachcic polski, 20. Chłop sprzedający kury, 21. Kobieta sprzedająca flaki, 22. Garncarz, 23. Chłopi do rżnięcia drzewa, 24. Żydówka polska, 25. Kobieta sprzedająca obarzanki, 26. Chłop lubelski, 27. Dzieci żydowskie, 28. Chłop sprzedający drzewo, 29. Pan polski w dawnym ubiorze, 30. Dama polska w starożytnym ubiorze, 31. Mleczarka, 32. Przedający obrazy, 33. Rybak z okolic Warszawy, 34. Kobieta sprzedająca poziomki, 35. Przedający sadze, 36. Cebularz, 37. Kowal, 38. Siciarz, 39. Kobieta mieląca kaszę, 40. Żyd powracający z bóżnicy, 41. Chłop na saniach, powracający z targu, 42. Dama polska w szubie, 43. Kołodziej, 44. Chłop litewski,

Żadna już praca Norblina z drugiego okresu francuskiego nie dorównywa »Strojom« ani skalą przedsięwzięcia, ani znaczeniem, jakie ma to dzieło, dla nas szczególnie. Produkcya ówczesna artysty, o ile nie stanowi snucia z zapasu starych szkiców, ich przerabiania i choćby tylko retuszowania, ogranicza się głównie rysunkami, lub częściej szkicami, zastosowanymi do chwili i miejsca.

Do takich utworów, powstałych ze świeżego natchnienia i dzięki temu wychodzących poza przeciętność ogólnej masy, nowych tematem, ale nie rodzajem, należą ilustracje współczesnych dziejów oręża francuskiego, na które przeniósł się jego rozmach batalistyczny, nabrany i ożywiony przez ilustrowanie powstania Kościuszkowskiego i wypadków politycznych w Polsce. Zaiste, gdyby nie te żywe wrażenia, tworzyłby Norblin w dalszym ciągu takie

zdelokalizowane bitwy, u-tarczki kosmopolitycznych rajtarów, jakto było z początku, lub bitwy historyczne, mimo danej nazwy nie wiele różne od tamtych, pozbawione zawsze tego, co daje malarzowi współczesność i bliskość faktu.

Przeżywając historję swego kraju, na którą nie był obojętny od pierwszych wstrząśnień Rewolucyi, upamiętniwszy ją przedstawieniem »Przysięgi Stanów Generalnych w Wersalu, w sali Gry w Piłkę, w r. 1789«, na rysunku, »inspirowanym kompozycją Davida«<sup>146</sup>, a pewnie poprzedzonym niejednem studyum, skoro szkic na ten temat możemy oglądać i w zbiorze gołuchowskim (Alb. str. 23) — staje się artysta echem epoki, która przez najbliższe lata zagłusza współczesnych szczękami oręża.



101. DZIEWCZYNA, SPRZEDAJĄCA POMARAŃCZE.

Wymienić można następujące, wykonane w tym czasie, szkice i różne opracowania bitew, bądźto znane tylko ze wzmianek, bądź przechowane u potomków artysty we Francyi, a mianowicie: bitwę pod Nazaretem<sup>147</sup>, pod Górą Tabor<sup>148</sup> (z wyprawy Bonapartego do Palestyny 1799), bitwę pod Marengo<sup>149</sup> (z kampanii r. 1800), a z późniejszej wojennej historii Francyi bitwę pod Iławą, opracowaną w licznych projektach<sup>150</sup>, z których dwa są w Muzeum w Orleanie<sup>151</sup>. Z nimi wszystkimi przybywa nowy tytuł do sławy artysty, za życia nie osiągnięty: malarza historycznego francuskiego. — Bywają to albo pobieżne rzuty dla szybkiego wyładowania pomysłu z wyobraźni, albo sumiennie wykończone kartony, jakby wzory do sztychów, często opatrywane jego charakterystycznymi, objaśniającymi dopiskami.

Czasem troska o prawdę historyczną wyraża się posługiwaniem się planami pól bitew, czasem znowu bierze górę zwyczajna u niego licencya.

Pojęcie o tych i tym podobnych kompozycjach daje utwór w zbiorze gołuchowskim, malowany sepją po dwóch stronach karty ( $36\frac{1}{2} \times 52$ ), przedstawiający po jednej zjazd wodzów na pobojuowisku, może po roze-

graniu się morderczej bitwy pod Hławą, scenę, oznaczoną tylko: 1807 *Norblin f.*, po drugiej zaś wariant tejże kompozycji z dodatkiem motywu alegorycznego, pojętego w duchu epoki *empire*. Ta ostatnia scena jest jakby ogólnem, alegorycznem przedstawieniem wojny, lub apoteozą walk napoleońskich. Lepszą jest scena pierwsza (ill. 103), poprawna kompozycya batalistyczna, cechująca się pełnią przestrzeni i przejrzystością rozkładu. Trzeźwy, realistyczny umysł *Norblina* nie miał daru do alegoryi, więc dodatki: Świątynia Sławy w promiennych blaskach na niebie, Anioł Zwycięstwa, prowadzący w powietrzu korowód lecących postaci, Śmierć, pomykająca po pobojuowisku, gmatwają tylko myśl kompozycji, przeciążonej tymi symbolami i niejasnej



102. CHEOPKA ŻMUDZKA (SZTYCH DEBUCOURTA).

w samej treści. Tę pewną zagadkowość posiada i pierwsza scena, lecz ma za to udatnie wywołany nastrój radości wojennej z usunięcia męczącej grozy bitwy.

Oto ostatnie z szeregu licznych, w późną starość przeciągających się wykwitów talentu batalistycznego byłego ucznia *Casanovy*, — ale jeszcze nie ostatnia karta książki... Po przerwie kilkuletniej jeszcze raz drgnie werwą



PORTRET WŁASNY.



70-letni starzec, by rzucić na papier kilka szkiców, ilustrujących śmierć ks. Józefa Poniańskiego w Elsterze<sup>152</sup>, już artystycznie nie wiele znaczących, rażących przeszarżowanymi zabawnie skokami rumaka, to spiętego, to dającego nurka, to topiącego się, ale przecież ciekawych tem obmyśliwaniem kompozycji na różny, ostatecznie niezdecydowany sposób (ill. 104). Miły to w każdym razie dla nas objaw dzielenia powszechnego wówczas kultu dla ks. Józefa i odgłos sympatyj ku Polsce, z którą się artysta żył dożgonnie.



103. PO BITWIE.

W inny świat wprowadzają nas szkice rodzajowe Norblina, robione z natury w późniejszym wieku, dające różne przyczynki do historii życia obyczajowego Francji za czasów Cesarstwa i Restauracji. Są one przede wszystkim cenne dla Francuzów, wskrzeszając im wspomnienia Paryża z przed stu lat ciekawymi obrazkami, pochwyconymi na chodniku i podwórzu, lub w eleganckich ogrodach publicznych, widokami gwarnych ulic i placów, nie przypominających żadnym rysem architektonicznym dzisiejszej stolicy Francji, jej domów i załasków, o których już i tradycya wygasła. Z dawnego przyzwyczajenia bawi się Norblin gawiedzią wielkowiejską, wędrującymi rzemieślnikami i wydrwigroszami, przekupniami, żebrakami, odszkiecowuje przeróżne ich rodzaje zarobkowania, albo też idzie przypatrywać się uciechom tłumu, widowiskom i zebraniom.

Para zakochanych, siedząca na ławce, w ogrodzie (z r. 1807 — Alb. Krak. str. 58), zebranie towarzyskie na Polach Elizejskich (1808) i podobne sceny w Ogrodzie Tuileryjskim (1807), widok *Quai des Théatins*, buda kuglarska, czy jakieś inne przedsiębiorstwo uliczne na placu »des Trois-Maries« (*place de l'École*), kawiarka, sprzedająca kawę na chodniku (1819) — wszystko to w Muzeum Carnavalet w Paryżu — a dalej typy uliczne z Albumu gołuchowskiego, jak przekupień owoców, otoczony kupującymi, z r. 1820 (ill. 105), węglarz i t. d. — wreszcie sceny takie, jak: »Teatrzyk psów na placu Saint-Germain-l'Auxerrois w Paryżu«, rysunek, szczegółowo opisany w katalogu pośmiertnej wysprzedaży dzieł Norblina w r. 1830, kolorowany, wielkich rozmiarów, mieszczący przeszło 300 figur<sup>153</sup> — oto tematy, które przemawiały do Norblina, z których tworzył rodzajowe obrazki, używając ulubionej przez siebie w tym czasie techniki sepii, lekko ożywionej ciepłym kolorem. Gdzie zaś tylko mógł, wprowadzał sztuczne, jaskrawe, niby rembrandtowskie »*effets de nuit*«, lub nastrojowe oświetlenie księżycowe. Tak wyglądają też widoki z *Quai de Théatins* i *Place des Trois-Maries*, z których drugi, noszący datę 1823, dobrze stonowany w oświetleniu i szczęśliwy w uchwyceniu nastroju wieczornego i ruchu ulicznego, jest fenomenalnem odezwanieniem się dawnej siły i mógłby do niepoznania reprezentować twórczość artysty z lat dojrzałych lub młodych.

Wszystkie te przykłady artystycznej produkcji Norblina we Francji stylowo podległe są epoce *empire*'u. Dokumentują to powłóczyste tuniki dam, strój głów, surduty, opięte ubrania i kapelusze panów. Wszystkie cechy zamierowanego już wydłużania postaci, przesadne ruchy osób biegnących, rzucają się w oczy jaskrawo w scenach z ogrodów Tuileryjskiego i Elizejskiego. Nie można przejść mimo tych rysunków, żeby nie wspomnieć Norblina, dawnego malarza »*fêtes galantes*«. W istocie wegetuje tu jeszcze, ale i zamiera duch »*ancien régime*«. Na progu XIX w. ostatnie wspomnienia Watteau!

Jako historyograf Paryża z początków XIX wieku nie może być Norblin zapomniany; wydobywa na jaw jego znaczenie Musée Carnavalet, gdzie szkice naszego artysty, »spadkobiercy Saint-Aubinów, młodszego Moreau i Lespinasse'a«<sup>154</sup>, uważane są za jedne z ważniejszych dokumentów dawnego wyglądu Paryża.

Jeżeli rysunki jego, odnoszące się do przeszłości stolicy Francji, taką odgrywają rolę w Muzeum paryskim, jeżeli te prace wobec wielkiej ilości pamiątek, pozostawionych przez wielu innych rysowników, bierze się tam poważnie w rachubę, o ileż bardziej powinny być cenione u nas tyle liczniejsze jego studia, odtwarzające Warszawę w XVIII w., kartki malowanego pamiętnika, ciekawsze od niejednego z pisanych dla topografii miasta i mieszkańców, które, robione w epoce dojrzałości, pod względem artystycznym są więcej interesujące od owych scenek, kreślonych ciężką i słabnącą już od starości ręką.





104. ŚMIERĆ KS. JÓZEFA PONIATOWSKIEGO.

Sympatycznie przedstawia się starość Norblina, gdy się patrzymy na jego życie artystyczne tego okresu, owiane pogodą myśli i młodzieńczą ochoczością pracy. Działaniu wieku, który musi przecie znaczyć swoje ślady, nie może się oczywiście oprzeć strona techniczna utworów, w tym czasie powstałych, tyle zależną od sprawności ręki i oka — to też rysunki 60-letniego malarza odróżniają się charakterystyczną pobieżnością i grubieniem zarysów, uproszczeniem, rwąciami się i zacinającymi w zygzaki muśnięciami pendzla, cieniowaniem grubymi przecinkami, słabą plastyką. — Jednym słowem technika traci energię, lecz obfitość produkcji nie maleje. To raz powrót do dawnych studyów, to znów świeże projekty, to jakieś planowanie pałaców, czy odrisy architektoniczne (dochowane wśród papierów artysty, odziedziczonych przez p. Gauchera), to znowu ślady ulubionego nadewszystko zajęcia: studyowania i kopiowania Rembrandta, i pewnego rodzaju niespodzianka: po przerwie lat kilkunastu — akwaforta.

Uwagi godną jest ta rycina, jako największa (w:  $50,3 \times 64$  cm.) w całym jego »oeuvre gravé« i jako »dzieła« tego epilog, ale bez znaczenia w rozwoju

twórczości artysty, jest bowiem tylko reprodukcją rembrandtowskiej kompozycji: »Kazania św. Jana Chrzciciela«, końcowym hołdem mistrzowi.

Znany ten obraz, który za życia Rembrandta nie miał szczęścia doczekać się rozpowszechnienia na miedzi, znalazł w Norblinie chyba najodpowiedniejszego wykonawcę zamiaru mistrza. Dłuższy czas zajmował się Norblin tem dziełem w pełnym zrozumieniu trudności zadania, ale też w poczuciu sił, potrzebnych do oddania wszelkich finezyi światła i wartości barwnych »grisailli.« Oryginał, którego posiadaczem jest dzisiaj Królewskie Muzeum w Berlinie, znajdował się w owych czasach w Paryżu u głośnego zbieracza, kardynała Fescha, wuja Napoleona I., świeżo sprowadzony z Holandyi. Choć na kopii, sporządzonej do rytowania (znajdującej się w Gołuchowie), i na rycinie samej widnieją daty 1808, robił artysta i przedtem (1805—6) i potem (1818) studia, przechowane w Albumie gołuchowskim, chcąc pracę tę doprowadzić do doskonałości. Nie wykończył jej jednak — i w takim stanie trochę twardej roboty, dostatecznie jednak zaawansowanej, aby mózdz być już podpisaną, znalazła się płyta po jego śmierci.

O ile Norblin robił z niej nieliczne odbitki, noszą one jego sygnaturę: *N. f. d'après Rembrandt*, odbijano ją jednak i później, na sprzedaż, ale, co jest bardzo znamienne, ze sfałszowaną sygnaturą Rembrandta. Tych odbitek pośmiertnych jest więcej, niż tamtych, a noszą one oznaczenie albo »*Rembrandt sc.*«, albo przy tem jeszcze datę »1656«. W całkiem niewymyślny sposób sfabrykowano to oznaczenie, zacierając tylko początek sygnatury Norblina, a do pozostałego słowa »Rembrandt« dodając litery »sc.« i fikcyjną datę<sup>155</sup>.

Ten epilog rytowniczej działalności Norblina nasuwa jedną uwagę: Ani tą ryciną, znaną przeważnie z tych niestarannych, fałszerskich odbitek, ani dawniejszemi innemi akwafortami, odbijanemi również nie przez niego (o ile są na cienkim papierze), nie może być artysta nasz reprezentowany godnie w zbiorach graficznych. Szkoda, że Norblin w późnym wieku, tak płodnym w projekty, nie zabrał się do zbiorowego wydania wszystkich swych akwafort, które we własnoręcznym jego odbiciu i pod jego okiem wypadłyby inaczej, niż te, przeciętnie spotykane. To przygotowanie sobie płyt w Polsce i wywiezienie ich potem z sobą miało może do tego prowadzić, by w wygodniejszych warunkach we Francyi zrobić z nich szerszy użytek.

Jeszcze parę słów do biografii artysty. Żadnych ważnych zdarzeń życiowych nie ma się do zarejestrowania. Cóżby się mogło zmieniać w toku jego prywatnego życia, jakichby można się spodziewać wiadomości z zewnątrz o artyście-starcu, zeszyłym z widowni, zawsze skromnym, a teraz zajmującym się malarstwem, jak się wyraża notatka nekrologiczna, »dla własnej przyjemności«? Widzimy go spokojnym, niezmęczonym, z wyrazem duchowego skupienia i dobroduszości na portretach własnych, których robieniem

zatrudniał się aż do późnej, sędziwej starości, powtarzając swą postać z mniej więcej stałymi rembrandtowskimi efektami pozy i światłocienia. (Portret w Albumie gołuchowskim z r. 1821 (str. 85) i u Józefa Norblina, prawnuka artysty w Warszawie — zob. tablicę). Na czole jego, pooranem zmarszczkami, ale nie chmurnem, w oczach, jeszcze ciągle bystro i pogodnie patrzących, wyczytujemy w streszczeniu historię jego nieburzliwego, skrzętnego życia, monotonię dobrze ubezpieczonej starości emeryta. Nieodstępny ołówek w ręku jest na prawdę u niego znamięm nie-  
folgującej sobie nigdy, podziwu godnej pracowitości. Dziwnie długo opierał się nieubłaganym prawom starości, zachowując wciąż pełnię sił duchowych. Natura artystyczna urągała wiekowi. Jeszcze mając lat 84, na rok przed śmiercią, naszkicował ostatni swój portrecik <sup>156</sup>.

To, co mogą powiedzieć rysunki, da się jeszcze uzupełnić kilku szczegółami. Domyślać się można, że przy całej pogodnej i czerstwej starości i dobrobycie nie cieszył się szczęściem małżeńskim w pożyciu z drugą żoną. Z urywków korespondencji wynika, że między małżonkami zachodziły niesnaski, pod których wpływem Norblinowa pragnęła opuścić męża

(starszego od siebie o lat 25) i wrócić do Polski. Nie wartaby może była wzmianki ta sprawa, gdyby nie potraçała o wielkie imię Kościuszki, mąż ten bowiem, mieszkający podówczas we Francji, zajmował się jednaniem powaśnionej pary. Stając więcej po stronie żony, usiłował wpłynąć na Norblina, trochę urażonego tą interwencją, ale z drugiej strony moralizatorskim listem nakłaniał rodaczkę swą do ustępstw na rzecz domowego szczęścia <sup>157</sup>.

Spotyka się dalej wiadomość, że w r. 1814 wnukowie księżnej wojewodziny wileńskiej odnajdują Norblina w Paryżu, a on oprowadza ich po ga-



105. PRZEKUPIEŃ OWOCÓW.

leryach<sup>158</sup>. Tak więc nie tylko z Czartoryskimi, ale i z Radziwiłłami utrzymywał jeszcze z zagranicy stosunki, odnosząc się w ogólności zawsze z sympatją i wdzięczną pamięcią do Polski.

Nazwisko jego występuje w tych czasach jeszcze raz w dokumencie pełnomocnictwa na sprzedaż gospodarstwa (*«métairie»*) w Sandillon<sup>159</sup>, w którym to akcie z r. 1816 występuje z tytułem *«ancien pensionnaire de l'Academie de peintres de Paris»* — a potem, po długiej przerwie, już tylko nekrolog notuje datę śmierci, która nastąpiła w Paryżu 23 lutego 1830 r.<sup>160</sup>.

Fakt zgonu był pewnego rodzaju narodzinami jego sławy. Sprzedaż pozostałości artystycznej przypomniła go i wywołała zajęcie się nim, jak nigdy za życia, lecz po to, by w miarę, jak ta spuścizna poczęła się rozpraszać i gubić częstkami w prywatnych zbiorach, pójść znowu w niepamięć, aż prawie po najnowsze czasy. Na aukcyi, dokonanej 14/V 1830 r., na którą wydobyto przeszło tysiąc własnoręcznych jego rysunków, płyty akwafort, ryciny i t. d., okazało się, że Norblin malarz, rysownik i rytownik był także zbieraczem. Posiadał dzieła nie tylko tych mistrzów, których naśladował: rysunki Watteau, Casanovy, Dietricha i akwaforty Rembrandta, ale też rysunki innych jeszcze artystów, przeważnie holenderskich, w czem między innymi uderza obecność Van Goyena tem właśnie dobitniej, że paleta tego Holendra, w związku z tem, co w innym miejscu wyżej zaznaczono, zdaje się nie była bez znaczenia na wyrabianie się kolorytu Norblina w niektórych szarych, lekko podkolorowanych krajobrazach i scenach jarmarcznych, sprowadzanych wedle gustu holenderskiego pejzażysty prawie do monochromicznej prostoty. Spis nazwisk: Teniersa, Adriana van de Velde, Elsheimera, Lenaina, Fragonarda, Leprince'a, Roberta i t. d., poucza, że Norblin obcował nie tylko z trzema ulubionymi swymi mistrzami<sup>161</sup>.

A przy sposobności tego przeglądu przypomina się, że i inni, niewyszczególnieni nazwiskami w katalogu artyści, znaczyli się śladami w jego umyśle. Znał on, a nawet, co więcej, odrysowywał sobie dla studyów drzeworyty Dürera, wykopiowywał np. fragmenty z cyklu *»Życie Maryi«* i z obrazu *»Męczeństwo 10.000 perskich chrześcijan«*, nie znając, jak się pokazuje, tego utworu w oryginale, lecz z drugiej ręki, — wszystko to widać na szeregu rysunków, datowanych rokiem 1795 (Alb. Krak. str. 13 i 21, Alb. gołuch. str. 43).

