

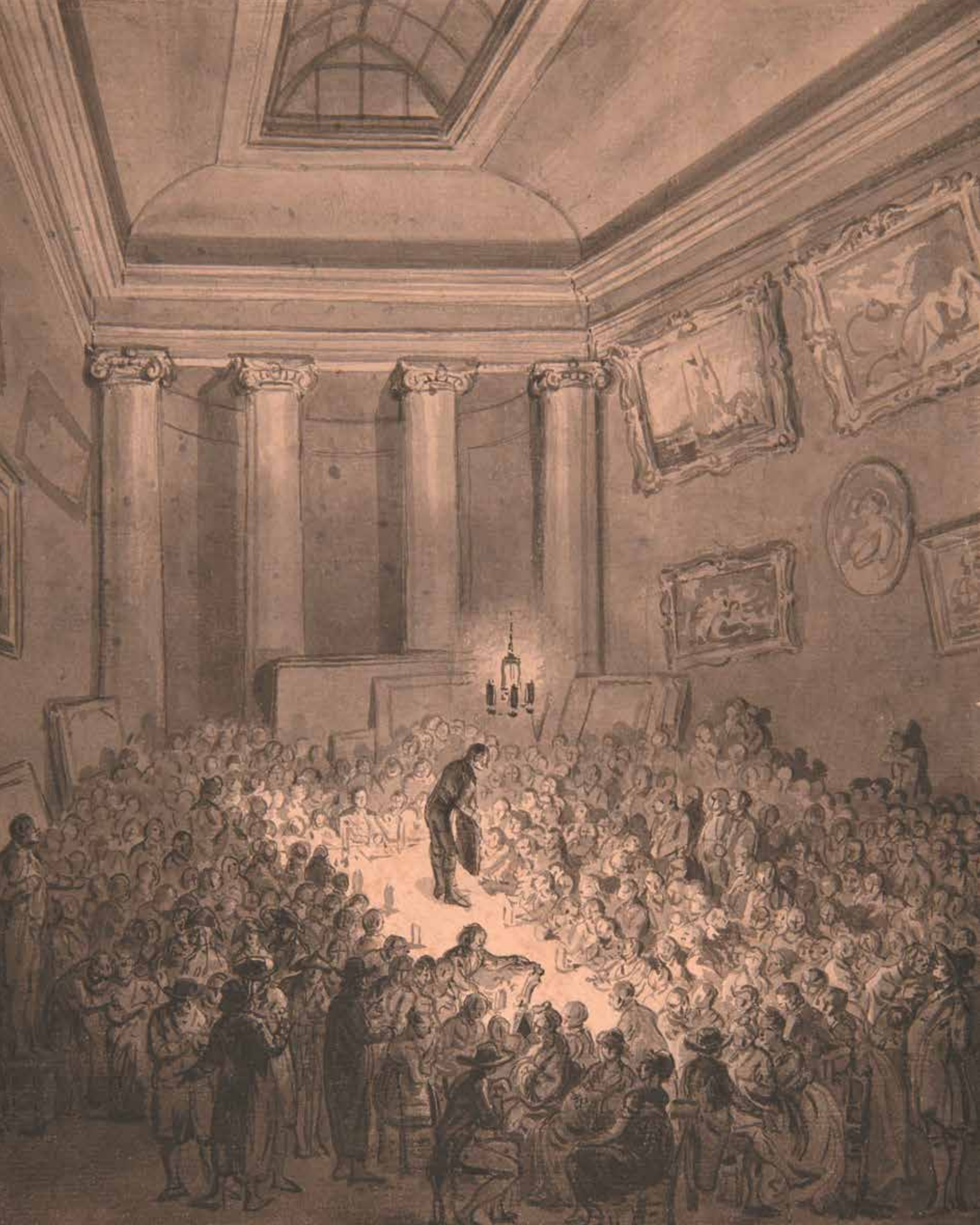
NORBLIN

**Jean-Pierre
Norblin de la Gourdain**

**Jean-Pierre
Norblin de la Gourdain
(1745–1830)**

Katalog obrazów / Catalogue of Paintings

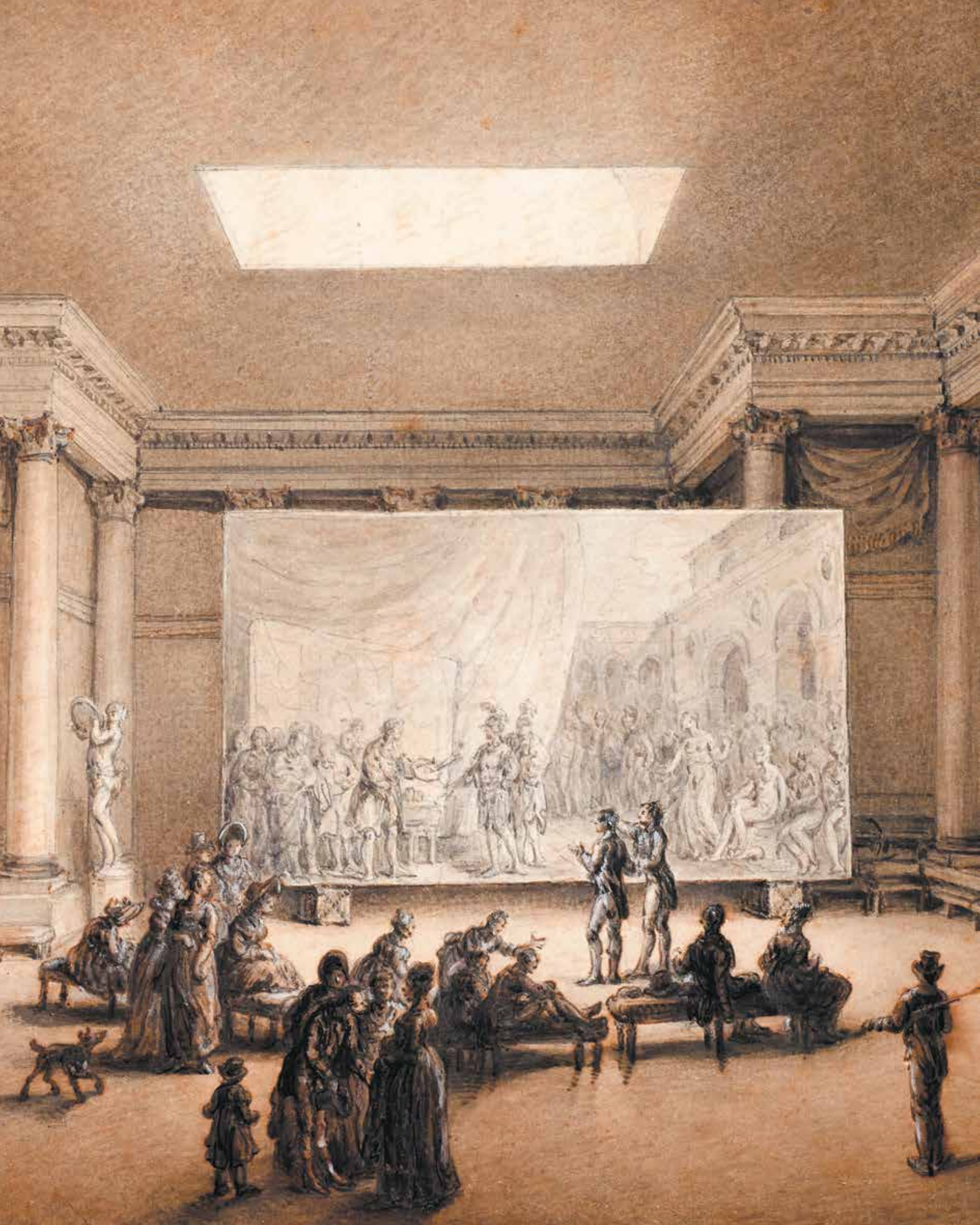
Konrad Niemira



Spis treści

Contents

WPROWADZENIE	INTRODUCTION	7
KALENDARIUM	TIMELINE	32
KATALOG OBRAZÓW	CATALOGUE OF PAINTINGS	
SCENY HISTORYCZNE	HISTORICAL SCENES	79
SCENY BATALISTYCZNE I ŻOŁNIERSKIE	BATTLES SCENES AND SCENES WITH SOLDIERS	137
SCENY RODZAJOWE	GENRE SCENES	153
SCENY PARKOWE	PARK SCENES	185
INNE	OTHER	255
PORTRETY	PORTRAITS	263
ATRYBUCJE PROBLEMATYCZNE, PRACE ZNANE ZE WZMIANEK I OBIEKTY O NIEJASNYM STATUSIE	QUESTIONABLE ATTRIBUTIONS, WORKS KNOWN FROM REFERENCES AND THOSE OF AMBIGUOUS STATUS	281
PRACE MYLNIIE PRZYPISYWANE	WORKS MISTAKENLY ATTRIBUTED	295
BIBLIOGRAFIA	BIBLIOGRAPHY	311
SIGLA	ABBREVIATIONS	329
MUZEÓW I BIBLIOTEK	(NAMES OF MUSEUMS AND LIBRARIES)	
INDEKS	INDEX	332
PODZIĘKOWANIA	ACKNOWLEDGEMENTS	338



Wprowadzenie

Przez długi czas myślałem o Norblinie jako o kimś małym. Zagadki jego wzrostu nie wyjaśnia co prawda żaden dokument, ale rozmarzony i przemęczony umysł do snucia teorii nie potrzebuje wiele. W tym przypadku wystarczyło mi kilka autoportretów artysty, na których oglądamy osobę o dużej głowie, wątych ramionach i drobnym ciele. Wyobraźnię podsycił list guwernantki pracującej – podobnie jak Norblin – dla rodziny Radziwiłłów, w którym jest mowa o pewnym „małym malarzu”¹. Przypuszczenia zdawały się potwierdzać także dzieła samego artysty. Norblin często wykonywał rysunki w niewielkim formacie, malował miniatury i obrazki gabinetowe. Tłumaczyłem sobie, że osoba pochylającą się nad pracami tak niedużych rozmiarów nie mogła być barczysta i wysoka. Za tą teorią przemawiało w moim odczuciu także zainteresowanie Norblina „małością”. Na jego rysunkach roi się od dzieci przyglądających się zajęciom dorosłych. Niekiedy zadzierają one z zaciekawieniem głowy do góry, innym razem wspinają się na drzewa i budynki, żeby zobaczyć świat nieco lepiej. Czasem odsuwają się od reszty o kilka kroków, bo tylko dystans pozwala im objąć wzrokiem całą scenę. Dlatego też z pewnym rozczarowaniem czytałem zachowany w jednym z podparyskich archiwów paszport wystawiony dla syna artysty, Aleksandra. W 1795 r., mając 21 lat, mierzył on 5 stóp i 3 cale (ok. 170 cm), co w realiach XVIII w. uznać należy za całkiem przyzwoity wzrost². Także w tym przypadku mój umysł – mocno przywiązany do konceptu „małego Norblina” – podsuwał rozwiązanie. Być może wzrost syna nie musiał być wyłącznie kwestią genów? Może wykarmiony polskim mlekiem Aleksander zwyczajnie przerósł ojca? Wiadomo przecież, że warunki, w jakich rodził się Jean-Pierre były trudniejsze od tych, w których przychodziły na świat jego dzieci. Podczas ciąży matka Norblina była w stanie ciągłego niepokoju. Wiemy, że mieszkała w Paryżu samotnie i usilnie starała się wyciągnąć swojego męża z więzienia. Martwiła się zapewne o środki do życia, przyszłość swoją i dziecka³. Być może jej stres odbił się na zdrowiu przyszłego artysty?

Chociaż kwestia wzrostu Norblina była jedną z moich obsesji, w *Bazgraczu* – książce, którą poświęciłem artyście – zdecydowałem się ją niemal zupełnie pominąć. Zacząłem wątpić w trzeźwość swojego osądu. Wydawało mi się, że kierują mną zakorzenione w podświadomości wyobrażenia i projektuję na Norblina fizyczność innego malarza: Jeana-Honoré Fragonarda.

Autor *Huśtawki* – jak wiadomo – mierzył zaledwie 150 cm. Zajmujący się nim badacze przypisują temu faktowi szczególne znaczenie: sugerują związek między wzrostem a sposobem bycia artysty i obranym przez niego modelem kariery⁴. Zauważono np., że porzucenie przez Fragonarda ścieżki monumentalnego malarstwa historycznego i ograniczenie do mniejszych formatów wydają się naturalne, jeśli weźmiemy pod uwagę jego fizyczne predyspozycje. W kontekście drobnego ciała artysty i doświadczeń życia codziennego, zrozumiałe staje się też zdystansowanie od akademickiej idei wielkości i fakt, że w dziełach autotematycznych

1 Por. *Kalendarium*, 5 grudnia 1795. W dalszej części tekstu, jeśli nie podaje źródeł ustaleń dotyczących biografii malarza, informację na ich temat znajdują się w *Kalendarium*.
2 AN, Paryż (Pierrefitte-sur-Seine), F/7/10808/4, s. nlb.
3 Niemira 2022a, s. 277–280.
4 Padiyar 2020, s. 33.

Introduction

For a long time I had thought of Norblin as someone of diminutive size. Although no document exists that could clear up the question of his height, it takes very little for a languid and overtired mind to begin devising theories. In this case, all I needed were several of the artist's self-portraits; in them we see a person with a large head, frail arms and a slight body. My imagination was further fuelled by a letter written by a governess who – like Norblin – was working for the Radziwił family. In it there is mention of a certain ‘small painter’¹. These conjectures seemed to be confirmed by the works of the artist himself. Norblin often made small format drawings, miniatures and cabinet paintings. I tried to tell myself that a person bent over such small-sized works could not have been tall and broad-shouldered. In my opinion Norblin's interest in ‘smallness’ also supported this theory. His drawings are full of children watching the activities of adults. At times they raise their heads up with curiosity; at other times they climb trees and buildings to get a better picture of the world. Sometimes they take a few steps back, because only distance allows their eyes to take in the whole scene. I was, therefore, somewhat disillusioned to read the details on a passport preserved in one of the archives in the suburbs of Paris, which had been issued to the artist's son, Aleksander. In 1795, aged twenty-one, he measured five feet and three inches (approx. 170 cm), which in eighteenth-century reality should be considered quite a reasonable height.² In this case, too, my thoughts – firmly attached to the notion of a ‘little Norblin’ – were suggesting a solution. Perhaps the son's height was not purely a matter of genes? Perhaps Aleksander, who was nourished with Polish milk, had simply grown taller than his father? After all, it is known that the conditions in which Jean-Pierre was born were more difficult than those in which his children were born. During her pregnancy, Norblin's mother was in a state of constant anxiety. We know that she lived alone in Paris and was trying hard to get her husband out of prison. She no doubt worried about her livelihood, her future and that of her child.³ Perhaps her distress took its toll on the future artist's health?

Although the issue of Norblin's height was one of my obsessions, in *Bazgracz* [*Scribbler*] – a book I dedicated to the artist – I decided to sidestep it almost entirely. I began to doubt the soundness of my judgement. It seemed that I was being subconsciously guided by ingrained notions and that I was projecting onto Norblin the physicality of another painter: Jean-Honoré Fragonard.

The author of *The Swing*, as is known, measured a mere 150 cm in height. Scholars studying him have assigned special significance to this fact: they suggest a connection between height and the artist's *manière d'être* and the career path he chose.⁴ It has been noted, for example, that Fragonard's abandonment of monumental history painting and confining himself to smaller formats seems natural given his physical predisposition. If the artist's

1 Cf. *Timeline*, 5 December 1795. If in later parts of the text regarding findings on the artist's biography, there is no information on the sources, please see *Timeline*.
2 AN, Paris (Pierrefitte-sur-Seine), F/7/10808/4, n.p.
3 Niemira 2022a, pp. 277–280.
4 Padiyar 2020, p. 33.

malarz dążył do umniejszania swojej osoby⁵. Jak wiadomo, nawet jego sygnatura „Frago” miała charakter skrótów.

Norblin był dla mnie kimś w rozmiarze Fragonarda: artystą niższym od swoich kolegów po fachu, niezauważenie przeciskającym się pomiędzy nimi na korytarzach paryskiej Akademii. W zawodowym sensie – malarzem niewidzialnym, a przez to niegroźnym i niestanowiącym dla nikogo konkurencji. Osobą ginącą w ulicznym tłumie pośród barków i ramion innych przechodniów, a przez to zmuszoną do szczególnej czujności. W moim umyśle obraz ten miał także swój drugi wariant. Tym razem Norblin konfrontowany był ze swoimi zleceniodawcami i klientami. Patrzył na nich nieco z dołu albo – w celu zatarcia fizycznej dysproporcji między ciałami rozmówców – wykonywał krok do tyłu.

Chociaż do tej pory gorliwie wierzę, że Norblin był małym artystą, nie zamierzam nikogo do tej teorii przekonywać. Wszelkie „za” da się tutaj sfalsyfikować, a osobie snującej fantazje zarzucić romantyzowanie. Przywołuję tę dziwną historię, aby pokazać do czego może prowadzić zbyt długie obcowanie historyka sztuki z jednym tylko artystą. Chcąc nie chcąc, badacz żyje ze swoim bohaterem. Ze strzępków informacji buduje wielkie teorie i daje się ponieść nawet najdrobniejszym poszlakom. Oczywiście, taki lot może okazać się niebezpieczny. Zdaniem doświadczonych i specjalizujących się w pisaniu *catalogues raisonnés* badaczy, jak np. Pierre’a Rosenberga, poczucie życia z obiektem badań jest jednak procesem naturalnym i wręcz pożądanym⁶.

*

Nawet jeśli gatunek katalogu rozumowanego bazuje na „życiu się” autora z obiektem badań, w praktyce jest raczej inwentarzem niż powieścią. Fantazje należałoby w związku z tym zostawić na boku, a w ich miejsce zaprezentować wyczerpującą biografię malarza i charakterystykę jego twórczości. W przypadku oddawanej do rąk Czytelników i Czytelniczek książki tak się jednak nie stanie.

Powód jest prosty: przedkładany katalog nie został pomyślany jako monografia. Norblin doczekał się już dwóch wyczerpujących opracowań, które – choć są w różnym stopniu zdezaktualizowane – powinny zaspokoić głód osób ceniących ten gatunek pisarstwa historycznego⁷.

Katalog obrazów powstał jako narzędzie. Jego celem jest wyręczenie grona zainteresowanych Norblinem pasjonatów i profesjonalistów ze żmudnego, nużącego i często zniechęcającego



1
Autoportret / Self-Portrait
1807
MNW, Rys. Pol 9726

slight build and his experiences of everyday life are taken into account, it also becomes understandable that he distanced himself from the academic idea of grandeur and the fact that the painter sought to diminutize himself in autothematic and autobiographical works.⁵ As is widely known, even his signature ‘Frago’ was an abbreviation.

For me, Norblin was someone of the same status as Fragonard: an artist who was inferior to his fellow painters, squeezing past them unnoticed in the corridors of the Parisian Academy. In a professional sense, a painter who was invisible and therefore not posing a threat to and not in competition with anyone. A person lost in the crowd on the street, amidst the arms and shoulders of other passersby, and thereby forced to be particularly vigilant. In my mind’s eye, there was also another version of this image. This time Norblin was confronted by his patrons and clients. He was looking at them from below, or rather – in order to obscure the

physical disproportion between him and the bodies of his interlocutors – he took a step backwards.

Although to this day I fervently believe that Norblin was an artist of small stature, it is not my intention to convince anyone of this theory. All the reasons ‘in favour of it’ can be falsified here, and the person putting forward such fantasies, can be accused of romanticizing. I am mentioning this strange tale in order to show what an art historian’s prolonged association with just one artist can lead to. Willingly or not, the scholar grows extremely close to his protagonist. He formulates grand theories from scraps of information and gets carried away by even the tiniest of clues. Of course, such flights of fancy can prove dangerous. However, according to experienced scholars who specialize in writing *catalogues raisonnés*, such as Pierre Rosenberg, a sense of closeness to the subject of the research is a natural and even desirable process.⁶

*

Even if the catalogue raisonné is a genre that is based on the author’s ‘familiarization’ with the subject of his research, it is in reality more of an inventory than a novel. Any fanciful musings should therefore be put aside, and in their place an exhaustive biography of the artist and a description of his work should be presented. However, this will not be the case here for the simple reason that this catalogue was not conceived as a monograph. Norblin has already been the subject of two comprehensive studies which, although outdated to varying degrees, should satiate the appetites of those who value this genre of historical writing.⁷

5 Paradoksalnie może to pokazywać mocną pozycję artysty. Umniejszanie można bowiem rozumieć jako strategię uprzedzenia ataku. Poprzez tego rodzaju zabieg sygnalizuje się innym uczestnikom pola, że nie jest się dla nich zagrożeniem, Padiyar 2020, s. 86.

6 Rosenberg, Prat 2003; Rosenberg 2020.

7 Batowski 1911a; Kępińska 1978. Liczne uzupełnienia wprowadza do tych nich seria artykułów Janusza Michałowskiego i poprzednia książka piszącego te słowa. Informacje na temat graficznej twórczości Norblina i jego młodości zawierają prace Pawła Ignaczaka, który niebawem opublikuje pełne opracowanie jego twórczości rytowniczej.

5 Paradoxically, this could show the artist’s strong position. Belittling can be understood as a strategy to forestall an attack. Through this kind of action, one is sending a message to other players on the field that one is not a threat to them, Padiyar 2020, p. 86.

6 Rosenberg, Prat 2003; Rosenberg 2020.

7 Batowski 1911a; Kępińska 1978. Numerous additions are made to these by a series of articles by Janusz Michałowski and a previous book by the present author. Information on Norblin’s graphic works and his youth can be found in the work of Paweł Ignaczak, who will soon be publishing a full study of his engravings.

etapu kwerendy wstępnej oraz ułatwienie im zbliżenia się do twórczości artysty. Przedstawia on w sposób możliwie sumaryczny to, co o jego obrazach już wiadomo lub co udało się piszącemu te słowa ustalić. Uporządkowanie materiału umożliwiło wskazanie miejsc niejasnych i sformułowanie nowych postulatów badawczych. Jak wiadomo, dopiero kiedy zbierzemy w jedno miejsce „wszystkie” obrazy, dowiadujemy się, czego powinniśmy jeszcze szukać. A kiedy na dany temat powiemy „wszystko”, na jaw wychodzą rozmaite niejasności i niewiadome. Czytelnicy szybko zorientują się, że w przypadku Norblina nie brakuje ani jednych, ani drugich. Mam nadzieję, że katalog umożliwi w przyszłości kolektywną pracę nad rozwiązaniem choćby części tych problemów.

*

Książka składa się z dwóch części: korpusu dzieł malarskich Norblina oraz kalendarium, będącego rozwiniętą i skorygowaną wersją tekstu opublikowanego przeze mnie w *Bazgraczu*. Jak była o tym mowa wcześniej, zrezygnowałem z rozdziału wyczerpująco omawiającego twórczość Norblina. Trudnił się on nie tylko malarstwem, ale także grafiką i rysunkiem, przy czym to ten ostatni stanowił ilościowo najważniejszą część jego produkcji. Rysunek był też jedynym medium, które Norblin uprawiał przez całe życie. Umiejętność nauczania tej dziedziny sztuki stanowiła ponadto przez wiele lat podstawę jego bytu. Omawiając twórczość Norblina, należałoby więc pisać przede wszystkim o rysunku. Także w przypadku analizy wykorzystywanych przez artystę w malarstwie stylów i zabiegów kompozycyjnych, należałoby stale odwoływać się do powstających równolegle prac na papierze. Wprowadzenie do katalogu tekstu poświęconego szeroko rozumianej twórczości wydało mi się w związku z tym kłopotliwe: Czytelnik, który sięgałby po pracę zatytułowaną „Katalog obrazów”, w środku znajdowałby kilkadziesiąt stron poświęconych sepiom i gwaszom. Mógłby więc czuć się oszukany. Stąd decyzja o pozostawieniu całościowej analizy twórczości Norblina na inną okazję i ograniczeniu się do syntetycznego wprowadzenia dotyczącego jego kariery i zajęć malarskich, które mniej zaznajomionym z tą problematyką Czytelnikom ułatwi lekturę katalogu obrazów.

NORBLIN JAKO MALARZ

Norblin rozpoczął edukację w zawodzie malarza ok. 1762/1763 r., kiedy w wieku 17 lat trafił do paryskiej pracowni Jacques’a-Philippe’a Caresme’a (1734–1796). Nie jest jasne, kto polecił go temu artyście: rodzina Norblinów nie miała wiele wspólnego ze światem sztuki. Ojciec artysty, który w młodości przeniósł się z rodzinnego Misy do Wersalu, a następnie do Paryża, pracował w kilku zawodach: trudnił się handlem różnymi towarami (w tym żywnościowymi), dystrybucją „wywrotowych” druków, rycin, a pod koniec lat 40. XVIII w. pracował w paryskiej manufakturze fajansu⁸. Zapewne w latach 50. osiadł z żoną i dzieckiem w swoim rodzinnym miasteczku, gdzie posiadał niewielką posiadłość ziemską i zajazd dla pojazdów. Jego krewni, którzy pozostali w Paryżu, zajmowali się drobnym handlem. Caresme zaś obracał się w kręgach odległych Norblinów. Był skoligacony z rodziną znanych paryskich malarzy, Coypelów, i związany z Królewską

8 Niemira 2022a, s. 277.

This catalogue of paintings was created as a tool to relieve the group of enthusiasts and professionals interested in Norblin from the tedious, laborious and often discouraging stage of preliminary research and to help them come closer to the artist’s work. It presents, in the most concise way possible, what is already known about his paintings or what I have managed to establish. The organization of the material has made it possible to identify places that are unclear and to formulate new research objectives. As we know, it is only when we gather together ‘all’ the paintings in one place that we discover what else we should be looking for. And when we have said ‘everything’ about a given topic, various ambiguities and unknowns come to light. Readers will quickly realize that in the case of Norblin there is no shortage of either. I hope that the catalogue will make collaborative work possible in the future in order to resolve at least some of these issues.

*

The book consists of two parts: a corpus of Norblin’s paintings and a timeline, which is an expanded and revised version of what I published in *Bazgracz*. As mentioned earlier, I dispensed with the chapter that exhaustively discusses Norblin’s work. Norblin was not only a painter, he was also a printmaker and a draughtsman, the latter being the most important part of his output. Drawing was also the only medium that Norblin practised throughout his entire life. The ability to teach this art form was, moreover, the basis of his livelihood for many years. So when discussing Norblin’s oeuvre, we should write primarily about drawing. In addition, when analysing the styles and compositional techniques used by the artist in his painting, constant reference should be made to the works made in parallel on paper. Introducing a text dealing with the broadly conceived creativity into the catalogue seemed problematical to me. A reader reaching for a work entitled *Catalogue of Paintings* would find dozens of pages devoted to sepia and gouache inside. So he or she might feel cheated. Hence the decision to leave a comprehensive analysis of Norblin’s work for another occasion and to confine myself to a concise introduction to his career and activities as an artist, which will make reading the catalogue of paintings easier for those less familiar with this subject.

NORBLIN AS A PAINTER

Norblin began his training as a painter around 1762/1763, when, at the age of seventeen, he joined the Parisian workshop of Jacques-Philippe Caresme (1734–1796). It is not clear who recommended him to this artist: the Norblin family had little to do with the world of art. The artist’s father, who in his youth moved from his native Misy-sur-Yonne to Versailles and then to Paris, had several occupations: he traded in a variety of goods (including foodstuffs), distributed ‘subversive’ prints, engravings, and in the late 1740s worked in a faience manufactory in Paris.⁸ Probably in the 1750s, he settled with his wife and child in his hometown, where he owned a small, landed estate and a coaching inn. His relatives, who remained in Paris, were engaged in petty trade. Caresme, on the other hand, moved in circles that were far removed from the Norblins. He was related to a family of well-known Parisian painters, the Coypels, and associated with the Royal Academy of Painting and Sculpture.

8 Niemira 2022a, p. 277.



2
Studia koni / Studies of Horses
 1765–1770
 MNK, III r.a.1898

Akademii Malarstwa i Rzeźby. Specjalizował się we frywolnych scenkach z pogranicza mitologii i rodzajowości. Nie jest jasne, czego konkretnie uczył się u niego Norblin: czy wyłącznie ćwiczył się w podstawach rysunku, czy także pomagał mistrzowi przy wykonywaniu dzieł olejnych. Ponieważ obrazów Caresme'a z tego okresu nie zachowało się wiele, możemy przypuszczać, że jego pracownia żyła głównie rysunkiem.

Kolejnym etapem edukacji Norblina był warsztat słynnego ówczesnie batalisty Francesca Casanovy (1727–1803) (il. 2). Norblin pracował tam przynajmniej od 1765 r. (jest bardzo prawdopodobne, że związał się z nim już w 1763 r.)⁹. Na podstawie analizy obrazów Casanovy z końca lat 60. XVIII w. możemy wywnioskować, że jego uczniowie odgrywali w ich wykonaniu znaczącą rolę. Potwierdzają to także źródła pisane. Od czasu konfliktu Casanovy z jednym z jego uczniów, Jacques'em-Philippe de Louterbourgiem (1740–1812), w Paryżu głośno mówiło się, że mistrz nadużywa pracy swoich podopiecznych. Może także Norblin był nie tylko uczniem batalisty, ale też podwykonawcą jego dzieł. Co ciekawe, według relacji paryskiego malarza Gabriela Bouquiera Norblin kopiował obrazy Casanovy nie tylko pod

⁹ Tamże, s. 41.

He specialized in frivolous scenes that teetered on the borderline between mythology and genre. It is not clear what exactly Norblin learned from him; whether he only practised the basics of drawing, or whether he also helped the master in making oil works. Since not many of Caresme's paintings from this period have survived, we can assume that his workshop's income came mainly from drawings.

The next stage of Norblin's education was at the workshop of Francesco Casanova (1727–1803), at that time a renowned painter of battle scenes (fig. 2). Norblin worked there at least from 1765 – it is very likely that he became acquainted with him as early as 1763.⁹ Based on an analysis of Casanova's paintings from the late 1760s, we can deduce that his pupils played a significant role in their execution. This is also confirmed in written sources. Ever since Casanova's conflict with one of his pupils, Jacques-Philippe de Louterbourg (1740–1812), it was widely rumoured in Paris that the master was exploiting the work of his protégés. Perhaps Norblin was not only an apprentice of the battle painter, but also a subcontractor of his works. Interestingly, according to the account of Parisian painter Gabriel Bouquier, Norblin copied Casanova's paintings not only under his supervision, but also illegally,

⁹ Ibid., p. 41.

jego okiem, ale też nielegalnie, a jedno ze zleceń otrzymał od marszanda Jeana-Baptiste'a Langlois (1692–1771). Pod koniec lat 60. XVIII w. wykonywał ponadto obrazy według autorskich kompozycji (zachowały się tylko dwa z nich: *Kuglarze* i *Wróżka* z 1768 lub 1769 r.).

Od 1765 r. Norblin uzupełniał praktykę w warsztacie Casanovy, uczęszczając na wieczorowe kursy rysunku organizowane przez Królewską Akademię. W 1770 r. dzięki rekomendacji dwóch akademików, malarzy Jeana-Baptiste'a Marie Pierre'a i Jacques'a Dumonta, został przyjęty do *L'École royale des élèves protégés*, której zadaniem było przygotowanie szczególnie zdolnych uczniów Akademii do pobytu w Rzymie. Jego głównym nauczycielem był tam prawdopodobnie Michel-François Dandré-Bardon. Ponieważ w 1771 r. wyszło na jaw, że Norblina umieszczono w szkole wbrew regulaminowi, został z niej usunięty.

W kolejnych latach na paryskim rynku aukcyjnym notowane są jego liczne rysunki i obrazy. Przedstawiały bitwy lub sceny rodzajowe i parkowe. Obecność tych dzieł na rynku dowodzi, że Norblin już przed 1771 r. musiał działać w Paryżu w szarej strefie, tj. handlował swoimi dziełami, chociaż formalnie nie przynależał do żadnej instytucji regulującej prowadzoną przez artystów sprzedaż (Królewskiej Akademii i Akademii św. Łukasza)¹⁰. Co ciekawe, niemal wszystkie te prace poprzez swoje tematy i formaty wpisują się w komercyjny nurt produkcji artystycznej tamtych czasów. Norblin malował przede wszystkim sceny batalistyczne w gatunku „bitwy bez bohatera”, tj. prezentujące ścierających się na koniach uczestników niemożliwej do zidentyfikowania potyczki. Sporadycznie malował także scenki charakterystyczne dla świetnie sprzedającej się w Paryżu szkoły flamandzkiej i holenderskiej (np. *Walka kogutów*, *Scena kuchenna*, *Wiedźma*, *Alchemik*, *Ciuciubabka*, *Kuglarze*, *Wróżka*). Jedną z prac określono w katalogu aukcyjnym jako wykonaną wspólnie z Nicolasem (?) Crepinem, trzeciorzędnym paryskim artystą specjalizującym się w dekorowaniu karoc pejzażami. Na kilku aukcjach obrazy Norblina pojawiają się jako *pendant* do dzieł innych artystów: wspomnianego już ucznia Casanovy, Loucherbourga, i malarza Jeana-Louisa de Marne (1752–1829). Nie jest niestety jasne, czy obrazy parowano wtórnie, czy może zlecano artystom domalowanie nowej kompozycji do posiadanego już dzieła¹¹. W przypadku prac Norblina sprzedawanych jako *pendant* do obrazów Antoine'a Watteau możemy założyć, że artysta malował je intencjonalnie, czy to na zlecenie kolekcjonera, czy marszanda. Niewykluczone, że także na zlecenie Norblin wykonywał nie tylko kopie z Casanovy, ale też z Rembrandta (zob. notowany w 1778 r.



3
Norblin, Louis Félix de La Rue
Rycerze przy wodospadzie / Waterfall with Resting Soldiers
1770–1774
Albertina, inv. no. 12844

and he received a commission from the art dealer Jean-Baptiste Langlois (1692–1771). By the late 1760s he was making paintings based on his own compositions – only two of which have survived: *Jugglers* and *Fortune Teller* from 1768 or 1769.

From 1765, Norblin was supplementing his apprenticeship in Casanova's workshop by attending evening classes in drawing organized by the Royal Academy. In 1770, thanks to the recommendation of two members of the academy, the painters Jean-Baptiste Marie Pierre and Jacques Dumont, he was accepted by the *École royale des élèves protégés*, whose task was to prepare particularly talented pupils of the Academy for a stay in Rome. His principal teacher there was probably Michel-François Dandré-Bardon. Because in 1771 it came to light that Norblin had been given a place at the school in violation of the regulations, he was expelled from it.

In the following years his numerous drawings and paintings were listed on the Parisian auction market. They depicted battles or genre and park scenes. The presence of these works on the market proves that even before 1771 Norblin must have already been operating in the grey economy in Paris, i.e. he was trading his works, although he was not formally a member of any institution regulating the sales conducted by artists – the Royal Academy and the Academy

of St Luke.¹⁰ Interestingly, almost all of these works, through their subjects and formats, were in line with the commercial trends of artistic production of the time. Norblin painted primarily battle scenes in the genre of 'battle scene without a hero', i.e. presenting participants of an unidentifiable skirmish clashing with one another on horseback. From time to time, he also painted scenes characteristic of the Flemish and Dutch schools, which sold very well in Paris (e.g. *Cockfight*, *Kitchen Scene*, *The Witch*, *The Alchemist*, *Marionettes*, *Jugglers*, *Fortune Teller*). One of these works was described in the sale catalogue as having been made in collaboration with Nicolas (?) Crepin, a third-rate Parisian artist who specialized in decorating coaches with landscapes. At several sales, Norblin's paintings appear as pendants to the works of other artists: the aforementioned pupil of Casanova, de Loucherbourg, and the painter Jean-Louis de Marne (1752–1829). Unfortunately, it is not clear whether the paintings were paired after being completed or whether the artists were commissioned to add a new composition to an already existing work.¹¹ In the case of Norblin's works sold as pendants to Antoine Watteau's paintings, we can assume that the artist painted them intentionally as commissions for a collector or an art dealer. It is also possible that Norblin was commissioned to make copies not only from Casanova, but also from Rembrandt (see *Portrait of a Woman in a Picturesque Costume*, recorded in 1778).¹² In a similar way, he may have

10 Chatelus 1991, s. 30–35; Tauziède-Espariat 2019. Działanie poza oficjalnym systemem uniemoliwiało artystom także organizowanie publicznych wystaw we własnych „pracowniach” (mieszkanicach), a być może wystawianie też prac na jarmarkach.
11 Zważywszy na różnice w wieku między Norblinem a de Loucherbourgiem i de Marne – w pierwszym przypadku to Norblin mógłby domalować pracę do obrazu starszego (ur. 1740) kolegi, w drugim: to de Marne (ur. 1752) – obraz do sceny Norblina.

10 Chatelus 1991, pp. 30–35; Tauzi de-Espariat 2019. Operating outside the official system also prevented artists from holding public exhibitions in their own 'workshops' (flats), and perhaps also from exhibiting works at fairs.
11 Given the age difference between Norblin and de Loucherbourg and de Marne – in the first instance, it would have been Norblin who would have been able to add the work to his older (b. 1740) colleague's painting, and in the second one, it would have been de Marne (b. 1752) who would have added his painting to Norblin's scene.
12 Interestingly, Rembrandt's paintings were also copied by Fragonard in his early period. See Wildstein 1960, p. 191.

Portret kobiety w malowniczym stroju)¹². Na podobnej zasadzie mógł wykańczać rysunki innych artystów: wiadomo, że uzupełnił kompozycję Louisa-Félix de La Rue (1730–1777) (il. 3)¹³.

Wczesna twórczość malarska Norblina rozwijała się dwutorowo. Niewielka liczba prac artysty powstała w związku z jego edukacją w Akademii i wpisywała się w tzw. wielką manierę (zob. *Ofiara Polikseny* i *Walka Telmachu*). Przytłaczająca część młodzieńczej produkcji Norblina (możemy ją szacować na ok. 50 kompozycji) związana była jednak z popytem ówczesnego rynku sztuki i gustami kolekcjonerów¹⁴. Nie powinno dlatego dziwić, że wiele z jego prac notowanych na paryskim rynku pojawiało się nie na aukcjach prywatnych kolekcji, ale na licytacjach składów handlowych (tj. aukcjach prezentujących towar zebrany przez marszanda zarówno bezpośrednio od artystów, jak i od ostatnich kolekcjonerów i innych kupców, po czym wystawiony na sprzedaż). Wśród marszandów obracających dziełami Norblina w latach 70. i 80. XVIII w. odnajdziemy zarówno pierwszoplanowe postaci paryskiego świata sztuki, np. Jeana-Baptiste'a-Pierre'a Le Bruna (1748–1813) czy Alexandre'a-Josepha Pailleta (1743–1814), jak i handlarzy o nieco mniejszym znaczeniu¹⁵. Wielu z nich należało do tej samej generacji, co Norblin.

Bardzo ciekawie prezentuje się także lista kolekcjonerów, którzy posiadali jego prace zakupione prawdopodobnie jeszcze w latach 70. XVIII w., w kilku przypadkach być może bezpośrednio. Także tutaj sąsiadują ze sobą postaci większego i mniejszego kalibru. Byli to pierwszoplanowi paryscy zbieracze: *fermier-général* Jean-Antoine-Hubert Vassal de Saint-Hubert (1741–1782), *écuyer* Louis René Marchal de Saincy (1746–1807), intendent w Menus-Plaisirs Augustin Blondel de Gagny (1695–1776) oraz szwagier Madame du Barry – Jean-Baptiste du Barry (1723–1794)¹⁶. Zdarzali się także pomniejsi kolekcjonerzy: arystokraci, rentierzy, urzędnicy średniego szczebla¹⁷, a także artyści i architekci¹⁸.

finished off the drawings of other artists: he is known to have completed a composition by Louis-Félix de La Rue (1730–1777) (fig. 3).¹³

Norblin's early paintings developed in two ways. A small number of the artist's works were created in connection with his education at the Academy and were part of the so-called *Grand Manière* (see *Sacrifice of Polyxena* and *Telemachus Defeats His Opponent*). However, the overwhelming majority of Norblin's youthful output – which can be estimated to be about fifty compositions – was related to the demand of the art market of the time and the tastes of collectors.¹⁴ It should therefore come as no surprise that many of his works listed on the Paris market appeared not at the sales of private collections, but at those of trade depots (i.e. auctions featuring merchandise collected by the art dealer both directly from artists and from second-rate collectors and other buyers, then put up for sale). Among the art dealers trading in Norblin's works in the 1770s and 1780s, we find leading figures of the Parisian art world, such as Jean-Baptiste-Pierre Le Brun (1748–1813) and Alexandre-Joseph Paillet (1743–1814), as well as dealers of somewhat lesser importance.¹⁵ Many of them belonged to the same generation as Norblin.

There is also a very interesting list of collectors who owned works by him, already purchased in the 1770s, in a few cases perhaps directly from him. Here, too, figures of greater and lesser calibre stand side by side. These included the foremost Parisian collectors: *fermier-général* Jean-Antoine-Hubert Vassal de Saint-Hubert (1741–1782), *écuyer* Louis René Marchal de Saincy (1746–1807), *intendant* of the Menus-Plaisirs Augustin Blondel de Gagny (1695–1776) and Madame du Barry's brother-in-law – Jean-Baptiste du Barry (1723–1794).¹⁶ There were also lesser collectors: aristocrats, pensioners, middle-ranking officials,¹⁷ as well as artists and architects.¹⁸

The prices of the paintings varied greatly. At auction, their average value remained at around 60 livres, which – if we take into account the artist's age – was not too bad, although probably

12 Co ciekawe, obrazy Rembrandta kopiował także we wczesnym okresie swojej twórczości Fragonard. Zob. Wildstein 1960, s. 191.

13 Albertina, Wiedeń, nr inw. 12844. Zachowały się także dwie akwarele Norblina z 1771 r., *Biwak żołnierski* i *Straż przed bramą* powielające ryciny de la Rue'ego.

14 Oczywiście liczby te są szacunkowe. W kilku przypadkach katalogi aukcji paryskich notują obraz, nie podając jego wymiarów. Jest więc możliwe, że kilka obiektów ujętych w tym katalogu jako osobne pozycje, są w istocie jedną i tą samą pracą. Obszerny wykaz literatury na temat preferencji paryskich kolekcjonerów podaje Michel 2010.

15 Byli to m.in. Charles-Antoine Dulac (1729–1811), François Jullain (1697–1778), Charles-André Mercier (1741–?), Joseph-Alexandre Le Brun (po 1749), Louis-François-Jacques Boileau (1753–1802?), Guillaume Constantin (1755–1816), nieznan z imienia Hazé.

16 Równie ciekawie prezentuje się lista posiadaczy rysunków artysty. Znajdujemy na niej m.in. Charles'a de Saint-Morys.

17 Np. Jean-Joseph Laborde; Joseph-François Varanchan de Saint-Genies (1723 – po 1797); César-Luc-Marie de Selle de la Garejade (1723–1781, *ancien trésorier général de la Marine et des Colonies Françaises*); Jules-David Cromot de Fougy (1725–1786, baron du Bourg, nadintendent do spraw finansowych i administracyjnych hrabiego Prowansji, czyli późniejszego Ludwika XVIII); Jean-Baptiste François de Montullé (1721–1787, urzędnik w Wersalu i zięć słynnego kolekcjonera Jeana de Jullienne); Anne-Louis Dubois (1721–1788, markiz de Courval); Pierre-Louis Éveillard de Livois (1736–1790, kolekcjoner z Angers); nieznan z imienia de Thesson (zm. 1783, *maréchal des logis de Madame Royale*, zapewne Marii Adelajdy (1730–1800)); niejaki Tonnelier (być może ksiądz Élisabeth Théodose Le Tonnelier de Breteuil (1712–1781) lub dyplomata Louis Charles Auguste Le Tonnelier, baron de Breteuil (1730–1807)), niejaki Vieux Viller, zapewne Étienne Auguste Baude (1713–1795, seigneur de Vieuville et de Saint-Père, markiz de Chateauneuf).

18 Malarz i dyrektor Akademii Francuskiej w Rzymie, Charles-Joseph Natoire (1700–1777); malarz i nauczyciel rysunku na dworze Ludwika XVI Jacques-Augustin de Silvestre (1719–1809); malarz Jean-Baptiste-Guillaume de Gevigney (1729–1802); architekt Claude Billard de Bélisard (1722–1790); malarka Eugénie-Marie-Françoise Bellanger (zm. 1789).

13 Albertina, Vienna, inv. no. 12844. There are also two surviving watercolours by Norblin dating from 1771, *Soldiers' Bivouac* and *Guard in Front of a Gate* which replicate engravings by de la Rue (private collection).

14 Of course, these figures are estimates. In several cases Parisian auction catalogues mention a painting without giving the dimensions. It is therefore possible that several of the works listed as separate items in this catalogue are in fact one and the same oeuvre. An extensive list of the literature on the preferences of Parisian collectors is given by Michel 2010.

15 These included Charles-Antoine Dulac (1729–1811), François Jullain (1697–1778), Charles-André Mercier (1741–?), Joseph-Alexandre Le Brun (after 1749), Louis-François-Jacques Boileau (1753–1802?), Guillaume Constantin (1755–1816), and Hazé, whose first name is unknown.

16 The list of owners of the artist's drawings is equally interesting. On it we find, among others, Charles de Saint-Morys.

17 E.g. Jean-Joseph Laborde; Joseph-François Varanchan de Saint-Genies (1723 – after 1797); César-Luc-Marie de Selle de la Garejade (1723–1781, *ancien trésorier général de la Marine et des Colonies Françaises*); Jules-David Cromot de Fougy (1725–1786, Baron du Bourg, superintendent for financial and administrative affairs of the Count of Provence, i.e. Louis XVIII); Jean-Baptiste François de Montullé (1721–1787, an official at Versailles and son-in-law of the famous collector Jean de Jullienne); Anne-Louis Dubois (1721–1788, Marquis de Courval); Pierre-Louis Éveillard de Livois (1736–1790, a collector from Angers); a certain de Thesson whose name is unknown (d. 1783, *maréchal des logis de Madame Royale*, probably Marie Adélaïde (1730–1800)); a certain Tonnelier (possibly the priest Élisabeth Théodose Le Tonnelier de Breteuil (1712–1781) or the diplomat Louis Charles Auguste Le Tonnelier, Baron de Breteuil (1730–1807)), a certain Vieux Viller, probably Étienne Auguste Baude (1713–1795, seigneur de Vieuville et de Saint-Père, markiz de Chateauneuf).

18 Painter and director of the French Academy in Rome, Charles-Joseph Natoire (1700–1777); painter and teacher of drawing at the court of Louis XVI Jacques-Augustin de Silvestre (1719–1809); the painter Jean-Baptiste-Guillaume de Gevigney (1729–1802); the architect Claude Billard de Bélisard (1722–1790); the artist Eugénie-Marie-Françoise Bellanger (d. 1789).

Ceny obrazów były bardzo zróżnicowane. Na aukcjach ich średnia wartość utrzymywała się na poziomie 60 liwów, co – jeśli weźmiemy pod uwagę wiek artysty – uznać należy za wynik nienajgorszy, choć zapewne dla samego zainteresowanego niezadawalający¹⁹. Należy też pamiętać, że we wczesnym okresie Norblin celował w małe formaty. Przed 1774 r. średni rozmiar jego obrazu oscylował na poziomie 28 × 37 cm²⁰. Co ciekawe, wartość nie zawsze była związana z formatem prac. Co prawda najtańszy z notowanych olejów Norblina, wart nieco ponad 7 liwów, miał zaledwie ok. 11 × 10 cm, ale obraz, który osiągnął najlepszy wynik: 168 liwów, mierzył niewiele więcej, bo ok. 15 × 11,5 cm.

Tylko niewiele taniej niż obrazy Norblina sprzedawano nad Sekwaną jego rysunki o tematyce batalistycznej: często osiągały bowiem wartość 30 lub 40 liwów. Notabene najdrożej sprzedane prace artysty na paryskiej aukcji także należały do tych na papierze: w 1779 r. jego rysunek z kolekcji finansisty Vassala de Saint-Hubert zlicytowano za 390 liwów; w 1783 r. marchand Le Brun sprzedał rysunek przedstawiający sejmik polski za 400 liwów, a w 1786 r. jedna z rysunkowych bitew, datowana na rok 1774, osiągnęła kwotę 721 liwów²¹. Liczba wylicytowanych rysunków Norblina i ich ceny pokazują, że w latach 70. XVIII w. specjalizował się on w produkcji tzw. *dessins capitaux* i *dessins encadrés*, a więc autonomicznych kompozycji rysunkowych, które chętnie oprawiano w ramy i zabezpieczano szybą, a następnie prezentowano na ścianach w taki sam sposób jak obrazy.

W latach 1772–1773 Norblin notowany był w Londynie i Spa – możemy przypuszczać, że podróże te miały charakter zawodowy, a młody artysta szukał za granicą albo rynku zbytu na swoje dzieła, albo stałego zatrudnienia. Znalazł je dopiero w 1774 r., kiedy zatrudnili go podróżujący po Europie księstwo Adam (1734–1823) i Izabela (1745–1835) Czartoryscy. W kolejnej dekadzie związany był z ich dworem, gdzie pracował jako nauczyciel rysunku (najpierw córek, później także synów księżnej). Czy przyjęcie pozycji guwernera było rewolucją w karierze Norblina? Nie wiadomo niestety, czy zajmował się edukacją elitarniej młodzieży już wcześniej, w okresie spędzonym w Paryżu i Londynie. Nie można jednak tego wykluczyć: od połowy XVIII w. dydaktyka była dodatkowym źródłem dochodu wielu paryskich artystów²². Niektórzy znajdowali angaż dzięki poleceniu, inni reklamowali się w prasie²³. Indywidualne kursy dla młodzieży i dorosłych amatorów prowadzili nawet członkowie Akademii.