Innym przykładem, jak chętnie patrzył Norblin na dzieła obce, jest rysunek *ukrzyżowanie św. Piotra*, z r. 1809, wyglądający na kopię obrazu włoskiego (Alb. gołuch. str. 76 ill. 106), — co jest o tyle ciekawem, że Norblin omijał sztukę włoską i wpływów jej bezpośrednich, poza łącznikiem z Casanową, nie reprezentującym właściwie Włochów, nie spotykało się w jego twórczości, lub, jeżeli, to same nieznaczące ślady. To też naprawdę tylko jednej szkoły utworów nie odkrywamy w inwentarzu artysty — włoskiej.

Przy pomocy tych wszystkich dokumentów estetycznych upodobań Norblina staje nam jeszcze raz w pamięci obraz jego wykształcenia artystycznego, bardzo złożonego, obraz talentu, który korzystał z wielu i był też wielostronnym. A przytem stwierdza się ponownie, że przy całej przynależności do szkoły francuskiej najwierniejszym przecie pozostawał zawsze Holendrom.

Nieodosobnione to zjawisko na horyzoncie sztuki francuskiej XVIII w. W jakim stosunku pozostaje Norblin do Rembrandta, Van Goyena i ich ziomeków, malarzy »genre'u«, w takim niemała część Francyi artystycznej pozostawała jawnie do wielkiej sztuki poprzedniego stulecia u swych północnych sąsiadów, a znaczna część nieświadomie.



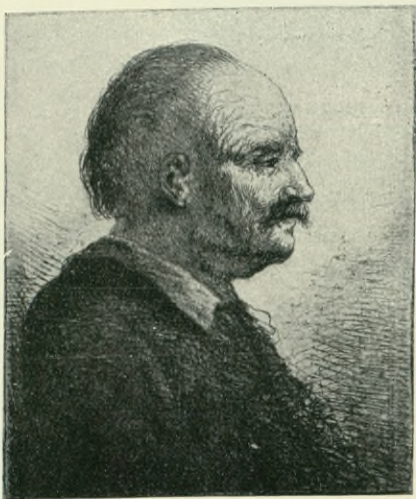
106. UKRZYŻOWANIE ŚW. PIOTRA.

## SZKOŁA NORBLINA.

Monografia o Norblinie byłaby niepełną, gdyby się w niej nie poświęciło kilku uwag działalności pedagogicznej artysty, której zapowiedzią i pierwszym polem był dom ks. Jenerała Ziem Podolskich, późniejszym zaś, a nierównie większego znaczenia, samoistna szkoła w Warszawie. Dzięki kilku wybitniejszym, wykwitym pod jego okiem talentom, w które Norblin, gdy one ledwie zakiełkowały, zaszczerpił żywotne swoje dążności artystyczne, pracownia jego na Starem Mieście odegrała w historii malarstwa naszego za Stanisława Augusta rolę ważniejszą, aniżeli głośniejsza od niej malarnia Bacciarellego, umieszczona na Zamku, otoczona opieką króla, posiadająca oprócz samego kierownika jeszcze kilku nauczycieli, niestety, o małych tylko kwalifikacjach.

Nie mamy jednak ani pewniejszych wiadomości co do czasu, kiedy Norblin założył swą szkołę, ani bliższych szczegółów o niektórych jego uczniach.

W przeglądzie nazwisk artystycznych, które grupują się około Norblina w charakterze uczniów i naśladowców, chronologicznie wysuwa się na przód *Nether*, osobistość z działalności swej tak niewiele znana, że mogłaby do reszty pójść w niepamięć, gdyby nie dwadzieścia kilka akwafort, z lat 1778—80, noszących jego podpis, jako rytownika, a nazwisko Norblina, jako rysownika, (*Norblin del (inv.) — Nether f.*), lub też zamiast tego podrobioną sygnaturę: *Rembrandt*. Ryciny te, przedstawiające



107. NETHER: TYP POLSKI  
(WEDLE NORBLINA.)

przeważnie charakterystyczne głowy i typy (ill. 107), oraz parę studyów fizjonomii krzyżących (ill. 108) wskazywałyby, że już w latach 1778—80 na szkicach Norblina i pod jego okiem uczył się Nether rytownictwa — o ile ten domniemany potomek malarza drezdeńskiego<sup>162</sup> był w istocie wychowaniem pracowni Norblina, a nie artystą, ulegającym jego wpływowi z oddalenia, może nawet z zagranicy. Akademia malarska w Paryżu immatrykułuje w r. 1780 na liście swych uczniów 20-letniego malarza z Warszawy, imieniem »*Henri Nather*«, który uczęszcza do szkoły akademickiej jeszcze w roku 1781, mieszkając z kolei »*chez le Prince Moslosky à la Villette*«<sup>163</sup>. Jeżeli zapiska ta odnosi się do Nethera, byłaby to pierwsza wiadomość do jego życiorysu i na jej podstawie on sam mógłby być zaliczony do polskich rytowników.

Jednego z wcześniejszych uczniów i już z pewnością z tego okresu, kiedy artysta nasz osiadł w Warszawie, odkrywamy w zapomnianym zupełnie Grzegorzcu Wakulewiczu, pojawiającym się w otoczeniu Norblina w latach 1789—1792. Jego rysunki, wchodzące w liczbę kilkuset we wspomniany wyżej plik szkiców Norblina w zbiorze nieborowskim, przedstawiają go nam jako już doskonałego rysownika. Podczas gdy akwaforty Nethera oddają tylko w przybliżeniu rytowniczą technikę Norblina, nie mają bowiem tak subtelnego dotknięcia igły, linie ich są grube, poprawiane, a ton czarny, jakby zbrukany sadzą, — w rysunkach Wakulewicza trudno wprost odróżnić jego pociągnięcia od pociągnięć norblinowskich. Wydzielić je z pośród szkiców Norblina jest o tyle jeszcze trudniej, że i treścią przystosowują się do repertoaru jego pomysłów i nie są oznaczone przez samego autora, podpisy bowiem: »*Wakulewitz*«, »*Gregoire Wakulewitz fecit 1789*« i t. d. są, jak widać z przekreślonej pisowni nazwiska i imienia, pisanego po francusku, ręki Norblina, który ten album układał.

Sądząc z tych próbek w Nieborowie, Wakulewicz był obdarzony nieprzeciętnymi zdolnościami. Niestety, ani o nim samym, ani o jego stosunku do nauczyciela, nie można się na razie niczego dowiedzieć, oprócz tego, że malował portrety<sup>164</sup> i rzekomo zasuwę na obraz Matki Boskiej Pocieszenia w ołtarzu głównym kościoła Augustyanów w Warszawie<sup>165</sup>. Musiał być autor szkiców nieborowskich dobrym portrecistą, lecz czyż był malarzem scen religijnych? Nie jego chyba pendzla jest »*Wniebowzięcie*«, okrywające wspomniany



108. NETHER: STUDYUM KRZYCZĄCEGO.  
(WEDLE NORBLINA.)

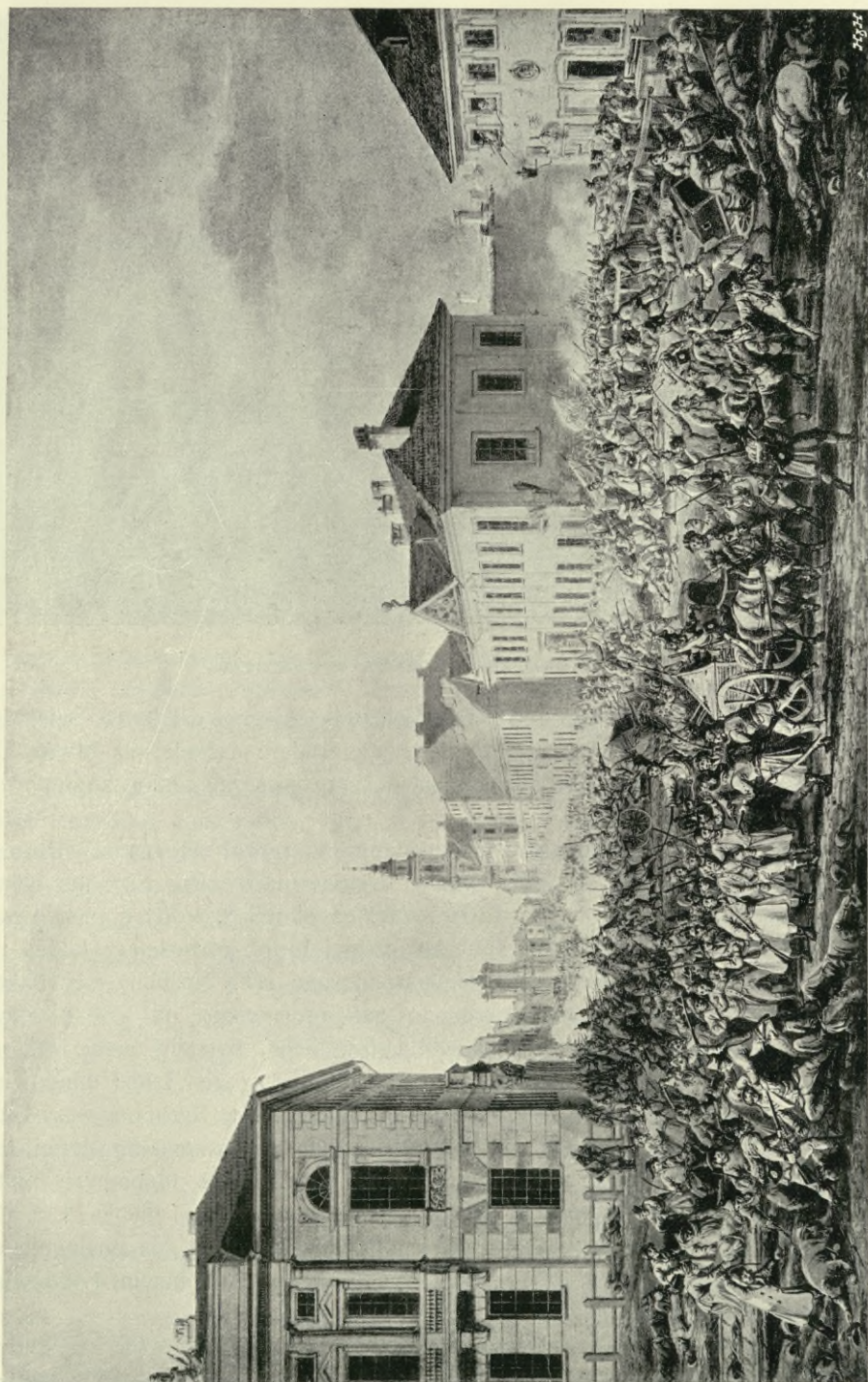


109. A. ORŁOWSKI: BITWA POD RACŁAWICAMI.

obraz cechowego pochodzenia, zasłona ta bowiem (plótno metrowych rozmiarów) pochodzi wprawdzie z r. 1786, ale malowana jest w duchu późnowłoskiego, kościelnego malarstwa.

Największą chlubą Norblina był Aleksander Orłowski. Wniósł on z sobą talent wyższy do jego pracowni, dostawszy się tam młodym chłopakiem i zupełnym samoukiem, wyniósł zaś z niej oprócz wszystkiego, czego wielostronny nauczyciel w zakresie techniki mógł mu udzielić, kierunek przyszłej działalności. Mimo więc, że podobno także Bacciarellemu przypadło być nauczycielem utalentowanego młodzieńca, do czego Orłowski miał się przyznawać<sup>166</sup> nie widać przecież w jego dziełach ani śladu wpływu tego ostatniego, natomiast Norblin przebija się nieustannie w najdawniejszych znanych rysunkach Orłowskiego, jako decydujący kierownik tego samorodnego talentu. Przełał Norblin w ucznia wszystkie swe zdobycze z pracowni Casanovy, przeszczepił w niego kult Rembrandta, nauczył przykładem własnym realistycznego patrzenia na świat otaczający. Do jakiego stopnia nierozłączny z imieniem Norblina, dawny jego paryski nauczyciel naprawdę pozostał jednym z głównych patronów jego szkoły, świadczy żywo w niej uprawiany kierunek batalistyczny, zamiłowanie Orłowskiego do konia i bitwy, wyrażane w formach i bezpośredniego instruktora, Norblina, i mistrza jego, Casanovy. Za najdobitniejszy przykład łączności tych trzech artystów: Casanova — Norblin — Orłowski, niech





110. A. ORŁOWSKI: POWSTANIE W WARSZAWIE 17. KWIEŃNIA 1794. WALKA NA KRAKOWSKIM PRZEDMIEŚCIU.



111. A. ORŁOWSKI: ZABAWA W KARCZMIE.

posłuży bezimienna »Bitwa pod Raclawicami«, niegdyś ulubiona własność Kościuszki, obraz, który w Muzeum Rapperswylskim uchodzi za utwór Casanovy, mógłby być dziełem Norblina, a jest najniezawodniej kompozycją Orłowskiego (ill. 109).

Tematami Kościuszkowskiego powstania zajmował się nieraz Orłowski w ciągu kilku ostatnich lat XVIII wieku, rysując pod okiem Norblina bitwy, walki uliczne w Warszawie (ill. 110), walki na okopach, sceny z rzezi Pragi, obozowiska, typy koszyńców i żołnierzy różnej broni. Niejeden z takich rysunków, przez niego zaczęty, kończy doświadczoną ręką Norblin, gdzieindziej rzuca uczniowi tylko pomysł; przez to zaś pracowanie na spółkę nawet i utwory, wychodzące tylko z pod ręki Orłowskiego, bywają nieraz tak podobne do prac nauczyciela, że jedne można brać za drugie. Ludzi mianowicie w młodzieńczych pracach Orłowskiego to samo, co u Norblina, otwieranie szerokich przestrzeni w głębi obrazu, zapełnianie pól licznymi figurkami, taki sam sposób grupowania, nadawania ruchu, powtarzania ulubionych motywów krajobrazowych, np. promienistych smug słonecznych na niebie i t. d. Cóż dopiero mówić o technicznej stronie, w której, szczególnie gdy posługuje się ołówkiem, piórem i sepją, długo nie jest Orłowski niczem innym, tylko wiernym naśladowcą nauczyciela.

Kierunek Norblina uwidacznia się u Orłowskiego najwyraźniej w studyowaniu przyrody, w odtwarzaniu otaczającego świata, w scenach rodzajowych,



112. A. ORŁOWSKI: KARYKATURY.

w krajobrazie, w karykaturze. Chaty wiejskie, kościółki, karczmy, zabawy ludowe (ill. 111), wojskowi, chłopci, szlachta, typy komiczne (ill. 112) i t. p. drobne rozmiarami utwory, powstałe tuż przed r. 1800, mają w zupełności styl przejrzącej norblinowskiej epoki. Niektóre z najwcześniejszych robót z czasów uczniowskich, lub z bezpośrednich po opuszczeniu szkoły, są mniej lub więcej śmiałościami parafrazami, żeby tylko zestawić dla przykładu z norblinowskim »Targiem na ulicy Królewskiej« — »Targ koński« Orłowskiego ze zbiorów ks. Stanisława Poniatowskiego we Florencji<sup>167</sup>.

Lecz przy całym ogólnym nieraz podobieństwie sytuacji, akcji, wspólności motywów, rozwijaniu tych samych środków malarskich, różnią się przecieź utwory artysty polskiego indywidualnymi cechami, nawet w zaraniu jego malarskiego zawodu. Już wtenczas bywają więcej zamaszyste, rubaszne, pozbawione zalotnej układności; są rozkiełzane, jak temperament Orłowskiego, zaprawione często trywialnym komizmem, lub znowu chłuszczącą drwiną, jakiej także potem nigdy nie szczędził Orłowski swemu społeczeństwu. W tym kierunku wyrabia się jego naturalistyczny sposób patrzenia się na świat, nie dopuszczający żadnego poetyzowania, wprowadzający zupełny rozbrat z sentymentem XVIII wieku, kultywowanym w Powązkach, Puławach i Arkadyi.

Czerpał naukę Orłowski nie tylko z dzieł i wskazówek nauczyciela, omijając obojętnie jego świat sielankowo-dworski, ale i przez studyowanie tych mistrzów, na których kształcił się nauczyciel. Casanova i Salvator Rosa (ten drugi zwłaszcza) zaludniają świat wyobraźni Orłowskiego postaciami żołnierzy w zbrojach lub bandytów, Rembrandt zaś ujarzma jego wzrok światłocieniem i czarem prostoty. Jest też Orłowski wielkim jego wielbicielem i niejednokrotnie przeistacza się w typowego rembrandtystę.

Czas nauki Orłowskiego u Norblina przypada mniej więcej na lata od r. 1790—1799. Wedle tradycyi miał Orłowski jeździć z Norblinem do Niebo-



113. M. PŁOŃSKI: DAMA.

rowa, zabierany przezeń do pomocy w Arkadyi — i w istocie są ślady jego bytności tamże, ale pewne dopiero z r. 1799, np. tą datą opatrzonego rysunek w Muzeum Narodowym w Krakowie, przedstawiający kościół i karczmę w Nieborowie<sup>168</sup>. Jakie zadania wyznaczał tam Norblin Orłowskiemu — nie wiadomo. Udziału jego pędzla możnaby się domyślać chyba w podrzędniejszych dekoracjach »Świątyni Minerwy«, np. w sali »etruskiej«, malowanej zapewne rękami uczniów.

Sam Orłowski nigdy nie próbował sił swych w dekoracyjnym malarstwie, ale przyswoił sobie inną gałąź produkcji Norblina — akwafortę. Nieliczne wprawdzie pozostały po nim ryciny, a te, które mamy, pochodzą już z epoki samoistności artystycznej, niemniej jednak wskazują one, że i w tej dziedzinie był mu Norblin wzorem.

Orłowski jest zbyt wybitną indywidualnością artystyczną, aby można go było scharakteryzować dostatecznie

jedynie wskazaniem zaczerpniętych od Norblina właściwości artystycznych i to gwoli uświetnienia Norblina na horyzoncie sztuki w Polsce. Są to ledwie drobne rysy do jego portretu duchowego, który dałby się odtworzyć dopiero w wyczerpującej, obszernej monografii. To samo odnosi się i do drugiego ucznia, świetnych zdolności Michała Płońskiego, przy którym musimy również ograniczyć się tylko do tego, co może oświetlić jego stosunek do Norblina.

Płoński, podobnie jak Orłowski, wyrabia się w norblinowskiej pracowni, głównie na znakomitego rysownika, uczy się tam przede wszystkim odtwarzania wrażeń szkicem bystro zaobserwowanym, — to bowiem, co znamionuje późniejszą epokę produkcji Norblina, to rozdrabnianie się na improwizacye bez następstw, przechodzi naturalną drogą na jego uczniów, nie starających się już dawać większych, zamkniętych w sobie dzieł; Płoński zaś, zgąszszy rychło, nie ma nawet czasu na skoncentrowanie swego talentu. Największą część jego rysowniczej spuścizny stanowi zbiór rzucanych od ręki rysunków piórem, w Nieborowie, z lat 1796—1799, gdzie gościł nieraz, to z Norblinem — także zapewne pomagając mistrzowi — to sam. Serya tych szkiców okazuje

z jednej strony usposobienie melancholijno-poetyczne, mieszane z wybuchami żywości, z drugiej wybitny talent do satyry i karykatury. Czy tej drogi nie pokazały mu żarciki artystyczne Norblina? Niektóre koncepty sarkastyczne, płody wrzącej wyobraźni 17-letniego młodzieńca, tak uderzają bujną ekscentrycznością kojarzeń, że wytrzymują porównanie z Goyą. W niezwykle delikatnej fakturze tak tych »kaprysów«, karykatur, jak i innych rysunków (ill. 113) widać, że

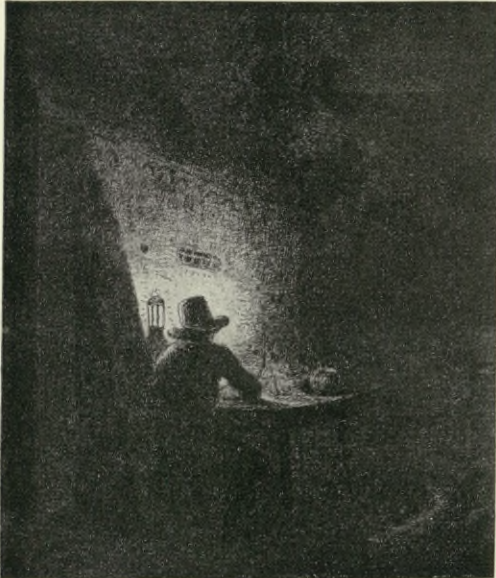


114. M. PŁOŃSKI: MATKA.

Norblin prowadził z początku rękę sympatycznego rysownika, który krył na dnie swych zdolności nie tylko poczucie formy, nie tylko dużo zmysłu oryginalnego, ale i dużą siłę uczucia.