Pracując na dworze Czartoryskich, Norblin zajmował się nie tylko edukacją dzieci i rysowaniem z księżną. Wiadomo, że wykonywał prace dekoratorskie dla amatorskich spektakli

unsatisfactory for the artist himself.¹⁹ It should also be remembered that in his early period Norblin preferred small formats. Before 1774, the average size of his painting fluctuated at around 28 × 37 cm.²⁰ Interestingly, the value was not always related to the format of the works. Admittedly the cheapest of Norblin's listed oils, worth just over 7 livres, was only about 11 × 10 cm, but the painting that achieved the best result: 168 livres, measured not much more than this: only approx. 15 × 11.5 cm.

Only slightly cheaper than Norblin's paintings were his drawings of battles sold along the Seine: they often fetched 30 to 40 livres. Incidentally, the artist's most expensive works sold at the Paris auction were also those made on paper: in 1779 his drawing from the collection of the financier Vassal de Saint-Hubert was sold for 390 livres; in 1783 the marchand Le Brun sold a drawing of a Polish *sejmik* for 400 livres, and in 1786 one of battle drawings, dated 1774, was sold for 721 livres.²¹ The number of Norblin's drawings sold and the corresponding prices show that in the 1770s he specialized in producing so-called *dessins capitaux* and *dessins encadrés*, i.e. autonomous drawing compositions that were often framed and protected by glass, and then displayed on the walls in the same way as paintings.

In the years 1772–1773 Norblin was reported to be in London and Spa in Belgium – we can assume that these trips were of a professional nature, and the young artist was looking abroad for either a market for his works or permanent employment. He did not find this until 1774, when he was hired by Prince Adam Czartoryski (1734–1823) and Princess Izabela Czartoryska (1745–1835), who were travelling in Europe. In the next decade, he was associated with their court, where he worked as a teacher of drawing – first to the daughters, then also to Izabela's sons. Was accepting the position of tutor a turning point in Norblin's career? Unfortunately, we do not know whether he had been involved in the education of the elite youth earlier, during his time spent in Paris and London. However, this cannot be ruled out; from the mid-eighteenth century, teaching was an additional source of income for many Parisian artists.²² Some found employment through personal recommendations, others advertised in the press.²³ Individual classes for young people and adult amateurs were even run by members of the Academy.

While working at the court of the Czartoryskis, Norblin was involved not only in educating the children and drawing with Izabela. It is known that he did decorative work for amateur theatrical performances held outdoors and made decorations for pavilions in the park established by her in the Warsaw suburb of Powązki – both

19 Dla porównania najbardziej wzięci artyści poprzedniej generacji, jak Vernet czy Greuze, otrzymywali za prace zamawiane przez klientów zwykle powyżej 1 000 liwów. Vernet potrafił zgarniać za obraz nawet kwoty tak astronomiczne jak 6 000 liwów. Należy jednak pamiętać, że ich dzieła były zwykle dość duże i szczegółowo opracowane. Znani artyści wybierający formaty zbliżone do obrazów Norblina mogli liczyć na mniejsze kwoty. W przypadku obrazów Fragonarda notowanych na paryskim rynku w okresie 1760–1780 mediana oscylowała wokół 140 liwów (Michel 2010, s. 267).

20 W katalogu podaję zarówno wartości miar historycznych, jak i ich przeliczenia na centymetry. We Francji w XVIII w. cal równał się ok. 2,7 cm, stopa: 32,48 cm. W Polsce w czasach Stanisława Augusta cal mierzył 2,48 cm, stopa: 29,78 cm, a XIX w. cal równał się 2,4 cm, stopa: 28,8 cm. Cal holenderski na początku XIX w. wynosił 2,57 cm.

21 Dane za GPI.

22 Chatelus 1991, s. 246, 248.

23 Paryski „Almanach” z 1776 r. wymienia aż dziesięciu artystów oferujących swoje pedagogiczne usługi, a numer z kolejnego roku powtarza anons aż sześciu z nich; Chatelus 1991, s. 109.

19 By comparison, the most successful artists of the previous generation, such as Vernet and Greuze, usually received more than 1,000 livres for works commissioned by clients. Vernet was even able to rake in sums as astronomical as 6,000 livres. It should be remembered, however, that their works were usually quite large and detailed. Established artists who chose formats similar to those of Norblin's paintings, could expect smaller sums. For paintings by Fragonard listed on the Parisian market during the period 1760–1780 the average was around 140 livres (Michel 2010, p. 267).

20 In the catalogue, I give both historical measurements and their conversion into centimetres. In France in the 18th century, an inch was equal to about 2.7 cm, a foot to 32.48 cm. In Poland in the time of Stanisław August, an inch measured 2.48 cm, a foot 29.78 cm, and in the 19th century an inch equalled 2.4 cm, a foot: 28.8 cm. The Dutch inch in the early 19th century was 2.57 cm.

21 Data after the Getty Provenance Index.

22 Chatelus 1991, pp. 246, 248.

23 The Parisian *Almanac* of 1776 lists as many as ten artists offering their services as teachers, and the issue from the following year repeats the advertisements of as many as six of them, Chatelus 1991, p. 109.

teatralnych odbywających się na dworze i dekoracje do pawilonów w parku założonym przez księżną na przedmieściach Warszawy - Powązkach (zarówno niewielkie szyldy dla chatki, jak i bardziej złożone tapety i wielkoformatowe *panneaux* dla centralnego pawilonu). Obraz i kilka rysunków kupił od niego jeden z najzamożniejszych magnatów w Rzeczypospolitej i znany kolekcjoner sztuki: Wincenty Potocki (1740 lub 1753–1825/1826). Malarz być może otrzymał od księżnej Doroty z Jabłonowskich Czartoryskiej (1760–1844) zlecenie na jej portret. Dzięki zaradności księcia Adama realizował także zlecenia dla powołanej przez króla Szkoły Rycerskiej i wykonywał usługi drukarskie dla Komisji Edukacji Narodowej. Za pośrednictwem księżnej Izabeli swoje kompozycje – zarówno obrazy przywiezione z Francji, jak i nowe dzieła – Norblin sprzedawał także królowi Stanisławowi Augustowi. Był znany na dworze: w 1779 r. król współfinansował jego zagraniczną podróż, a w 1779/1780 r. sekretarz monarchy, Józef Duhamel (1737–1796) forsował kandydaturę Norblina na stanowisko nauczyciela w projektowanej ówczesnej Akademii. Ok. 1782 r. artysta zacieśnił swoje relacje z księstwem Heleną i Michałem Hieronimem Radziwiłłami (kolejno w latach 1753–1821 i 1744–1821). Dla księżnej wykonał przynajmniej dwa zlecenia dekoratorskie – malowidła do sypialni i salonu Świątyni Diany w parku Arkadia i kilka gabinetowych obrazów. Sporządził też rysunek na zlecenie Kazimierza Rzewuskiego (1750–1820). Ok. 1788 r. Norblinem ponownie zainteresował się król, zlecając mu, m.in. wykonanie rysunków przewidzianych na podarunek dla księcia Borghese (il. 4-5)²⁴. W latach 90. XVIII w. Norblin pracował jako nauczyciel rysunku dla Radziwiłłów oraz dla kilku innych związanych z Warszawą rodzin. W 1796 r. zdecydował się na powrót do Francji. Nie zabawił tam jednak długo. Na przełomie XVIII i XIX w. kilka razy podróżował między swoją ojczyzną a zaborem pruskim i austriackim. Bywał w majątku Czartoryskich w Puławach i w majątku księcia Aleksandra Lubomirskiego (1749–1808) w Opolu Lubelskim. Transportował artystyczne zakupy księżnej Izabeli Lubomirskiej (1736–1816). W tym okresie porzucił malarstwo sztalugowe. Wrócił do niego tylko raz, rozpoczynając w 1809 r. portret syna. Ostatniego olejnego dzieła nigdy jednak nie ukończył.

Podczas pobytu w Polsce Norblin znacząco zmienił charakter swojej produkcji malarskiej²⁵. W Paryżu jego specjalnością były obrazy batalistyczne – nad Wisłą całkowicie je zarzucił (przy czym nadal wykonywał podobne sceny w technikach rysunkowych, il. 6)²⁶. Niezmiennie malował za to kompozycje parkowe w typie *fêtes galantes* oraz sceny rodzajowe. Częściej niż dotychczas podejmował tematy mitologiczne i historyczne. Malował jednak nieco mniej niż w okresie paryskim (w Polsce powstało zaledwie ok. 65 sztalugowych obrazów). Nad Wisłą Norblin stworzył za to swoje pierwsze wielkoformatowe kompozycje: serię *panneaux* dla Powązek i dekoracje dla Świątyni Diany w Arkadii oraz cykl: *Przemiany* dla Szkoły Kadetów (niestety, nie jest jasne ile obiektów obejmował, zdaniem Batowskiego mogło ich być ponad 100, ale były to w większości kopie niewielkich rozmiarów). Nadal wykonywał ponadto prace rysunkowe w typie *dessins encadrés*. Co

24 Dwa z nich powstały wcześniej, w 1784 r., ale zostały przez Norblina przemalowane. W 1788 r. powstały dwie kolejne prace uzupełniające serię, ZKW-dep FC 604-607.

25 Na temat sytuacji polskiej sceny artystycznej w XVIII w. zob. szczególnie Bernatowicz 2016; Michalczyk 2020.

26 Jedyna znana dziś olejna bitwa Norblina, która powstała w Polsce, to *Bitwa pod Zborowem*. W przeciwieństwie do obrazów z okresu paryskiego przedstawia rzeczywiste wydarzenie historyczne.



4
Widok Łazienek – most z figurą Jana III /
View of Łazienki – Monument to Jan III Sobieski
1788
ZKW-dep.FC-607

small plaques for cottages, as well as more complex wallpapers and large-format *panneaux* for the central pavilion. A painting and several drawings were bought from him by one of the wealthiest magnates in the Polish-Lithuanian Commonwealth and a well-known art collector: Wincenty Potocki (1740 or 1753–1825/1826). The painter may have been commissioned by Princess Dorota Czartoryska née Jabłonowska (1760–1844) to paint her portrait. Thanks to the resourcefulness of Adam Czartoryski, he also carried out commissions for the School of Chivalry established by the king, and also provided printing services for the Commission of National Education. Through Izabela Czartoryska, Norblin also sold his compositions – paintings brought from France, as well as new works – to King Stanisław August. He was well-known at the court: in 1779, the king co-financed a trip abroad, and in 1779/1780, the monarch's secretary, Józef Duhamel (1737–1796), pushed for Norblin's candidacy for the position of teacher at the then planned Academy. Around 1782, the artist strengthened his relations with Princess Helena and Prince Michał Hieronim Radziwiłł – successively in the years 1753–1821 and 1744–1821. He executed at least two decorating commissions for Helena – paintings for the bedroom and the salon of the Temple of Diana in the park in Arkadia and several cabinet paintings. He also made a drawing commissioned by Kazimierz Rzewuski (1750–1820). In around 1788, Norblin once again attracted the interest of the king, who commissioned him, among other things, to make drawings intended as a gift for the Duke of Borghese (figs 4-5).²⁴ In the 1790s, Norblin worked as a teacher of drawing for the Radziwiłłs and several other families associated with Warsaw. In 1796 he decided to return to France but did not stay there for long. At the turn of the nineteenth century, he travelled several times between his homeland and the Prussian and Austrian partitions. He visited the Czartoryskis' estate in Puławy and the estate of Prince Aleksander Lubomirski (1749–1808) in Opole Lubelskie. He would transport the

24 Two of these had been painted earlier, in 1784, but were repainted by Norblin. Two further works completing the series were made in 1788, ZKW-dep FC 604-607.



5
 Widok Łazienek - kaskada / View of Łazienki - A Cascade
 1788
 ZKW-dep.FC-605

ciekawe, kilka z tych powstałych w Polsce rysunków już w latach 80. XVIII w. znajdowało się w Paryżu – być może to sam Norblin zorganizował sprzedaż swoich polskich dzieł we Francji i próbował w ten sposób dorobić do pensji?²⁷ Podczas lat spędzonych nad Wisłą pracował także w technice miniatury. Nie jest niestety jasne, kiedy i z czyją pomocą uzyskał kompetencje w tym zakresie (podobnie zresztą nie wiemy, czy ktoś szkolił go w pracy nad wielkoformatowymi plafonami). Nie można wykluczyć, że w przypadku miniatury był samoukiem. W drugiej połowie XVIII w. dostępne były liczne publikacje umożliwiające opanowanie tej techniki „bez pomocy mistrza”²⁸.

Kolejną zagadką dotyczącą polskiego okresu kariery Norblina są jego zarobki i poziom życia. Wiadomo, że kiedy w 1774 r. artysta trafił do Warszawy księstwo zapewniło mu mieszkanie i stół. Norblin dość szybko założył rodzinę: w 1776 r. ożenił się z polską szlachcianką Marianną z Tokarskich (zm. 1787) i doczekał się kilkorga dzieci. Nie jest jasne, ile wynosiła jego pensja na dworze Czartoryskich. Jedyną zachowaną informacją na ten temat przypada na okres realizacji wielkoformatowych *panneaux* dla Powązek. Trudno dlatego stwierdzić, czy zapisana w rachunkach kwota 4320 złotych obejmuje wyłącznie podstawowe wynagrodzenie Norblina-guwnera, czy także gażę za wspomniane prace. Nie można też wykluczyć, że uwzględnia ona bonus za wcześniejsze lata służby – rok 1784 zamykał bowiem pełną dekadę pracy Norblina w Polsce. Wyrzutowo zachowane kwity za wykonanie zleceń Komisji Edukacji Narodowej oraz Szkoły Rycerskiej opiewają na dość zróżnicowane sumy (np. 720 złotych za wybicie dwóch tablic w 1779 r. oraz 533 złote za prace malarzkie w 1781 r.). Nie wiemy, ile Norblinowi płacili za jego prace Radziwiłłowie, Kazimierz Rzewuski i Wincenty Potocki. Hojnie wynagradzał go król: za 11 obrazów zapłacił mu aż 519 dukatów

artistic purchases of Princess Izabela Lubomirska (1736–1816). During this period he abandoned easel painting. He returned to it only once, starting in 1809 with a portrait of his son. However, he never completed his last work in oils.

During his stay in Poland Norblin significantly changed the nature of his painting oeuvre.²⁵ In Paris, his speciality had been battle paintings which he abandoned altogether in Warsaw – although he continued to make similar scenes using drawing techniques (fig. 6).²⁶ Instead, he invariably painted park compositions of the *fêtes galantes* type and genre scenes. He took up mythological and historical themes more frequently than before. However, he painted slightly less than in his Parisian period – only about sixty-five paintings were executed in Poland. In Warsaw Norblin created his first large-format compositions: a series of *panneaux* for Powązki and decorations for the Temple of Diana in Arkadia, and the first major series: *Przemiany* (*Metamorphoses*) for the School of Chivalry – unfortunately, it is not known how many paintings it included; according to Batowski, there may have been more than 100, but they were predominantly small-scale works. He continued to make drawings of the *dessins encadrés* type. Interestingly, several of these Polish drawings were already in Paris in the 1780s – perhaps it was Norblin himself who organized the sale of his Polish works in France and tried to supplement his income in this way?²⁷ During the years spent in Poland, he also worked on miniatures. Unfortunately, it is not clear when and with whose help he acquired proficiency in this technique – similarly, we do not know if anyone trained him to work on large-format plafonds. It cannot be ruled out that he was self-taught in the case of the miniatures. In the second half of the eighteenth century there were many publications that made it possible to master this technique ‘without the help of a master’.²⁸

Another mystery about Norblin’s Polish period are his earnings and standard of living. We know that when he first arrived in Warsaw in 1774, Adam Czartoryski provided him with board and lodgings. Norblin started a family fairly swiftly: in 1776 he married a Polish noblewoman named Marianna née Tokarska (d. 1787) with whom he had several children. It is not clear how high his salary was at the court of the Czartoryskis. The only surviving information on this subject dates back to the period when the large-format *panneaux* for Powązki were completed. However, it is difficult to ascertain whether the 4,320 zlotys recorded in the accounting books cover only Norblin’s basic salary as a tutor, or also the fee for the aforementioned works. It could also include a bonus for earlier years of service – the year 1784 marked a full decade of Norblin’s work in Poland. The randomly preserved receipts for the execution of orders from the Commission of National Education and the School of Chivalry amount to quite varied sums – e.g. 720 zlotys for making two plaques in 1779 and 533 zlotys for painting works in 1781. We do not know how much the Radziwiłłs, Kazimierz Rzewuski and Wincenty Potocki paid Norblin for his works. The king rewarded him generously: for eleven paintings he paid him as much as 519 ducats – about 9,340 zlotys, on average about 850 zlotys per

25 On the situation of the Polish art scene in the 18th century, see especially Bernatowicz 2016; Michalczyk 2020.

26 The only battle scene in oils by Norblin known today to have been painted in Poland is *Battle of Zboriv*. Unlike paintings from the Paris period, it depicts an actual historical event.

27 Cf. Getty Provenance Index, sales on 19 November 1783 and 17 December 1787.

28 Chatelus 1991, pp. 62–66.

27 Por. GPI, aukcje z 19 listopada 1783 r. i 17 grudnia 1787 r.

28 Chatelus 1991, s. 62–66.



6
Bitwa / Battle Scene
 1775
 THL.BPP, Rys.210.9

(ok. 9340 złotych, średnio ok. 850 zł za obraz). Za 14 rysunków²⁹ artysta otrzymał od króla aż 318 dukatów (ok. 5724 złotych, średnio 409 zł za pracę; il. 7)³⁰.

W latach 90. XVIII w. sytuacja finansowa artysty stała się trudniejsza. W 1794 r. powtórnie się ożenił: jego rodzina powiększyła się o dziecko żony i kolejnych potomków Norblina. Ponieważ – wbrew legendzie – artysta nie dorobił się w Polsce tytułu szlacheckiego, nie miał prawa do posiadania ziemi. W 1796 r. wrócił do Francji, ale skarżył się, że artyści w jego ojczyźnie przymierają głodem. Ostatecznie w 1800 r. kupił niewielką farmę Basse Mezières w Gimbrois koło Provins we Francji (zapłacił za nią 10 000 franków). Kursował jednak regularnie między Francją a ziemiemi dawniej Polski. Sprzedawał, jak się wydaje, niewiele, ale niekiedy za znaczne sumy: w 1806 r., kiedy już na stałe mieszkał we Francji, książę Czartoryski kupił u niego cykl

painting. For fourteen drawings,²⁹ the artist received as many as 318 ducats from the king – about 5,724 zlotys, an average of 409 zlotys per work (Fig. 7).³⁰

In the 1790s, the artist's financial situation became more difficult. In 1794 he remarried: his family was extended by the child of his wife and Norblin's subsequent descendants. Since – contrary to legend – the artist was not awarded a noble title in Poland, he did not have the right to own land. In 1796 he returned to France, but complained that the artists in his homeland were dying from hunger. Eventually in 1800 he bought a small farm called Basse Mezières in Gimbrois near Provins in France – for which he paid 10,000 francs. However, he made regular trips between France and the lands of the former Polish-Lithuanian Commonwealth. Although he does not seem to have sold much, he sometimes did

29 Chociaż na początku XIX wieku w Jabłonnie notowano jeszcze cztery rysunki Norblina przedstawiające sceny batalistyczne i pochodzące rzekomo ze zbioru króla, ich proveniencji nie da się potwierdzić. Mogły równie dobrze należeć do księcia Józefa Poniatowskiego. AGAD, AJP 508, k. 56.

30 Zestawienie obejmuje także *Odpust na Bielanych*, którego wartość, 120 dukatów, przyjęto za wycenę z inwentarza zbioru króla. Warto pamiętać, że sumy te nijak mają się do zarobków mistrza Norblina – Casanovy. Książę Kaunitz zapłacił mu podobno za cztery obrazy 24 000 liwrow (po 6 000 za obraz; zob. Chatelus 1991, s. 249). Stanisław August kupił z kolei aż 19 obrazów Casanovy, a dodatkowo w 1791 r. ofiarował mu puzderko warte 300 dukatów (w tym przypadku wartość prezentu odzwierciedlała wartość „otrzymanego” od artysty obrazu). Niezwykle drogie podarunki król ofiarowywał także innym artystom. W 1781 r. Vincenzo Brenna otrzymał od niego prezent wart 150 dukatów (AGAD, ARP, 414, l/ 231).

29 Although four more Norblin drawings depicting battle scenes and allegedly from the king's collection were noted in Jabłonna in the early 19th century, their provenance cannot be confirmed. They may well have belonged to Prince Józef Poniatowski. AGAD, AJP 508, fol. 56.

30 The list also includes *Church Festival in Bielany*, the value of which, 120 ducats, was based upon the valuation in the inventory of the king's collection. It is worth remembering, however, that these sums are nowhere near the earnings of Norblin's master – Casanova. Prince Kaunitz reportedly paid him 24,000 livres for four paintings (6,000 per painting; see Chatelus 1991, p. 249). Stanisław August, on the other hand, bought as many as nineteen of Casanova's paintings and, in addition, in 1791 offered him a box worth 300 ducats (in this case the value of the gift reflected the value of the painting 'received' from the artist). The king also gave very expensive gifts to other artists. In 1781, Vincenzo Brenna received a gift worth 150 ducats from him (AGAD, ARP, 414, l/ 231).



7
Le Timbalier
 1784 (?)
 MNP, Gr 89

rysunków za ogromną kwotę 300 dukatów (5400 złotych). W 1807 r. artysta osiadł w Paryżu i zamieszkał w samym jego sercu, na rue Royal. Prawdopodobnie dość szybko przeniósł się jednak na tańszą Wyspę św. Ludwika. W latach 20. XIX w. Norblinowie zatrudniali tylko jedną służącą, Melanie Longuet³¹. Dysponowali niewielkim dochodem z wynajmowania domu w Misy (230 franków rocznie) i czerpali zyski z dzierżawy fermy w Sandrillon pod Orleanem. Artysta często brał jednak drobne pożyczki. Niekiedy wykonywał swoje rysunki na tanich papierach albo sklejał arkusze z małych pasków³². W kontekście tych drobnych oszczędności dziwić może fakt, że do końca życia wynajmował niewielkie studio, a w mieszkaniu

31 Zarabiała 100 franków rocznie.

32 Np. Musée Carnavalet, Paryż, nr inw. D.7030.

for considerable amounts: in 1806, when he was already living permanently in France, Adam Czartoryski bought a series of drawings from him for the huge sum of 300 ducats (5,400 zlotys). In 1807 Norblin settled in Paris and lived in the very heart of it, on the Rue Royal. It is quite likely, however, that he moved quite quickly to the cheaper Île Saint-Louis. In the 1820s the Norblins employed only one maid, Melanie Longuet.³¹ They had a small income from letting the house in Misy (230 francs per annum) and made a profit from renting a farm in Sandrillon near Orléans. However, Norblin often took out small loans. He sometimes made his drawings on cheap paper or glued sheets together from small strips.³² In light of these small savings, it may be surprising that he rented a small studio until the end of his life, and he kept an easel and painting canvas in his flat.³³ When he died, he left just over 12,500 francs in cash to his family.³⁴

*

This hastily sketched outline of Norblin's life shows the sheer complexity of his professional identity. Was he really a painter? Although he trained in this field, in his adult life he worked primarily as a teacher and draughtsman. Perhaps it would be more reasonable to say that 'he was sometimes a painter'?

Norblin was a long-lived artist: he died at the age of eighty-five. As we have seen, he maintained a studio and made drawings until the end of his life. Meanwhile his work as a painter only took up a small part of his life. His first independent paintings date back to 1768/1769. He gradually began withdrawing from the use of oils already in the 1790s, which means that he was painting regularly for less than three decades. During this time he made at least 140 easel paintings, perhaps even a few more, many of which were small format. Even if we add the decorative wallpapers and *panneaux* for the Powązki pavilion to the list, and the large-format decorations for the Temple of Diana, as well as the several dozen, or even one hundred or so, small format paintings for the School of Chivalry, the number of paintings still seems low – although not as low as previously thought – especially since most of it dates back to the Parisian period.³⁵ It can be estimated that in the years 1768–1774 Norblin executed about fifty paintings – an average of eight per year – and in the Polish period, 1774–1796, about 70–80 – an average of three or four per year (and, in addition, dozens of small pictures for the School of Chivalry).

To better understand the numbers quoted, it is worth comparing them with the scale of the output of professional painters active in the eighteenth century. It is estimated that Marcello Bacciarelli (1731–1818), who specialized in portraits and large-scale historical scenes, produced at least 321 compositions – in reality there must have been more, about 350.³⁶ The output of Jacques Philippe de Louthembourg, who, like Norblin, trained with Casanova, is estimated to be at least 280 paintings.

31 She earned 100 francs a year.

32 E.g. Musée Carnavalet, Paris, inv. no. D.7030.

33 It is mentioned in the posthumous inventory: AN, Paris (Pierrefitte-sur-Seine), MC/ET/LXXVI/687, n.p.

34 Ibid.

35 As late as in 1998, it was written '24 paintings' by Norblin 'are known', whereas 'according to old catalogues he painted 50 of them', Bernatowicz 1998.

36 Chyczewska 1970, vol. 2.

przechowywał sztalugę i płótno malarskie³³. Umierając, zostawił swojej rodzinie nieco ponad 12 500 franków w gotówce³⁴.

*

Naszkicowany tu pośpiesznie żywot Norblina pokazuje, jak złożony jest problem jego tożsamości zawodowej. Czy rzeczywiście był malarzem? Choć kształcił się w tej domenie, w dorosłym życiu pracował przede wszystkim jako pedagog i rysownik. Może bardziej zasadne byłoby powiedzieć, że niekiedy „bywał malarzem”?

Norblin był artystą długowiecznym: żył aż 85 lat. Jak widzieliśmy: do końca utrzymywał studio i wykonywał prace rysunkowe. Tymczasem jego twórczość malarska przypada tylko na fragment jego życia. Pierwsze samodzielne obrazy artysty datowane są na 1768/1769 r. Od techniki olejnej Norblin odchodził stopniowo już w latach 90. XVIII w. Widzimy więc, że malarstwem zajmował się regularnie przez niepełne trzy dekady. W tym czasie stworzył przynajmniej 140 obrazów sztalugowych, może nieco więcej, przy czym wiele z nich miało nieduże rozmiary. Nawet jeśli do listy dodamy dekoracyjne tapety i *panneaux* do pawilonu w Powązkach, wielkoformatowe dekoracje Świątyni Diany, oraz kilkadziesiąt, czy nawet sto niewielkich obrazków dla Szkoły Kadetów liczba dzieł malarskich Norblina wydaje się niewielka (choć nie tak mała jak jeszcze niedawno sądzono), tym bardziej że większa jej część przypada na okres paryski³⁵. Można szacować, że w latach 1768–1774 Norblin namalował ok. 50 obrazów (średnio 8 rocznie), a w okresie polskim, 1774–1796, ok. 70–80 (średnio 3 albo 4 rocznie) oraz – osobno – kilkadziesiąt niewielkich kopii dla Szkoły Kadetów.

Aby lepiej zrozumieć przytoczone liczby, warto je zestawić ze skalą produkcji profesjonalnych malarzy czynnych w XVIII w. Szacuje się, że specjalizujący się w portretach i wielkoformatowych scenach historycznych Marcello Bacciarelli (1731–1818) opracował przynajmniej 321 kompozycji (w rzeczywistości musiało być ich nieco więcej, ok. 350)³⁶. Produkcję Jacquesa Philippe’a de Louthembourg, który tak jak Norblin praktykował u Casanovy, szacuje się na przynajmniej 280 obrazów. Nicolas-Antoine Taunay (1755–1830), który także przewinął się przez ten warsztat, opracował ponad 1000 obrazów i gwaszy³⁷. Dwa lata starszy od Norblina Jean-Simon Berthélemy (1743–1811) namalował farbami olejnymi przynajmniej 195 dzieł³⁸, Jean-François de Troy (1679–1752): ok. 340–440 obrazów, Charles-Joseph Natoire (1700–1777): przynajmniej 325, François Boucher (1703–1770): co najmniej 690; Jean-Baptiste-Marie Pierre (1714–1789): ok. 305, Joseph-Marie Vien (1716–1809): ok. 285–375; Fragonard (1732–1806): przynajmniej 550 obiektów³⁹. Nawet liczba obrazów znanego ze ślimaczego tempa pracy Jeana Chardina (1699–1779) oscyluje na poziomie 400⁴⁰. Pamiętać trzeba przy tym, że niektórzy z wymienionych tu artystów otrzymywali za swoje oleje kwoty znacznie wyższe niż Norblin. Inni, jak np. Jean-Baptiste Marie

Nicolas-Antoine Taunay (1755–1830), who also passed through Casanova’s workshop, made more than 1,000 paintings and gouaches.³⁷ Jean-Simon Berthélemy (1743–1811) – who was two years older than Norblin – painted at least 195 works in oils;³⁸ Jean-François de Troy (1679–1752): approx. 340–440; Charles-Joseph Natoire (1700–1777): at least 325; François Boucher (1703–1770): at least 690; Jean-Baptiste Marie Pierre (1714–1789): approx. 305; Joseph-Marie Vien (1716–1809): approx. 285–375, and Fragonard (1732–1806): at least 550.³⁹ Even the number of paintings by Jean Chardin (1699–1779), who was known for working at a snail’s pace, fluctuated at around 400.⁴⁰ At the same time, it must be remembered that some of the artists mentioned here were paid considerably more for their oil paintings than Norblin was for his. Others, such as Jean-Baptiste Marie Pierre, were born so wealthy that they did not have to treat their art as their main source of income, and subsequently – be concerned about the number of paintings they produced and their prices.

Norblin’s image as a painter is further complicated by the fact that he did not instil a passion for oils in his Polish pupils: both the young Michał Płoński and Aleksander Orłowski excelled primarily in graphic works and drawings.⁴¹ The same applies to Henri Nether, who worked as a teacher of drawing in Saint-Malo and Saint-Brieuc in Brittany. Jan Rustem was a little more willing to reach for the oils, but his paintings are also stylistically closer to the production of the Royal Castle’s Atelier [Malarnia] than to Norblin’s.⁴²

*

In the Frenchman’s oeuvre, there is also ample evidence that over time he had a complex and changeable attitude towards his profession. In the early 1770s he depicted himself in a self-portrait with a palette in hand – thus presenting himself as a painter (cat. no. 133). In 1778 he elaborated upon this composition by thrusting a brush into his hand and repeating it as an etching. In around 1773/1774, he made a copy of a drawing by Christian Dietrich (1712–1774) depicting Apelles and Alexander using graphic techniques. The scene alluded to an anecdote according to which a wealthy patron, during one of his meetings with the artist, compromised himself by his lack of knowledge of the artist’s craft, to which Apelles asked the ruler to express his pronouncements on art more quietly and not to make a fool of himself in front of the pupils present in the

33 Wymienia je inwentarz pośmiertny: AN, Paryż (Pierrefitte-sur-Seine), MC/ET/LXXVI/687, s. nlb.

34 Tamże.

35 Jeszcze w 1998 r. pisano, że „znane są 24 obrazy” Norblina, a „według d[awnych] katalogów namalował ich 50”, Bernatowicz 1998.

36 Chyczewska 1970, t. 2.

37 Leveuvre 2012; Lebrun Jouve 2003.

38 Volle 1979.

39 Wildstein 1960; Ananoff 1976; Gaehtgens, Lugand 1988; Leribault 2002; Caviglia-Brunel 2012.

40 Wildenstein 1969.

37 Leveuvre 2012; Lebrun Jouve 2003.

38 Volle 1979.

39 Wildstein 1960; Ananoff 1976; Gaehtgens, Lugand 1988; Leribault 2002; Caviglia-Brunel 2012.

40 Wildenstein 1969.

41 It is, of course, true that Orłowski painted pictures – but he made them primarily in Russia. His early battle paintings, moreover, show links not only with Norblin’s work, but also with that of Jan Bogumił Płersch. Perhaps Orłowski was to some extent shaped as an artist by the Atelier operating at the Royal Castle?

42 An interesting example is the small *Self-Portrait* by Rustem from the end of the 18th century (Lietuvos nacionalinis dailės muziejus in Vilnius, inv. no. LNDM T 2385; LNDM T 2031) which betrays formal and compositional analogies to Norblin’s *Self-Portrait* in the ZKW collection. Incidentally, it is worth mentioning that Jan Rustem also adopted Norblin’s manner of signing his work (he sometimes used only an initial and added the date on which the work was completed and the name of the town/city). We can also find ironic comments in his works (i.e. on his *Self-Portrait* from 1823 Rustem added ‘I am still alive but barely alive’ (MNW, Rys. Pol. 159926).

Pierre, byli z urodzenia na tyle zamożni, że nie musieli traktować swojej twórczości jako głównego źródła utrzymania, a – co za tym idzie – troszczyć się o liczbę wyprodukowanych obrazów i ich ceny.

Wizerunek Norblina jako malarza komplikuje też fakt, że nie zaszczepił on pasji do techniki olejnej swoim polskim uczniom: zarówno młodzi Michał Płoński, jak i Aleksander Orłowski celowali przede wszystkim w prace graficznych i rysunkowych⁴¹. To samo dotyczy Henryka Nethera, który pracował jako nauczyciel rysunku w Saint-Malo i Saint-Brieuc w Bretanii. Nieco chętniej po olej sięgał Jan Rustem, ale i jego obrazy stylistycznie są zwykle bliższe produkcji zamkowej Malarnii niż Norblina⁴².

*

W *oeuvre* Francuza odnajdziemy ponadto liczne dowody na to, że miał do swojego zawodu złożony i zmienny w czasie stosunek. Na początku lat 70. XVIII w. przedstawił się na autoportrecie z paletą w dłoni (poz. 133) – zaprezentował się więc jako malarz. W 1778 r. rozbudował tę kompozycję, wciskając sobie w dłoń pędzel, i powielił w technice akwaforty. Ok. 1773/1774 r. wykonał graficzną reprodukcję rysunku Christiana Dietricha (1712–1774), przedstawiającego Apellesa i Aleksandra. Scena odnosiła się do anegdoty, według której możny mecenas podczas jednego ze spotkań z artystą skompromitował się brakiem znajomości jego rzemiosła, na co Apelles poprosił władcę, aby swoje sądy na temat sztuki wygłaszał ciszej i nie ośmieszał się przed obecnymi w pracowni uczniami⁴³. Rycinę ilustrującą tę scenę Norblin zadedykował swojemu ówczesnemu chlebobdawcy: księciu Czartoryskiemu i powracał do niej w kolejnych latach, przepracowując w technice gwaszu (il. 8). W 1776 r. narysował *Spotkanie Theodora Rombouts i malarzki Racheli Ruysch*⁴⁴. Choć scenka ma charakter fikcyjny (Rombouts zmarł w 1637 r., kiedy Ruysch nie było jeszcze na świecie), jest ciekawa ze względu na eleganckie, a więc wskazujące zamożność, stroje obojga artystów oraz pozę mężczyzny (pochylenie jego tułowia sugeruje składanie hołdu koleżance po fachu)⁴⁵. Inny, niestety niedatowany rysunek Norblin poświęcił tematowi młodego malarza (il. 9). Jego pracownię ukazano jako obszerną, ale niemal pustą. Sam artysta nieruchomo siedzi przed sztalugą. Dłoń, w której trzyma pędzel, opiera na nodze, co sugeruje, że zastanawia się właśnie nad kolejnym ruchem albo ocenia własną pracę. Norblin ukazuje więc akt twórczy nie jako pracę manualną, ale jako

studio.⁴³ Norblin dedicated the engraving illustrating this scene to his then employer, Prince Adam Czartoryski (and later reworked it, fig. 8). In 1776, he drew *Meeting of Theodor Rombouts and the Painter Rachel Ruysch*.⁴⁴ Although the scene is fictitious – Rombouts died in 1637 when Ruysch was not yet born – it is interesting because of the elegant clothes of both artists, indicating wealth, and the pose of the man – the bending of his torso suggests paying homage to a fellow artist.⁴⁵ Norblin devoted another, unfortunately undated, drawing to the subject of a young painter (fig. 9). His workshop is shown as spacious, but almost empty. The artist himself sits motionless in front of an easel. The hand in which he holds his brush rests on his leg, suggesting that he is considering his next move or evaluating his own work. Norblin thus portrays the creative act not as manual labour, but as an activity that requires deep thought.⁴⁶ The artist also liked to revisit myths associated with the birth of drawing – Dibutades's daughter outlining the shadow of her beloved's head – and the figure of Pygmalion. On several occasions he also created compositions showing the workings of the art world. In 1797 he recorded an auction taking place in the Le Brun hotel located on Rue de Cléry in Paris⁴⁷ – in the centre of the composition there is a brightly lit catwalk with an auctioneer: a man is holding a painting in front of him, at which a crowd of gathered figures gazes; the other participants in the scene are waiting for him to turn towards them. In another drawing he showed a young man on his knees venerating a painting with an undressed woman.⁴⁸ It is worth mentioning a work from the early nineteenth century showing a fictitious exhibition space. On it Norblin depicted a group of people admiring a monumental painting illustrating the subject of Alexander's visit to Apelles (fig. 10).

All the works cited here could suggest that Norblin considered the art and profession of a painter to be worthy of respect. However, in his *oeuvre*, we also find works that betray a distancing from the artistic ethos. In *Bazgracz* I have already discussed the drawing *Krause's Adventure* dated 1775, in which the artist cleans the paint off the buttocks of a wealthy sitter, or the designs of frontispieces, where Norblin juxtaposes the subject of artistic fertility with motifs of breaking wind and passing urine.⁴⁹ I have also showed that one of Norblin's favourite characters – the beggar – can be associated with a reflection on the theme of the position of the artist in society: as a person that is fated to ask his patrons for financial support.⁵⁰ Detachment from the artist's profession is also suggested by Norblin's drawings and gouaches,

41 Jest oczywiście prawdą, że Orłowski malował obrazy – tworzył je jednak przede wszystkim w Rosji. Jego wczesne prace batalistyczne wykazują ponadto nie tylko związki z twórczością Norblina, ale także Jana Bogumiła Plerscha. Być może jako malarza kształtowała Orłowskiego w pewnym stopniu działająca na Zamku Malarnia?

42 Interesującym wyjątkiem jest niewielki *Autoportret* Rustema z końca XVIII w. (Lietuvos nacionalinis dailės muziejus w Wilnie, nr inw. LNDM T 2385; LNDM T 2031), zdradzający formalne i kompozycyjne analogie do *Autoportretu* Norblina ze zbiorów ZKW. Na marginesie warto też wspomnieć, że Jan Rustem przejął od Norblina także typ sygnatury (zdarzało mu się sygnować tylko inicjałem i dodawać datę wykonania pracy oraz nazwę miasta). Odnajdziemy w jego pracach także ironiczne komentarze (np. na *Autoportrecie* z 1823 r. Rustem dopisał: „jeszcze żyję, ale ledwie żyje” (MNW, Rys. Pol. 159926).

43 W starożytności z Apellesem wiązano jeszcze jedną anegdotę o podobnym morale: tym razem Apellesowi rad udzielał szewc. Artysta po jego uwadze poprawił detale dotyczące sandałów, ale kiedy szewc dzielił się z nim kolejnymi uwagami, pouczył go, aby swoje rady ograniczył do spraw obuwniczych (słynne: „Sutor, ne ultra crepidam”, spólnizowane jako „Piłnuj, szewcze, kopyta”).

44 MNW, Rys. Pol. 9773.

45 Na ziemię sprowadzają nas notatki umieszczone na odwrocie tej pracy: znajdują się tam bowiem obliczenia finansowe Norblina podsumowane słowami: „brakuje mi 23 dukatów”.

43 In antiquity, another anecdote with a similar moral was associated with Apelles: this time Apelles was advised by a shoemaker. After his remark the artist corrected the details of his sandals, but when the shoemaker shared further comments with him, he instructed him to confine his advice to matters of footwear (the famous: 'Sutor, ne ultra crepidam', literally shoemaker, not above the sandal, but which has been Polonized as 'Just pay attention to the hoof!').

44 MNW, Rys. Pol. 9773.

45 We are brought back down to earth by the notes on the reverse of this work because these are Norblin's financial calculations summed up with the words: 'I am 23 ducats short'.

46 A similar approach can be found in the undated engraving *Draughtsman*. The young man depicted here is gazing intently at a drawing he is copying. Although he is holding a pen in his hand, he remains motionless. He is totally committed to a visual analysis of the work he is looking at. The interpretation that the artist is presented here primarily as a thinker, is confirmed by one of the props shown in the studio: a plaster bust of Athena standing on a cabinet.

47 MNW, Rys. Pol. 9504 (see page 4).

48 MNK-XV-Rr 1092.

49 Niemira 2022a, pp. 73–75.

50 Ibid.

zajęcie wymagające myślenia⁴⁶. Artysta chętnie powracał także do mitów związanych z narodzinami rysunku (córka Dibutadesa obrysowująca cień głowy ukochanego) i postacią Pigmaliona. Kilkrotnie tworzył też kompozycje pokazujące funkcjonowanie świata sztuki. W 1797 r. utrwalili licytację odbywającą się w hotelu Le Bruna mieszczącym się na rue de Cléry w Paryżu⁴⁷ (w centrum kompozycji znajduje się mocno oświetlony wybieg z aukcjonerem: mężczyzna trzyma przed sobą obraz, w który wpatruje się tłum zgromadzonych postaci; pozostali uczestnicy sceny czekają, aż się odwróci w ich kierunku). Na innym rysunku ukazał młodego mężczyznę adorującego na klęczkach obraz z roznegliżowaną kobietą⁴⁸. Warto wspomnieć o pracy z początku XIX w. ukazującej fikcyjną przestrzeń wystawową. Norblin przedstawił na niej grupę osób, która podziwia monumentalny obraz podejmujący temat wizyty Aleksandra u Apellesa (il. 10).

Wszystkie przywołane tutaj dzieła mogłyby sugerować, że Norblin uważał sztukę i profesję malarza za rzeczy godne szacunku. W jego twórczości odnajdziemy jednak także prace zdradzające dystans do artystycznego etosu. W *Bazgraczu* omówiłem już rysunek *Przygoda Krause'a* z 1775 r., na którym artysta czyści z farby pośludki zamożnego modela, czy projekty frontyspisów, gdzie temat artystycznej płodności Norblin zestawiał z motywami puszczania gazów i oddawania moczu⁴⁹. Pokazałem także, że jedna z ulubionych przez Norblina postaci – żebrak – może wiązać się z refleksją na temat społecznej pozycji artysty: osoby skazanej na prośenie swoich patronów o wsparcie finansowe⁵⁰. Dystans do zawodu artysty sugerują także rysunki i gwasze Norblina, na których oglądamy uliczne śpiewaczki, bulwarowe teatrzyki, treserów zwierząt czy kuglarzy. Zwykle te postaci otoczone są niewielkim tłumem gapiów, a ich działalność nosi znamiona żebractwa.

Omawiając dystansowanie się Norblina od sztuki przez wielkie „Sz”, warto wspomnieć także o jednym z jego późnych autoportretów (il. 11)⁵¹. Teoretycznie fakt, że Norblin ukazał siebie samego podczas pracy, sugeruje, że jest on nadal aktywny i twórczy. Przy bliższym oglądzie dostrzegamy jednak szereg niepokojących szczegółów. Na ścianie za plecami artysty widoczna jest malarska paleta, którą częściowo zasłania rama obrazu. Przysłonięcie może wskazywać, że artysta już dawno paletę odwiesił i od dłuższego czasu nie miał potrzeby po nią sięgać. Więcej dwuznaczności ma w sobie narzędzie, które artysta trzyma w dłoni i którym zdaje się rysować. *Porte-crayon* usytuowany jest wobec karty papieru niemal pod kątem prostym, co uniemożliwia w gruncie rzeczy prowadzenie pewnej kreski. Czy przez ten zabieg Norblin sugeruje widzowi, że jego ręka straciła już dawną sprawność? A może – zupełnie przeciwnie – próbuje mu dowiedzieć, że mimo podeszłego wieku i problemów z dłońmi nadal potrafi stworzyć dzieło efektownie wykończone (na co dowodem jest sam *Autoportret*)? Dwuznaczność powraca w jeszcze jednym detalu tej kompozycji. W górnej części trzymanego przez Norblina *porte-crayon* widzimy węgielek, w dolnej – kredę. Materiał, który mógłby posłużyć artyście do wykonania mocnej kreski, pozostaje niewykorzystany. Norblin pokazuje się nam, kiedy rysuje białą kredą po białej kartce. Jak interpretować

46 Z podobnym podejściem mamy do czynienia na niedatowanej rycinie *Rysownik*. Przedstawiony na niej młodzieniec w skupieniu przygląda się kopiowanemu rysunkowi. Choć trzyma w ręku pióro, pozostaje w bezruchu. Całkowicie oddany jest wizualnej analizie oglądanej pracy. Interpretację zakładającą, że artysta przedstawiony został tu przede wszystkim jako myśliciel potwierdza jeden z rekwizytów ukazanych w pracowni: stojąca na szafie gipsowe popiersie Ateny.

47 MNW, Rys. Pol. 9504 zob. ilustrację na s. 4.

48 MNK-XV-Rr 1092.

49 Niemira 2022a, s. 73–75.

50 Tamże.

51 MNW, Rys Pol. 6118.



8
Aleksander Wielki w pracowni Apellesa /
Alexander the Great Visits the Workshop of Apelles
1777
MNW, Rys. Pol. 9038



9
Młody malarz / A Young Painter
BOXM, Vinnytsia, 1759

in which we see street singers, boulevard theatres, animal trainers and jugglers. These figures are usually surrounded by a small crowd of onlookers, and their activities carry the hallmarks of deceit.

In discussing Norblin's distancing himself from art with a capital 'A', it is also worth mentioning one of his late self-portraits (fig. 11).⁵¹ In theory, the fact that Norblin depicted himself at work suggests that he was still active and creative. On closer inspection, however, we can see a number of rather disturbing details. On the wall behind the artist's back we can see a painter's palette, which is partially concealed by the picture frame. This act of concealment may indicate that the artist has long since hung up his palette and has had no need to reach for it for some time. There is more ambiguity in the implement that the artist holds in his hand and with which he appears to be drawing.

51 MNW, Rys Pol. 6118.



10

Publiczność przed obrazem „Aleksander Wielki w pracowni Apellesa” /
 A Public Viewing of the Painting ‘Alexander the Great in the Workshop of Apelles’
 1800–1810
 ZKW, 6158

ten zabieg? Czy artysta przedstawia się jako osoba osłabiona wiekiem i sklerotyczna, czy chce raczej zakomunikować widzowi, że mimo podeszłego wieku nadal widzi ostro, rozróżnia nawet linię położoną kredą na białym arkuszu (tak jak to robił, kiedy był w sile wieku, il. 6)?

*

Bez względu na to, czy zobaczymy w Norblinie ironistę, czy też „kapłana Sztuki”, nie ulega wątpliwości, że malarstwo było dla niego sprawą tyleż ręki, co rozumu. Doskonale ten problem obrazuje jego praktyka warsztatowa.

Pisząc o niej podkreśla się zwykle brawurowy dukt jego pędzla i nonszalanckie wykończenie. Tymi kategoriami opisywano malarstwo Norblina już w XVIII w., o czym uczą nas paryskie katalogi aukcyjne (redaktorzy regularnie zwracali uwagę, że sceny bitewne Norblin wykonał „ogniście”). Współcześnie spekuluje się, że niektóre z jego obrazów rzeczywiście mogły powstać błyskawicznie, nawet w przeciągu dwóch sesji⁵². Wykładnię zakładającą techniczną wirtuozerię artysty mogłoby potwierdzać, że nie zachowało się po nim wiele szkiców i studiów przygotowawczych.

Z drugiej strony, istnieją przesłanki prowadzące do wniosków przeciwnych. W *Bazgraczu* zwracałem uwagę, że nonszalanckie wykonanie *Towarzystwa na wycieczce* może być złudne, a Norblin

The *porte-crayon* is placed almost at a right angle to the sheet of paper, which basically makes it impossible to draw a confident line. By this is Norblin suggesting to the viewer that his hand has already lost its former dexterity? Or – on the contrary – is he trying to prove to the viewer that despite his advanced age and problems with his hands, he is still capable of creating an impressively finished work – as evidenced by the *Self-portrait* itself? This ambiguity returns in yet another detail of this composition. In the upper part of the *porte-crayon* held by Norblin we can see charcoal, in the lower part – chalk. The material that could have been used by the artist to draw a strong line remains unused. Norblin shows himself to us when he is drawing with white chalk on a white sheet of paper. How should we interpret this? Is the artist presenting himself as a person weakened by age and sclerosis, or does he rather want to communicate to the viewer that despite his advanced age, his vision is still sharp and that he can even distinguish a line drawn with chalk on a white sheet (as he could when he was in his prime, cf. fig. 6)?

*

Regardless of whether we see in Norblin an ironist or a ‘high priest of Art’, there is no doubt that painting was for him as much a matter of the hand as of the mind. This problem is perfectly illustrated by his workshop practice.

When writing about it, one tends to emphasize the bold brushwork and his nonchalant finishes. These categories were

52 Dmowska 2022, s. 91–92.



11
Autoportret / Self-Portrait
1821
MNW, Rys .Pol.6118

umieścił w obrazie kilka „korekt” (jak np. rozdławające się twarze postaci) sugerujących jego wytężoną pracę i namysł nad dziełem⁵³. Wiemy, że Norblin gromadził w swojej pracowni materiały służące za rezerwuary form. Zachował się po nim np. szkicownik wykonany jeszcze w czasie praktykowania u Casanovy (il. 2), który zawiera m.in. modele biegnących i upadających koni oraz instrukcję rysowania ich pysków (zastosowaną notabene we wspomnianym wcześniej *Towarzystwie*, poz. 90). Zachował się też arkusz, na którym Norblin wyrysował cztery schematy upozowania ludzkiego ciała (il. 12). Wiadomo też, że kopiował w technice rysunku ryciny z publikacji dydaktycznych, m.in. samouczków rysowania pejzażu, czy zbiorów tzw. akademii, czyli aktów (il. 13-14). Niekiedy wykonywał też studia z natury i chętnie powracał do tych samych motywów (co oznaczać może zarówno, że wykonywał „wariacje”, jak i że przynajmniej część z prac miała charakter studiów przygotowawczych). Wizję Norblina jako artysty namyślającego się nad kompozycją i skłonnego do nanoszenia w niej zmian potwierdzają też badania prowadzone w ostatnich dekadach przez konserwatorów Muzeum Narodowego w Warszawie, Krakowie oraz na Zamku Królewskim w Warszawie⁵⁴.