W pracowni Norblina przeszedł Płoński podobne stadya rozwoju, co Orłowski. Najsilniej jednak w jego twórczości młodzieńczej zaznacza się wielki Van Rhyne, z którym wszedł w stosunek duchowy za pośrednictwem nauczyciela (ill. 115 i 116). Norblina zasługą jest skierowanie Płońskiego ku studjom Rembrandta, doradzenie mu wyjazdu w tym celu do Holandii, która miała się stać Akademią dla jego wychowanka. I oto za sprawą Norblina po raz pierwszy przemówił mistrz holenderski do adeptów sztuki polskiej: dopiero po stu kilkudziesięciu latach i przez pośrednictwo francuskie ożywczy wpływ Rembrandta padł ziarnem na polską glebę artystyczną.

Poświęciwszy się zupełnie akwafortce, stanął wytworny Płoński w tym zakresie na wyżynie niepowszedniej biegłości. Dzięki wyższemu uposażeniu artystycznemu pomknął on w wirtuozostwie dalej, niż jego warszawski nauczyciel, pozostawiając w spuściźnie oprócz luźnych rycin (ill. 114) jako swe popisowe dzieło zeszyt 19-tu pełnych smaku akwafort (wydany w r. 1802 dwukrotnie, w Amsterdamie i w Paryżu), misterny utwór grafiki, aż po najnowsze czasy w rytownictwie polskim nieprzewyższony (ill. 117 i 118).

*Płoński fecit*

115. M. PŁOŃSKI: PRZEKUPIEŃ.

wielkiego mistrza z Amsterdamu. Zabawia się jednak tylko efektami rembrandtowskiego światłocienia, zazwyczaj w scenach rodzajowych, które za przykładem Norblina zbiera w kole światła polskiego, potracając nieraz szczerze o nutę swojskości (ill. 120). Związek jego artystyczny z pracami Norblina jest nader ścisły i uwidocznia się dalej w technice rysunkowej. Podobnie wielostronny, jak jego nauczyciel, próbował się wypowiadać w niejednym kierunku, z rozmaitem wprawdzie powodzeniem, zawsze atoli tem skarbiąc sobie zasługę, że kontynuował jego tradycje w kraju, pod starość na Litwie, gdzie wybił się z czasem na stanowisko profesora malarstwa w Uniwersytecie wileńskim i stworzył tam własną szkołę.

Licniejszy z pewnością od wymienionego, poczet uczniów Norblina, z których składała się prywatna jego szkoła, zasilala i ożywiała w dalszym ciągu jego rodzina. Zdolności artystyczne powtórzyły się po ojcu we wszystkich synach. On je też w samych początkach rozwijał. Najstarszy z dzieci z pierwszego małżeństwa, Aleksander Norblin (\* 1777), wyszedłszy z pod ręki ojca, kształcił się na rzeźbiarza w Paryżu pod Stouffem. Już w roku 1795 był zapisany jako uczeń Szkoły Sztuk Pięknych<sup>170</sup>, a w r. 1800 otrzymał »2<sup>me</sup> prix de sculpture« za płaskorzeźbę: »Pryam u nóg Achillesa prosi o zwłoki Hektora«<sup>171</sup>, poczem został głównie odlewaczem. Osiedliwszy się następnie w Warszawie, stał się protoplastą, żyjącej tam po dziś dzień, polskiej gałęzi rodziny Norblinów.

Trzecim najwybitniejszym, stale z Orłowskim i Płońskim wymienianym uczniem Norblina był Jan Rustem, człowiek osobliwego narodowościowego pochodzenia: Ormianin, urodzony z Francuzki w Konstantynopolu<sup>169</sup>, wedle zaś innej, potocznej wersji, Turek, spolszczony od dzieciństwa na dworze ks. Jenerała Ziemi Podolskich. Kolegował on z Orłowskim i Płońskim, choć wiekiem był o wiele starszy, następnie przeniósł się dla dalszych studyów do malarzni Bacciarellego, za którego, zdaje się, sprawą został później portrecistą, płodnym, cenionym i zasłużonym (ill. 119). Należy on z tamtymi dwoma towarzyszami nauki do tych pierwszych Polaków, którzy podlegli wpływowi

On to odlewał dla Warszawy pomnik Kopernika, modelowany przez Thorwaldsena, i pozostawił wiele innych pamiątek w rodzinnym mieście. Jego roboty są płaskorzeźby: »Rolnictwo, Policja i Przemysł« na byłym pałacu Komisji Rządowej Spraw Wewnętrznych i Policji na Nowolipiu (obecnie koszarach Lajbgwardyi wołyńskiego pułku) i parę wyrobów z brązu w kościele św. Aleksandra<sup>172</sup>, dalej biust ks. Adama Czartoryskiego<sup>173</sup> i prawdopodobnie biust ojca w późniejszym wieku, rzeźba, oznaczona tylko datą: »A<sup>n</sup>. XIII. D<sup>e</sup>« (= 1804), której jeden odlew posiada rodzina we Francji, drugi Muzeum w Gołuchowie (ill. 125).



*M. Płoński in. et fecit*

116. M. PŁOŃSKI: KOBIETA PRZY KUCHNI.

»Marcinek« (Marcin Norblin), drugi syn (\* 1781 † 1854) był rówieśnikiem Płońskiego w nauce, lecz mimo, że upatrzył go sobie ojciec na następcę zawodu, nie został malarzem. Przechował się po nim słabiutki rysunek »*Vue prise du château de Nieborów, faite par Martin Norblin, retouchée par Michel Płoński 1798*« (Album krakowski, wśród rysunków ojca na str. 57), widok, nie mogący wiele powiedzieć o zdolnościach adepta, pokazujący zato, jak swobodne stosunki łączyły starego Norblina z domem Radziwiłłów, skoro zajeżdżał do pałacu wojewodziny nie tylko z uczniami, ale widocznie i z dziećmi. W artystycznych zamiłowaniach Marcina przemógł pociąg do muzyki. W 17-ym roku życia wysłany przez ojca na studia malarskie do Paryża, zapisał się wprawdzie w r. 1798 do Szkoły Sztuk Pięknych<sup>174</sup>, ale niebawem przeniósł się z niej do Konserwatorium Muzycznego paryskiego, otrzymał tam pierwszą nagrodę za mistrzostwo w grze na wiolonczeli, a zostawszy z czasem profesorem tego zakładu i znakomitością w swym zawodzie, wykształcił szkołę wirtuozów, począwszy od najbliższego sobie syna, Emila<sup>175</sup>.

Malarzem, i to stosunkowo głośnym, został trzeci syn, urodzony z drugiego małżeństwa, S e b a s t y a n; ale ten, przyszedłszy na świat w r. 1796, nie należał już do szkoły warszawskiej, nie był spadkobiercą talentu ojcowskiego i zupełnie nie kontynuował jego tradycji. Podczas gdy ojciec był czcicielem Rembrandta, syn hołdował Rafaelowi. Kształcił się w Paryżu, w Szkole Sztuk Pięknych, i w Rzymie, całe życie wytrwale zdobywając odznaczenia<sup>176</sup>. Nauczycielami jego



117. M. PŁOŃSKI: TYPY I KARYKATURY.

byli J. B. Regnault i tegoż uczeń, M. J. Blondel, oraz w początkach, dawny kolega ojca ze »Szkoly Uczniow Protelowanych«, Fr. A. Vincent. Do poznej starosci — zyl jeszcze dluzej, niz ojciec († 1885) — malowal konwencyonalne kompozycje alegoryczne, sceny z mitologii, z dziejow rzymskich, widoki wloskie, przede wszystkim obrazy religijne, zawsze w stylu »klasycystycznym«, ktory nowsze pokolenie artystow przezwalo z odrazą »akademickim« (ill. 121). Z nazwiskiem jego, jako malarza religijnego, spotkac sie mozna w kilku kościołach paryskich i niektórych prowincjonalnych francuskich.

W rozwoju sztuki polskiej »Norblin-syn« nie odegral zadnej roli. Ledwie potracal czasem o tematy z historii lub dawnej obyczajowosci polskiej i to wiecej pod wplywem zewnetrznych stosunkow, niz wewnetrznej potrzeby. Zyl zawsze we Francji, stykajac sie z nasa emigracja; w tradycyjnie zazytych stosunkach pozostawal z druga i trzecia generacja rodziny Czartoryskich, osiadlej w Paryżu, darzony w Hotelu Lambert ta sama sympatia i uznaniem, co niegdys ojciec w domu ksietstwa Jenerałostwa.

Innego rodzaju zaslugę ma Jan Piotr Norblin jako nauczyciel, udzielajacy lekcyj w moznych domach. Praca na tem polu wplynala glownie na rozbudzenie zamiłowania do sztuki w wyzszych klasach spoleczenstwa. Szereg





*Juif d' Amsterdam*

118. M. PŁOŃSKI: ŻYD AMSTERDAMSKI.

amatorów i amatek, rozpowszechniając rutynicznie zdobycze norblinowskie, przyczynia się do tem dobitniejszego jeszcze scharakteryzowania jego szkoły. Amatorowie ze szkoły Norblina uprawiają przeważnie krajobraz. — Należą tu, pierwsi z uczących się, dzieci ks. Jenerałstwa: ks. Adam Czartoryski i ks. Marya Wirtemberska, nie tylko na podstawie przekazanych wiadomości, ale i rysunków i akwafort, dochowanych w Bibliotece Pawlikowskich we Lwowie, w Bibliotece w Suchej i t. d.: — dalej dzieci ks. Radziwiłłów z Nieborowa, młodo zmarłe córki Krystyna (1776—1797) i Aniela



119. J. RUSTEM: PORTRET WŁASNY.

(1781—1808), — z których pierwszej Norblin »dawał lekcye guaszy«<sup>177</sup>, — a zapewne także starszy brat księżniczki, Antoni, również amator-ryownik, znany jako późniejszy namiestnik W. Księstwa Poznańskiego i uzdolniony muzyk, którego wykształcenie w kierunku malarskim łączy jednak tradycya nieborowska z osobą Płońskiego. Grono tej arystokratycznej młodzieży powiększa następnie wspomniana już wyżej Cecylia Dembowska, autorka ilustracyi do »Barda Polskiego« ks. Adama Czartoryskiego<sup>178</sup> — dalej córki Sewerynowej z Sapiehów Potockiej: Emma, Wanda i Paulina, których widoki z Puław lub rodzinnego Celejowa (w Muzeum Czartoryskich i Bibliotece Pawlikowskich), wzorowane na »grisaillach« Nor-

blina, starczą za dowód uczenia się tych dyletantek u puławskiego nauczyciela rysunków. Uczniem Norblina był wreszcie w latach szkolnych Józef Krasieński, przysły wojskowy, autor i miłośnik literatury i teatru<sup>179</sup>, a przy bliższem poszukiwaniu znalazłoby się zapewne jeszcze więcej podobnego typu uczniów i uczennic Norblina, którzy sztuki polskiej nazwiskami swojemi nie ozdobili, ale mają przecież tę skromną zasługę, że rozkrzewiali po swojemu tendencje artystyczne swego pedagoga.

Wpływ Norblina szerzył się owocnie nie tylko wśród jego uczniów, ale zachwytywał także artystów, stojących poza jego szkołą. Nie jest, zdaje się, przypadkiem to zamilowanie do rodzajowych scen, głów, typów o wysmukłych kształtach, rysowanych śmiałym rzutem, jakby do akwaforty, u Kazimierza Wojniakowskiego, ucznia Bacciarellego, ani pewne rysy w twórczości miniaturzysty Józefa Kosińskiego, gdy dotyka takiego

tematu, jak »Emaus«, odpust pod kościołem (rysunek w Muzeum Narodowym w Krakowie). Również nie bez wrażenia pozostały utwory krajobrazowe Norblina na Zygmuncie Voglu, u którego planowanie widoków, ożywianie ich figurami szczupłymi i eleganckimi, tudzież formy drzew, każą przypuszczać, że ten pejzażysta widywał nieraz odpowiednie utwory Norblina i przejmował się ich stylem, choć sam wyszedł z malarni Bacciarellego, a duchowo należał do szkoły drezdeńskiej, tak, jak do niej się liczy następca Norblina na stanowisku nadwornego nauczyciela rysunków w Puławach i jego rywal w zakresie puławskiego pejzażu, Sas, Józef Richter.



120. J. RUSTEM: DOM ZAJEZDNY W MAŁEM MIEŚCIE.

Jakiego rodzaju stosunki łączyły Norblina z innymi współczesnymi artystami w Warszawie, nie wiadomo. Spotyka się atoli w tym względzie ciekawą wiadomość, że wspólnie z pod ręki jego i bliżej nieznanego ucznia Bacciarellego, nazwiskiem Jan Ścisło (\* 1729 † 1804)<sup>180</sup> wyszedł obraz, który król Stanisław August miał w swej galeryi, a później go darował ks. Józefowi, — krajobraz znacznych rozmiarów, na którym figury i konie robił Norblin<sup>181</sup>. Ale czy istniało wzajemne oddziaływanie, np. między nim a rej wodzącym Bacciarellim, z którym musiał się Norblin stykać na dworze królewskim i poznać doskonale jego twórczość, tak, jak Bacciarelli jego — czy dalej rzadkie tematy z życia ludowego u Franciszka Smuglewicza, tak trudno godzące się z jego klasycznym wyszkoleniem z Włoch, są u niego objawem samorodnym, od Norblina niezależnym, a spowodowanym budzeniem się świadomości narodowej w społeczeństwie polskim i zwrotem ku rzeczom ojczystym? — Kwestyi tych nie można rozstrzygnąć z powodu braku potrzebnych danych, a przedewszystkiem braku chronologii dzieł tych artystów, którzy tutaj w grę wchodzą.



121. SEBASTYAN NORBLIN: ZNOSZENIE ZWŁOK MĘCZENNICZEK DO KATAKOMB.

Jakie znaczenie miało wykształcenie dopiero co wymienionego (niezupelnego zapewne) orszaku naśladowców, których Norblin zostawił po sobie, opuściwszy w r. 1804 nasz kraj? Oto szkoła jego, w przeciwieństwie do innych przeżywających się kierunków w schyłkowych czasach Stanisława Augusta wyjątkowo żywotna zaszczerpionymi dążnościami realistycznymi, zaważyła doniosle na dalszych losach malarstwa polskiego. Nie wiedział o tem Norblin, jak dobroczynną odegra rolę w rozwoju sztuki polskiej swą działalnością artystyczną i pracą pedagogiczną — okazało się to po kilku dziesięcioleciach.

Aby dowieść filiacji rozwoju naszego malarstwa XIX wieku w tym głównym prądzie, któremu Norblin dał początek, trzeba za punkt wyjścia obrać Aleksandra Orłowskiego, owego ucznia, który sumuje w sobie wszystkie najżywotniejsze pierwiastki działalności Norblina, który jest jego dalszym ciągiem i którego niepośledni talent promieniował długo, dłużej, niż meteoryczny Płońskiego. Odruchowo wytwarza Orłowski najpierw grono naśladowców swego humoru artystycznego, amatorów, na pół karykaturzystów, przeważnie komunikujących się z nim bezpośrednio w Warszawie lub Petersburgu, jak Aleksander Oborski, \*1779, rysownik, tak podszywający się pod talent Orłowskiego, że nawet niejednokrotnie z nim mieszany<sup>182</sup>, jak Jakób Sokółowski, \*1784, wybitny i pociągający talent o surowym trochę artystycznym podkładzie, lecz znamiennej, niezacierającej się nigdy indywidualności, — dalej Sylwester Zieliński, \*1781, i Ignacy Wendorff Romanowski.

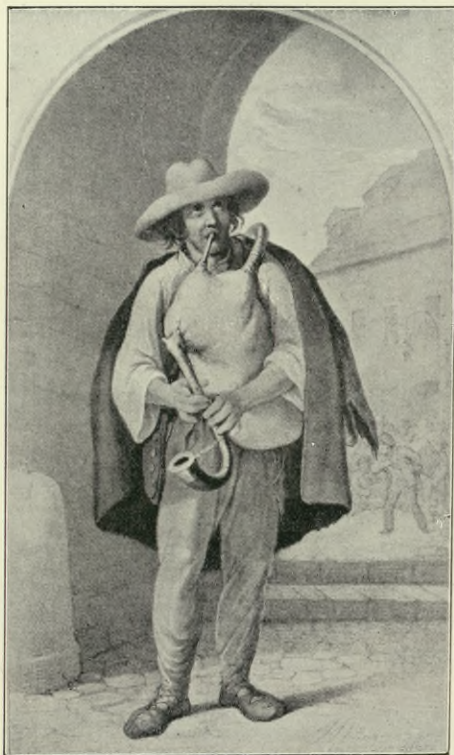
Grupuje on dalej koło siebie i innych, którzy raczej tylko drogą obcowania w kraju z utworami petersburskiego artysty przyswoili sobie pewne jego cechy, a do tego grona należy pułkownik Żwan, w pewnej mierze Henryk Zabiełło i inni.

Lecz Orłowski, jako pierwszy rdzennie polski malarz, wlewa przede wszystkim w swe utwory poczucie swojskości, które przemawiało najsilniej do wyobraźni rodzimych talentów. Nie uczył on, ale pokazał drogę, zostawił wzory, na których opierało się następne pokolenie. Wabiły one umysły artystyczne i brały za serce, tak, jak i dziś jeszcze przyciągają oko tętnem życia jego różnorasowych koni, werwą zaciętych harców wojennych lub gonitw po stepie, urokiem egzotycznych jeźdźców, rozkoszujących się swobodą życia koczowniczego, zuchwałą zamaszystością figur i trafnością portretową typów charakterystycznych, gdy tylko nie padają ofiarą bezlitosnego szyderstwa, — wreszcie sposobem chwytania i uzmysławiania tego całego świata, formą łatwą i przystępną a przede wszystkim: wirtuozostwem rysunku, niezrównanym zwłaszcza w improwizowanych na prędce szkicach.

Przeważnie podług drogowskazów Orłowskiego szedł dalej rozwój rodzajowego malarstwa polskiego. Kierunek, przez niego zapoczątkowany, rozwinął daleko świetniej, następca jego w pewnym względzie, Piotr Michałowski. Nie zasilał się on już samym tylko domorosłym dorobkiem. Wychowawczynią jego wielkiego talentu, talentu z bożej łaski, była światowa, współczesna sztuka francuska, która go wyposażała znakomitą, podziwu godną techniką. Pod tym względem odrywa się ten niepospolity artysta od tła współczesnych stosunków artystycznych w Polsce i od tradycji — nie da się jednak zaprzeczyć, że główny motyw malarstwa rodzajowego polskiego, snuty po Norblinie przez Orłowskiego, znajduje w nim najznakomitszego u nas przedstawiciela, olśniewającego z ubocza imponującą, europejską kulturą malarską. Jest on zatem



122. J. SOKOŁOWSKI: SPORTSMEN.



123. J. F. PIWARSKI: KOBZIARZ Z ZAWOI  
(POD BABIĄ GÓRĄ.)  
(Z »KRAMU MALOWNICZEGO.«)

mimo całej swej niezależności ogniwem między dwoma pokoleniami, wypełniając przerwę między ostatnimi latami działalności Orłowskiego, a pojawieniem się Juliusza Kossaka, — z którym na widnokregu polskiego malarstwa wschodzi już zupełne uświadomienie piękna rodzimego.

Głównie drogą działalności Kossaka płynie odtąd ten prąd w drugiej połowie XIX wieku. Kossak oddziaływa w pewnej mierze na młodego Grottgera, do którego docierają nawet bezpośrednio ostatnie promienie sztuki Orłowskiego<sup>183</sup>, lecz gdy inne powołanie autora »Warszawy« w sztuce polskiej odrywa go od dalszego snucia tej nici dawnego i nowego życia polskiego na tle ojczyznej przyrody, zadania tego podejmuje się Józef Brandt, uczeń Kossaka, twórcą polsko-monachijskiej szkoły, którego dorobek malarzski jest spotęgowanym, świetnym, ostatnim wyrazem historyczno-rodzajowego polskiego malarstwa i jego do najnowszych czasów prądem przewodnim.

Szukając genetycznie źródła tego prądu, nawiązując nazwisko do nazwiska, wykreślając w ten sposób od ucznia do nauczyciela wstecz drzewo genealogiczne naszego rodzajowego malarstwa, dochodzi się do Norblina, jako do duchowego protoplasty wymienionych wyżej artystów.

Sztuki polskiej, która bujnie zieleni się i rozkwita przez przeciąg XIX w., jest on zawartym w nasionku liścieniem, z którego młody pęd artyzmu czerpał żywotne soki, dopóki roślina nie rozrosła się i nie przestoczyła we wspaniałe drzewo.

Lecz nie tylko linią przez Orłowskiego łączą Norblina duchowe związki z naszą sztuką. Posiew rzucanego przezeń ziarna padał nawet w drugie pokolenie miejscowych artystów, wschodząc podczas jego nieobecności w Polsce. Kiedy odświeżający powiew romantyzmu skierował uniesienia poetyckie ku własnemu otoczeniu, rozgrzał wyciębłą w klasycyzmie fantazję pieśnią gminną, otworzył szeroko skarbnicę świata ludowego, obudził zainteresowanie się miejscowymi pamiątkami przeszłości i naturą sielską, — w tej epoce unaradawiania



A. ORŁOWSKI: TATAR NOGAJSKI.







124. J. F. PIWARSKI: ODPUST NA BIELANACH POD WARSZAWĄ.

się żywiołów naszej literatury i sztuki przypadło dziełom Norblina spełnienie jeszcze jednego zadania, odegranie więcej niż skromnej roli w rozwoju odosobnionego, prawie samorodnego, rodzimego talentu, Jana Feliksa Piwarskiego (\* 1754 † 1859). Sympatyczny ten malarz, znany i ceniony profesor rysunków w Warszawie, zręczny rytownik, zasłużony litograf i cynkograf, autor popularnego »Kramu malowniczego« (ill. 123), przyłgnąwszy od wczesnej młodości rozmiłowanym wzrokiem do krajobrazu ojczyzno, do widoków polskich zameczysk i kościołów, malowniczych miejskich zaułków i ich mieszkańców, do postaci chłopów, ich ubiorów i zwyczajów, — znalazł na drodze tych swoich upodobań i dążeń artystycznych doskonałego przewodnika w Norblinie. Poduczony przez Józefa Richtera, odbiera najpierw piętno środowiska puławskiego i trafia łatwo w świat Norblina, biorąc podjętą z jego pomysłów do swych pełnych pogodnej dobroduszości scen rodzajowo-ludowych. Także jako pejzażysta patrzy się przez pewien czas na malownicze okolice Puław i Kazimierza nad Wisłą przez idylliczne szkła Norblina; — na jednym z takich widoków (w Bibliotece hr. Branickich w Sucheju) zdoła charakterystycznie horyzont nieba wedle gustu norblinowskiego rozstrzelonemi smugami wschodzącego słońca. Najwyraźniejszego wszakże przykładu wpływu Norblina na Piwarskiego dostarcza inna jego praca, znajdująca się w tym samym zbiorze rysunków po J. I. Kraszewskim, akwarelowa, pomniejszona kopia norblinowskiego »Odpustu na Bielanych«, ciekawa jeszcze ze względu na

cały szereg studyów i scen, poświęconych temu tematowi. Pouczającym jest ich zestawienie, bo widzi się, jak Piwarski zrazu tylko analizuje kompozycję francuskiego malarza, następnie odważa się na parafrazę, modernizuje treść, rozprasza grupy, zmienia sztuczne drzewka na naturalny las (ill. 124), wreszcie zupełnie tracąc z przed oczu wizję pudrowanej sielanki XVIII w. i oddalając się od pierwowzoru, staje się w ostatnich gwaszach zupełnie oryginalnym i szczerze swojskim.

Entuzjastycznym przyjęciem na siebie roli Norblina: otwierania oczu na piękno rodzime, zaznaczył Piwarski najdobitniej swój ogólny z nim związek. Włączając go na podstawie jego krajobrazów, scen rodzajowych, a nawet scen o charakterze historycznym do pośmiertnej szkoły Norblina, znajdziemy w jednym z uczniów Piwarskiego, a potem spadkobiercy jego pedagogicznego zawodu, Wojciechu Gersonie, ogniwo, łączące jego i jego poprzednika z największą żyjącą chwałą malarstwa polskiego krajobrazowego i rodzajowego: Józefem Chełmońskim, w początkach uczniem Gersona.

Pozatem działalność pedagogiczna Piwarskiego pod hasłem studyowania rodzimej przyrody wydaje pokaźne jeszcze plony w szeregu dalszych jego uczniów, poważnych potem przedstawicieli sztuki warszawskiej XIX wieku, jak Franciszek Kostrzewski, Henryk Pilatti i inni. Znaczenie jego historyczne równa się prawie znaczeniu Norblina, którego był na gruncie warszawskim najgodniejszym następcą.

Nie wyliczając wszakże i nie opisując wszystkich gałęzi bujnego drzewa sztuki polskiej XIX wieku, wyrosłego z gleby twórczości narodowej, drzewa, którego Norblin był rychło odpadłym liścieniem, uczniowie jego umacniającymi korzeniami, a Piwarski wątłą jeszcze łodygą — wypada zwrócić uwagę na jedną, u samego zaraz pnia zwiędłą latorośl, a to jako na przykład, że kierunek Norblina, gdy nie był wsparty talentem i nie czerpał ożywczych soków z współczesnej atmosfery artystycznej, zamierał bezpłodnie.

Epigonem norblinowskiej szkoły był jeden z najstarszych uczniów Piwarskiego, Kajetan Wincenty Kielisiński (\* 1808 † 1849). Nie można go pominąć w przeglądzie artystów, zawdzięczających Norblinowi bezpośrednio czy pośrednio uświadomienie swojskości albo twórcze podniety, jednak trudno mu przypisać znaczenie w historycznym rozwoju sztuki polskiej, wobec tego, że nie wyszedł poza granice tradycji norblinowskich. Kielisiński, mimo, że Norblina znał może najlepiej z pośród jego późniejszych naśladowców — reprodukował jego rysunki, kopiował akwaforty — nie zostawił ani w spuściźnie rysunkowej, ani przedewszystkiem w swoim bogatym *oeuvre grave* prawie nic więcej ponad sam materiał etnograficzny i historyczny.

Konieczność wspominania Norblina lub odwoływania się do niego przy tyłu nazwiskach artystów polskich wykazuje dobitnie, na jak wielką wdzięczność zasłużył sobie ten francuski artysta w rozwoju sztuki polskiej. Część

zasług w tem dziele oddać należy ks. Adamowi Czartoryskiemu, który Norblina sprowadził, część biorąc na siebie Warszawa i Puławy, które go na pół spolszczyły i do kraju naszego przywiązały.

Czy jednak to, co było korzyścią naszą, nie nastąpiło kosztem poświęcenia jego osobistego rozwoju?

Ze stanowiska sztuki francuskiej była to może strata, lecz niema pewności, czy we Francyi zająłby w tym stopniu stanowisko poczesne, jak ważne zajął w Polsce. Gubiłby się w ojczyźnie swojej wobec innych podobnych mu talentów i aspiracyi; równie jak inni uzdolniony, zostałby niewątpliwie przyjęty do Akademii i, po osiągnięciu tego celu ambicyi każdego ówczesnego artysty, pewnieby osiadł na laurach spóźnionego malarza *fêtes*, lub konwencyonalnego batalisty, ale nie byłoby mu danem być nauczycielem Orłowskiego, nie otworzyłby artystom w Polsce nowych horyzontów, nie miałby zasługi formowania piedestału dla Sztuki polskiej.

Zamiast tytułu członka Akademii od współczesnych, otrzymuje od potomnych przydomek »rodzica malarstwa polskiego«. Szkoła Norblina, to jego dzieło najtrwalszej wartości.



125.

## PRZYPISKI.

### I.

1. Data urodzin artysty i imiona rodziców brzmią następująco wedle metryki, której wyszukanie i wypisanie z aktów zawdzięczam uprzejmości merostwa miasteczka Misy-sur-Yonne:

»*L'an mil sept cent quarente-cinq, le quinze du mois de juillet je sous-signé, curé, ai Baptisé Jean Pierre né du même jour de légitime mariage, fils de Pierre Martin Norblin et de dame Elisabeth Collet, sa femme, ses père et mère de cette paroisse. Le parrain a été le sieur Jean Norblin, prévost de la Justice de Vinneuf et la marraine dame Marie Bosset, veuve de feu le Sieur Legras, vivant Banquier à Paris pour les païs étrangers, de la paroisse du S<sup>t</sup> sépuchre de Paris, lesquels ont signé avec moi le présent acte. — Signé: Marie Bosset, Norblin, Thierriat, curé de Misy.*«

2. Wiadomość z papierów rodzinnych potomków Norblina, udzielona przez prawnuka artysty po kądzieli p. Leona Gauchera, komendanta batalionu szaserów w Stenay we Francyi.

3. Procès-verbaux de l'Académie Roy. de peinture et de sculpture 1648—1793 publ. par A. DE MONTAIGLON. T. VIII. Paris 1888. str. 6, 37—39.

4. Album folio, oznaczony napisem: »*Norblin Dessins 1760 (tak!) à 1819*«, Nr. inw. 386 w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie i podobne Album »*Norblin*« w zbiorze ordynacyjnym ks. Witolda Czartoryskiego w Gołuchowie (w W. Ks. Pozn).

5. A. HAMY (S. J.) Essai sur l'iconographie de la Compagnie de Jésus. Paris 1875 Nry: 1211—1212, 1226—1229, 1231. — »Balet Ricciego« wymieniony jest pod Nrem 1266 jednak niedokładnie, jako rycina bezimienna, — widocznie na podstawie egzemplarza obciętego.

6. [J. R. FÜSSL] Allgem. Künstlerlexikon, Zweyter Theil, Fünfter Abschnitt. Zürich bey Orell, Füssli u. Compagnie 1810. str. 960 i HAMY (j. w.) Nr. 1169. — Hamy podaje nazwisko autora tej przeciwjezuickiej ryciny również *Nerblin* — zdaje się niezależnie od Füsslego. Przemawiałoby to przeciwko utożsamianiu tych dwóch artystów.

7. L. LAGRANGE Pierre Puget w Gazette des Beaux-Arts. T. 22, Paris 1867. str. 66.

8. J.-B.-P. LE BRUN Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands Paris 1792—6. T. III. str. 13.

9. Pamiętnik sztuk pięknych... wyd. przez B. PODCZASZYŃSKIEGO Warszawa 1850—4 artykuł p. t.: »Jeszeze nieco do życiorysu A. Orłowskiego, przez X.«, str. 158.

10. Procès-verbaux de l'Académie... — jak przypisek Nr. 3.

11. Nazwisko jego nie figuruje na liście ciała nauczycielskiego, ułożonej przez L. DUSSIEUX (»Liste chronologique des divers Officiers de l'Académie«), ogłoszonej w Archives de l'art français publ. sous la direction de PH. DE CHENNEVIÈRES T. I. Paris 1851—2, str. 409 i nast.

12. Procès-verbaux de l'Académie... — jak przyp. 3.

13. W r. 1855 był on wystawiony na sprzedaż na »Vente Louis-Pierre-Martin Norblin« w Paryżu, zapisany w katalogu jako: »Sujet tiré de l'histoire de Télémaque. Premier prix de peinture de l'auteur«. (Catalogue... de la collection de L.-P.-M[artin] Norblin,... vente 5/II 1855. Paris, str. 35. — Egzemplarz w Bibliotece ordynacyjnej w Gołuchowie).

14. Liste des élèves de l'ancienne École académique, qui ont remporté les grands prix par A. DUVIVIER w Archives de l'art français. Documents T. V. str. 301. Zarazem spis obrazów nagrodzonych i tematów rozdawanych. Tematu z roku 1770 nie zapisano.

15. L. COURAJOD L'École Royale des élèves protégés. Paris 1874. str. 107, przypisek 1.

16. COURAJOD (j. w.) przypisek 2. do str. 129.

17. »Notice nécrologique sur J.-P. Norblin«, wstęp do katalogu zbiorów i pozostałości artystycznej po Norblinie, sprzedawanych licytacyjnie po jego śmierci. Rzadki ten druk, broszurka o 15 stronach 8<sup>o</sup>, nosi tytuł: »Notice de dessins, estampes, planches gravées, couleurs, ustensiles de peinture, et partie d'outremer, dont la vente aura lieu après le décès de M. J.-P. Norblin de la Gourdain, Ancien Peintre du roi de Pologne Stanislas-Auguste Poniatowski; Le Vendredi 14 Mai 1830,... [i t. d.]; à Paris 1930. [Imprimerie de Ch. Dezauche]«. — Egzemplarz w Bibliotece ordynacyjnej w Gołuchowie.

18. CH. BLANC Le trésor de la curiosité. T. I. Paris 1857, str. 450. Vente Vassal de Saint Hubert

19. W. FRANKE Das radirte Werk des J.-P. Norblin de la Gourdain. Leipzig 1895. Nr. 94. Opisany tam egzemplarz tej ryciny jest w zbiorze hr. Andrzejowej Potockiej w Krzeszowicach, — inny u D. Jeżewskiego w Głębokiem (Ks. Pozn.).

20. COURAJOD (j. w.) str. 33—4.

## II.

21. D. РОСНЕ Перечень русских и польских художников... в Парижской Академии, w czasopiśmie: Старые Годы. С.-Петербургъ, 1909. str. 308 i 310.

22. Mémoires et journal de J. G. WILLE publ. par G. Duplessis avec une préface par E. et J. de Goncourt. T. I—II Paris 1857 (T. I. 393 i passim).

23. Sprawozdania Komisji historyi sztuki Akademii Umiejętności. Kraków, T. VII. 1906 str. CCLCVI.

24. Anecdotes échappées à l'observateur Anglais. Londres 1788. T. I. str. 53—55.

25. Rękopis Biblioteki Ossolińskich we Lwowie Nr. 2585. f<sup>o</sup>, karta I-sza: »Wiadomość biograficzna Norbelin, Jabłonowski, Onacewicz, Niedzielski, Anastasiewicz« pióra bezimiennego autora z pierwszych lat XIX. w.

26. L. DEBICKI Puławy, T. IV. Lwów 1888. str. 49 i 51.

27. E. RASTAWIECKI Słownik rytmowników polskich. Poznań 1886. str. 200.
28. E. RASTAWIECKI Słownik malarzów polskich. T. II. Warszawa 1851. str. 62.
29. FR. BRULLIOT Dictionnaire des monogrammes. Nouv. édition I—II. Munich 1832—3.
30. C. H. v. HEINECKEN, 35-tomowy rękopis dzieła: Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes, w król. Bibliotece w Dreźnie, pod »l'abbé de Saint-Non« i w »Supplément« pod »Norblin«. — Zacierpnięta stamtąd wiadomość o tej rycinie brzmi wedle wypisku, zakomunikowanego mi przez prof. Dra J. Bołozę Antoniewiczza, następująco: »L'abbé de Saint Non — d'après Norblin — Un Polonais ou cosaque à cheval allant à bride abbatue p. [ièce] in. 4 en m. [anière] de lavis 1775«. To samo powtórzone z małą zmianą pod »Norblin« w »Supplément«.
31. Jak przypisek 2.
32. Rękopis Biblioteki Ossolińskich we Lwowie Nr. 2585. (j. w.)
33. L. DEMBOWSKI Moje wspomnienia. Petersburg 1898. Tom I. str. 42.

## III.

34. FR. H. Catalogue des estampes qui composent l'oeuvre de Jean-Pierre Norblin. Paris 1848. Rzadki przedruk tego wydania: Cracovie 1865, z podaniem pełnego nazwiska autora (egz. w Muzeum Czapskich w Krakowie) i Paris 1865. — Drugie wydanie: FRÉD. HILLEMACHER Catalogue, ... 2<sup>me</sup> édition avec des modifications et additions. Paris 1877. (Extrait de la Revue de Champagne et de Brie, Août 1877). — Tłómaczenie polskie I. wydania: w Athenaeum wyd. przez J. I. Kraszewskiego, Wilno 1851. T. II, str. 123—149 p. t.: Jan Piotr Norblin jako sztycharz przez Fr... H... (liche, nie do użycia). Ma istnieć także przekład Ksaw. Masłowskiego z r. 1865 (J. HR. MYCIELSKI Sto lat mal., str. 114).

W. FRANKE Das radirte Werk des Jean-Pierre Norblin de la Gourdain. Ein beschr. Verzeichniss. Leipzig 1895.

35. Catalogue... de la collection de L.-P.-M. Norblin, ... — jak przyp. 13; Estampes Nr. 53.

36. Mistyfikujący podobieństwem do norblinowskiej akwaforty »portret Mazepy«, przechowany w kopii amatorskiej De-la-Flise'a w Cerkiewno-archeologicznym Muzeum przy Kijowskiej Duchownej Akademii (repr. w dziele: M. HRUSZEWSKYJ Люстро-вана історія України. Київ-Львів 1911. str. 416) — jest niezawodnie wytworem XIX wieku, zrobionym na podstawie Norblina.

37. Informacje o istniejących portretach Mazepy podaje wyczerpująco B. BARWIŃSKI w swych studyach: Історичні причинки. Зólkiew-Lwów, 1908—9. I—II.

38. Wiadomość tę, ważną dla poznania dróg twórczych Norblina i dla ryciny zapisał znany malarz i krytyk warszawski H. PIĄTKOWSKI z okazji ostatniej norblinowskiej wystawy. (Kurjer Warszawski 1910. Nr. 305 z 4/XI). Szczegół ten posiadał był on od Władysława Dmochowskiego, a ten wprost od ks. Władysława Czartoryskiego.

39. Bliższe szczegóły: Z. BATOWSKI Nieznany obraz, przypisywany Rembrandtowi, Lamus, II. Lwów 1910. str. 44—48. Tamże reprodukcya obrazu.

40. Catalogue... (jak przyp. 35) Dessins Nr. 155. — Rysunek ten jest obecnie własnością Antykwaryatu polskiego Hieronima Wildera i Spółki w Warszawie.

41. »Catalogue des Tableaux appartenent à Sa Maje. le Roi de Pologne 1793«, rękopis folio, numer 333, w bibliotece hr. Wład. Branickiego w Suchej:

»497. Norbling. Alexandre et Diogène, Haut. 13. Larg 16 Pouces, Prix 36 Ducats« (poprawione z »20«).

42. Catalogue... (jak przyp. 35). Estampes Nr. 47).

43. F. BASAN Dictionnaire des graveurs anciens et modernes. Seconde édition. Paris 1789. Tome second, str. 63—4.

44. [C. H. v. HEINECKEN] Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes. Leipzig 1790. T. IV, str. 709.

45. CH. BLANC L'oeuvre complet de Rembrandt. Catalogue raisonné. T. I. Paris 1859. str. 141 i 146. Tamże wiadomość w czyje ręce przeszła ta płyta po śmierci Norblina.

46. Dopisek na odbitce podaje Blanc w innym brzmieniu: »Épreuve de la planche originale de Rembrandt, que moi indigne, j'ai osé retoucher«.

47. Wystawa dzieł Jana Piotra Norblina, skatalogowana przez Z. BATOWSKIEGO (Wystawy retrospektywne Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Król. Pol., 1.) Warszawa 1910. Nr. 24.

48. A. BLANK Katalog galerji obrazów sławnych mistrzów z różnych szkół zebranych przez ś. p. Michała Hieronima Xięcia Radziwiłła... Warszawa 1835. Nr. 399

49. »Catalogue...« (jak przyp. 41).

»784. Fuite en Egypte dans le gout de Rembrandt« (ołówkiem »originale«), Haut. 10, Larg. 8 Pouces, Prix 15 Ducats«.

W wypisie RASTAWIECKIEGO (Słown. mal. II. 63—64) obraz ten został opuszczony.

#### IV.

50. Słowa z jakiegoś listu ks. A. Czartoryskiego, cytowane w dziele L. DĘBICKIEGO Puławy, T. IV, str. 49. — Na oryginał tego listu nie udało mi się natrafić w zbiorach rękopiśmiennych Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie.

51. J. BERNOULLI'S Reisen durch Brandenburg... Russland und Pohlen in den Jahren 1777 und 1778. VI. Band. Leipzig 1780. str. 113.

52. Mémoires du Prince ADAM CZARTORYSKI Préface de M. Ch. de Mazade. Paris 1887. T. I. str. 7.

53. »Portret Księżny Jenerałowej Ziemi Podolskich przez nią samą skreślony« w dziele: BR. ZALESKI Żywoć ks. Ad. J. Czartoryskiego, Poznań 1881. T. I. str. 158—161.

54. Mémoires de la Margrave d'ANSPACH écrits par elle-même, trad. de l'anglais par J. T. Parisot. Paris 1826. T. I. str. 129.