Pracując nad obrazami olejnymi, Norblin sięgał zwykle po płótno lub po deskę (przypadki prac wykonanych na blasze są sporadyczne). Podobnie pokrywał dwoma rodzajami gruntów: albo jasnobezowymi, albo ciemnobrunatnymi. Nie nanosił na nie kratownicy ani też nie posługiwał się kartonowymi patronami⁵⁵.

53 Niemira 2022a, s. 166–170.

54 Obrazami Norblina zajmowały się w MNW: Anna Lewandowska, w MNK: Katarzyna Nowliaković, Anna Grochowska-Angelus i Małgorzata Chmielewska, na Zamku Królewskim: Regina Dmowska i Katarzyna Garczewska-Semka. Dokumentacje ich prac znajdują się w archiwach muzeów.

55 Warto w tym kontekście odnotować anonimowy szkic ze sceną batalistyczną z zbiorów Lwowskiej Galerii Obrazów (nr inw. Γ-I-11), stylistycznie bliski twórczości Orłowskiego. Pracę wykonano w dużym formacie 49,5 × 71,2 cm i naniesiono na nią kratownicę, co sugeruje, że była szkicem od obrazu. Trudno jednak spekulować, czy Orłowski swoją praktykę warsztatową zapożyczył od Norblina, czy od Plerscha.

used to describe Norblin's paintings as early as in the eighteenth century, as evidenced by Parisian auction catalogues – the editors regularly remarked that Norblin's battle scenes were 'flamboyant'. Nowadays, some people venture that his paintings could have been created at lightning speed, even within two sessions.⁵² This interpretation – which assumes the artist's technical mastery – could be confirmed by the fact that not many sketches and preparatory studies have survived.

On the other hand, there are also indications that could lead to an opposite conclusion. In *Bazgracz* I pointed out that his carefree execution of *Company on a Trip* could be deceptive, and Norblin included several 'corrections' in the painting – such as the split faces of the figures – suggesting his hard work and reflection on the work.⁵³ We know that Norblin collected materials in his workshop that served as repositories of forms. For example, a sketchbook made while apprenticed to Casanova has survived (fig. 2), which contains examples of galloping and falling horses and instructions for drawing their faces (used, incidentally, in the aforementioned *Company*). A sheet of paper on which Norblin drew diagrams showing four different ways of posing the human body (fig. 12) has also survived. He is also known to have copied engravings from didactic publications, including tutorials on landscape drawings, or collections of studies of nudes (figs 13 and 14). He also sometimes made studies from nature and willingly returned to the same motifs – which may mean both that he made 'variations' and that at least some of the works were preparatory studies. Norblin's vision of himself as an artist reflecting on a composition and willing to make changes to it is also confirmed by research carried out in recent decades by conservators of the National Museums in Warsaw, Kraków and the Royal Castle in Warsaw.⁵⁴

When working on oil paintings, Norblin usually reached for canvas or panel – cases of works painted on metal are sporadic. He covered the canvas with two types of ground: either light beige or dark brown. He did not use a grid, nor did he use cartoons.⁵⁵ In the case of large-format works, he made a sketch of the composition with dark paint on the support and then made a thin underpainting on it – both the oil sketch and the underpainting are visible to the naked eye on the Powązki *panneaux*.⁵⁶ In the case of smaller easel works, he sometimes made a sketch with a charcoal pencil (*pierre noire*). Infrared photographs of paintings such as *Marionettes*, *Fortune Teller* and *Jugglers* showed that the pencil drawing was dynamic in nature. Norblin would lightly outline solids, then correct and enhance the lines already applied. He also dispensed with sketching some of the details. This may

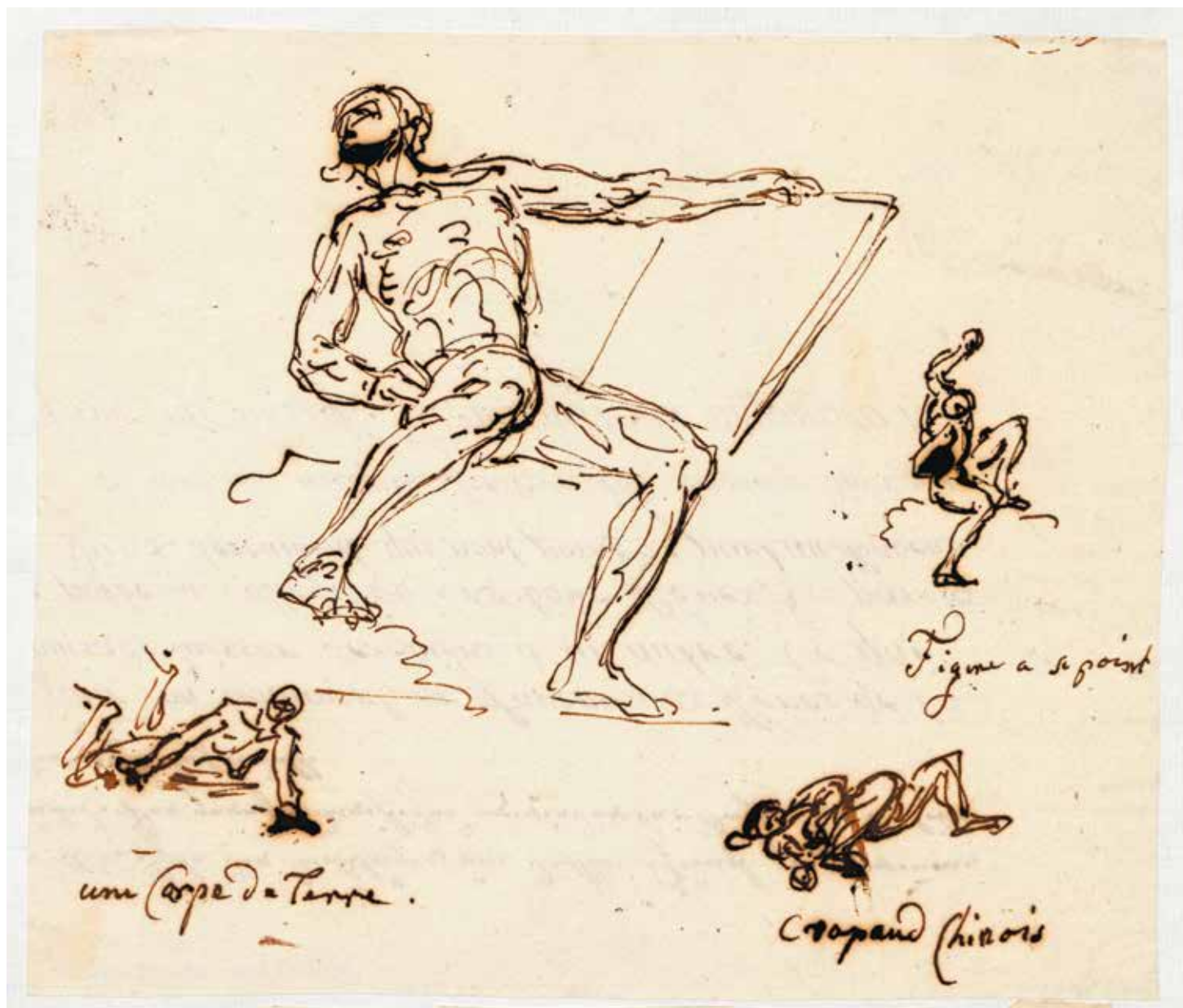
52 Dmowska 2022, pp. 91–92.

53 Niemira 2022a, pp. 166–170.

54 Norblin's paintings were handled by the following people: at the MNW by Anna Lewandowska; at the NMK by Katarzyna Nowliaković, Anna Grochowska-Angelus and Małgorzata Chmielewska; at the Royal Castle by Regina Dmowska and Katarzyna Garczewska-Semka. Documentation of their work can be found in the museums' archives.

55 In this context, it is worth noting an anonymous sketch with a battle scene from the collection of the Lviv Picture Gallery (inv. no. Γ-I-11), which is stylistically close to Orłowski's work. The work was executed in large format of 49.5 × 71.2 cm and a grid was applied to it, which suggests that it was a sketch from a painting. However, it is difficult to speculate whether Orłowski borrowed his workshop practice from Norblin or Plersch.

56 In both *Picnic* and *Concert* the transition between the underpainting and the final layer of paint is visible at the edges. Norblin laid down the sketch and the underpainting before the canvases were set into the panelling and finished them after they had already been installed in the pavilion.



12

Cztery studia aktów męskich / Four Studies of Nude Men
MNW, Nb Al. 71-922

W przypadku prac wielkoformatowych wykonywał na podobrazii szkic kompozycji ciemną farbą, po czym kładł na niego cienką podmalówkę (zarówno olejny szkic, jak i podmalówkę widać gołym okiem na powązkowskich *panneaux*)⁵⁶. W przypadku mniejszych prac sztalugowych sporządzał niekiedy szkic ołówkiem węglowym (*pierre noire*). Wykonane w podczerwieni fotografie obrazów, takich jak *Marionetki*, *Wróżka* i *Kuglarze*, wykazały, że rysunek ołówkiem miał dynamiczny charakter. Norblin lekko zarysowywał bryły, po czym poprawiał i wzmacniał już położone kreski. Ze szkicowania niektórych detali rezygnował. Może to sugerować, że posługiwał się także szkicami wykonanymi na papierze, które po prostu przenosił na płótno czy deskę w uproszczonym zarysie

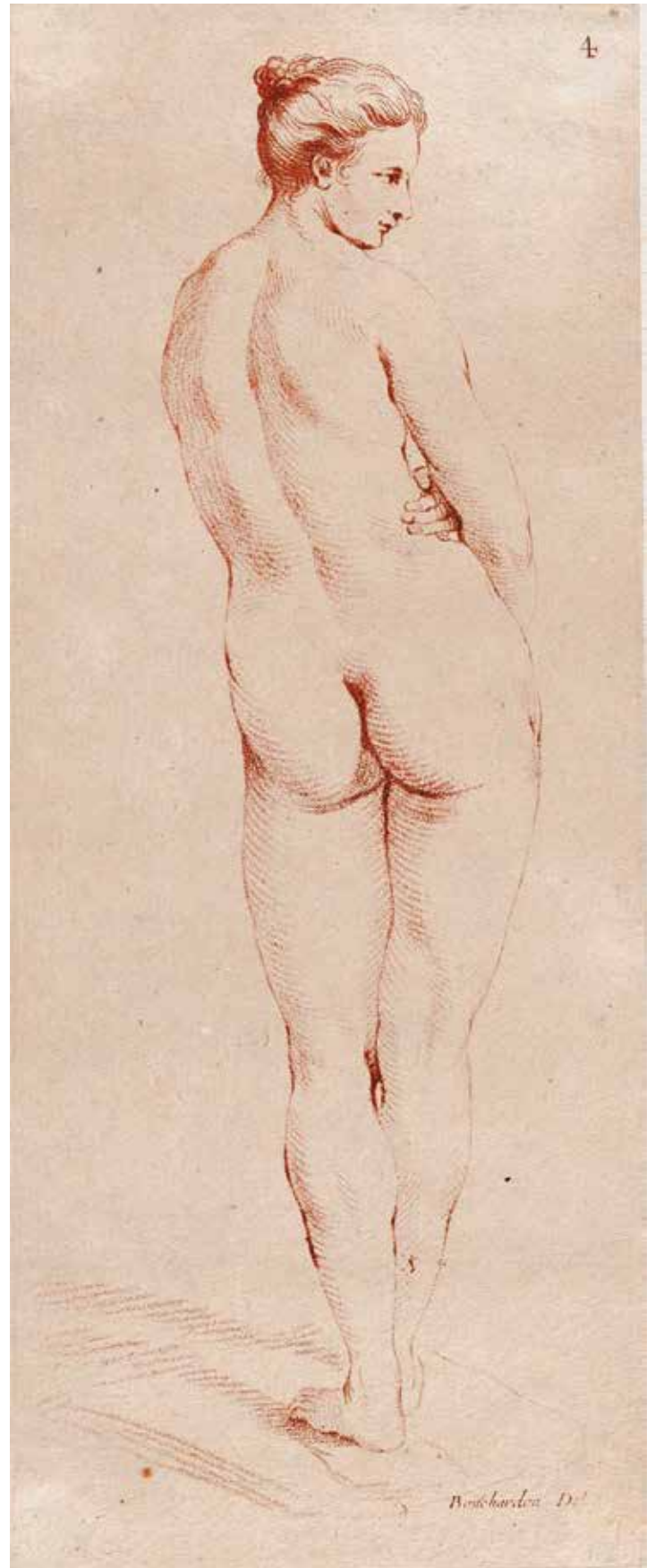
56 Zarówno na *Pikniku*, jak i na *Koncertcie* widoczny jest ponadto na krawędziach przeskok między podmalówką a ostatnią warstwą farby. Norblin położył szkic i podmalówkę, zanim płótno wprawiono w boazerię, a wykończył już po ich zainstalowaniu w pawilonie.

suggest that he also used sketches made on paper, which he then transferred onto a canvas or a panel using a simplified sketch – *Marionettes* is a perfect example: when sketching the composition on the panel, Norblin completely omitted the puppets: he simply drew the puppeteer with his hands stretched upwards.

Oil sketches and making pencil underdrawings were not strictly necessary for Norblin. He introduced changes and corrections as he painted, some of which are today visible to the naked eye. In the *Self-portrait* from the Royal Castle, for example, the artist decided to broaden his face slightly when starting to apply the paint: on the right side the contour of the original, slimmer face shows through from under the skin layer. Infrared (IR) images showed that he also modified the shape and position of the nose. He introduced changes with regard to the original sketch when working on the *Portrait of Dorota Czartoryska* (cat. no. 135). Originally, she was dressed in a gown with a huge ruff,



13
Norblin, Edme Bouchardon (wg / after)
Stojąca kobieta - akt / Standing Female Nude
MNK, R.r.1236 verso



14
Gilles-Antoine Demarteau, Edme Bouchardon (wg / after)
Stojąca kobieta - akt / Standing Female Nude
Metropolitan, NYC, inv. 53.600.2461

(doskonałym przykładem są *Marionetki*: Norblin, w szkicując kompozycję na desce, całkiem pominął pacynki – narysował po prostu animatora z wyciągniętymi do góry rękoma).

Szkice olejne i wykonanie ołówkiem podrysowania nie były dla Norblina wiążące. W trakcie malowania wprowadzał zmiany i korekty. Niektóre z nich są współcześnie widoczne gołym okiem. Na *Autoportrecie z Zamku Królewskiego* widać np., że artysta, przystępując do położenia farby, zdecydował się nieco poszerzyć swoją twarz: po prawej stronie spod skóry przebija bowiem kontur pierwotnej, szczuplejszej twarzy. Zdjęcia wykonane w podczerwieni (IR) wykazały z kolei, że manipulował też formą i pozycją nosa. Zmiany względem szkicu wprowadzał także, pracując nad *Portretem Doroty Czartoryskiej* (poz. 135). Pierwotnie modelka ubrana była w suknię z olbrzymią kryzą, a w jej włosach wpięte było pióro – na drugim etapie pracy malarz zrezygnował z obu tych motywów. Doskonałym przykładem zmieniania zamysłu artystycznego w trakcie pracy są *Marionetki* (poz. 62). Wykonane przez Romana Kaleckiego fotografie wykazały, że pierwotnie Norblin zamierzał przedstawić na obrazie dwoje dzieci przed ławą na pierwszym planie – ostatecznie namalował tylko jedno. W centrum kompozycji za dotykającym tkaniny chłopcem miało znajdować się jeszcze dwóch małych widzów – ich także artysta finalnie nie namalował. W górnej partii obrazu, planował przy tarczy umieścić wielką szablę – również z tego konceptu się rozmyślił. Za szlachcicem w kontuszu chciał umieścić postać zwróconą do widza tyłem – ostatecznie obrócił ją o 180 stopni. Zmienił nieco planowaną wcześniej pozycję pacynek. Co ciekawe, zmiany wprowadzał też po położeniu warstwy malarskiej i dotyczyły one nie tyle ołówkowego szkicu, ile pomysłów wprowadzonych na etapie pracy farbą. Takim przypadkiem jest laleczka trzymana w prawej ręce stojącego z lewej strony mężczyzny. Norblin nie uwzględnił jej na podrysowaniu. Namalował ją od razu farbą jako obiekt trzymany niemal w pionie, po czym w drugiej fazie pracy przemalował ją na obiekt nieco bardziej pochylony. W analogiczny sposób pracował przy *Kuglarzach* i *Wróżce*. Zmieniał zamysł kompozycji zarówno po położeniu podrysowania, jak i po naniesieniu szkicu pędzlem i zbudowaniu pierwszej warstwy malarskiej. Z niektórych motywów rezygnował, dodawał nowe, zmieniał pozycję obiektów. Na pierwszy rzut oka oba obrazki mogą sprawiać wrażenie malowanych pewnie i zręcznie – w rzeczywistości są wynikiem długiego procesu refleksji i korekt.

BUDOWA KATALOGU

Podobne mechanizmy stanowią zaplecze oddawanego w ręce Czytelników katalogu. Przeszedł on długą drogę, a praca nad nim opierała się w znacznej mierze na wprowadzaniu korekt, przesunięciu i zmienianiu pierwotnego zamysłu.

Początkowym założeniem projektu było uporządkowanie szeroko rozumianej twórczości malarskiej Norblina. Szybko okazało się jednak, że jej granice są trudne do określenia. Malarstwem są oczywiście obrazy i wielkie dekoracje, ale już pozycja miniatur albo prac malowanych olejem na papierze jest bardziej złożona. Jak była o tym mowa wcześniej, w *oeuvre* Norblina prace malarskie i *dessins capitaux* współlistnieją ze sobą. Ten fakt skłania w gruncie rzeczy do odrzucenia samego konceptu katalogu obrazów jako nieadekwatnego do przedmiotu badań. Sporządzenie całościowego wykazu prac Norblina jest z kolei zadaniem karkołomnym. Zachowane rysunki, jeśli

and a feather was pinned in her hair – in the second stage of his work, the painter abandoned both these motifs. *Marionettes* (cat. no. 62) is an excellent example of changing his original concept during the course of the work. Photographs taken by Roman Kalecki showed that Norblin initially intended to depict two children in front of the bench in the foreground – ultimately he painted only one. In the centre of the composition, behind the boy touching the fabric, there were supposed to be two more small spectators – in the end he did not paint them either. In the upper part of the painting he planned to place a large sabre next to the shield – he also abandoned this concept. Behind the nobleman in a *kontusz*, he wanted to place a figure with his back turned to the viewer – eventually he turned it 180 degrees. He slightly changed the previously planned position of the marionettes. Interestingly, he also introduced changes after the painting layer was applied, not so much in relation to the pencil sketch as with the ideas introduced at the stage of working with paint. One such case is the puppet held in the right hand of the man standing on the left. Norblin did not include it in the underdrawing. He painted it directly on the canvas as an object held almost vertically, and then in the second phase of the work he repainted it as a slightly more inclined object. He worked in a similar way on *Jugglers* and *Fortune Teller*. He changed his original concept for the composition after making the underdrawing and after applying a sketch with a brush and building up the first layer of paint. He abandoned some motifs, added new ones and changed the position of objects. At first glance, both paintings may appear to have been painted with confidence and skill – whereas they are in reality the result of a long process of reflection and correction.

LAYOUT OF THE CATALOGUE

Similar mechanisms have been at work in the backstory of this catalogue. It has come a long way, and the work on it has been largely based on making corrections, re-arranging the materials, and modifying the original idea.

The initial idea behind the project was to organize Norblin's broadly understood painting output. However, it soon became apparent that its parameters were difficult to define. Paintings mean, of course, paintings and large-scale decorations, but the position of miniatures or works painted in oils on paper is more complex. As mentioned earlier, in Norblin's *oeuvre* paintings and *dessins capitaux* co-exist. This fact leads to the rejection of the very concept of a catalogue of paintings, as it is inadequate for the present subject of study. Compiling a comprehensive list of Norblin's works is, in turn, a harrowing task. The number of surviving drawings, if we include various sketches and scribbles, can run into thousands. A complete catalogue of Norblin's works would have to be a multi-volume work and a long-term undertaking. On the other hand, there is no doubt that a catalogue of Norblin's paintings, even if it presents only a selection of this versatile artist's activities, should be prepared; its *raison d'être* as a tool for further research is justified.

In terms of the selection of works, the catalogue is a compromise. It considers almost exclusively easel paintings – paintings executed on copper, panel or canvas – as well as *panneaux* and large-scale interior decorations. It does, however, include a few works that Norblin painted with oils on paper, but pasted onto panel, such as the microscopic paintings *The Country Fair* and

uwzględnimy rozmaite szkice i bazgroły, liczyć można w tysiącach. Pełen katalog twórczości Norblina musiałby być dziełem wielotomowym i przedsięwzięciem wieloletnim. Z drugiej strony, nie ulega wątpliwości, że katalog obrazów, nawet jeśli prezentuje tylko wycinek zajęć wszechstronnego artysty, powinien powstać i ma rację bytu jako narzędzie do dalszych badań.

Pod względem doboru prac katalog stanowi kompromis. Uwzględnił niemal wyłącznie malarstwo sztalugowe (obiekty wykonane na miedzi, desce lub płótnie) oraz *panneaux* i wielkoformatowe dekoracje wnętrz. Znalazło się w nim jednak kilka prac, które Norblin wykonał farbą olejną na papierze, ale nakleił na deskę, np. znane wyłącznie z katalogów aukcyjnych mikroskopijne obrazki *Jarmark wiejski* i *Ciuciubabka*. Z korpusu wykluczyłem jednak rysunki gwaszowe, które Norblin wykańczał farbą olejną, a które zachowały się w formie luźnych arkuszy. Zabrakło więc tu miejsca dla rozporoszonych po różnych kolekcjach wojowników w plenerze (il. 15–17)⁵⁷, scenki parkowej i portretu Teresy Czartoryskiej ze zbiorów Ossolineum (il. 18)⁵⁸ czy dla *Kąpiących się* z Budapesztu (il. 105–3). Katalog nie zawiera też miniatur Norblina. W tym przypadku decyzja była podyktowana stanem badań. W literaturze odnotowuje się bowiem wyłącznie cztery jego miniatury: *Autoportret*, *Portret żony*, *Portret lekarza Johanna Regemana* (1711–1782) oraz *Portret Izabeli Czartoryskiej*⁵⁹. W moim odczuciu spod ręki artysty wyszło jednak więcej prac. Skłonny jestem widzieć w nim autora jeszcze dwóch miniatur przedstawiających Izabelę Czartoryską⁶⁰, a być może także *Portretu Tadeusza Kościuszki* (1746–1817; il. 19) i niewielkiego medalionu wyobrażającego z jednej strony chatkę w parku w Puławach, z drugiej: różę pośród cyprysów⁶¹. Sądzę, że w kolejnych latach uda się zweryfikować te atrybucje lub odnaleźć kolejne prace wykonane przez Norblina w tej technice. Na osobne omówienie miniatury artysty powinny więc jeszcze poczekać.

Na wczesnym etapie prac nad katalogiem moją ambicją było uporządkowanie dzieł Norblina chronologicznie. Ostatecznie przyjąłem jednak porządek tematyczny. Przyczyna jest prozaiczna: artysta rzadko datował swoje obrazy, a źródła pozwalające na ich precyzyjne umiejscowienie w czasie są bardzo nieliczne. Z kolei w datowaniu prac na podstawie analizy stylistycznej należy zachować ostrożność. Norblin operował kilkoma stylami i sposobami malowania i stosował je niekiedy naprzemiennie. Stylistyczna naprzemiennosc dotyczy także jego rysunków i rycin, w związku z czym nie zawsze są one pomocne w datowaniu formalnie

Blind Man's Buff, known only from sales catalogues. I have, however, excluded from the corpus the gouache drawings which Norblin finished with oil paint, and which have survived in the form of loose sheets. Thus, there is no room here for the *Warriors in the Open Air*,⁵⁷ dispersed throughout various collections (figs 15–17), the park scene and the portrait of Teresa Czartoryska from the Ossolineum collection (fig. 18),⁵⁸ or the *Bathers* from Budapest (fig. 105–3). Nor does the catalogue include Norblin's miniatures. In this case, the decision was influenced by the state of research. This is because only four of his miniatures are recorded in the literature: *Self-Portrait*, *Portrait of Maria Norblin*, *Portrait of a Physician Johann Regeman* (1711–1782) and *Portrait of Izabela Czartoryska*.⁵⁹ In my opinion, however, more works came from under the artist's hand. I am inclined to see him as the author of two miniatures depicting Izabela Czartoryska,⁶⁰ and perhaps also a *Portrait of Tadeusz Kościuszko* (1746–1817; fig. 19) and a small medallion depicting a cottage in a park in Puławy on one side, and a single rose among cypresses on the other.⁶¹ I think that in the future it will be possible to verify these attributions or find other works made by Norblin using this technique. The artist's miniatures should, therefore, await separate discussion.