55. Mémoires du Duc de LAUZUN (1747—1783) 6<sup>ème</sup> éd. Naumbourg s/s. 1862. (Co do historyi i wartości tych pamiętników godnemi uwagi są informacye S. GRZEGORZEWSKIEJ w urywku jej pamiętnika p. t.: Dziesięć dni w Puławach w r. 1828. Kraków 1898 str. 10—11. (odb. z Przeglądu Polskiego t. 127.)

56. Wypiski z aktów po-pruskich hipotecznych w Archiwum Głównem w Warszawie, zakomunikowane mi przez prof. Teodora Wierzbowskiego, dyrektora tegoż archiwum.

57. »Katalog Domu Gotyckiego w Puławach«, rękopis w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie Nr. 2917. T. I. str. 219—221, ustęp »Oznaka z Powązek«.

58. Mémoires... (jak przyp. 52). T. I. str. 8—9.
59. Z współczesnych opisów Powązek zasługują na wyszczególnienie: BERNOULLIEGO z r. 1778 (j. w., I. 228—234), W. COXE'A Reise durch Polen... aus dem Englischen von I. Pezzl. Zürich, I. Bd. str. 131—3 i architekta SZYM. ZUGA Ogrody Warszawskie w r. 1784, przekład ogł. w Athenaeum wyd. przez J. I. Krazeńskiego. T. III. Wilno 1845, str. 96—9.
60. DEMBOWSKI (j. w.) T. I. str. 73.
61. Repr. w »Kłosach« warszawskich, T. XII. 1871. str. 101.
62. BERNOULLI (j. w.) T. VI. str. 229.
63. Mémoires... (jak przyp. 52). T. I. str. 9.
64. J. U. NIEMCEWICZ Puławy, Pieśń III.
65. COXE (jak przyp. 59). T. I. str. 132.
66. Repr. w dziele FOURNIER-SARLOVÈZE'A, Les peintres de Stanislas-Auguste II. Roi de Pologne. Paris 1907, str. 35 i 43, bez objaśnienia jednak, gdzie się znajdują.
67. RASTAWIECKI Słownik malarzów. T. II. str. 63—5, Nry 2—4, 23—24.
68. E. & J. DE GONCOURT L'Art du XVIII<sup>e</sup> s., 3<sup>me</sup> édition. Paris 1880. T. I. str. 44.

## V.

69. J. U. NIEMCEWICZ w »Podróżach historycznych po ziemiach polskich od 1811 do 1828 r.« Wyd. 2<sup>e</sup> Petersburg 1859. str. 115—6. i kilkakrotnie w różnych częściach swych »Pamiętników«.
- KL. z TAŃSKICH HOFFMANOWA Przejazdźka do Nieborowa i Arkadyi w r. 1828. (Dzieła, t. V. Warszawa 1876, str. 244—255).
- LOUISE DE PRUSSE, princesse Antoine RADZIWIŁŁ Quarante-cinq années de ma vie (1770 à 1815) publ. par la princesse Radziwiłł, née Castellane. Paris 1911, str. 126—129.
70. »Przewodnik Arkadyi« przekład z francuskiego przez Sewerynę Ż., wyd. w Albumie literackim pod red. K. WŁ. WÓJCICKIEGO w Warszawie 1848, str. 143—154.
71. NIEMCEWICZ Podróże (j. w.) str. 116.
72. Repr. w dziele FOURNIER-SARLOVÈZE'a (j. w.) str. 45.
73. Studium olejne do konia »rżącego« znajdowało się w Warszawie w zbiorach W. Kolańskiego, a następnie w zbiorach Wł. Rutkowskiego.
74. W archiwum nieborowskim. Wydane przez J. HR. MYCIELSKIEGO w Sprawozdaniach Komisji historii sztuki (j. w.) T. VI. 1900. Komunikat p. n.: »Dwa listy Norblina«, z 20/1 1898. str. XCVII—XCVIII.
75. Notice nécrologique (j. w.) (*«il fut l'architecte de palais et des plus beaux monuments qui embellissent l'Arcadie»*).
76. DEMBOWSKI (j. w.) T. I. str. 73.
77. Wystawa dzieł J. P. Norblina (j. w.) Nr. 13.
78. BERNOULLI (j. w.) T. VI. str. 246.
79. M. BALIŃSKI i T. LIPIŃSKI Starożytna Polska T. I. Warszawa 1843. str. 456—7.
80. SZ. ZUG Ogrody Warszawskie w r. 1784 (j. w.)
81. Tygodnik ilustrowany, Warszawa 1871. T. VII. str. 205, artykuł: »Pałac niegdyś Radziwiłłów w Zdzięciole«, z ryciną wedle rysunku Dmochowskiego.
82. Szczegóły pozyskane przez pośrednictwo pp. Dra M. Loreta i St. Kościalkowskiego od p. L. Domeyki w Żybartowszczyźnie.



## VI.

83. Catalogue des tableaux... (jak przyp. 41).
84. [FORTIA DE PILES] Voyage de deux Français en Allemagne, ... Russie et Pologne fait en 1790—1792. Paris 1796. T. V. str. 44. (*»Deux petits tableaux de Norblin dans le genre de Watteau«* — w Łazienkach).
85. Czas. Kraków 1853. Nr. 260: *»Wystawa obrazów artystów starożytnych i nowożytnych«*.
- W cytowanym (j. w.) katalogu galeryi Stanisława Augusta obraz nosi tytuł: *»Norbelin Les Marionettes«* (przekreślone: *»polonais«*) (Nr. 780).
86. Rękopis Ossolineum, Nr. 2585 (j. w.)
87. Wystawa dzieł J. P. Norblina (j. w.) Nr. 1.
88. Obydwa pochodzą, zdaje się, ze zbiorów Adolfa Cichowskiego. Zob. *»Zbiory starożytności polskich w Paryżu«* przez W. K.[ALINKĘ] Przegląd Poznański. T. XV. 1852. str. 8.
89. RASTAWIECKI Słownik malarzów, II. 64. Nr. 11.
90. DEMBOWSKI (j. w.) I. 42. i Rękopis Ossolineum Nr. 2585 (j. w.)
91. Notice nécrologique (j. w.)

## VII.

92. RASTAWIECKI Słownik malarzów, II. 65. Nr. 21.
93. Rękopis Ossolineum Nr. 2585 (j. w.)
94. Pamiętnik sztuk pięknych... (jak przyp. 9) str. 153 *»Dwa obrazy: Norblina Bielany, Orłowskiego Kościółek«* przez M. G.[LISZCZYŃSKIEGO]; H. PIĄTKOWSKI Album sztuki polskiej. Warszawa 1901. str. 56.
95. BERNOULLI (j. w.) VI. 190—1.
96. [J. I. KRASZEWSKI] Catalogue d'une Collection Iconographique Polonaise... Dresde (1865). str. 18.
97. Muzeum Narodowe w Rapperswyłu. Kraków 1906. str. 80. (Nr. inw. 263).
98. Z korespondencji Norblina podał Z. BATOWSKI Lamus II. Lwów 1910. str. 519.
99. Egzemplarz ten jest prawdopodobnie identyczny z rysunkiem, pozostałym w spuściźnie Norblina, a zapisanym w katalogu licytacyjnym jego zbiorów pod Nrem 57 jako *»La diette de Pologne«*.
100. Egzemplarz *»Doniesienia«* w Bibliotece Jagiellońskiej, — drugi w posiadaniu p. Fr. Jaworskiego, archiwaryusza miejskiego we Lwowie, który mi go uprzejmie do użytku użyzył.
101. [FORTIA DE PILES] Voyage de deux Français (j. w.) V. 68.
102. Egzemplarz ryciny w Bibliotece Pawlikowskich we Lwowie Nr. 2726.
103. Z korespondencji Norblina (j. w.) str. 524.
104. BERNOULLI (j. w.) VI. 186.
105. Wystawa dzieł J. P. Norblina (j. w.) Nr. 25.
106. HILLEMACHER Catalogue (j. w.) 2<sup>me</sup> édition, Paris 1877, str. 6: *»Lors de la guerre de Pologne, notre artiste prit le fusil pour défendre sa patrie d'adoption«*. W pierwszym wydaniu z r. 1848 szczegółu tego jeszcze niema.
107. Z korespondencji Norblina (j. w.) str. 519.

108. Publikowany po raz pierwszy w Pamiątkach polskich na obczyźnie, wyd. pod red. FR. PUŁASKIEGO Zeszyt I. Warszawa 1907.

109. Szytych rytowany przez C. Huarda w dziele: L. CHODŹKO La Pologne, Paris 1839—41. T. I. przed str. 449.

110. Publikowany po raz pierwszy przez J. hr. Mycielskiego w Przeglądzie Polskim, t. 127. Kraków 1898 przy GRZEGORZEWSKIEJ »Dziesięć dni w Puławach w r. 1828«.

111. Wystawa dzieł J. P. Norblina (j. w.) Nr. 31.

112. » » » » » » Nr. 32.

113. RASTAWIECKI Słownik malarzów, II. 65.

114. Wiadomość udzielona przez p. Gauchera (j. w.)

115. J. HR. MYCIELSKI »Nieznany portret Norblina«, komunikat z <sup>21</sup>/<sub>V</sub> 1896 w Sprawozdaniach Komisji historii sztuki (j. w.) T. VI. 1900, str. XLI—XLII; tamże reprodukcya.

116. Z papierów rodzinnych p. Gauchera (j. w.)

### VIII.

117. J. BOŁOZ ANTONIEWICZ w referacie: »Portret Cecylii Gallerani przez Leonarda da Vinci w Muzeum Czartoryskich w Krakowie« (Pamiętnik III. Zjazdu historyków polskich w Krakowie 1900).

118. J. DELILLE Oeuvres complètes, publ. par Arnault & Maubach. Bruxelles 1819. T. V, w »Morceaux en prose«.

119. Przedruk (w tłóm.) w KL. HOFFMANOWEJ »Przejażdżce do Nieborowa i Arkady« (j. w.) str. 255—6.

120. X. M. R. [ADZIWIŁŁ] Ostatnia wojewodzina wileńska, Lwów 1892, str. 115, 128—9.

121. S. GRZEGORZEWSKA Dziesięć dni w Puławach (j. w.)

122. DEBICKI (j. w.) IV, 50, II. 9; — NIEMCEWICZ Pamiętniki czasów moich. Paryż 1848, str. 232; — DEMBOWSKI (j. w.) I, 130.

123. DEMBOWSKI (j. w.) I. 42—3.

124. A. HAJDECKI Romain-Vincent Jeuffroy w »La Chronique des arts« Paris 1907. str. 305—8.

Z korespondencyi Norblina (j. w.) str. 517.

125. Rękopis Ossolineum Nr. 2585 (j. w.)

Ks. Marceli Lubomirski, \*1792, zginął w r. 1809 pod Sandomierzem.

126. Listy ks. IZABELLI CZARTORYSKIEJ przez Sewerynę Duchyńską w »Kronice rodzinnej« Warszawa 1887, str. 164.

127. Wystawa dzieł J. P. Norblina (j. w.) Nr. 27.

128. Wiadomość pozyskana od prof. J. hr. Mycielskiego w Krakowie.

129. DEMBOWSKI (j. w.) I, 131 i 133.

130. Spis i opis tych talerzy w dziele J. HR. MYCIELSKIEGO Sto lat dziejów malarstwa w Polsce. Kraków 1896. str. 173—4.

### IX.

131. FOURNIER-SARLOVÈZE (j. w.), str. 58.

132. » » » » str. 62.

133. Z korespondencyi Norblina (j. w.) str. 518—9.

134. ROCHE Перечень... (j. w.) Старые Годы 1909. str. 313.  
 135. BASAN (j. w.), HEINECKEN (j. w.) — jak przyp. 43 i 44.  
 136. LE BRUN (j. w.) T. III. 1796, str. 13 i 45.  
 137. FOURNIER-SARLOVÈZE (j. w.) str. 58. — Z korespondencyi Norblina (j. w.) str. 521, 524—5.  
 138. Z korespondencyi Norblina (j. w.) str. 521—2, 524.  
 139. Przegląd Poznański T. XV. 1852, str. 11.  
 140. Wystawa dzieł J. P. Norblina (j. w.) Nr. 4—7.  
 141. E. VINET Bibliographie des Beaux-Arts, I—II livr. Paris 1874—7. Nr. 2283. — Z opuszczonych u Vineta zbiorów »cris« holenderskich zasługuje na wymienienie album J. G. van Vlieta z r. 1635 (J. Danckerts exc.), repr. w dziele D. ROVINSKI L'oeuvre gravé des élèves de Rembrandt. S.-Petersbourg 1894.  
 142. VINET (j. w.) Nr. 2084 i nast.  
 143. M. FÉNAILLE, L'Oeuvre gravé de P.-L. Debucourt (1755—1832), Paris 1899. str. 185 i nast.  
 144. Wydanie to ma liczyć 40 rycin kolorowych. Tytuł: »Les costumes du peuple polonais, suivis d'une description exacte de ses moeurs, de ses usages et de ses habitudes«. Wiadomość z artykułu o Norblinie w Tygodniku ilustrowanym. Warszawa 1869. Ser. II. T. 3., str. 37.  
 145. FÉNAILLE (j. w.) str. 236—247.  
 146. Catalogue... de la collection de L.-P.-M. Norblin (j. w.), Dessins Nr. 164.  
 147. Notice de dessins... de J.-P. Norblin... vente 1830 (j. w.) Nr. 24.  
 148. Catalogue de tableaux... de J.-P. Norblin,... vente par suite du décès de M. Sebastien Norblin le 14/II 1885, Paris. Dessins, Nr. 2. — Egzemplarz w Bibliotece ordynacyjnej w Gołuchowie.  
 149. Tamże — Nr. 1.  
 150. Notice... (jak przyp. 147) Nr. 22 i 23.  
 151. FOURNIER-SARLOVÈZE (j. w.) str. 62.  
 152. TeKa sztychów Nr. 217 w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie, Nry: 102—106, 107 a-b, 108 a-b.  
 153. Notice... (jak przyp. 147.) Nr. 58.  
 154. Guide explicatif du Musée Carnavalet par CH. SELLIER et P. DORBEC sous la direction de G. CAIN. Paris 1903. Préface (i Nry 206—207)  
 155. Grisaille Muzeum Berlińskiego mogła wedle W. BODEGO powstać w latach 1637—8. (Jahrbuch d. k. Preuss. Kunstsammlungen XIII. Berlin, 1892. str. 213).  
 156. Repr. u FOURNIER-SARLOVÈZE'A (j. w.) str. 63.  
 157. Z korespondencyi Norblina (j. w.) str. 524—7.  
 158. X. M. R[ADZIWIŁŁ] (j. w.) str. 117.  
 159. W papierach rodzinnych p. Gauchera (j. w.).  
 160. HILLEMACHER (j. w.) str. 7; — Notice nécrologique (j. w.) nie podaje daty miesiąca.  
 161. Notice nécrologique (j. w.) Nr. 69—77.

## X.

162. FÜSSLI (j. w.), II. Th., V. Abschn., str. 945; — BRULLIOT (j. w.) III. partie N° 933.  
 163. ROCHE Перечень... (j. w.), Старые Годы 1909. str. 312.

164. RASTAWIECKI Słownik mal. III. 26.
165. Ł. GOŁĘBIEWSKI Opisanie Warszawy. Warszawa 1827. str. 76—77.
166. Ze wspomnień i pamiątek STANISŁAWA MORAWSKIEGO. Przegląd literacki »Kraju«. R. IX. T. XVII. Petersburg 1890. Nr. 29. str. 14.
167. Repr. w kolorowanym sztychu (bardzo nieudolnego wykonania) w dziele: B. ZAYDLER Storia della Polonia. Firenze 1831. vol. I, tav. 8: »Fiera Polacca«.
168. Repr. w wydawnictwie: F. KOPERA i J. PAGACZEWSKI: Polskie Muzeum Kraków [1906—9], tabl. 64.
169. [Ks. ST. B. JUNDZILL] Cudzoziemcy w Uniwersytecie [wileńskim] wyd. przez L. Janowskiego w Roczniku Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie. T. III. 1909. str. 34—5.
170. ROCHE (j. w.) str. 314.
171. Archives de l'art français (jak przyp. 11.) T. V. str. 309.
171. GOŁĘBIEWSKI (j. w.) str. 99, 137 i 204.
173. FRYD. SKARBK Rys zasług s. p. x. Ad. Czartoryskiego w Rocznikach Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. T. 18. (1825) str. 287.
174. ROCHE (j. w.) str. 314.
175. »Notice sur M. Norblin de Lagourdaine (Louis-Pierre-Martin)« na początku katalogu wysprzedaży jego zbiorów (vente <sup>5</sup>/II 1855) jak przyp. 13. i Catalogue des monnaies... composant la Collection de Feu M. Norblin, réd. par M. F. POCY-D'AVANT (vente <sup>2</sup>/VII 1855) z litogr. portretem Marcina Norblina.
176. »Notice« na początku katalogu wysprzedaży zbiorów Sebastjana Norblina (Catalogue... jak przyp 148).
177. X. M. R[ADZIWIŁŁ] (j. w.) str. 49 i 84 i rękopiśmienny inwentarz zbiorów artystycznych w Nieborowie Nr. 162.
178. Rękopis Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie Nr. 144.
179. Z korespondencji Norblina (j. w.) str. 529—31.
180. K. WŁ. WÓJCICKI Cmentarz Powązkowski, Warszawa 1858. T. III. str. 35.
181. Catalogue des tableaux... (jak przyp. 41) Nr. 696.
182. Wystawa dzieł Alexandra Orłowskiego (1777—1832) skatalogowana przez WŁADYSŁAWA TATARKIEWICZA. Warszawa, listopad 1910 (Wystawy retrospektywne Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Król. Pol. 2.) str. 51 i nast.: »Prace pod wpływem Orłowskiego«.
183. J. BOŁOZ ANTONIEWICZ O malarstwie polskiem (Z powodu książki J. hr. Mycielskiego) (Kwartalnik historyczny. Lwów 1898. str. 233) i Grotgter (Nauka i Sztuka t. XI. str. 39, 47, 185 i i.)

## DODATEK.

Z założenia nie wdając się w tekście rozprawy w wykazywanie omyłek, znajdujących się w dotychczasowej literaturze o Norblinie prostuję na tem miejscu niektóre z fałszywych lub wątpliwych atrybucyi, rzeczowe niedokładności i błędy, które się wkradły przy inwentaryzacyi lub okolicznościowej reprodukcyi jego dzieł.

### NIE SĄ UTWORAMI NORBLINA:

1. Trzy pierwsze akwaforty w spisie rycin Norblina, zawartym w Słowniku rytowników polskich Edw. Rastawieckiego (Poznań 1886 str. 201—2), ongi w jego, a obecnie w zbiorze Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk się znajdujące, a mianowicie:

- »Popiersie młodzieńca — N. f. 1771 i znak artysty krzyż«.
- »Popiersie zdaje się żyda — N. 1771 i krzyż, znak arty.«.
- »Popiersie mężczyzny — N. fec. i krzyż 1773«.

Autorem ich jest Joh. Andr. Benj. Nothnagel, rytownik frankfurcki, rembrandtysta (\* 1729 † 1804), który akwaforty swoje znaczył często rebusowo literą N z dodatkiem ćwioczką (»Nagel«). (Zob. ill. 23 na str. 38). Ten dorysowany znaczek wziął Rastawiecki za krzyżyk. (Brulliot, Dictionnaire des monogr. Munich 1832 II. Nr. (271) 2089, (III. 952); Nagler, Die Monogrammisten. München 1871. Nr. 2302 (2499),

2. Dwa olejne obrazki w Galeryi Mielżyńskich Tow. Przyj. Nauk w Poznaniu, przedstawiające wewnątrz parku z osobami. (Katalog Galeryi obrazów Towarz. Przyj. Nauk Poznańskiego. Poznań 1889, II. Nr. 147—148) — Jeden z nich reprodukowano świeżo w Albumie Stowarzyszenia Artystów [poznańskich]. Poznań 1911. str. 60.

3. Dekoracye ściienne w pałacyku w Natolinie koło Wilanowa (włas. Ksaw. hr. Branickiego). »W Natolinie, w gabinecie, malowania ściienne na szaro« (Rastawiecki, Słown. mal. II. 64.) »Norblinowskie dwa amorki, wykonane *chiaro scuro* w pokoiku okrągłym przy salonie głównym« (H. Skimborowicz i W. Gerson: Willanów, Album. Warszawa 1877. str. 182).