In the early stages of working on the catalogue, my ambition was to arrange Norblin's works in chronological order. In the end, however, I adopted a thematic approach. The reason for this is quite simple: the artist rarely dated his paintings, and there are very few sources that allow for their precise location in time. In turn, caution should be exercised in dating works based on stylistic analysis. Norblin used several styles and ways of painting and sometimes used them interchangeably. This stylistic variation also applies to his drawings and engravings, and therefore they are not always helpful in officially dating similar oil paintings. Despite the renewed research on Norblin's work in recent years – see Paweł Ignaczak's excellent study devoted to his etchings – the problem of dating is still relevant. This came to the fore at a recent exhibition on the artist organized at the Royal Castle in Warsaw: *Jean-Pierre Norblin de la Gourdain. A Sentimental Reporter*, where a span of more than thirty years was suggested for some of the works: 1774–1806.⁶²

The thematic arrangement adopted obviously has its limitations. The boundaries between some genres were fluid in the eighteenth century, and their hierarchy was not universally

57 Min. ZKW/6201/ab; Musée des beaux-arts, Lille, nr inw. Pl. 1595; Ms. 1891–1892. Szczególnie ciekawym przykładem jest rysunek z 1780 r. naklejony na płytę (kolekcja prywatna, Rempex 22.02.2012, poz. 175) – niestety nie udało mi się do niego dotrzeć i zweryfikować, czy płyta jest oryginalna (co sugerowałoby, że pierwotnie rysunek był prezentowany w ramie), czy późniejsza.

58 ZNiO, Wrocław, nr. inw. I. g. 4945; I. g. 5003.

59 Dwa pierwsze znane wyłącznie z fotografii, trzecia praca w Muzeum Zamkowym w Pszczynie: MP/S3911, ostatnia: w Nieborowie: NB 2668 MNW.

60 Min. 488 MNW (Izabela Wiercińska wiązała tę pracę z Danielem Chodowieckim) oraz kolekcja prywatna (Coutau-Bégarie 19.10.2021, poz. 191).

61 Min. 605 MNW. Ten portret Anna Chamiec i Izabela Wiercińska wiązały z Janem Rustemem. W moim odczuciu może być to praca Norblina (por. jego rysunek o tym samym temacie z 1794 r. ze zbiorów BOXM, Γ-354) albo Karola Kudzinowicza (por. praca z 1796 r. w kolekcji prywatnej, Rempex 11.07.2007, s. 59, poz. 281). Medalion jest współwłasnością Lubelskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków oraz parafii pw. św. Józefa we Włostowicach i znajduje się w depozycie w Muzeum w Puławach. Atrybucję Norblinowi wysunęły także pracownice Muzeum.

57 Min. ZKW/6201/ab; Musée des beaux-arts, Lille, inv. no. Pl. 1595; Ms. 1891–1892. A particularly interesting example is a drawing from 1780 pasted on a panel (private collection, Rempex 22.02.2012, lot 175) – unfortunately I was unable to access it and verify whether the panel is original (which would suggest that the drawing was originally put in a frame) or a later addition.

58 ZNiO, Wrocław, inv. no. I. g. 4945; I. g. 5003.

59 The first two are known only from photographs, *Portrait of Regeman* is in the Castle Museum in Pszczyna: MP/S3911, the last work is in Nieborów Palace: NB 2668 MNW.

60 Min. 488 MNW (Izabela Wiercińska linked this work to Daniel Chodowiecki) and a private collection (Coutau-Bégarie 19.10.2021, lot 191).

61 Min. 605 MNW. Anna Chamiec and Izabela Wiercińska linked this portrait to Jan Rustem. I believe it could be a work by Norblin (cf. his drawing of 1794 on the same subject from the collection of the BOXM, Vinnysia, Γ-354) or by Karol Kudzinowicz (cf. a work of 1796 in a private collection, Rempex 11.07.2007, p. 59, lot 281). The medallion (attributed to Norblin by the staff of Museum in Puławy as well) is jointly co-owned by the Conservator of Monuments of the Lublin Voivodeship and St Joseph's Parish in Włostowice and is on loan to the Museum in Puławy.

62 E.g. ZKW-dep.-FC 442 was presented in this way.



15–17
Wojownicy / Warriors
1780
kol. pryw. / private collection

zbliżonych olejów. Mimo odnowienia badań nad twórczością Norblina w ostatnich latach (zob. świetne studia Pawła Ignaczaka poświęcone jego rycinom) problem datacji jest nadal aktualny: z całą mocą dał on o sobie znać na niedawnej wystawie artysty w Zamku Królewskim, „Jan Piotr Norblin. Sentymentalny reporter”, gdzie dla niektórych prac zaproponowano „widełki” ponad 30 lat: 1774–1806⁶².

Przyjęty układ tematyczny ma oczywiście swoje ograniczenia. Granice między niektórymi gatunkami były w XVIII w. płynne, a ich hierarchii nie uznawano powszechnie⁶³. Obecny w katalogu podział obrazów Norblina na prace historyczne, batalistyczne, rodzajowe, sceny parkowe, portrety oraz inne jest więc upraszczającą, ale w pewnym stopniu nieuniknioną. Gatunki były bowiem konceptem z zakresu teorii sztuki, tymczasem w przypadku obrazów mamy do czynienia z praktyką. Nie zawsze jedno da się dopasować do drugiego, czego przykładem może być np. *Bitwa pod Zborowem*, będąca – jak sam tytuł wskazuje – sceną batalistyczną, ale równocześnie obrazem przedstawiającym konkretne wydarzenie historyczne. To samo dotyczy kompozycji *Spoczynek*: przedstawia ona widok na stojący w parku grobowiec i jest w gruncie rzeczy pejzażem. Ponieważ jednak dzieło należało do

recognized.⁶³ The division of Norblin's paintings in this catalogue into historical, battle, genre, park scenes, portraits and other works is therefore simplistic, but to some extent unavoidable. After all, genres were a concept in art theory, whereas with paintings we are dealing with a practical application. It is not always possible to match one with the other, as exemplified by, for example, *The Battle of Zboriv* (cat. no. 49), which is, as the title suggests, a battle scene, but at the same time a painting depicting a specific historical event. The same applies to the composition *Rest* (cat. no. 129), which depicts a view of a tomb standing in a park and is essentially a landscape. However, since the work belonged to a series of allegorical plaques for the houses in Powązki, it was classified in the section 'Other'. The same category also included *Woman* (cat. no. 123). In her case, the vague title does not make it possible to determine whether the painting depicted a lady in a landscape and was, for example, a park scene (like *Girl with a Dog*, cat. no. 70), or whether it was a genre scene (of the *Nursing Mother* type, cat. no. X) or perhaps a nude.

A different kind of problem was posed by works known only from references. In Anglo-Saxon catalogues, they are often grouped under the section 'Early records of paintings attributed to...'. However, due to the very small number of surviving works by the artist, I decided to do

62 Tak prezentowano np. ZKW-dep.-FC 442.

63 Niektórzy autorzy wydzielałi jako osobne gatunki marynistykę oraz przedstawienia architektury i nie łączyli ich z pejzażem. Inni traktowali sceny pasterskie jako gatunek osobny wobec przedstawień rodzajowych. W dyskursie XVIII w. silne było ponadto rozróżnienie na „dobry smak” i „smaczek” (*bon goût / petit goût*): ten pierwszy wiązano ze sztuką odnoszącą się do wielkich idei i tematów, drugi – z malarstwem o funkcjach w znacznym stopniu dekoracyjnych i „małymi tematami” (*petits sujets*). Paradoksalnie, nawet kolekcjonerzy, po których można by oczekiwać, że będą celować w malarstwo historyczne, często interesowali się jednak sztuką „komercyjną”. Doskonałym przykładem jest kolekcja de Choiseula, w której dominowało ilościowo malarstwo flamandzkie i holenderskie. Warto też pamiętać, że w Paryżu przez cały niemal XVIII w. obserwujemy wzrost cen obrazów powstałych w tych właśnie regionach.

63 Some authors treated maritime scenes and depictions of architecture as separate genres and did not combine them with landscape. Others treated pastoral scenes as separate from genre representations. Moreover, in 18th-century discourse, the distinction between 'good taste' and 'small taste' (*bon goût / petit goût*) was strong: the former was associated with art relating to great ideas and themes, the latter with paintings with a largely decorative function and 'small subjects' (*petits sujets*). Paradoxically, even collectors who might be expected to be targeting historical painting were nevertheless often interested in 'commercial' art. A prime example is de Choiseul's collection, which was quantitatively dominated by Flemish and Dutch paintings. It is also worth remembering that Paris saw an increase in the price of paintings made in these regions throughout almost the entire 18th century.



18
Westalka [Portret alegoryczny Teresy Czartoryskiej?] /
Vestal [Portrait of Teresa Czartoryska?]
1778-1780
ZNiO, l. g. 5003



19
Portret Tadeusza Kościuszko / Portrait of Tadeusz Kościuszko
1794-1796
MNW, Min.605

cyklu alegorycznych oznak dla domów w Powązkach, zaklasyfikowane zostało do działu „Inne”. W tym samym worku znalazła się także *Kobieta* (poz. 123). W jej przypadku ogólnikowy tytuł nie pozwala stwierdzić, czy obraz przedstawiał damę w pejzażu i stanowił np. scenę parkową (jak *Dziewczyna z pieskiem*, poz. 70), czy też był sceną rodzajową (w typie *Karmiącej matki*, poz. 10) lub może aktem.

Inny rodzaj problemów stwarzały prace znane wyłącznie ze wzmianek. W katalogach anglosaskich często grupuje się je w dziale „*Early records of paintings attributed to...*”. Ze względu na bardzo niewielką liczbę zachowanych prac artysty zdecydowałem się jednak na inne rozwiązanie: uznałem, że w przypadku obiektów, które notowano na rynku aukcyjnym w XVIII w., autorstwo Norblina nie powinno budzić większych wątpliwości. Za życia był on artystą o umiarkowanej renomie i nic nie wskazuje na to, aby tłumnie kopiowano jego dzieła lub sprzedawano ich falsyfikaty. Dlatego obiekty notowane w katalogach licytacji w XVIII w. i na początku XIX znalazły się w tym samym ciągu, co prace zachowane bądź znane z reprodukcji.

Jednak już w przypadku obiektów notowanych na rynku sztuki i w inwentarzach kolekcjonerów w XIX i XX w. należy zachować więcej czujności. Część niesygnowanych prac „Norblina”, które pojawiły się na rynku sztuki w XX w., funkcjonowała otwarcie jako

otherwise: I agreed that in the case of works that were not put up for sale in the eighteenth century, Norblin’s authorship should not be in much doubt. During his lifetime he was an artist of moderate renown, and there is no evidence to suggest that multitudes of artists were copying his works or selling forgeries. For this reason the objects listed in eighteenth-century and early nineteenth-century sales catalogues are included in the same series as the preserved works or those known from reproductions.

However, in the case of objects listed on the art market and in the inventories of collectors in the nineteenth and twentieth centuries, one should be more vigilant. Some of the unsigned works by ‘Norblin’ that appeared on the art market in the twentieth century functioned openly as compositions attributed to him. The catalogue omits most of them.⁶⁴ In a few cases, however, I decided to include problematic works. That

64 To keep things in order, let us list the *pendants* associated with Norblin: *La collation champêtre* and *La visite à la ferme* (73 × 54 cm) put up for sale in 1938, Catalogue 30.11.1938, lots 27–28. The catalogue also omits a few references to works that could not be identified within the two or three variants. Therefore, I do not presume which of the works were the ‘several valuable paintings’ from the Palace of Marynka (Maria Wirtemberska) in Puławy (noted by: Dembowski 1898, vol. 1, pp. 131 and 133, and later also: Batowski 1911a, p. 150; these may have been either *panneaux* transferred from Powązki, sketches of them or other works, such as views of Powązki). For the same reason, there is no place in the catalogue for a battle scene that appeared on the Paris auction market in 1829 – presumably identical to one of the paintings sold in that city in the previous century (Catalogue 26.01.1829, p. 8, lot 34).

obiekty jemu przypisywane. Większość z nich katalog pomija⁶⁴. W nielicznych przypadkach decydowałem się jednak kłopotliwe prace uwzględnić. Dlatego w głównej części katalogu znalazły się gabinetowe obrazki przedstawiające pastoralki, *Pasterkę i Hiszpana* (wszystkie przedstawiały postaci w teatralnych kostiumach, poz. kat 117–120). Ponieważ pochodziły z kolekcji rodziny Mniszchów, wydaje się prawdopodobne, że mogły być dziełami Norblina. Inne obiekty przesuwalem jednak do działu prac o niejasnej pozycji. Znalazły się tam także obrazy, o których można powiedzieć, że z dużym prawdopodobieństwem były autorstwa Norblina – jak np. sygnowana *Karmiąca matka* (znana niestety z tylko jednej wzmianki z 1924 r.) – ale co do których mimo wszystko należy zachować minimum sceptycyzmu.

Osobnym problemem było uwzględnienie prac znanych wyłącznie z reprodukcji. W tym przypadku zdecydowałem się na działanie, które może budzić obiekcje, tj. atrybucję (bądź odrzucenie autorstwa Norblina) jedynie na podstawie analizy czarno-białych fotografii. Z tej przyczyny w głównej części katalogu znalazło się *Towarzystwo w parku* (poz. 106) z paryskiej kolekcji Sterne'ów. Inne obiekty, w literaturze uchodzące za autografy artysty, jak np. zaginiony *Józef tłumaczący sny* – przenieśliem do działu prezentującego prace mylnie Norblinowi przypisywane.

*

Jak była o tym mowa wcześniej, katalog pomyślany został jako narzędzie, a przedstawione w nim ustalenia nie rozwieją wszystkich wątpliwości Czytelników, lecz ułatwią im własne poszukiwania⁶⁵. W tym kontekście warto wskazać najpilniejsze postulaty badawcze.

Pierwszy z nich dotyczy, oczywiście, dalszych poszukiwań. Aż 72 pozycje głównej części katalogu stanowią obiekty znane wyłącznie ze źródeł. Kolejne 9 to obiekty znane tylko z przedwojennych fotografii. Jest oczywiście wielce prawdopodobne, że część tych prac uległa zniszczeniu: może jednak chociaż kilka z nich uda się kiedyś odnaleźć? Byłoby to szczególnie ważne w przypadku kompozycji batalistycznych Norblina. Nie znamy dziś żadnej jego olejnej sceny z nurtu „bitwy bez bohatera”. Być może któraś z nich kryje się pośród dzieł anonimowych lub prac przypisywanych Francesco Casanovie, Philibertowi-Benoît de La Rue (1718–1780)

64 Dla porządku wymieńmy związane z Norblinem *pendants*: *La collation champêtre* i *La visite à la ferme* (73 × 54 cm) wystawione na sprzedaż w 1938 r., Catalogue 30.11.1938, poz. 27–28. Katalog pomija także nieliczne wzmianki o pracach, których nie udało się zidentyfikować między dwoma trzema wariantami. Dlatego nie przesadzam, którymi z prac było „kilka cennych obrazów” z Pałacu Marynki (Marii Wirtemberskiej) w Puławach (notowane przez: Dembowski 1898, t. 1, s. 131 i 133, a potem także: Batowski 1911a, s. 150; mogły to być zarówno *panneaux* przeniesione z Powązek, ich szkice lub inne dzieła, np. widoki Powązek). Z tej samej przyczyny w katalogu nie ma pozycji dotyczącej bitwy, która pojawiła się na paryskim rynku aukcyjnym w 1829 r. – zapewne tożsamej z jednym z obrazów sprzedanych w tym mieście w poprzednim stuleciu (Catalogue 26.01.1829, s. 8, poz. 34).

65 W podjęciu decyzji o opublikowaniu katalogu w takiej formie kierowałem się doświadczeniami Wildsteina, który zdecydował się „przetrzywać” katalog Fragonarda a następnie tego żałował (Wildstein 1960, s. VII). Ponadto, o czym pisałem już gdzie indziej, w ostatnich latach na polskim rynku aukcyjnym pojawiały się pod nazwiskiem Norblina prace niemające z nim nic wspólnego (niektóre szczególnie groteskowe przypadki, jak np. praca sprzedana w Polswissie (Polswiss 7.12.2021, poz. 3), pomijam nawet w dziale „prace mylnie przypisywane” ze względu na oczywisty charakter pomyłek). W tym kontekście katalog obrazów Norblina – nawet jeśli niedomknięty – będzie użyteczny.

is why the main part of the catalogue includes cabinet paintings depicting pastoral scenes, the *Shepherdess* and *The Spaniard* (cat. nos 117–120) – all depicting figures in theatrical costumes. Since they came from the collection of the Mniszech family, it seems likely that they could have been works by Norblin. However, I moved other objects to the section of works of unclear origin. There are also paintings that could be said with high probability to have been by Norblin – such as the signed *Nursing Mother* (cat. no. X; known, unfortunately, from only one mention in 1924) – but a modicum of scepticism should nevertheless be maintained about these paintings.

A separate problem was the inclusion of works known only from reproductions. In this case, I decided to take an approach that may raise objections, i.e. to attribute – or reject – Norblin's authorship based only on an analysis of black-and-white photographs. For this reason, *Gathering in the Park* (cat. no. 106) from the Sterne collection in Paris was included in the main part of the catalogue. Other objects, in the literature regarded as autographs by the artist, such as the lost *Joseph Interpreting Dreams* – I moved to the section presenting works mistakenly attributed to Norblin.

*

As mentioned earlier, the catalogue was conceived as a tool, and the findings presented in it will not dispel all the doubts of readers, but will make it easier for them to conduct their own research.⁶⁵ In this context it is worth pointing out the most urgent research requirements.

The first, of course, concerns further research. As many as seventy-four of the entries in the main part of the catalogue are known only from the sources. Another nine are known only from pre-war photographs. It is, of course, highly likely that some of these works have been destroyed, however, perhaps it may be possible that one day at least a few can be found? This would be especially important in the case of Norblin's battle compositions. Today we do not know of any of his oil scenes from the 'battle without a hero' genre. Perhaps there is one concealed among anonymous works or works attributed to Francesco Casanova, Philibert-Benoît de La Rue (1718–1780) or Jacques Duplessis-Berteaux (c. 1745/1747–1818)?⁶⁶ Perhaps enquiries in this area will sooner or later yield results.

The second of the urgent concerns relates to reflection on Norblin's chosen strategies, particularly his painting of *fêtes galantes* and park scenes. The position of these scenes was interpreted in Poland in an extreme way: some scholars saw Norblin as an artist who transposed this genre to Poland, while others considered him to be anachronistic and an epigone. I have already written elsewhere about the fact that the former attitude is incorrect.⁶⁷ Whereas on the latter point, let us just recall that, contrary to the stereotype, park scenes occupied an important place in both

65 In deciding to publish the catalogue in this form, I was guided by Wildenstein's experience. He decided to 'hold back' the catalogue on Fragonard which he later regretted (Wildstein 1960, p. VII). Moreover, as I have written elsewhere, in recent years works have appeared on the Polish market under Norblin's name that have had nothing to do with him (and a few truly horrendous incidents such as a work sold by Polswiss (Polswiss 7.12.2021, lot 3), which I have even omitted in the section regarding mistaken attributions. In this context, even a catalogue of Norblin's paintings that is still a work in progress, will be useful.

66 Interestingly, like Norblin, he also etched beggars and the urban poor.

67 Niemira 2022a, p. 283.

czy Jacques'owi Duplessis-Berteaux (ok. 1745/1747–1818)⁶⁶? Być może programowo prowadzone w tym zakresie kwereńdy prędzej czy później przyniosą rezultaty.

Drugi z postulatów dotyczy refleksji nad obieranymi przez Norblina strategiami, a szczególnie malowaniem przez niego *fêtes galantes* i scen parkowych. Pozycję tych scen interpretowano w Polsce skrajnie: jedni badacze widzieli w Norblinie artystę, który zaszczyił nad Wisłą ten gatunek, inni sugerowali mu anachronizm i epigonizm. O tym, że pierwsza postawa jest niesłuszna, pisałem już gdzie indziej⁶⁷. W drugiej kwestii przypomnijmy tylko, że wbrew stereotypowi sceny parkowe do końca XVIII w. zajmowały ważne miejsce zarówno w Paryżu, jak i Europie Środkowej. Po tematykę tę sięgali nie tylko starsi od Norblina Fragonard i Robert, ale też jego (z grubsza rzecz ujmując) rówieśnicy, jak np. Louis-Gabriel Moreau (ok. 1740–1806), czy malarze kolejnych generacji, żeby wymienić tu tylko Jeana-Baptiste'a Hilaire'a (1753 – po 1822) czy Alexandre'a Veron-Bellecourta (1773–1849). Wyrazić można nadzieję, że w najbliższym czasie długie trwanie tego gatunku i strategie uprawiających go artystów doczekają się problemowego ujęcia, które pozwoli nam lepiej zrozumieć także karierę Norblina.

Kwestią wymagającą dalszego namysłu jest także „rozmiar” Norblina i rola, którą artyści jego formatu odgrywali w kulturze artystycznej XVIII i XIX w. W tym przypadku proces badawczy jest już w rozpędzie. Od kilku dekad badacze coraz chętniej zajmują się małymi mistrzami czynnymi w XVIII w. Coraz więcej wiemy o artystycznym „planktonie” Paryża (zarówno malarzach zrzeszonych w Akademii św. Łukasza, jak i działających w szarej strefie), a także o realiach życia artystów-emigrantów czy o postaciach tworzących – jak Norblin – w kilku technikach i działających w kilku zawodach. Także w tym przypadku wyrazić można nadzieję, że uzupełnienia dotyczące twórczości „małego” artysty Czartoryskich staną się niebawem użyteczne dla szerszego grona historyków sztuki.

Paris and Central Europe until the end of the eighteenth century. This subject matter appeared not only in the works of Fragonard and Robert, who were older than Norblin, but also in those of his – roughly speaking – contemporaries, such as Louis-Gabriel Moreau (c. 1740–1806), or painters of subsequent generations, to mention only Jean-Baptiste Hilaire (1753 – after 1822) or Alexandre Veron-Bellecourt (1773–1849). It is hoped that in the near future the long persistence of this genre, and the strategies of the artists who practised it, will undergo an in-depth examination that will also enable us to better understand Norblin's career.

An issue that also requires further consideration is Norblin's 'stature' and the role that artists of his calibre played in the artistic culture of the eighteenth and nineteenth centuries. In this case, the research process is already in full swing. For the past few decades researchers have been increasingly interested in the small masters active in the eighteenth century. We know more and more about the artistic 'mediocracy' of Paris – both about the painters affiliated with the Academy of St Luke and those operating in the grey economy – as well as about the realities of the lives of émigré artists or figures who – like Norblin – worked in several techniques and in several professions. Again, it is hoped that the additional information presented here on the work of the Czartoryskis' 'little' artist will soon become useful to a wider circle of art historians.

66 Co ciekawe, podobnie jak Norblin sztychował on także żebaków i biedotę miejską.

67 Niemira 2022a, s. 283.



Kalendarium

15 lipca 1745

Norblin przychodzi na świat i tego samego dnia zostaje ochrzczony w kościele w Misy (Mizy / Misy-faut-Yonne / ob. Misy-sur-Yonne), niewielkim miasteczku leżącym 80 km na południowy wschód od Paryża⁶⁹. Jego rodzicami są Marie Élisabeth Norblin z domu Collet oraz Pierre Martin Norblin (1719–1793).

O ojcu artysty wiadomo niewiele. Pochodził z Misy, a w młodości terminował w Wersalu w zawodzie sklepikarza⁷⁰. Około 1736 r. przeniósł się do Paryża, gdzie zajmował się handlem produktami żywnościowymi i importem towarów zagranicznych, m.in. perfum, książek i rycin. Wiadomo, że ok. 1740–1742 r. podróżował do Holandii, Niemiec i Anglii. Miał też kontakty handlowe w Rouen, Marsylii i Amsterdamie (m.in. z Pieterem Yvertem). W sierpniu 1744 r. ożenił się z Marie Élisabeth Collet i mieszkał z nią na rue des Écouffes w Paryżu. 12 października 1744 r. został aresztowany za dystrybucję antykościelnych i jansenistycznych publikacji i nocą osadzony w więzieniu w Bicêtre pod Paryżem. 21 stycznia karę skrócono ze względu na jego zły stan zdrowia i zabiegi żony. Norblin obiecał władzom, że wyjedzie z Paryża w rodzinne strony, ale słowa nie dotrzymał. Zapewne jeszcze w 1745 r. zatrudnił się w Królewskiej Manufakturze Fajansu w Paryżu. Nie jest w związku z tym jasne, dlaczego Marie Élisabeth w lipcu 1745 r. urodziła syna nie w stolicy, gdzie na stałe mieszkał jej mąż, ale w Misy.

Norblin-ojciec w księdze parafialnej Misy kilka razy został określony mianem „paryskiego mieszczanina” (*bourgeois de Paris*). Nie był jednym Norblinem zamieszkującym stolicę. Źródła w połowie wieku odnotowują tam także Josepha Norblina, sprzedawcę żywności (*marchand épicier*). Był on zapewne kuzynem Pierre’a i Martine’a⁷¹.

Siedziby rodowe Norblinów mieściły się w tym okresie przede wszystkim w samym Misy oraz pobliskich miejscowościach. Księgi parafialne Misy notują m.in. dużą rodzinę Louisa Norblina (1684–1758), handlarza (*buraliste/marchand*). W oddalonym o 3 km Vinneuf mieszkał z kolei Jean Norblin, urzędnik (*prévôt de justice*), wybrany na ojca chrzestnego Jeana-Pierre’a. Księgi lokalnych parafii notują także rodzinę nazwiskiem Collet (w samym Misy mieszkali Etienne, Jean, Louis-Jacques), przy czym nie jest jasne, z której gałęzi Colletów wywodziła się Marie Élisabeth Norblin.

O matce chrzestnej Norblina, „Marie Josset, wdowie po Panu Legrasie, który był w Paryżu bankierem dla cudzoziemskich krajów, z parafii Saint-Sépulcre w Paryżu”, nie wiadomo nic⁷². Jej mąż był być może bankierem Legras, notowanym w 1710 r. jako mieszkaniec Place des Victoires w Paryżu⁷³.

68 *Kalendarium* jest zmienioną i rozszerzoną wersją tekstu, który ukazał się w Niemira 2022a. W rękach jednego z kolekcjonerów warszawskich znajduje się zespół listów adresowanych do Norblina m.in. przez księcia Czartoryskiego i Tadeusza Kościuszkę, a także korespondencja rodziny Norblinów z XIX w. Niestety, skonsultowanie tych materiałów nie było możliwe.

69 ADSM, Melun, État civil..., 5MI4177, Registres des baptêmes, mariages & sépulcres de la paroisse de Mizy (sic!), k. 13. Ten dokument znany był Zygmuntovi Batowskiemu jedynie w odpisie, w którym zniekształcono nazwisko matki chrzestnej Norblina (Batowski 1911a, s. 196).

70 Informacje na temat życia Norblina-ojca czerpię przede wszystkim z materiałów związanych z jego zatrzymaniem przez policję: AN, Paryż, Bibliothèque de l’Arsenal, Archives de la Bastille, Ms-11556, k. 47–65. Szczegółowo te dokumenty omawiam w Niemira 2022a, s. 277–280.

71 W liście z przełomu 1794 i 1795 r. Norblin mówi o nim jako swoim wuju.

72 ADSM, Melun, État civil..., 5MI4177, Registres des baptêmes, k. 13

73 Lefeuvre 1873, t. 4, s. 402.

Timeline

15 July 1745

Jean-Pierre Norblin is born and on the same day baptized in the church in Misy (Mizy / Misy-faut-Yonne / now Misy-sur-Yonne), a small town 80 km south-east of Paris.⁶⁹ His parents are Élisabeth Norblin (née Collet) and Pierre Martin Norblin (1719–1793).

Little is known about the artist’s father. He came from Misy and in his youth was apprenticed in Versailles as a shopkeeper.⁷⁰ He then moved to Paris, where he traded in foodstuffs and imported foreign goods, including perfumes, books and prints. Around 1740–1742 he is known to have travelled to the Netherlands, Germany and England. He also had trading contacts in Rouen, Marseille and Amsterdam (including with Pieter Yvert). In August 1744 he married Marie-Élisabeth Collet and lived with her in the Rue des Ecouffes in Paris. On 12 October 1744 he was arrested for distributing anti-church publications and incarcerated at night in Bicêtre prison near Paris. On 21 January, his sentence was reduced due to his ill-health and his wife’s interventions. Norblin promised the authorities that he would leave Paris for his native Misy, but he did not keep his word. Probably still in 1745, he secured employment at the Royal Faience Manufactory in Paris. It is therefore unclear why Marie-Élisabeth gave birth to a son in July 1745 not in Paris, where her husband was permanently based, but in Misy.

Norblin’s father was referred to several times in Misy’s parish register as a ‘member of the Parisian bourgeoisie’ (*bourgeois de Paris*). He was not the only Norblin living in the city. Mid-eighteenth-century sources there also record a Joseph Norblin, a grocer (*marchand épicier*). He was most probably a cousin of Pierre Martin.⁷¹

At that time, the Norblin family estates were located in Misy itself and nearby villages. The parish registers in Misy record, among others, the large family of Louis Norblin (1684–1758), a merchant (*buraliste/marchand*). Vinneuf, 3 km away, was in turn home to Jean Norblin, a clerk (*prévôt de justice*) who was chosen as Jean-Pierre’s godfather. Local parish records also note a family named Collet (Étienne, Jean, Louis Jacques living in Misy itself), while it is unclear from which branch of the Collet family Élisabeth Norblin descended.

Nothing is known about Norblin’s godmother, ‘Marie Josset, widow of Monsieur Legras, who was a banker for foreign countries in Paris, from the parish of Saint-Sépulcre in Paris.’⁷² Her husband may have been the banker Legras, listed in 1710 as a resident of Place des Victoires in Paris.⁷³

68 This *Timeline* is a revised and extended version of the text that appeared in Niemira 2022a. In the hands of a Warsaw art dealer are letters addressed to Norblin from Prince Adam Czartoryski and Tadeusz Kościuszko, as well as correspondence of the Norblin family from the 19th century. Unfortunately, it has not been possible to consult these materials.

69 ADSM, Melun, État civil, 5MI4177, Registres des Batêmes, Mariages & Sépulcres de la Paroisse de Mizy (sic), fol.13. This document was known to Zygmunt Batowski but only from a copy in which the name of Norblin’s godmother was distorted (Batowski 1911a, p. 196).

70 I gathered information about Norblin’s father’s life primarily from materials which related to his arrest by the police: AN, Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, Archives de la Bastille, Ms-11556, fols 47–65. I discuss these documents in detail in Niemira 2022a, pp. 277–280.

71 In a letter from the turn of 1794 and 1795 Norblin refers to him as his uncle.

72 ADSM, Melun, État civil, 5MI4177, Registres des Batêmes, fol. 13.

73 Lefeuvre 1873, vol. 4, p. 402.

po 1746

Pierre Martin Norblin na stałe przenosi się z Paryża do Misy. W miasteczku prowadzi *relais de cochers*. Nie jest jasne, czy *relais* pełnił wyłącznie funkcję domu zajezdnego, w którym podróżni mogli wymienić konie lub środek transportu, czy może służył także jako oberża, gdzie można było zatrzymać się na noc lub zjeść posiłek⁷⁴. Skromny wygląd domu rodzinnego Norblina, który znamy z jednego z jego rysunków⁷⁵, sugeruje, że rodzina nie była przesadnie zamożna.

około 1757

W Misy rodzi się brat Norblina – Louis⁷⁶.

1760

Norblin przebywa w Paryżu i opracowuje ołówkiem rysunek przedstawiający prochownię w Bastylii⁷⁷. Zapewne w tym roku – a w każdym razie na początku lat 60. XVIII w. – rozpoczyna naukę pod okiem młodego malarza Jacques'a-Philippe'a Caresme'a (1734–1796)⁷⁸.

1762

Norblin wykonuje antyjezuicką akwafortę do publikacji, której współtwórcą był także Caresme – *Supplément aux Mémoires de Sully* (wyd. Benjamin Paff).

zima 1762/1763

Malarz Francesco Casanova (1727–1803) w atmosferze konfliktu rozstaje się ze swoim uczniem i współpracownikiem Philippe-Jacques'em Louterbourgiem (1740–1812). Być może krótko po tym wydarzeniu – a na pewno przed wrześniem 1765 r. – Norblin zostaje podopiecznym Casanovy⁷⁹.

wrzesień 1765

Jean-Pierre Norblin de la Gourdainie pojawia się w spisie uczniów Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby, gdzie jest opisany jako protegowany Casanovy. Jako jego adres zamieszkania podano rue Saint-Louis-au-Marais, „vis-à-vis la rue Saint-Claude”⁸⁰.

1766

Norblin wykonuje rysunek przedstawiający rycerzy w zbrojach, nawiązujący do prac Salvatora Rosy i kompozycji wykonywanych w podobnym czasie przez Louterbourga⁸¹. Z tego samego roku pochodzą pierwsze akwarelowe szkice scen batalistycznych Norblina⁸².

marzec 1767

Norblin występuje w spisie uczniów Akademii. Jako jego adres podano rue Saint-Louis-au-Marais nieopodal rue Sainte-Anastase. Zapis w tym brzmieniu potwierdzono w 1769 i 1770 r.⁸³

1768

Casanova przenosi swój warsztat z okolic Porte Saint-Denis na rue des Amandiers w Faubourg Saint-Antoine. Oprócz Norblina

After 1746

Pierre Martin Norblin moves permanently from Paris to Misy. In the town he runs a *relais de cochers*. It is unclear whether the *relais* functioned solely as a coaching inn, where travellers could change their horses or means of transportation, or whether it also served as an inn where they could stop for the night or have a meal.⁷⁴ The modest appearance of Norblin's family home, which we know from one of his drawings,⁷⁵ suggests that the family was not overly wealthy.

Circa 1757

Norblin's brother Louis is born in Misy.⁷⁶

1760

Norblin is in Paris and works on a pencil drawing depicting the Bastille's powder magazine.⁷⁷ It is probably in this year – or at any rate in the early 1760s – that he begins to study under the tutelage of a young painter, Jacques-Philippe Caresme (1734–1796).⁷⁸

1762

Norblin makes an anti-Jesuit etching intended for a publication on which Caresme also worked – *Supplément aux Mémoires de Sully* (published by Benjamin Paff).

Winter 1762/1763

The painter Francesco Casanova (1717–1803) parts company with his pupil and collaborator Philippe-Jacques Louterbourg (1740–1812) amidst conflict. Perhaps shortly after this event – and certainly before September 1765 – Norblin becomes Casanova's protégé.⁷⁹

September 1765

Jean-Pierre Norblin de la Gourdainie appears on the list of students of the Royal Academy of Painting and Sculpture, where he is described as a protégé of Casanova. His home address is given as Rue Saint Louis au Marais, vis-à-vis Rue Saint Claude.⁸⁰

1766

Norblin makes a drawing depicting knights in armour, alluding to the works of Salvatore Rosa and compositions made at a similar time by Louterbourg.⁸¹ The first watercolour sketches of battle scenes date from the same year.⁸²

March 1767

Norblin's name appears on the Academy's list of students. Rue Saint Louis au Marais près Saint Anastase is given as his address. The record as it stands was confirmed in 1769 and 1770.⁸³

1768

Casanova moves his workshop from near Porte Saint Denis to rue de Amandiers on Faubourg Saint-Antoine. In addition to Norblin,

74 Fournier-Sarlovèze 1907, s. 57.

75 Tamże.

76 ADSM, Melun, État civil..., 5MI4177, Registres des baptêmes, k. 245.

77 BOXM, Г-100.

78 Ignaczak 2010, s. 142.

79 Niemira 2019, s. 107.

80 ENSBA, Paryż, Ms. 45, k. 25.

81 Musée des Beaux-Arts de Dijon, nr. inv. Sup 14-D JdC.

82 Kolekcja prywatna, Warszawa.

83 ENSBA, Paryż, Ms. 45, k. 109.

74 Fournier Sarlovèze 1907, p. 57.

75 Ibid.

76 ADSM, Melun, État civil..., 5MI4177, Registres des baptêmes, fol. 245.

77 BOXM, Vinnysia, Г-100.

78 Ignaczak 2010, p. 142.

79 Niemira 2019, p. 107.

80 ENSBA, Paris, Ms 45, fol. 25.

81 Musée des Beaux-Arts de Dijon, inv. no. Sup 14-D JdC.

82 Private collection, Warsaw.

83 ENSBA, Paris, Ms 45, fol. 109.

pracuje w nim ówczesnie młody rosyjski malarz Semjon Szczeredin (1745–1804)⁸⁴.

27 sierpień 1768

W Akademii dochodzi do protestów uczniów w związku z *grand prix*⁸⁵.

wrzesień 1768

Księżę Adam Kazimierz Czartoryski (1734–1823) i jego żona Izabela z Flemmingów (1746–1835) przyjeżdżają do Paryża, gdzie zostają do lutego 1769 r. Nawiązują relacje towarzyskie m.in. z rytownikiem Johannem Georgiem Willem (1715–1808) i Ablem François Poissonem, markizem de Marigny (1727–1781), nadjęzuchem Budowli królewskich i zwierzchnikiem Akademii⁸⁶.

luty 1769

Król Stanisław August zabiega o zamówienie obrazu u Franciesca Casanovy⁸⁷.

marzec 1769

Norblin razem z 11 innymi uczniami zostaje dopuszczony do konkursu o *grand prix*. Po zaprezentowaniu aktu nie przechodzi jednak do drugiego etapu⁸⁸.

lipiec 1769

Akademia przeżywa poważny kryzys finansowy – niektórym z jej członków od czterech lat nie wypłacano pensji. Akademicy proszą o możliwość rozpoczęcia działalności biznesowej i wydzierżawienia mostu Pont Neuf na butiki⁸⁹.

wrzesień 1769

Księżę Adam Czartoryski umieszcza Tadeusza Kościuszkę (1746–1817) w klasie rysunkowej Akademii. Protegują go markiz de Marigny oraz Charles-Nicolas Cochin (1715–1790)⁹⁰.

listopad 1769

Dzięki protekcji księcia Czartoryskiego do Akademii trafia także Józef Orłowski (1742–1807), rekomendowany przez te same osoby, co Kościuszko⁹¹.

marzec 1770

Norblin po raz kolejny zostaje dopuszczony do konkursu o *grand prix*. Tym razem przechodzi do drugiego etapu i rozpoczyna pracę nad obrazem olejnym.

30 czerwca 1770

Jean-Baptiste Marie Pierre (1714–1789) otrzymuje nominację na pierwszego malarza króla. Tydzień później zostaje dyrektorem Akademii⁹². Zmienia się całe kierownictwo szkoły.

84 Naukę u Casanovy rozpoczął jesienią 1767 r. Por. Trybnikow 1916, s. 88.

85 Niemira 2022a, s. 71.

86 ZNiO, 2640/I, k. 64, list Adama Kazimierz Czartoryskiego do Michała Jerzego Mniszcha z 10 września 1768 r.

87 BCz, 676, k. 105; BCz, 782, k. 47, nota Stanisława Augusta adresowana do Augusta Moszyńskiego z 11 lutego 1769 r.; Mańkowski 1932, s. 29.

88 Procès-verbaux 1888, t. 8, s. 6.

89 Lesur, Aaron 2009, s. 167.

90 ENSBA, Paryż, Ms. 45, k. 19.

91 Tamże, k. 27.

92 Lesur, Aaron 2009, s. 146–148.

the then sought-after Russian painter Semyon Fyodorovich Shchedrin (1745–1804) works there.⁸⁴

27 August 1768

Student protests break out at the Academy over the awarding of the *grand prix*.⁸⁵

September 1768

Prince Adam Kazimierz Czartoryski (1734–1823) and his wife Izabela née Flemming (1746–1835) arrive in Paris, where they stay until February 1769. They form social ties with, among others, the engraver Johann Georg Wille (1715–1808) and Abel François Poisson, the Marquis de Marigny (1727–1781), superintendent of the *Bâtiments du Roi* and head of the Academy.⁸⁶

February 1769

King Stanisław August attempts to commission a painting from Francesco Casanova.⁸⁷

March 1769

Norblin, along with eleven other students, is permitted to participate in the *grand prix* competition. However, after submitting a nude, he does not proceed to the second stage.⁸⁸

July 1769

The academy is in serious financial crisis – some of its members have not been paid their wages for four years. The academicians ask for the opportunity to start a business and lease the Pont-Neuf Bridge to set up boutiques.⁸⁹

September 1769

Prince Czartoryski enrolls Tadeusz Kościuszko (1746–1817) in the drawing class at the Paris Academy, where he is under the patronage of the Marquis de Marigny and Charles-Nicolas Cochin (1715–1790).⁹⁰

November 1769

Thanks to Czartoryski's patronage, Józef Orłowski (1742–1807), recommended by the same people as Kościuszko, is also admitted to the drawing class of the Royal Academy.⁹¹

March 1770

Norblin is once again permitted to participate in the *grand prix* competition. This time he gets through to the second stage and begins work on an oil painting.

30 June 1770

Jean-Baptiste-Marie Pierre (1714–1789) is appointed *Premier peintre du Roi*. A week later he becomes director of the Academy.⁹² The school's entire administration changes.

84 He began his apprenticeship with Casanova in autumn 1767.

Cf. Trybnikow 1916, p. 88.

85 Niemira 2022a, p. 71.

86 ZNiO, 2640/I, fol. 64, Letter from Adam Czartoryski to Michał Jerzy Mniszech dated 10 September 1768.

87 BCz, 676, fol. 105; BCz, 782, fol. 47, a note from the king addressed to August Moszyński dated 11 February 1769; Mańkowski 1932, p. 29.

88 Procès-verbaux 1888, vol. 8, p. 6.

89 Lesur, Aaron 2009, p. 167.

90 ENSBA, Paris, Ms 45, fol. 19.

91 Ibid., fol. 27.

92 Lesur, Aaron 2009, pp. 146–148.



20
Siedząca kobieta / Seated Woman
1768
MNW, Rys. Pol. 573

lipiec (?) 1770

Młody artysta Jean-Simon Berthélemy (1743–1811) zwalnia miejsce w École royale des élèves protégés.

sierpień 1770

Norblin prezentuje olejny obraz przygotowany na konkurs o *grand prix*. Nagroda nie zostaje jednak przyznana żadnemu z uczestników: jury wszystkie przedstawione prace uznaje za słabe⁹³. Nie jest jasne, jaki temat narzucono uczniom. Według tradycji rodzinnej konkursowym obrazem Norblina była *Walka Telemacha* (poz. 1)⁹⁴. Teoretycznie pracą konkursową mogły być także *Ofiara Polikseny* (poz. 2) i *Śmierć Aleksandra Wielkiego* (poz. VII).

18 września 1770

Dyrektor Akademii Pierre prosi listownie markiza de Marigny, aby na zwolnione niedawno miejsce w École przyjął Norblina⁹⁵. W dokumencie młodzieniec zostaje określony jako syn właściciela niewielkiej posiadłości La Gourdain w Misy, człowieka uczciwego, ale o niezbyt dużym majątku. A także jako osoba

93 *Procès-verbaux* 1888, t. 8, s. 36–38.

94 Sprawę mogłyby rozstrzygnąć badania podobrazia sceny z Telemachem. Na pracach zgłaszanych do *grand prix* musiała znajdować się nie tylko sygnatura artysty (właściwie nie sygnatura, ale litera – A, B, C, D itd.), lecz także sygnatura profesora, który przyjmował obraz (tzw. *cachet*). Obraz z zamku został niestety zdublowany. Jest zatem możliwe, że pod drugą warstwą płótna kryją się wspomniane oznaczenia.

95 Courajod 1874, s. 107; Marigny 1903, t. 20, s. 111.

July (?) 1770

The young artist Jean-Simon Berthélemy (1743–1811) vacates a place at the École royale des élèves protégés.

August 1770

Norblin presents an oil painting prepared for the *grand prix* competition. However, the prize is not awarded to any of the participants: the jury considers all the works submitted to be inferior.⁹³ It is not clear what the subject of the assignment was. According to family tradition, Norblin's painting for the competition was *Telemachus Defeats His Opponent* (cat. no. 1).⁹⁴ Theoretically, the competition entry could also have been *Sacrifice of Polyxena* (cat. no. 2) or *Death of Alexander the Great* (cat. no. VII).

18 September 1770

The director of the Academy, Pierre, asks the Marquis de Marigny by letter to accept Norblin for the recently vacated seat at the

93 *Procès-verbaux* 1888, vol. 8, pp. 36–38.

94 This matter could be resolved by examining the support used for the scene depicting Telemachus. Works which were submitted for the *grand prix* not only had to bear the artist's signature (in this case not an actual signature but a letter/ an initial – A, B, C, D etc. identifying the author), but also the signature of the professor who received the painting (the so-called *cachet*). The castle's painting has, unfortunately, been relined. It is, therefore, possible that the aforementioned markings are concealed under the second layer of canvas.

bardzo ułożona („fort rangé”) i pracowita, za którą wstawia się kilku akademików, a sam kanclerz Akademii, Jacques Dumont (1701–1784), przyjmuje go z serdecznością.

29 września 1770

Markiz de Marigny wyraża zgodę na przyjęcie Norblina do École⁹⁶. Zapewne w kolejnym miesiącu ma miejsce przeprowadzka Norblina do siedziby szkoły przy rue Fromenteau, naprzeciwko Luwru i pałacyku samego markiza⁹⁷. W tym czasie mieszkają tam m.in. dyrektor Louis-Michel van Loo (1707–1771), główny nauczyciel Michel-François Dandré-Bardon (1700–1783), a spośród uczniów malarze – François-André Vincent (1746–1816) i Joseph-Barthélemy Leboutoux (1742–ok. 1791) – oraz rzeźbiarze – Jean-Guillaume Moitte (1746–1810)⁹⁸ i Charles-Joseph-Louis Foucou (1739–1821). Pobyt w szkole oznacza nie tylko inny, bardziej regularny tryb edukacji, lecz także wikt, opierunek oraz stypendium w kwocie 400 liwów rocznie.

1771

Norblin kupuje rzadką rycinę – *Portrait Jana Sixa* autorstwa Rembrandta. Płaci za nią podobno 25 luidorów (600 liwów)⁹⁹.

19 marca 1771

Umiera dyrektor École. Formułowane są projekty zlikwidowania szkoły oraz plany oszczędnościowe¹⁰⁰.

27 kwietnia 1771

Kierownictwo szkoły nominalnie przejmuje Joseph-Marie Vien (1716–1809), jednak właściwą pracę zaczyna dopiero w lipcu¹⁰¹.

kwiecień 1771

Na liście uczniów Akademii pojawia się Tadeusz Wroczyński (Wronczyński), stypendysta księcia Adama Czartoryskiego, przebywający w Paryżu od sierpnia poprzedniego roku¹⁰².

22 czerwca 1771

Pierre w liście do markiza de Marigny wspomina, że Norblin opuszcza École¹⁰³. Z notatki zapisanej na dokumencie wynika, że już po przyjęciu Norblina do szkoły zorientowano się, że złamano regulamin, jasno określający, że przyjęci mogą być tylko zwycięzcy konkursu *grand prix*¹⁰⁴.

24 czerwca 1771

W Akademii zapada decyzja o wysłaniu do Rzymu pozostałych czterech uczniów École¹⁰⁵.

3 grudnia 1771

Król Stanisław August redaguje notę dotyczącą zamówienia u Loucherbourga obrazu, o którego wykonanie dwa lata wcześniej

96 Tamże, t. 19, s. 214–215.

97 Gordon 2003, s. 26.

98 Warto wspomnieć, że Moitte prawdopodobnie znał się z Norblinem nieco bliżej: w nieznanym okresie wykonał dwie ryciny według rysowanych przez niego scen batalistycznych.

99 Batowski 1911a, s. 39. Rycina pojawiła się na rynku w 1857 r., por. Catalogue 18.05.1857, 31, poz. 343.

100 Lesur, Aaron 2009, s. 165–167.

101 Gaehtgens, Lugand 1988, s. 29–30; Courajod 1874, s. 103, 109.

102 ENSBA, Paryż, Ms. 45, k. 88, 143.

103 Courajod 1874, s. 108.

104 AN, Paryż, O1 1914, s. nlb.; Courajod 1874, s. 107, przyp. 2.

105 *Correspondance* 1901, t. 12, s. 336.

École.⁹⁵ In the document, the young man is described as the son of the owner of the La Gourdain estate in Misy – an honest person, but of limited means. Norblin is characterized as a very organized (*fort rangé*) and hard-working person, for whom several academicians intercede, and the chancellor of the Academy himself, Pierre Dumont (1701–1784), welcomes him warmly.

29 September 1770

The Marquis de Marigny agrees to admit Norblin to the École.⁹⁶ Probably the following month, Norblin moves to the school's premises in Rue Fromenteau, opposite the Louvre and the palace of the Marquis de Marigny himself.⁹⁷ Among those living there at the time are the director, Louis-Michel van Loo (1707–1771), the head teacher, Michel-François Dandré-Bardon (1700–1783), and the students include: the painters François-André Vincent (1746–1816) and Joseph-Barthélemy Leboutoux (1742–1791), and the sculptors Jean Guillaume Moitte (1746–1810)⁹⁸ and Charles-Joseph-Louis Foucou (1739–1821). Being a pupil at the school not only involves a different, more regular mode of education, but also includes board and lodgings and a stipend of 400 livres a year.

1771

Norblin buys a rare engraving – *Portrait of Jan Six* by Rembrandt. He reportedly pays 25 Louis d'ors (600 livres) for it.⁹⁹

19 March 1771

The director of the École dies. Proposals to close down the school are made, together with plans for making savings.¹⁰⁰

27 April 1771

Joseph-Marie Vien (1716–1809) nominally takes over the management of the school, but does not begin actual work until July.¹⁰¹

April 1771

Tadeusz Wroczyński (Wronczyński), a stipend holder of Prince Adam Czartoryski, who had been in Paris since August of the previous year, appears on the Academy's list of students.¹⁰²

22 June 1771

Pierre mentions in a letter to de Marigny that Norblin is leaving the École.¹⁰³ A note written on the document indicates that it became apparent after Norblin was admitted to the school that the decision violated the regulation which clearly stated that only winners of the *grand prix* competition can be admitted.¹⁰⁴

24 June 1771

The Academy decides to send the École's remaining four students to Rome.¹⁰⁵

95 Courajod 1874, p. 107; Marigny 1903, vol. 20, p. 111.

96 Ibid., vol. 19, pp. 214–215.

97 Gordon 2003, p. 26.

98 It is worth mentioning that Moitte probably knew Norblin rather more closely; at an unknown period he made two engravings based on battle scenes drawn by him.