Znajdujące się w gabinecie pałacyku natolińskiego cztery »panneaux«, malowane *en grisaille* na płótnie, naśladownictwo płaskorzeźby — innych malowideł w tym pokoju nie ma — sięgają pochodzeniem przed czasy Norblina, trącą szkołą włoską i, jako niewątpliwie dawniejsze od samego budynku, przeniesione być mogły z pałacu wilanowskiego. Przedstawiają grupy pacholąt (*putti*), uosabiających Architekturę, Malarstwo, Rzeźbę i Muzykę.

4. Oba widoki Łazienek (jeden może Belwederu, lub raczej Frascati), reprodukowane w Albumie sztuki polskiej H. Piątkowskiego, Warszawa 1901. str. 15 i 140 i indziej. W czasie Wystawy retrospektywnej sztuki polskiej w Warszawie w r. 1898 własność Lucyana Wrotnowskiego, obecnie G. bar. Taubego w Warszawie. (Krótkie wzmianki o nieżyjących malarzach polskich na Wystawie retrosp. w Warszawie. 1898. Nr. 8 i 9). Obrazy te są pendzla Karola Varenne'a (\* 1763 † 1834). Jako jego utwory wymienia je »Słownik« Rastawieckiego III. 5.

5. »Wróżby dla Maryi Antoniny« (?) własn. Ludw. W. Szwedego w Warszawie, spuścizna rodzinna po jednym z wnuków Norblina, Auguście (»Krótkie wzmianki Nr. 78), — jest słabą, nie pozwalającą określić autora przeróbką »Sceny z komedy włoskiej« Watteau, przechowywanej w ces. pałacu w Gatchynie, kompozycji, znanej ogólnie z ryciny H. Thomassina-Syna.

6. »Scena z życia Achillesa« (Kłótnia Achillesa z Agamemnonem o Bryzeidę), przypisywana też Lebrunowi (»Krót. wzmianki« Nr. 59), obraz będący obecnie po zmianie dwóch właścicieli w posiadaniu Kaz. Jerzmanowskiego w Zbójewie (Król. Pol.) — jest pendzla Norblina-Syna.

Natomiast nie jest Sebastjana, ale Jana Piotra (ojca) »Wiadukt« (= Widok akwaduktu w Arkadyi), reprodukowany w »Albumie« Piątkowskiego na str. 174 (w »Krót. wzmiankach« Nr. 25) (Zob. str. 91. niniejszej pracy i tablicę).

7. Ogłoszenie Konstytucyi 3-go Maja (Posiedzenie Sejmu Wielkiego), obraz olejny (1·26 × 1·82 m), własn. Ordynacyi hr. Krasińskich w Warszawie. wielokrotnie reprodukowany w pismach i dziełach historycznych jako utwór Norblina.

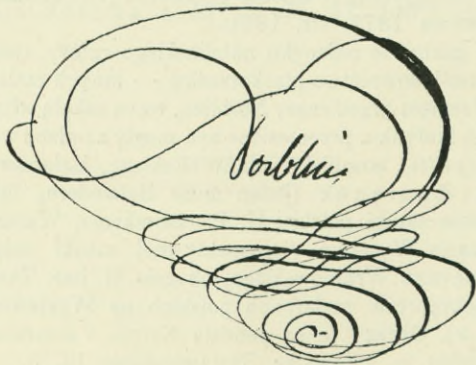
8. Dwa gwaszowe krajobrazy z ruinami w zbiorach Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, z daru M. Bersohna, Nr. 62 i 64. — Sygnatury Norblina są na nich podrobione. (zob. Wystawa dzieł J. P. Norblina (j. w.) Nr. 33 i 43) — malował je Jean Pillement (\* 1727 † 1808).

9. Studya z odpustu na Bielanach, pięć kart szkiców akwarelowych, w Muzeum Narodowym w Krakowie (Sala IV. w wiatraku) (Przewodnik po Muz. Narod. 1909. Nr. 418), — są kopiami J. F. Piwarskiego z obrazu Norblina omawianego na str. 103—6 i reprodukowanego w niniejszej pracy. (tabl.)

10. »Zabawa w karczynie«, zwana niewłaściwie »Karczma w Częstochowie w r. 1800«, akwarela, własn. Ludw. Norblina, prawnuka artysty, w Warszawie (»Krót. wzmianki« Nr. 26), wielokrotnie reprodukowana — jest pracą Al. Orłowskiego (zob. Wystawa dzieł J. P. Norblina (j. w.) Nr. 35 i ill. 111 na str. 180 niniejszej pracy).

11. »La Nymphe de Diane«, miedzioryt, podpisany: »Norblin Pinxt<sup>t</sup>, Schroeder Aqua-Forti, I. L. Potrelle Sculp<sup>t</sup>«, którą Al. Apell podaje w swem dziele: »Handbuch für Kupferstichsammler. Leipzig 1880«. str. 340 jako kompozycję J. P. Norblina — jest w rzeczywistości utworem syna, Sebastjana.

12. »Chef des huissiers«. rysunek sangwiną, własn. E. Schwartza w Petersburgu, reprodukowany w miesięczniku: Старые Годы 1908 r. str. 390, przez bar. N. Wrangla jako utwór Norblina — jest, co łatwo stwierdzić po podpisie na samej reprodukcji, autorstwa R. Angota, mało znanego rysownika francuskiego z XVIII w.



## DO CZYTELNIKA.

*Pracy niniejszej starał się autor nadać charakter głównie informacyjny. Jeżeli w tym względzie udało mu się zebrać wiadomości o najważniejszych, zapomnianych lub wielu nawet nieznanych utworach artysty, jeżeli dotychczasowej literaturze, traktującej o tym przedmiocie, może przeciwstawić obsitszy zasób faktów i sprostować ten lub ów pogląd lub niedokładność rzeczową — to zawdzięcza on to w znacznej mierze pomocy i poparciu drugich osób. Ogarnięcie materiału, rozrzuconego i oddalonego od miejsca pracy autora, nie byłoby mu możliwem bez zjednania sobie takiego poparcia, polegającego bądźto na dostarczaniu przyczynków informacyjnych, bądź na uprzejmem ułatwianiu poszukiwań i badań, zwłaszcza tam, gdzie przedmiot studyów, jako własność prywatna, nie był dostępny wprost, bądź wreszcie na pozwoleniu właściciela korzystania z jego zbiorów i ewentualnem upoważnieniu do robienia zdjęć fotograficznych w celach reprodukcyjnych. Niekiedy uczynna w tym kierunku pomoc dla wydawnictwa dochodziła aż do wypożyczenia oryginałów.*

*Z pośród osób, odnoszących się w tego rodzaju uprzejmy sposób do moich studyów, mogę już, niestety, jedynie wdzięcznem wspomnieniem wyszczególnić nazwisko niespodzianie zmarłego, ś. p. ks. Witolda Czartoryskiego, ordynata na Gołuchowie. Żywe słowa należnej Mu podziękii niechaj przyjmie Zarząd Jego Muzeum, udostępnionego mi w szerokim zakresie dzięki uprzejmości p. Maryana Szumana. Niechaj dalej przyjmą na ten miejscu także same wyrazy ks. Adam Czartoryski w Krakowie i Zarząd krakowskiego Muzeum ks. Czartoryskich, w którym od zmarłego dyrektora, ś. p. prof. Maryana Sokołowskiego, doznałem licznych ułatwień, znajdując w tym zbiorze drugą po Gołuchowie główną podstawę pracy; — następnie: Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Narodowe w Rapperswyłu, Biblioteka Pawlikowskich we Lwowie, Galeria Miejska we Lwowie, Muzeum Mielżyńskich T. P. N. w Poznaniu, Biblioteka Władysława hr. Zamoyskiego w Kórniku, »Kaiser-Friedrich-Museum« w Poznaniu, »Bibliothèque Nationale« w Paryżu, »Musée de peinture de la ville d'Orléans«.*

*Niezwykłą uprzejmość okazali mi i zdobyli sobie szczerą mią wdzięczność posiadacze utworów Norblina pp. Hilary hr. Bniński w Wacławówce, Władysława hr. Braniczka w Warszawie, ks. Włodzimierz Czetyński w Warszawie, Wojciech Kolański w Warszawie, który darzył mi pracę poparciem wybitnego zbieracza, prof. Kazimierz Kostanecki w Krakowie za swą daleko idącą uprzejmość, Władysław hr. Żubiński w Warszawie, Jan Olszewski w Warszawie; doświadczony, pełen uczynności zbieracz, Stanisław Olexiński we Lwowie, Dyr. Franciszek Paszkowski w Krakowie, Konstanty Popiel w Krakowie, Andrzejowa hr. Potocka w Krzeszowicach, ks. Janusz Radziwiłł w Nieborowie, ks. Roman Sanguszek w Sławucie, ks. Władysław Sapieha w Krasiczynie; niezrównanie uprzejmy w udostępnianiu swych znakomych zbiorów i wspieraniu nimi pracy naukowej Antoni Strzalecki w Warszawie, Stanisław Sunderland w Siedlcach;*

pełen smaku amator i znawca grafiki prof. Władysław Szymonowicz we Lwowie, Zdzisław hr. Tarnowski w Dzikowie, Zofia hr. Zamoyska w Wysocku — i kierownicy muzeów: pp. Dr. Zygmunt Celichowski w Kórniku, Dr. Bolesław Erzepki w Poznaniu, Kazimierz Przecławski w Wilanowie, Włodzimierz Rużycki de Rosenwerth w Rapperswylu i Dr. Michał Żmigrodzki w Suchej, dla swej wyjątkowej, pełnej zrozumienia dla pracy naukowej uprzejmości, wdzięcznem wspomnieniem zapisany w mej pamięci.

Wyraży szczególnego zobowiązania z mej strony należą się Rodzinie artysty, za zapoznanie mnie z wielu pamiątkami po swym pradziadzie, mianowicie pp. Ludwikowi i Stanisławowi Norblinom w Warszawie, a zwłaszcza pułkownikowi Leonowi Gaucherowi w Stenay we Francji, który, z niezrównaną uprzejmością odnosząc się do mej pracy, sięgnął do papierów rodzinnych dla dostarczenia mi materiałów biograficznych i częścią pozwolił mi je skopiować, częścią przestał we własnoręcznych odpisach.

Do wielkiej wdzięczności za liczne przysługi, wysławiane mi w ciągu zbierania materiałów, poczuwam się wobec pp.: Władysława Strzembosza i Kazimierza Woźnickiego w Paryżu, oraz wobec niezmiernie gorliwie wspierającego mię swem uprzejmem pośrednictwem, p. Jana Rutkowskiego, artysty-malarza w Inowrocławiu, — w tym kierunku zaś używania mi swej pomocy nikt nie był mi bardziej po przyjacielsku życzliwym i uczynnym od p. Józefa Skrochowskiego w Brukseli.

Pracę moją poprzeć raczyli łaskawcem udzieleniem naukowych informacji pp.: Paweł Ettinger w Moskwie, Franciszek Jaworski we Lwowie, Dr. Władysław Tatarski w Warszawie, a przedewszystkiem prof. Jerzy hr. Mycielski w Krakowie, któremu za uprzejme dzielenie się wiadomościami o odszukanych przez Niego dziełach Norblina pozostań szczerze i trwale zobowiązany.

Najmilszy obowiązek serdecznej wdzięczności każe mi — dla tem silniejszego oddźwięku na samym końcu tej listy osób — wymienić nazwisko prof. Jana Bołozza Antoniewicza. Niech mi wolno będzie podnieść zasługę naukową mego byłego uniwersyteckiego profesora, jako badacza, który pierwszy u nas wskazał doniosłe znaczenie historyczne Norblina dla późniejszego malarstwa polskiego, a który światłą inicjatywą i osobistą zachętą dał początek tej pracy.

Wśród osób, z którymi wszedłem w stosunki z powodu opracowywania niniejszej monografii, lub też już przedtem darzących mię łaskawie swą życzliwością, nie może wreszcie zabraknąć nazwiska Dra. Władysława Podlachy, który z serdecznem zainteresowaniem śledził postępy moich studyów i przyczynił się do nich w niejednem koleżeńską uwagą, — ani drugiego przyjaciela, prof. Tadeusza Piniego, zasłużonego twórcy »Nauki i Sztuki«, któremu mam do zawdzięczenia przyjęcie mej pracy w poczet wydawnictw Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych, oraz bardzo wiele szczerzej i pozaoficyjalnej pomocy, za którą niech raczy przyjąć zapewnienie gorącej, przyjacielskiej wdzięczności.

Że zaś skromna praca moja mogła się ukazać w szacie wyjątkowo okazałej, za to nieklamana wdzięczność należy się Towarzystwu Nauczycieli Szkół Wyższych, które, podejmując pracę wydawniczą z myślą niesienia w społeczeństwo wyższej kultury estetycznej, nie szczędziło kosztów również i na niniejszą książkę z zakresu naszej sztuki.





## SPIS ILUSTRACJI.

### a) W tekście:

	Str.
1. Winieta (Głowa krzyżującego mężczyzny). Z »Albumu gołuchowskiego«. Fotografował A. Pawlikowski w Krakowie . . . . .	3
2. Portret ojca artysty. Własność Leona Gauchera w Stenay. Repr. wprost, z umyślnie sporządzonej kopii rysunkowej . . . . .	4
3. Widok Ogrodu Luksemburskiego w Paryżu. Z »Alb. Gołuch.« Fot. A. Pawlikowski	5
4. Demontalais: »Balet w Rzymie«. Z Bibliothèque Nationale w Paryżu. Fot. »Photographie Keylor«, Paryż . . . . .	6
5. Fr. Casanova: Bitwa konnicy. Z ces. Galeryi obrazów w Wiedniu Nr. 1605. Zdjęcie fotograficzne, wykonane na zarządzenie Dyrekcji galeryi	8
6. Bitwa. Z »Alb. Gołuch.« Fot. A. Pawlikowski . . . . .	11
7. Dama czytająca (j. w.) . . . . .	13
8. Portret młodzieńca (wedle Norblina). Z Bibliothèque Nationale. Phot. Keylor	14
9. Bitwa (wedle Norblina). Ze zbioru D. Jeżewskiego w Głębokiem. Fot. W. Dębski i A. Masłowski w Warszawie . . . . .	15
10. Bitwa rzymska. Z Muzeum w Gołuchowie. Repr. wprost z kopii art.-mal. J. Rutkowskiego . . . . .	17
11. Chr. W. E. Dietrich: Aleksander Wielki w pracowni Apellesa. Z Bibl. Pawlikowskich we Lwowie. Wedle fotografii amatorskiej . . . . .	18
12. Fr. Casanova: Jeździec. Z Louvre'u w Paryżu, Nr. 1248. Fot. Ad. Braun & C <sup>ie</sup> w Dornach . . . . .	24
13. Szlachcic polski. Z »Alb. Gołuch.« Fot. A. Pawlikowski . . . . .	25
14. Żona artysty (j. w.) . . . . .	26
15. Żydowscy muzykanci. Z »Albumu Krakowskiego«. Fot. A. Pawlikowski . . . . .	27
16. Zebranie chłopskie w karczmie. Z »Alb. Gołuch.« » » . . . . .	28
17. Polak (j. w.) . . . . .	29
18. Pogrzeb kota Filusia (»Myszeida« Krasickiego, Pieśń IV.). Z Muzeum ces. Fryderyka w Poznaniu. Fot. E. van Delden, Poznań . . . . .	30
19. Lament po śmierci Filusia (»Myszeida«, Pieśń IV.) (j. w.) . . . . .	31
20. Czarownica siadająca ze szczurem na łopatę (»Myszeida«, Pieśń V.) (j. w.)	32
21. Król Popiel pijany śpi na beczce (»Myszeida«, Pieśń X.) (j. w.) . . . . .	33
22. Winieta (kobieta tańcząca z bębenkiem). Z »Alb. Gołuch.« Fot. A. Pawlikowski	35
23. J. B. Notnagel: Popiersie mężczyzny. Ze zbiorów Tow. Przyjaciół Nauk w Poznaniu. Fot. J. Turski, Poznań . . . . .	38
24. Portret własny. Stan II., przemalowany. Z Biblioth. Nationale. Phot. Keylor	40

	Str.
25. Chłopiec filozof. Stan II. Z Bibliothèque Nationale. Phot. Keylor . . . . .	42
26. » » Stan III. Ze zbioru Prof. Wł. Szymonowicza we Lwowie. Repr. wprost z oryginału . . . . .	43
27. Mazepa. Stan I. Z Bibliothèque Nationale. Phot. Keylor . . . . .	44
28. » Stan III. (j. w.) . . . . .	44
29. » Stan V. (j. w.) . . . . .	45
30. » Stan VI. Ze zbioru Prof. Wł. Szymonowicza. Repr. wprost z oryginału	45
31. Wybór Przemysła na króla czeskiego, akwaforta przemalowana. Z »Alb. Gołuch«. Fot. A. Pawlikowski . . . . .	47
32. Portret własny, akwaforta przemalowana. Z Bibliothèque Nationale. Phot. Keylor	48
33. Chata. Ze zbioru Prof. Wł. Szymonowicza. Repr. wprost z oryginału . .	49
34. Handlarz trucizny na szczury »większy« (j. w.) . . . . .	50
35. Rembrandt: Handlarz trucizny na szczury, fragment akwaforty z r. 1632. (B. 121). Wedle fotografii amatorskiej . . . . .	51
36. Chr. W. E. Dietrich. Handlarz trucizny na szczury (L. 79). Ze zbioru Prof. Wł. Szymonowicza. Repr. wprost z oryginału . . . . .	51
37. Głowa Polaka, akwatinta przemalowana. Z Biblioth. Nationale. Phot. Keylor	52
38. Starzec piszący (wedle Rembrandta) Ze zbioru Prof. Wł. Szymonowicza. Fot. E. Trzemeski we Lwowie . . . . .	53
39. Pokłon trzech króli (wedle Rembrandta). Własność Prof. K. Kostaneckiego w Krakowie. Fot. E. Trzemeski we Lwowie . . . . .	56
40. Dwunastoletni Jezus w Świątyni. Z »Alb. Gołuch« Fot. A. Pawlikowski . .	58
41. Złożenie Chrystusa do grobu (j. w.) . . . . .	59
42. Żyd studyjający. Własność St. Sunderlanda w Siedleach. Fot. W. Dębski i A. Masłowski w Warszawie . . . . .	60
43. Winieta (Kozak). Ze zbioru Prof. Wł. Szymonowicza. Wedle fotogr. amatorskiej	61
44. Ks. Izabela Czartoryska. Ze zbioru ks. J. Radziwiłła w Nieborowie (j. w.)	64
45. Widok Powązek (Ruiny w parku). Z Muzeum w Gołuchowie. Fot. A. Pawlikowski	65
46. Widok Powązek (Staw). (j. w.) . . . . .	67
47. A. Watteau: Festyn w ogrodach Saint Cloud. Z Muzeum Prado w Madrycie Fot. Fr. Hanfstaengl w Monachium . . . . .	69
48. A. Watteau: Menuet. Z Eremitaża w Petersburgu. Fot. Hanfstaengl . .	70
49. Menuet w ogrodzie. Ze zbiorów A. Strzałeckiego w Warszawie. Wedle fotografii amatorskiej F. Strzałeckiego . . . . .	71
50. Towarzystwo w parku. Własność Fel. ze Strzałeckich Rudowskiej w War- szawie. Fot. F. Strzałecki . . . . .	72
51. Towarzystwo w parku (inne) (j. w.) . . . . .	73
52. A. Watteau: Śniadanie w parku. Z Muzeum ces. Fryderyka w Berlinie. Fot. »Photographische Gesellschaft«, Berlin . . . . .	76
53. Winieta: Huśtawka na belku. Z byłego zbioru Goncourtów ( <i>vente</i> 1897) (Exposition de l'École des Beaux-Arts 1879, Nr. 634) Fot. Ad. Braun & Cie	81
54. Widok Świątyni w Arkadyi, sangwina (odbite à <i>contre épreuve</i> z podpisem na wspak: <i>N. f. 1788 Arcadie</i> ) Z Biblioteki Pawlikowskich we Lwowie. Fot. E. Trzemeski . . . . .	83
55. Widok stawu w Arkadyi sangwina (jak poprzednio, podp. na wspak: <i>N. f. Arcadia 1788</i> ) z Biblioteki Pawlikowskich. Fot. E. Trzemeski . .	89
56. Winieta (Dwie postacie kobiece, tańczące z bębenkami.) Z »Alb. Gołuch«. Fot. A. Pawlikowski . . . . .	93
57. Bitwa pod Zborowem w r. 1648. Ze zbioru ks. R. Sanguszki w Sławucie. Fot. W. Dębski i A. Masłowski w Warszawie . . . . .	97

58.	Winieta (Grupa trzech szlachciców). Z »Alb. Gołuch«. Fot. A. Pawlikowski	101
59.	Łazienki. Własność ks. Ad. Czartoryskiej w Krasnem (Król. Pol.) Fot. W. Dębski i A. Masłowski w Warszawie . . . . .	105
60.	Przedstawienie teatralne w Łazienkach I. Własność niegdyś W. Kolasieńskiego w Warszawie, obecnie w trzecich rękach w Paryżu. Fot. Bary (Anc <sup>ne</sup> Photographie Benque) Paryż . . . . .	106
61.	Przedstawienie teatralne w Łazienkach II. (j. w.) . . . . .	107
62.	» » » » III. (j. w.) . . . . .	108
63.	» » » » IV. (j. w.) . . . . .	109
64.	Targ na Pradze pod Warszawą. Z Muzeum w Gołuchowie. Fot. A. Pawlikowski	111
65.	Targ na konie w Warszawie (j. w.) . . . . .	113
66.	Targ na Pradze pod Warszawą. Ze zbioru A. Strzałeckiego w Warszawie. Wedle fotografii amatorskiej F. Strzałeckiego . . . . .	115
67.	Targ na Nowem Mieście w Warszawie. Z »Alb. Krak«. Fot. A. Pawlikowski	117
68.	Kobieta z garnkiem. Z »Alb. Gołuch«. Fot. A. Pawlikowski . . . . .	118
69.	Wóz chłopski na targu (j. w.) . . . . .	119
70.	Zebrańie sejmikowe pod kościołem. Z Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie. Fot. A. Pawlikowski . . . . .	121
71.	Zebrańie sejmikowe (inne). Ze zbiorów Wł. hr. Zamoyskiego w Kórniku. Fot. B. Śniegocki w Poznaniu . . . . .	122
72.	Ogłoszenie Konstytucyi 3-go Maja. Z Muzeum Narodowego w Rapperswyłu. Wedle fotografii amatorskiej . . . . .	124
73.	Ogłoszenie Konstytucyi 3-go Maja. Ze zbiorów Wł. hr. Zamoyskiego w Kórniku. Fot. A. Pawlikowski . . . . .	125
74.	Kosynierzy pod Raclawicami. Z Muzeum Czartoryskich, Fot. A. Pawlikowski	127
75.	Wzięcie Kościuszki do niewoli pod Maciejowicami, Z Muzeum Narodowego w Rapperswyłu. Wedle fotografii amatorskiej . . . . .	129
76.	Bitwa pod Zieleńcami w r. 1792. (j. w.) . . . . .	130
77.	Tadeusz Kościuszko. Z Muzeum Czartoryskich. Fot. A. Pawlikowski . . . . .	131
78.	Wieszanie zdrajców w Warszawie w rozruchach 1794 r. Z »Alb. Krak.« Fot. A. Pawlikowski. . . . .	133
79.	M <sup>elle</sup> Petit. Z Muzeum w Gołuchowie. Fot. A. Pawlikowski . . . . .	134
80.	Portret chłopca. Ze zbioru A. Strzałeckiego w Warszawie. Wedle fotografii amatorskiej F. Strzałeckiego . . . . .	135
81.	Gurowski, poseł kaliski. Z Muzeum Miejskiego w Orleanie. Fot. »Photographie Joseph«, Orléans . . . . .	137
82.	Karykatura idącej kobiety. Z Biblioteki Pawlikowskich we Lwowie. Fot. E. Trzemeski . . . . .	138
83.	Chata. Ze zbiorów Wł. hr. Branickiego w Suchej. Fot. T. Jabłoński i S <sup>ka</sup> w Krakowie	140
84.	Pogawędka w ogrodzie. Ze zbioru J. Olszewskiego w Warszawie. Wedle fotografii amatorskiej . . . . .	141
85.	Winieta (Dzieci chłopskie). Z »Alb. Gołuch.« Fot. A. Pawlikowski . . . . .	142
86.	Widok ogólny Puław o zachodzie słońca, a wschodzie księżyca. Z Muzeum Czartoryskich. Fot. A. Pawlikowski . . . . .	145
87.	Jarmark w Łęcznej (j. w.) . . . . .	149
88.	Zabawa towarzyska w Puławach podczas sianozęcia. Własność ks. Włodz. Czetwertyńskiego w Warszawie. Fot. W. Dębski i A. Masłowski . . . . .	151
89.	Projekt kurtyny. Z Muzeum Czartoryskich. Fot. A. Pawlikowski . . . . .	152
90.	Dzieci śpiące pod pomnikiem »Przeszłości« w Puławach (j. w.) . . . . .	153
91.	Targ na jarzyny w Rzeźniczkiej Bramie w Warszawie (j. w.) . . . . .	154

	Str.
92. Winieta (Dama siedząca na ławeczce w ogrodzie). Z »Alb. Gołuch.« Fot. A. Pawlikowski . . . . .	155
93. Chłopi śpiewający (podp: <i>Chantres de litanies en Pologne 1799</i> ) (j. w.)	157
94. Sejmik ( <i>N. F. 1808</i> ). Ze zbioru Wł. hr. Zamoyskiego w Kórniku. Fot. B. Śniegocki w Poznaniu . . . . .	159
95. »Ubiory polskie«. Polonez (szkic). Z Muzeum Czartorysk. Fot. A. Pawlikowski	161
96. » » Kołomyjka (j. w.) . . . . .	162
97. » » »Gąsior« (j. w.) . . . . .	163
98. » » Parobek krakowski (j. w.) . . . . .	164
99. » » Żydówka. (Szytych Debucourta, przemalowany przez Nor- blina) (j. w.) . . . . .	165
100. » » Hajduk (j. w.) . . . . .	166
101. » » Dziewczyna sprzedająca pomarańcze (j. w.) . . . . .	167
102. » » Chłopka żmudzka. Szytych Debucourta (j. w.) . . . . .	168
103. Po bitwie. Z Muzeum w Gołuchowie. Fot. A. Pawlikowski . . . . .	169
104. Śmierć ks. Józefa Poniatowskiego. Z Muzeum Czartoryskich. Fot. A. Pawlikowski . . . . .	171
105. Przekupień owoców. Z »Alb. Gołuch.« Fot. A. Pawlikowski . . . . .	173
106. Ukrzyżowanie św. Piotra (j. w.) . . . . .	175
107. Nether: Typ polski (wedle Norblina). Ze zbioru Prof. Wł. Szymono- wicza. Repr. wprost z oryginału . . . . .	176
108. Nether: Studium krzyczącego (wedle Norblina) (j. w.) . . . . .	177
109. A. Orłowski: Bitwa pod Raclawicami. Z Muzeum Narodowego w Rapperswyłu. Wedle fotografii amatorskiej . . . . .	178
110. A. Orłowski: Powstanie w Warszawie 17. kwietnia 1794. Walka na Krakowskim Przedmieściu. Z Muzeum w Gołuchowie. Fot. A. Pawlikowski	179
111. A. Orłowski: Zabawa w karczmie. Własność Ludwika Norblina w Warszawie. Fot. Zakład J. Golecz, Warszawa . . . . .	180
112. A. Orłowski: Karykatury. Z Biblioteki Pawlikowskich we Lwowie. Fot. E. Trzemeski . . . . .	181
113. M. Płoński: Dama. Ze zbiorów Wł. hr. Branickiego w Sucheju. Fot. T. Jabłoński i Ska w Krakowie . . . . .	182
114. M. Płoński: Matka. Ze zbioru St. Olexińskiego we Lwowie. Repr. wprost z oryginału . . . . .	183
115. M. Płoński: Przekupień. Ze zbioru Prof. Wł. Szymonowicza. Repr. wprost z oryginału . . . . .	184
116. M. Płoński: Kobieta przy kuchni (j. w.) . . . . .	185
117. M. Płoński: Typy i karykatury (j. w.) . . . . .	186
118. M. Płoński: Żyd amsterdamski. Ze zbioru St. Olexińskiego. Repr. wprost z oryginału . . . . .	187
119. J. Rustem: Portret własny. Ze zbioru Wł. hr. Branickiego w Sucheju. Fot. T. Jabłoński i Ska w Krakowie . . . . .	188
120. J. Rustem: Dom zajezdny w małym mieście. Z Biblioteki Pawlikow- skich we Lwowie. Fot. E. Trzemeski . . . . .	189
121. S. Norblin: Znoszenie zwłok męczenniczek do katakomb. Własność Hilarego hr. Bnińskiego w Wacławówce (gub. Kijow.). Wedle fotografii nadesłanej przez Właściciela . . . . .	190
122. J. Sokołowski: Sportsmen. Z Bibliot. Pawlikowskich. Fot. E. Trzemeski	191
123. J. F. Piwarski: Kobziarz z Zawoi (pod Babią Górą). Z »Kramu ma- lowniczego warszawskiego«. Warszawa 1855. Cz. III. Nr. 1. Repr. wprost	192

124.	J. F. Piwarski: Odpust na Bielanych pod Warszawą. Ze zbiorów Wł. hr. Branickiego w Suchej. Fot. T. Jabłoński i Ska w Krakowie . . . . .	193
125.	Winieta: Popiersie J. P. Norblina (przez A. Norblina?), odlew gipsowy bronzowany. Własność rodziny Gaucherów w Varesmes koło Montereau. Wedle fotografii amatorskiej . . . . .	195
126.	Winieta: Podpis J. P. Norblina, umieszczony na książce: »[J. B. Steinhäuser]« »Memoires sur le gouvernement de la Pologne, 1759«. Ze zbioru St. Olexińskiego. Repr. wprost . . . . .	206

### b) poza tekstem (tablice):

po str.

I.	Portret własny z r. 1788. Z Galeryi Mielżyńskich Tow. Przyjaciół Nauk w Poznaniu. Fot. Ed. van Delden, Poznań . . . . .	2
II.	Pułkownik na koniu. Własność K. Popiela w Krakowie. Fot. T. Jabłoński i Ska w Krakowie . . . . .	16
III.	Kozak na koniu (j. w.) . . . . .	24
IV.	Pastuszka. Własność Fr. Paszkowskiego w Krakowie. Fot. W. Dębski i A. Masłowski w Warszawie . . . . .	32
V.	Kobziarz. Z »Alb. Gołuch.« Fot. A. Pawlikowski w Krakowie . . . . .	120
VI.	Wynalezienie rysunku. Ze zbioru Prof. Wł. Szymonowicza we Lwowie. Repr. wprost z oryginału . . . . .	36
VII.	Chłopiec filozof. Ze zbiorów W. Kolasińskiego w Warszawie. Fot. W. Dębski i A. Masłowski . . . . .	40
VIII.	Wskreszenie Łazarza »większe«. Ze zbioru Prof. Wł. Szymonowicza. Repr. wprost z oryginału . . . . .	56
IX.	Kiermasz w parku. Z Muzeum Czartoryskich w Krakowie. Fot. A. Pawlikowski . . . . .	64
X.	Śniadanie w parku (j. w.) . . . . .	68
XI.	Koncert w parku (j. w.) . . . . .	72
XII.	Kąpiel kobiet. Własność Wł. hr. Branickiego w Warszawie. Fot. W. Dębski i A. Masłowski . . . . .	76
XIII.	Zebrańie towarzyskie w parku. Ze zbioru ks. Adama Czartoryskiego w Hotelu Lambert w Paryżu. Fot. A. Giraudon, Paryż . . . . .	78
XIV.	Festyn w parku. Z Galeryi Miejskiej we Lwowie. Repr. wprost z oryginału . . . . .	80
XV.	Jutrzenka, plafon w Arkadyi. Własność ks. J. Radziwiłła w Nieborowie (całość). Fot. Zakład. J. Golecz w Warszawie . . . . .	84
XVI.	Jutrzenka (fragment) (j. w.) . . . . .	88
XVII.	Widok akwaduktu w Arkadyi. Własność Ludwika Norblina w Warszawie. Fot. Zakład J. Golecz . . . . .	92
XVIII.	»Jasełka« (Maryonетки). Własność Andrzejowej hr. Potockiej w Krakowie. Repr. wprost z oryginału . . . . .	96
XIX.	Odpust na Bielanych. Własność M. hr. Zamoyskiego w Warszawie. Fot. Zakład J. Golecz . . . . .	104
XX.	Rzeź Pragi w r. 1794. Z »Alb. Gołuch.« Fot. A. Pawlikowski . . . . .	128
XXI.	Portret własny w podeszłym wieku. Własność Józefa Norblina w Warszawie. Fot. Zakład J. Golecz . . . . .	168
XXII.	A. Orłowski: Tatar nogajski. Z Muzeum w Gołuchowie. Fot. A. Pawlikowski . . . . .	192

*Klisze do ilustracji Nr.: 30, 33, 34, 36 i do tablic Nr.: VI, VIII, XVI i XIX wykonano w Zakładzie artystyczno-graficznym J. Löwyego w Wiedniu, do ilustracji Nr.: 83, 94, 113, 119, 124 i do tablic Nr.: II, III i XVIII w Zakładzie reprodukcji fototechnicznej T. Jabłońskiego i Ski w Krakowie, do tablicy Nr. V w Zakładzie graficznym V. Neuberta w Pradze, do wszystkich innych ilustracji i tablic w Zakładzie Husnika & Häuslera w Pradze.*

*Obrazy, rysunki i ryciny, zdobiące niniejszy tom »Nauki i Sztuki« z wyjątkiem następujących: ill. 16, 26, 30, 33, 35, 38, 44, 47, 48, 52, 57, 75, 84, 86, 109, 111, 118, 123 i tabl. I, III, X, XI, XVII i XVIII — są reprodukowane po raz pierwszy w ogólności.*

*Do ilustracji Nr.: 12, 44, 47, 48, 52, 53, 57, 60—63, 75, 111 i do tabl. XVII użyto fotografii już istniejących — wszystkie inne ilustracje i tablice robiono wedle oryginalnych zdjęć, sporządzonych dla »Nauki i Sztuki«, lub też bezpośrednio z oryginałów.*

*Cały materiał ilustracyjny zgromadził dla redakcyi sam autor.*



## INDEKS OSÓB I MIEJSCOWOSCI.

Literatura, przytoczona w »Przypiskach« (str. 196—204),  
oraz nazwiska, pojawiające się w tekście w charakterze  
cytatów i jeszcze raz powtórzone w »Przypiskach« —  
nie są uwzględnione w niniejszym indeksie.

### A

Ango (Angot) R. 39, 206.  
Ankwicz J. 131.  
Arkadya, miejscowość: 82—84,  
88—90, 92, 116, 144, 148,  
182; malowidła: 84—87, 90,  
91, 100, 110; widoki: 83,  
88, 89, 90, 91, 206.  
Audran G. 87.  
Auraguay, duc de l' 13.  
d'Auvigny 22, 72, 115.

### B

Bacciarelli M. 99—101, 176,  
178, 184, 189.  
Basan P. Fr. 39.  
Berghem N. 7, 9.  
Berlin: *Kaiser-Friedrich-  
Museum* 172;  
Zbiory ks. F. Radziwiłła 148.  
Bersohn M. — p. Warszawa  
(*zbiory*).  
Bielany 103, 104, 106, 116, 206.  
Bloch J. — p. Warszawa  
(*zbiory*).  
Blondel M. J. 186.  
Bniński H. hr. — p. Wacław-  
ówka.  
Boeticher (Boetticher) K. 20.  
Bol F. 57.  
Bonaparte — p. Napoleon  
Bossset M. 196.  
Bouchardon E. 103, 160.  
Boucher Fr. 7, 85, 87, 94, 147.  
Bourguignon J. (Courtois)  
7—9, 96.  
Brandt Ch. 160.  
— J. 192.  
Branicki Ksaw. hr. — p. Natolin.

Branicki Wł. hr. — p. Sucha  
i Warszawa (*Frascati*).  
Brodowski (?) 139.  
Bronice 147.  
Brühl Fryd. A. 65.

### C

Callot J. 103, 114.  
Carracci Annibale 160.  
Casanova Fr. 7—10, 12, 15—  
17, 21, 23, 24, 29, 34, 63,  
87, 98, 99, 114, 129, 154,  
157, 168, 174, 178, 181.  
Casanova J. A. 7, 20.  
— de Seingalt Jak. 7.  
Celejów 188.  
Chalon J. 39.  
Chardin J. B. S. 103.  
Châtel J. 7.  
Chelmoński J. 194.  
Chocim (bitwa) 99.  
Chodowiecki D. 34, 81, 123, 124.  
Chodźko L. — p. Paryż (*zbiory*).  
Cichowski A. — p. Paryż  
(*zbiory*).  
Cochin C. N. 80.  
Collet E. 196.  
Compiègne (Muzeum) 156.  
Crepy L. 80.  
Czarnecki Stef. 139.  
Czartoryscy ks. — p. Kraków  
(*Muzeum*) i Paryż (*Hôtel  
Lambert*).  
Czartoryska ks. Izabela z Flem-  
ingów 19, 64, 66—68,  
70—74, 77, 82, 89, 90, 132,  
144, 146—148, 150, 160,  
161, 163.  
Czartoryska ks. L. (Adamowa)  
107, 211.

Czartoryska ks. T. 67, 132, 143.  
Czartoryski ks. Ad. J. 66, 67,  
148, 186, 188.  
Czartoryski ks. Ad. K. (Jen. Z. P.)  
19, 20—22, 33, 47, 63, 66,  
94, 123, 126, 132, 144, 147,  
176, 184, 185, 195.  
Czartoryski ks. Aug. 143.  
— Mich. 63.  
— Wit. — p. Go-  
łuchów.  
Czeraniaków 116.  
Czetwertyński ks. Włodz. —  
p. Warszawa (*zbiory*).

### D

Dagoty E. S. 153.  
Dandré-Bardon M. Fr. 12.  
David J. L. 120, 167.  
Debucourt Fh. L. 159, 163,  
164, 165, 168.  
Deisch M. 160.  
Delille J. 83, 144, 146.  
Dembowska C. 147, 188  
— K. z Narbuttów 106.  
Demontalais 6, 40.  
Denon D. V. 39.  
Diderot D. 9.  
Dietrich (»Dietricy«) Chr. W. E.  
7, 18, 20—22, 37, 38, 40, 41,  
48—51, 55, 61, 81, 174.  
Dmochowski Wł. 92.  
Drezno 7, 20, 37, 156, 189;  
*Akademia mal.*: 20, 21;  
*Król Galerya*: 20, 37.  
Dubois J. B. 33  
Dumont le Romain J. 12.  
Dupont J. B. 138.  
Dürer A. 174.

Duvivier I. 9.  
Dzieduszyccy hr. — p. Lwów  
(*zbiory*).  
Dzików (*zbiory*) 59, 94.

## E

Eisen Fr. 30, 34.  
Elsheimer A. 174.  
Ermenonville 92.

## F

Faivre M. (M<sup>lle</sup>) 132.  
Fanucci (?) 139.  
Fawory — p. Warszawa.  
Fesch J. (kardynał) — p. Paryż  
(*zbiory*).  
Florenca: Zbiory ks. St. Poniatow-  
skiego 181.  
Florian J. P. Claris de 146  
Forbes 13.  
Foucou Ch. J. L. 12.  
Fragonard J. B. H. 12, 76, 80,  
81, 85, 87, 94, 174.

## G

Gainsborough Th. 13.  
Gaucher L. — i potomkowie  
Norblina we Francji (ich  
zbiory): 12, 136, 141, 167,  
185, 213.  
Genlis F. C<sup>sse</sup> de 146.  
Gersaint E. Fr. 37, 39.  
Gerson W. 194.  
Głębokie (*zbiory*) 126, 159, 209.  
Gobbo 13.  
Godefroy Fr. 13.  
Gołuchów:  
*Muzeum Ord. ks. W. Czar-  
toryskiego* (\*Alb. Gołuch.\*):  
5, 6, 9, 13, 16, 20, 21, 24—  
27, 29, 34, 41, 53, 57, 59,  
71, 72, 77, 79, 91, 100, 106,  
109, 110, 114, 116, 118, 123,  
127, 128, 131, 139, 140, 142,  
147, 148, 152, 155, 156, 167,  
168, 172—174, 185.  
Goncourt E. i J. — p. Paryż  
(*zbiory*).  
Goya Fr. de 183.  
Goyen J. van 112, 174, 175.  
Grabowska E. 59.  
Grassi J. 130.  
Gravelot H. Fr. 30.  
Grimou A. 38.  
Gröll K. 34.  
— M. 33—34.  
Grottger A. 192.  
Guercino. 88.  
Gurowski (R. N. ?) 135, 137.

## H

Henryk IV. kr. fr. 7.  
Henryk, ks. prus. 34.  
Houdon J. A. 12.  
Huard C. 202.

## I

Hawa, Eylau (bitwa) 167, 168.  
Ilińska A. 141, 142, 157.  
Iliński J. Aug. 142.  
— J. St. 141, 142.  
Ittar (Itar) H. 83, 88.

## J

Jabłonowski Wł. 132.  
Jakowicz J. — p. Lwów  
(*Galerya Miejska*).  
Jan Kazimierz, kr. pol 96, 97.  
Janson V. 130.  
Jaurat E. 103.  
Jeuffroy R. V. 147.  
Jeżewski D. — p. Głębokie.  
Jerzmanowski K. — p. Zbijewo.  
Joullain Fr. 80.

## K

Karnicki J. — p. Warszawa  
(*zbiory*).  
Kassel (Galerya) 37.  
Kazimierz (nad Wisłą) 146, 193.  
Keyl M. 34.  
Kielce:  
Zbiory T. Zielińskiego 78.  
Kielsiński K. W. 194.  
Kolasiński W. — p. Warszawa  
(*zbiory*).  
Kolumb 139.  
Kopernik 185.  
Kopsch 141.  
Kopschówna M. — p. Nor-  
blinowa z Kopschów.  
Kórnik (zbiory) 120, 123, 158.  
Kościuszko T. 128, 129, 130,  
131, 173, 180; Powstanie K.  
126, 180.  
Kosiński J. 188.  
Kossak J. 23, 192.  
Kostanecki K. — p. Kraków  
(*zbiory*).  
Kostrzewski Fr. 194.  
Kozmian K. 119.  
Kraków:  
*Muzeum ks. Czartoryskich*  
(\*Alb. Krak.\*): 5, 6, 12, 13,  
24—26, 34, 44, 67, 71, 75,  
77, 78, 91, 106, 108, 110,  
114—116, 118, 119, 126—128,  
130, 131, 138—140, 148—150,  
152—153, 154—156, 159, 162,  
164, 165, 174, 185, 188;

*Muzeum Narodowe*. 100,  
182, 188, 206;  
*Towarzystwo Przyj. Sztuk  
pięk.* (premia) 95;  
*Zbiory*: K. Kostaneckiego  
55, 159;  
Fr. Paszkowskiego: 27, 109;  
K. Popiela: 22;  
Kr. hr. Potockiej (w pał.  
»Pod Baranami«) 95;  
Wolfa 95.  
Krasicki I. 30—33.  
Krasieczyn (zbiory) 131, 140.  
Krasinścy hr. — p. Warszawa  
(*zbiory*).  
Krasinśki J. 188  
Kraszewski J. I. 50;  
*zbiory* K. — p. Sucha.  
Królikarnia 92.  
Kropiński L. 148.  
Kucharski Al. 20, 98.

## L

La Gourdaine (przydomek  
Norblina zamiast nazwiska)  
4, 10, 100.  
Lallemand J. B. 103.  
Lampi J. B. 99.  
Lancret N. 80, 81.  
Lauron (M. ?) 160.  
Leboutoux P. 12.  
Le Brun Ch. 88, 206.  
Lebrun E. L. Vigée (M<sup>me</sup>) 86  
Le Brun (J. B. P. ?) 156.  
Legras 196.  
Le Nain (L., A., lub M.) 174.  
Le Paon J. B. 9.  
Le Prince J. B. 19, 26, 160,  
174.  
Leroy 138.  
Lespinnasse, L. N. de 170.  
Le Sueur E. 87.  
Libusza 45.  
Londyn:  
*Buckingham Palace* 46, 55.  
*National Gallery* 53.  
Longueil J. de 34.  
Lublin 148.  
Lubomirscy ks. — p. Lwów  
(*Muz. ks. Lubomirskich*).  
Lubomirska ks. Iz. z ks. Czar-  
toryskich 92.  
Lubomirski ks. Al. 147.  
— ks. M. 147.  
Ludwika ks. pruska — p. Ra-  
dziwiłłowa.  
Lutherburg Ph. J. 9.  
Lwów:  
*Galerya Miejska* 78.  
*Muzeum Lubomirskich* 71.  
*Wystawa Krajowa 1894* r.  
109.



- Zbiory*: Hr. Dzieduszyckich 51; St. Olexińskiego 212, 213; Pawlkowskich 46, 54, 132, 288, 210—212; Wł. Szymonowicza 210, 212, 213.
- Ł**
- Łazienki — p. Warszawa.  
 Łączna 148, 149.  
 Łęski J. 123, 124.  
 Łowicz 82, 116.  
 Lubieński Wł. hr. — p. Warszawa (*zbiory*).
- M**
- Maciejowice (bitwa) 128, 129, 144.  
 Maćkiewicz 132.  
 Mantua, *Reggia* 88.  
 Marcenay de Ghuy A. 39.  
 Marengo (bitwa) 167.  
 Marieu 138.  
 Marigny A. Fr. marquis de 12.  
 Marillier C. P. 34, 35.  
 Markuszew (bitwa) 1792.  
 Marya Antonina kr. fr. 65, 70.  
 Massalski ks. (?) 177.  
 Mazepa J. 43.  
 Mazepa 43—44.  
 Mengs R. 87.  
 Meyer (Mayer) G. Fr. 8.  
 Meulen A. Fr. van der 96.  
 Michałowski P. 191.  
 Milewscy — p. Lwów (*Galeryja hr. Dzieduszyckich*).  
 Misy-faut-Yonne 4, 12, 156, 196.  
 Mniszech M. 98.  
 Moitte J. Gu. 22.  
 Mokotów 92; (obóz): 126.  
 Montalais — p. Demontalais.  
 Montereau 4.  
 Moreau J. M. 30, 103, 170.  
 Morfantaine 92.  
 Moskwa, *Zbiory* D. I. Szczukina 76.  
 Mostowski (?) 177.  
 — P. 20.  
 Moulin-Joli 92.
- N**
- Napoleon I. 167.  
 Naruszewicz A. 132, 142.  
 Nather H. 177.  
 Natoire Ch. J. 14, 15.  
 Natolin 205.  
 Nazaret (bitwa) 167.  
 Nerblin 7.  
 Nether (D. H.) 176, 177.  
 — J. Chr. 177.
- Netto 124.  
 Nieborów, miejscowość: 83, 88, 89, 91, 139, 181, 182, 185; *zbiory*: 79, 86, 88, 132, 139, 177.  
 Niemcewicz J. U. 120, 123.  
 Norblin Al. 157, 184 185.  
 — Aug. 206.  
 — E. 185.  
 — J. 196.  
 — J. — p. Warszawa (*zbiory*)  
 — L. — p. Warszawa (*zbiory*)  
 — M. 54, 58 139, 157, 185.  
 — P. 4, 12, 196.  
 — Seb. 142, 157, 185—186, 190, 206.  
 Norblinowa M. z Kopschów 141, 142, 157, 173.  
 Norblinowa M. z Tckarskich 25, 26, 47, 136, 138.  
 Norblinówna Macare 157.  
 — Marya — p. Szaafaier.  
 Nothnagel J. A. B. 21, 38, 205.
- O**
- Oborski A. 190.  
 Olszewski J. — p. Warszawa (*zbiory*).  
 Opole 118, 147.  
 Orlandini 50, 132.  
 Orléans, *Musée de peint. et de sculpt.* 135, 167.  
 Orłowski A. 130, 178, —184, 190—192, 195, 206.  
 Ostade A. van 22. 50.  
 Ożarowski Fr. hr. (szambelan ros.) 106.  
 Ożarowski P. (hetman w. kor.) 131.
- P**
- Parrocel J. i C. 7.  
 Paryż:  
*Académie Roy. de peint. et de sculpt.* 7, 10—12, 16, 17, 20, 174, 177, 195;  
*Bibliothèque Nationale* 6, 13, 14, 36, 40, 42, 43, 47, 52, 54;  
*Champs-Élysées* 170;  
*Conservatoire de Musique* 185;  
*École des Beaux-Arts* 10, 157, 184, 185;  
*École Roy. des élèves protégés* 11—12, 16, 186;  
*Hôtel Lambert* 78, 186;  
*Jardin du Luxembourg* 5;  
*Jardin des Tuileries* 170;  
*Louvre*: »*Galerie d'Apollon*« 88; obrazy 17, 23;  
*Musée Carnavalet* 170;  
*pl. St.-Germain-l'Auxerrois* 170;  
*pl. des Trois-Maries (pl. de l'École)* 170;  
*Plaine des Sablons* 13;  
*Quai des Théatins* 170;  
*Zbiory*: L. Chodźki 123, 129, 132; A. Cichowskiego 159, 201; kardynała Fescha 172; E. i J. Goncourtów 210.  
 Paszkowski Fr. — p. Kraków (*zbiory*).  
 Pater J. B. 80.  
 Patouart 22.  
 Pawlikowscy — p. Lwów (*zbiory*).  
 Petersburg: *Akademia mal.*: 9; *Eremitaż*: 37, 98, 210; *Pałac ces. w Gatchynie*: 206; *Zbiory E. Schuartz*: 206.  
 Petit M. (Melle) 67, 132, 134.  
 Pfeyffer 160.  
 Piast 44—45.  
 Picart B. 60.  
 Pierre J. B. M. 12.  
 Pilatti H. 194.  
 Pillement J. 206.  
 Piwarski J. F. 192—194, 206.  
 Płoński M. 182—188, 190.  
 Podzamcze 75.  
 Poisson M. 160.  
 Pol W. 160.  
 Poniatowski ks. J. 98, 169, 171, 189.  
 — K. 92.  
 — St. — p. Florencyja.  
 Pope A. 34.  
 Popiel K. — p. Kraków (*zbiory*).  
 Potocka A. Z. (Sewerynowa) 188.  
 Potocka E. hr. (Augustowa) — p. Warszawa (*zbiory*).  
 Potocka E. 188.  
 — Kr. hr. (Andrzejowa) — p. Kraków (*zbiory*).  
 Potocka P. 188.  
 — W. 188.  
 Potocki W. 51.  
 Potrelle I. L. 206.  
 Powązki, miejscowość: 62, 64, —71, 74, 75, 89, 92, 143, 148; widoki: 65, 67, 90, 91; malowidła: 69, 72—80, 89, 110, 157.  
 Poznań,  
*Galeryja hr. Mielżyńskich w Towarz. Przyj. Nauk*: 107, 108, 134, 205;  
*Kaiser-Friedrich-Museum*. 34, 57.

- Praga pod Warszawą, widoki: 109—111, 114—115; sceny wojenne z r. 1794: 128, 131, 180.  
 Provins 157.  
 Przemyśl (król czeski) 45, 47, 63.  
 Puget P. 7.  
 Puławy, miejscowość: 75, 143, 144—148, 150, 153, 154, 195; ilustracje, widoki: 90, 145, 148, 150, 151, 188, 193.  
 Pyrys 139.
- R**
- Raławice (bitwa) 127, 128, 178, 180.  
 Raczyński At. hr. — p. Poznań (*Kais.-Friedrich-Museum*).  
 Radziwiłł ks. Ant. 148, 188.  
 — Ferd. — p. Berlin (*zbiory*).  
 — J. — p. Arkadya i Nieborów (*zbiory*).  
 Radziwiłł ks. Mich. 58.  
 — St. 92.  
 Radziwiłłowa ks. H. z Przędzieckich 71, 82—4, 86—90, 173, 185.  
 Radziwiłłowa ks. K. z Pocięjów 92.  
 Radziwiłłowa ks. L. (ks Ludwika pruska) 148.  
 Radziwiłłowie ks. F. i W. (wnukowie ks. woj. wil.) 173.  
 Radziwiłłówna ks. A. 188.  
 — Kr. 188.  
 Rafael 185.  
 Rapperswył: *Muzeum Narodowe* 123, 128, 129, 180.  
 Regnault bar. J. B. 186.  
 Rembrandt 20—22, 36—61, 63, 94, 103, 112, 134, 154, 157, 171—176, 178, 181, 183—185.  
 Reni Guido 86, 88.  
 Reynolds J. 38.  
 Ricci L. (generał Jezuitów) 6.  
 Richter J. 189, 193.  
 Robert H. 68, 174.  
 Roissy 92.  
 Rollin Ch. 16.  
 Romano Giulio 88.  
 Romanowski I. Wendorff 190.  
 Rosa Salvator 7, 17, 22, 181.  
 Rousseau J. J. 146.  
 Rustem J. 184, 188, 189.  
 Rutkowski Wł. — p. Warszawa (*zbiory*).  
 Rybińska (kasztelanowa) 142.  
 Rzewuska (p<sup>na</sup>) 139.
- Rzewuski (J., K., Sew., lub St.?) 71.  
 Rzym, *Académie de France* 11, 14, 185;  
*Villa Albani* 87;  
*S. Eusebio* 87;  
*Villa Ludovisi* 88;  
*Pal. Rospigliosi* 88.
- S**
- Saarbrück 156.  
 Saint Aubin. A. de 75, 103, 170.  
 — Ch. G. de 29.  
 — G. de 14, 15.  
 Saint-Germain-en-Laye 132.  
 Saint Non R. 24.  
 Sandillon 174.  
 Sanguszko ks. R. — p. Sławuta.  
 Sapieha ks. Wł. — p. Krasiczyn.  
 Schalcken G. 95.  
 Schmidt G. Fr. 38.  
 Schroeder Fr. 206.  
 Schwartz E. G. — p. Petersburg (*zbiory*).  
 Ścisło J. 189.  
 Siedlce:  
 Zbiór St. Sunderlanda 58.  
 Sławuta (*zbiory*) 99.  
 Słonim 92.  
 Smoleński Ad. 90.  
 Smuglewicz Fr 98, 189.  
 Sobieski (Jan III. kr. pol.) 50, 99.  
 Sokolowski J. 190, 191.  
 Sołtanowie 92.  
 Stanisław August, król pol. 59, 63, 70, 94, 100, 101, 120;  
 Galerya obrazów St. Aug.: 54, 59, 94, 95, 98, 99, 189.  
 Staggi (Stagi) P. 83.  
 Sterne L. 139.  
 Stouff J. B. 184.  
 Strassburg 156, 158.  
 Strozzi F. 94.  
 Strzałecki A. — p. Warszawa (*zbiory*).  
 Stuart Marya 139  
 Sucha (*zbiory*) 123, 188, 193, 199, 211—213.  
 Suchorzewski J. 122, 124.  
 Sunderland St. — p. Siedlce.  
 Suworow Al. W. 132.  
 Zsacfaier M. (z Norblinów) 137, 157.  
 Szczedrin S. F. 9.  
 Szczekociny (bitwa) 128.  
 Szczukin D. I. — p. Moskwa.  
 Szwede L. W. — p. Warszawa (*zbiory*).  
 Szymanowski (St.?) 139.
- T**
- Tabor, góra (bitwa) 167.  
 Tanucci B. de 139.  
 Tarnowski Z. hr. — p. Dzików.  
 Taube bar. G. — p. Warszawa (*zbiory*).  
 Taunay N. A. 9.  
 Teniers D. (ojciec lub syn) 174.  
 Thierriat 196.  
 Thomassin H. S. 206.  
 Thorwaldsen B. 185.  
 Tippto-Sahib 86.  
 Tivoli 144.  
 Tokarska M. — p. Norblinowa.  
 Trembecki St. 91.  
 Trianon — p. Wersal.  
 Turenne (marsz. fr.) 139.
- V**
- Vanloo L. M. 12.  
 Varenne Ch. Santoire de 205.  
 Velde A. van de 174.  
 Vernet C. 163.  
 Versailles — p. Wersal.  
 Vien J. M. 12.  
 Viero Th. 160.  
 Villeneuve-la-Guyard 156.  
 Vincent Fr. A. 12, 186.  
 Vintimile du Luc 7.  
 Vhet J. G. van 46, 53.  
 Vogel Z. 189
- W**
- Wacławówka (*zbiory*) 212.  
 Wakulewicz G. 177.  
 Wańkowicz W. — p. Warszawa (*zbiory*)  
 Warszawa:  
*Belweder* 205. (obłężenie) 128;  
*Brama rzeźnicza* 154, 155;  
*Fawory* 92;  
*Frascati* 75, 77, 205;  
*Kościół s. Aleksandra* 185;  
*Kościół Augustyanów* 177;  
*Kościół Śto-Krzyski* 127;  
*Pomnik Kopernika* 185;  
*Krakowskie Przedmieście* 128, 179;  
*Ul. Królewska* 109, 112, 113, 181;  
*Łazienki*, miejscowość i pałac: 94, 100, 108, 205; widoki: 90, 99, 105—109;  
*Ul. Miodowa* 128;  
*Nowe Miasto* 115, 117;  
*Ogród Botaniczny* 141;  
*Pałac Ambasadora rosyjskiego* 26;  
*Pałac Błękitny (Ord. hr. Zamoyskich)* 63, 64, 143;

- Pałac Komisji Rządowej Spraw Wewn. i Pol.* 185;  
*Pociejów* 162;  
*Rogatki* 114;  
*Rok 1794*: 126, 127, 128, 131, 133, 179, 180.  
*Solec* 92;  
*Stare Miasto* 31, 162;  
*Dom Witostawskiego* 26;  
*Zamek* 100, 120, 122, 126;  
*Zbiory*: J. Blocha 159; ks. Wł. Czterwertyńskiego 211; J. Karnickiego 132; W. Kolaśńskiego 41, 132, 200, 211; Ord. hr. Krasińskich 206; Wł. hr. Łubieńskiego 78; Norblinów 173, 206, 213; J. Olszewskiego 211; E. hr. Potockiej 79; Wł. Rutkowskiego 200; A. Strzałeckiego 71, 114, 132; L. W. Szwedego 206; G. bar. Taubego 205; Towarzystwa Zachęty Sztuk pięknych (po M. Bersohnie) 57, 206; W. Wańkowicza 79; L. Wrotnowskiego 205; M. hr. Zamoyskiego 103; E. hr. Zawiszyny 107.
- Wattelet C. H. 39.  
 Watteau A. 5, 7, 9, 12, 17, 22, 28, 37, 63, 69—73, 76—81, 94, 103, 154, 157, 170, 174, 206.  
 Watteau L. J. 160.  
 Wendorff-Romanowski — p. Romanowski  
 Wersal 167;  
 — *Petit Trianon* 65, 68, 92.  
 Wiedeń: *Kunstsamml. d. A<sup>h</sup>. Kaiserhauses* (ces. Gale-rya) 8; (Odsiecz W.) 90.  
 Wierzbicka 25.  
 Wilanów 205.  
 Wille J. G. 20, 22.  
 Wirtemberska ks. M. z ks. Czartoryskich 67, 68, 132, 146, 188.  
 Withworth (Whithworth) Ch. 132.  
 Wójcicka 25.  
 Wojniakowski K. 188.  
 Wolf — p. Kraków (*zbiory*)  
 Wołczyn 45. 63.  
 Wörlitz 144.  
 Wouwerman Ph. 7.
- Wroczyński T. 20.  
 Wrotnowski L. — p. Warszawa (*zbiory*).  
 Wysocko (*zbiory*) 123, 127, 128.

## Z.

- Zabiełło H. hr. 191.  
 — J. (hetman pol. lit.) 131.  
 Zakrzewski J. W. 126.  
 Zamoyscy hr. — p. Podzamcze i Warszawa (*Pałac*)  
 Zamoyska Z. hr. — p. Wysocko.  
 Zamoyski M. hr. — p. Warszawa (*zbiory*)  
 Zamoyski Wł. hr. — p. Kórnik.  
 Zawiszyna E. hr. — p. Warszawa (*zbiory*)  
 Zbijewo 206.  
 Zborów (bitwa) 96, 97, 98, 108.  
 Zdzięcioł 92.  
 Zieleńce (bitwa) 128, 129, 130.  
 Zielński S. 190.  
 — T. — p. Kielce.  
 Żwan 191.

## TREŚĆ.

	Str.
Wstęp . . . . .	1
I. Lata we Francyi . . . . .	4
II. W Polsce. Pierwsze rysunki . . . . .	19
III. »Oeuvre gravé« . . . . .	36
IV. Powązki . . . . .	62
V. Arkadya . . . . .	82
VI. Stosunki z królem . . . . .	94
VII. Dzieła rodzajowe. Rok. 1794 . . . . .	102
VIII. Puławy . . . . .	143
IX. We Francyi (1804—1830) . . . . .	156
X. Szkoła Norblina . . . . .	176
Przypiski . . . . .	196
Dodatek . . . . .	205
Do Czytelnika . . . . .	207
Spis ilustracyi a) w tekście . . . . .	209
b) poza tekstem . . . . .	213
Indeks osób i miejscowości . . . . .	215

---

DRUK UKOŃCZONO W LISTOPADZIE 1911.

---

S. 88

S. 81





120, -



122

881744

1954



Politechnika Krakowska  
Biblioteka Główna



10000177411