99 Batowski 2011a, p. 39. The print appeared on the market in 1857, cf. Catalogue 18.05.1857, p. 31, lot 343.

100 Lesur, Aaron 2009, pp. 165–167.

101 Gaehtgens, Lugand 1988, pp. 29–30, Courajod 1874, pp. 103, 109.

102 ENSBA, Paris, Ms 45, fols 88, 143.

103 Courajod 1874, p. 108.

104 AN, Paris, O1 1914, n.p., Courajod 1874, p. 107, fn. 2.

105 *Correspondance* 1901, vol. 12, p. 336.



21
Scena batalistyczna / Battle Scene
 1765–1771
 MNW, Rys. Pol. 9006

proszono Casanovę¹⁰⁶. Polecieć Louthembourg miała podobno „dama polska”¹⁰⁷. Ową damą mogła być Izabela Lubomirska (1736–1816) lub Izabela Czartoryska.

1771

Młody paryski rytownik François Godefroy (1743–1819) wykonuje pracę według *Chłopca na tle pejzażu* Norblina¹⁰⁸.

1771

Umiera paryski marszand Jean-Baptiste Langlois (1692–1771), który w bliżej nieokreślonym czasie, zapewne jeszcze w latach 60. XVIII w., zlecił Norblinowi kopiowanie obrazów Casanovy. Jeden z nich Norblin miał rzekomo powtórzyć w 30 egzemplarzach¹⁰⁹.

10 stycznia 1772

Dwa rysunki Norblina przedstawiające sceny batalistyczne zostają zlicytowane na aukcji Pierre’a-François Basana (1723–1797), gdzie osiągają cenę 79 liwrow i 19 sou¹¹⁰. Organizatorem aukcji był Jean-Baptiste-Pierre Le Brun (1748–1813), który – jak wiadomo – miał

106 BCz, 782, k. 459; por. Mańkowski 1932, s. 29.

107 Zob. również: BCz, 782, k. 247.

108 Zachował się także rysunek Norblina o tym samym temacie. Praca błędnie uchodzi za dzieło Jeana-Baptiste’a Hueta (1745–1811); sprzedano ją w Christie’s 2 października 2008.

109 Defrance 1912, s. 82–83.

110 Lugt 1974; GPI, F-A260, poz. 559.

3 December 1771

King Stanisław August drafts a note concerning the commission from Louthembourg of a painting that Casanova had been asked to make two years earlier.¹⁰⁶ Louthembourg was supposedly recommended by a ‘Polish lady’.¹⁰⁷ This lady could have been Izabela Lubomirska (1736–1816) or Izabela Czartoryska.

1771

The young Parisian engraver François Godefroy (1743–1819) produces a work based on Norblin’s *Boy with a Landscape in the Background*.¹⁰⁸

1771

The Parisian art dealer Jean-Baptiste Langlois (1692–1771) dies. At an unspecified time, probably still in the 1760s, he had commissioned Norblin to make copies of Casanova’s paintings. Norblin allegedly made thirty copies of one of them.¹⁰⁹

10 January 1772

Two drawings by Norblin, depicting battle scenes, are auctioned off at the Pierre-François Basan (1723–1797) sale, where they fetch 79 livres

106 BCz, 782, fol. 459; cf. Mańkowski 1932, p. 29.

107 See also: BCz, 782, fol. 247.

108 Norblin’s drawing has also survived. It was mistakenly believed to be the work of Jean-Baptiste Huet (1745–1811). It was sold at a Christie’s auction on 2 October 2008.

109 Defrance 1912, pp. 82–83.



22
Pocałunek / The Kiss
1774
MNW, Rys. Pol. 9011

w zwyczaju skupować prace bezpośrednio od artystów. Norblina mógł poznać najpóźniej w 1769 r., kiedy startował z nim w konkursie o *grand prix*.

luty 1772

Warszawski entrepreneur Carlo Tomatis (1739–1806) przebywa w Paryżu, gdzie realizuje kilka zleceń dla księcia Adama Czartoryskiego, a także spotyka się z artystami¹¹¹.

14 kwietnia 1772

W Misy odbywa się pogrzeb brata artysty – Louisa. Być może w jakiś czas po tym wydarzeniu do miasteczka przyjeżdża Norblin, który w 1772 r. portretuje w rysunku swojego ojca¹¹².

2 listopada 1772

Norblin kupuje na aukcji trzy rysunki Salvatora Rosy za kwotę 100 liwrow i 2 sous¹¹³.

Lipiec/sierpień 1772

Czartoryscy podróżują do Paryża.

111 Wille 1857, t. 1, s. 501.

112 ADSM, Melun, État civil..., 5MI417, k. 245; na temat portretu ojca: Fournier-Sarlovèze 1907, s. 63; Batowski 1911a, s. 4, 12.

113 Aukcję, na którą złożyła się kolekcja niedawno wówczas zmarłego rytownika Gabriela Huquiera (1695–1772), organizował marszałek François-Charles Joullain. Sceptycyzm dotyczący autentyczności rysunków zachował Pierre-Jean Mariette, który na swoim egzemplarzu katalogu aukcyjnego naniósł uwagę na ten temat. Por. Getty Provenance F-A291, poz. 89.

and 19 sous.¹¹⁰ The organizer of the auction was Jean-Baptiste-Pierre Le Brun (1748–1813), who, as we know, was in the habit of buying works directly from the artists. He may have met Norblin in 1769 at the latest, when he competed against him in the *grand prix* competition.

February 1772

Warsaw entrepreneur Carlo Tomatis (1739–1806) is in Paris, where he arranges several commissions for Adam Czartoryski and also meets with artists.¹¹¹

14 April 1772

The funeral of the artist's brother, Louis, takes place in Misy. Perhaps some time after this event, Norblin arrives in town and in 1772 draws a portrait of his father.¹¹²

2 November 1772

Norblin buys three drawings by Salvatore Rosa for 100 livres and 2 sous at a sale.¹¹³

July/August 1772

The Czartoryskis travel to Paris

1772

Norblin describes one of his drawings as having been made in London. However, the time and circumstances of his stay in England are unknown.¹¹⁴

December 1772

Izabela Czartoryska spends time in London.

January 1773

At the beginning of the year, Norblin is probably in London, where he makes a drawing of a battle.¹¹⁵ Adam Czartoryski arrives in the English capital and stays there until February.

Spring–Autumn 1773

Norblin makes satirical drawings of horse races on the Sablon plain, in Neuilly near Paris. They depict the rivalry between the jockey Louis-Léon de Brancas (1733–1824) and an unknown Milord Forbes (perhaps a Scotsman?).¹¹⁶

30 July 1773

Adam Kazimierz Czartoryski travels to Spa [Belgium] to meet up with his wife, Izabela.¹¹⁷ Together with his two daughters, he stays at

110 Lugt 1974; GPI, F-A260, lot 559.

111 Wille 1857, vol. 1, p. 501.

112 ADSM, Melun, État civil..., 5MI417, fol. 245; on the subject of the portrait of his father, see: Fournier Sarlovèze 1907, p. 63; Batowski 1911a, pp. 4, 12.

113 The auction, which included the collection of the recently deceased engraver Gabriel Huquier (1695–1772), was organized by the dealer François-Charles Joullain. Mariette remained sceptic about the authenticity of the drawings and made a note on his own copy of the sales catalogue to this effect. Cf. GPI, F-A291, lot 89.

114 MNW, Rys. Pol. 9008.

115 Catalogue 19.05.1828, p. 29.

116 Batowski read the inscription relating to the first of the protagonists as *duc de l'auraquoi*, probably aware of its humorous potential (in French *l'aura quoi* is close to 'il y aura quoi?!'), all the more so because the hunchbacked jockey was described as Milord Gabbo (*gabbo* in Italian means a hunchback). Norblin, however, clearly wrote the name *Lauragay*. So it is probably a reference to the duc de Lauraguais, i.e. Louis-Léon de Brancas (1733–1824). Batowski 1911a, p. 13; MNW, Rys. Pol. 9009 and 9010.

117 Fraczyk 2012, p. 350.

1772

Norblin opisuje jeden ze swoich rysunków jako wykonany w Londynie. Czas i okoliczności jego pobytu w Anglii nie są jednak znane¹¹⁴.

grudzień 1772

Izabela Czartoryska przebywa w Londynie.

styczeń 1773

Na początku roku Norblin prawdopodobnie przebywa w Londynie, gdzie wykonuje rysunkową bitwę¹¹⁵. Do stolicy Anglii przyjeżdża książę Adam Czartoryski i zostaje tam do lutego.

wiosna-jesień 1773

Norblin wykonuje satyryczne rysunki przedstawiające wyścigi konne na równinie Sablon, w Neuilly pod Paryżem. Przedstawiają one rywalizację między dzókejem Louisa-Léona de Brancas (1733–1824) a bliżej nieznanym milordem Forbesem (być może Szkotem?)¹¹⁶.

30 lipca 1773

Książę Adam Czartoryski przyjeżdża do Spa, aby spotkać się z żoną Izabelą¹¹⁷. Razem ze swoimi dwiema córkami zatrzymuje się w hotelu Prince d'Orange (podobnie jak Józef Szymanowski, szambelan króla Stanisława Augusta)¹¹⁸. W 1773 r. w Spa przebywa też Norblin. Nie notują go co prawda drukowane listy gości, ale w tym właśnie roku artysta kilka ze swoich rysunków opisał jako wykonane w Spa¹¹⁹. Co ciekawe, w tym samym czasie, co Czartoryscy, w Spa jest niejaki Forbes (*lieutenant-colonel* w służbie Anglii), być może tożsamy ze wspomnianym wcześniej milordem Forbesem?¹²⁰

4 października 1773

Książę Adam Czartoryski przybywa do Paryża, gdzie znajduje się już jego żona¹²¹.

17 stycznia 1774

Norblin na aukcji Pierre'a Rémy'ego (1715–1797) kupuje obrazy: *Pejzaż* Rembrandta (851 liwrów), *Jaskinię ze złodziejami* Philipsa Wouwermana (1500 liwrów), dwie scenki pastoralne przypisywane Antoine'owi Watteau (80 liwrów), *Pejzaż* François Bouchera (501 liwrów), a także kilka niewielkich scen parkowych Huberta Roberta i Étienne'a Théolona (500 liwrów; il. D-2, E-2)¹²².

114 MNW, Rys. Pol. 9008.

115 Catalogue 19.05.1828, s. 29.

116 Batowski inskrypcję dotyczącą pierwszego z bohaterów odczytał jako *duc de l'auraquoi*, świadom chyba jej humorystycznego potencjału (*de l'auraquoi* po francusku może oznaczać „że co będzie?!”), tym wyraźniejszego, że garbaty dzókej został opisany jako Milord Gabbo (*gabbo* po włosku oznacza „garbusa”). Na odwrociu pracy Norblin wyraźnie zapisał jednak słowo *Lauragay*. Chodzi więc zapewne o diuka de Lauraguais, tj. Louisa-Léona de Brancas (1733–1824), Batowski 1911a, s. 13; MNW, Rys. Pol. 9009 i 9010.

117 Frączyk 2012, s. 350.

118 Spa 1773, s. nlb., nr 23.

119 Na przykład BOXM, F-115.

120 Spa 1773, s. nlb., nr 23. Warto też wspomnieć, że w 2 września listy odwiedzających notują przyjazd do Spa finansisty Pierre'a Jacques'a Onésyme Bergereta (1715–1785) oraz malarza Jeana-Honoré Fragonarda.

121 Frączyk 2012, s. 350.

122 Zob. Rosset 2005; GPI F-A337, poz. 22, 32, 89, 100, 116. Przypuszcza się, że Norblin wszystkie te prace kupił do własnych zbiorów, ale nie można wykluczyć, że działał na aukcji jako agent Czartoryskich. Obraz Rembrandta trafił do ich zbiorów najpóźniej na początku XIX w. Praca Bouchera należy współcześnie do kolekcji prywatnej, a obrazki Roberta i Théolona są w zbiorach prywatnych w Stanach Zjednoczonych (ich wykonane na początku XIX w. kopie są z kolei w zbiorach MNP, Niemira 2022b).



23

L'aventure de Kraus

1775

ZKW, dep-FC-1259

the Prince d'Orange hotel (as does Józef Szymanowski, chamberlain to King Stanisław August).¹¹⁸ Norblin is also staying in Spa in 1773. Although he does not appear on the printed guest lists, it was in this year that he described several of his drawings as having been made in Spa.¹¹⁹ Interestingly, a certain Forbes (*lieutenant-colonel* in the service of England) was at Spa at the same time as the Czartoryskis; perhaps it is the same person as the aforementioned Milord Forbes?¹²⁰

4 October 1773

Adam Czartoryski arrives in Paris, to join his wife who is already there.¹²¹

17 January 1774

At the Pierre Remy (1715–1797) sale Norblin buys the paintings: Rembrandt's *Landscape* (851 livres), Philips Wouwerman's *Cave with Thieves* (1,500 livres), two pastoral scenes attributed to Antoine Watteau (80 livres), François Boucher's *Landscape* (501 livres), as well as several small park scenes by Hubert Robert and Étienne Théolon (500 livres, figs D-2 and E-2).¹²²

118 Spa 1773, n.p., no. 23.

119 For example BOXM, Vinnytsia, F-115.

120 Spa 1773, n.p., no. 23. It is also worth mentioning that on 2 September the list of visitors mentions the arrival in Spa of the financier Pierre Jacques Onésyme Bergeret (1715–1785) and the painter Jean-Honoré Fragonard.

121 Frączyk 2012, p. 350.

122 See Rosset 2005; GPI, F-A337, lots 22, 32, 89, 100, 116. It is presumed that Norblin bought all these works for his own collection, but it cannot be ruled out that he acted as an agent for the Czartoryskis at the sale. The painting by Rembrandt was added to their collection at the latest at the beginning of the 19th century. Boucher's work is now in a private collection, and the paintings by Robert and Théolon are in private collections in the USA (copies of them made in the early 19th century are in turn in the collection of the MNP; Niemira 2022b).



24
Baszkir na koniu / Bashkir on a Horse
 1777 (?)
 Albertina, inv. no. 12845



25
Baszkir na koniu / Bashkir on a Horse
 1777 (?)
 Albertina, inv. no. 12846

3 lutego – 5 lutego 1774

Norblin na aukcji u Pierre'a-François Basana kupuje liczne rysunki: *Pejzaż* Jana Botha (15 liwrów), parę pejzaży Jana Wildensa i Willema van der Velde'a (37 liwrów), *Męczeństwo św. Agaty* Antoona van Dycka (10 liwrów i 19 sou), dwie groteski z wieśniakami Cornelisa Dusarta (5 liwrów i 4 sou), dwa pejzaże z ruinami Fredericka de Moucheron (36 liwrów), *Św. Hieronima* Guercina (100 liwrów), *Chrystusa* Edme'a Bouchardona, rysowanego sangwiną i jego *contre-épreuve* (24 liwry i 12 sou), *Pejzaż z pasterzem* Nicolaesa Berchem (480 liwrów)¹²³.

kwiecień 1774

Izabela i Adam Czartoryscy osobno opuszczają Paryż.

3 maja 1774

Izabela Czartoryska z dziećmi wraca do Warszawy. Towarzyszy jej francuska pokojówka, madame Parisot, zrekrutowana prawdopodobnie w Paryżu za pośrednictwem diuka de Lauzun¹²⁴.

23 maja 1774

Książę Adam Czartoryski wraca do Warszawy¹²⁵.

30 maja 1774

Norblin znajduje się na służbie Czartoryskich i prawdopodobnie przebywa już w Warszawie. Tego dnia książę Adam Czartoryski płaci w stolicy 75 złotych za „5 sztuk obicia do stancy Nerblenia”¹²⁶. Tego samego dnia w rachunkach księcia notowane są: „prześcieradła dla guwenera” (łącznie 23 sztuki), wykonanie trzech lamperii w izbach i drzwi (płatne dodatkowo 72 złote),

123 Por. Lugt 2234; GPI, F-A338, poz. 3, 74, 121, 132, 186, 292, 306, 354.

124 Lauzun 1976, s. 107.

125 Frączyk 2012, s. 351.

126 BCz, 6015 IV, t. 3, k. 49.

3 February – 5 February 1774

Norblin buys numerous drawings at the Pierre-François Basan sale: *Landscape* by Jan Both (15 livres), a pair of landscapes by Jan Wildens and van der Welde (37 livres), *The Martyrdom of St Agatha* by Antoon van Dyck (10 livres and 19 sous), two grotesques with peasants by Cornelis Dusart (5 livres and 4 sous), two landscapes with ruins by Frederick Moucheron (36 livres), *St Jerome* by Guercin (100 livres), Edmé Bouchardon's *Christ* drawn in sanguine and its *contre-épreuve* (24 livres and 12 sous), *Landscape with a Shepherd* by Nicolaes Berchem (480 livres).¹²³

April 1774

Izabela and Adam Czartoryski leave Paris separately.

3 May 1774

Izabela Czartoryska and her children return to Warsaw. She is accompanied by a French maid, Madame Parisot, probably hired in Paris through the intermediary of the Duc de Lauzun.¹²⁴

23 May 1774

Adam Kazimierz Czartoryski returns to Warsaw.¹²⁵

30 May 1774

Norblin is in the service of the Czartoryskis and is probably already in Warsaw. On this day Adam Kazimierz Czartoryski pays 75 zlotys for 'five pieces of upholstery for Norblin's accommodation'.¹²⁶ On the same day the prince's accounts record: 'bedsheets for the tutor' (a total of 23 items), the making of three sets of panelling in the rooms and doors (an additional 72 zlotys paid),

123 Cf. Lugt 2234; GPI, F-A338, lots 3, 74, 121, 132, 186, 292, 306, 354.

124 Lauzun, 1976, p. 107.

125 Frączyk 2012, p. 351.

126 BCz, 6015 IV, vol. 3, fol. 49.

a także rozmaite mniejsze prace tapicerskie, być może związane, podobnie jak obicia, z wykończeniem mieszkania dla artysty¹²⁷. Nie wiadomo, czy mieszkanie mieściło w się w oficynie Pałacu Błękitnego, tj. nad kuchniami, czy gdzieś w mieście.

Według Ludwika Dębickiego Norblin, gdy rozpoczął służbę u Czartoryskich, podpisał kontrakt na 10 lat¹²⁸. Nie udało się dotychczas znaleźć ani tego dokumentu, ani wzmianek o nim. Trudno więc spekulować, co rzeczywiście należało do obowiązków artysty w ramach podstawowego wynagrodzenia: czy tylko nauczanie rysunku córek księstwa, Marii i Teresy (a w kolejnych latach także Zofii oraz synów: Adama i Konstantego), czy także prace malarskie i dekoratorskie.

W 1774 r. Norblin kończy pracę nad ryciną przedstawiającą wizytę Aleksandra Wielkiego u Apellesa. Praca dedykowana jest księciu Czartoryskiemu. Rycina kopiuje zagniony dziś rysunek Christiana Dietricha znajdujący się ówczesnie w kolekcji księcia Conti (François Louis de Bourbon). Potwierdza to wizytę Norblina w pałacu tego słynnego kolekcjonera¹²⁹.

30 grudnia 1775

Po interwencji nowego dyrektora Budowli królewskich, hrabiego d'Angivillera (1730–1809), markiz de Marigny nakazuje Akademii wypłacić Norblinowi 400 liwrów¹³⁰. Kwota ta stanowiła prawdopodobnie wyrównanie za niewypłacone wcześniej stypendium *École*¹³¹.

początek (?) r. 1776

Norblin żeni się z Marianną Tokarską (zm. 24 października 1787), „szlachcianką z Mazowsza”, „krewną Pani Wierzbickiej i Wójcickiej”¹³².

5 stycznia 1777

W kościele św. Andrzeja w Warszawie (a więc w okolicach Pałacu Błękitnego) odbywa się chrzest syna Norblinów – Aleksandra Józefa Konstantego (zm. 1828). Rodzicami chrzestnymi zostają dzieci Czartoryskich: Adam i Teresa¹³³.

20 maja 1777

Dwór Czartoryskich wyrusza do Wołczyna (obecnie Białoruś)¹³⁴. Książę, księżna i dzieci rozpoczynają podróż na początku czerwca.

10 września 1777

Do Wołczyna przybywa król Stanisław August i spędza u Czartoryskich cztery dni¹³⁵. Być może z jego pobylem wiąże się wykonana przez Norblina w Wołczynie akwaforta *Powołanie Przemysła na króla Czech* (il. 3-2). Izabela i dzieci wracają do Warszawy 24 listopada, książę zaś nieco wcześniej.

127 Tamże.

128 Dębicki 1887-1888. s. 191.

129 GPI, F-A457, Lot 1060.

130 Courajod 1874, s. 107, 130.

131 Tamże, s. 14.

132 Dembowski 1898, t. 1, s. 42; Batowski 1911a, s. 25.

133 AAW, 9159/D, Księga chrztów parafii rzymskokatolickiej św. Andrzeja w Warszawie 1744-1788, k. 135. Stanisław Łoza, opierając się być może na informacjach przekazanych mu przez warszawską linię Norblinów, podaje także informację o dacie urodzenia Aleksandra: 1 lub 2 stycznia, Łoza 1932, t. 1, s. 103.

134 Frączyk 2012, s. 370.

135 Tamże.

as well as various smaller upholstered items, perhaps relating, like the upholstery, to the finishing of the artist's accommodation.¹²⁷ It is not known whether these rooms were located in the annex of the Blue Palace, i.e. above the kitchens, or somewhere in the city.

According to Ludwik Dębicki, Norblin signed a contract for ten years when he began his service with the Czartoryskis.¹²⁸ To date, neither this document nor any references to it have been found. It is therefore difficult to speculate what the artist's actual duties were and what his basic pay included: whether only teaching drawing to the Czartoryskis' daughters – Maria and Teresa (and, in later years, also to Zofia and sons Adam and Konstanty) – or also paintings and decorating works.

In 1774, Norblin completes work on an engraving depicting Alexander the Great's visit to Apelles. The work is dedicated to Adam Czartoryski. The engraving is a copy of a now lost drawing by Christian Wilhelm Dietrich then in the collection of the Prince of Conti (François Louis de Bourbon). It confirms that Norblin visited the palace of this famous collector.¹²⁹

30 December 1775

After the intervention of the new superintendent of the *Bâtiments du Roi*, Count d'Angiviller (1730–1809), the Marquis de Marigny orders the Academy to pay Norblin 400 livres.¹³⁰ This was probably the outstanding amount for a previously unpaid stipend at the *École*.¹³¹

Early (?) 1776

Norblin marries Maria (Marianna?) Tokarska (d. 24 October 1787), 'a noblewoman from Masovia', 'a relative of Mrs Wierzbicka and Mrs Wójcicka'.¹³²

5 January 1777

The baptism of the Norblins' son, Aleksander Józef Konstanty (d. 1828), takes place at St Andrew's Church in Warsaw (and therefore close to the Blue Palace). The godparents are the Czartoryski children Adam and Teresa.¹³³

20 May 1777

The Czartoryski court departs for Wołczyn (today's Voŭčyn in Belarus).¹³⁴ Adam, Izabela and their children begin their journey in early June.

10 September 1777

King Stanisław August arrives in Wołczyn and spends four days at the Czartoryskis' house.¹³⁵ Perhaps the etching *The Installation of Przemysł as King of Bohemia*, (fig. 3-2) made by Norblin in Wołczyn, is connected with his stay. Izabela and the children return to Warsaw on 24 November, while Adam returns a little earlier.

127 Ibid.

128 Dębicki 1887-1888. p. 191.

129 GPI, F-A457, lot 1060.

130 Courajod 1874, pp. 107, 130.

131 Ibid., p. 14.

132 Dembowski 1898, p. 42; Batowski 1911a, p. 25.

133 AAW, 9159/D, Księga chrztów parafii rzymskokatolickiej św. Andrzeja w Warszawie 1744-1788 [Register of Baptisms of the Roman Catholic Parish of St Andrew in Warsaw], fol. 135. Stanisław Łoza, perhaps relying on information given to him by the Warsaw branch of the Norblin family, also gives the date of Aleksander's birth: 1 or 2 January. Łoza 1923, p. 103.

134 Frączyk 2012, p. 370.

135 Ibid.



26
Wiedźma na miotle / Witch on a Broomstick
1777
MNP, Gr 366

1777

Norblin opracowuje w Warszawie serię rysunków przedstawiających żołnierzy rzymskich¹³⁶.

19 lutego 1778

Stanisław August płaci Norblinowi 8 dukatów (144 złote) „za prospekta”¹³⁷.

maj 1778

Czartoryscy sprowadzają z Gdańska przybory artystyczne, m.in. papier amsterdamski, „papier *imperiales* do rysowania”, ultramarinę, tusz chiński, trzy tuziny pędzli, jedno pudełko ołówków, farby do puszki kościanej, za które razem z papierem pocztowym i laką płacą 59 złotych¹³⁸.

maj – czerwiec 1778

Dwór Czartoryskich przenosi się na lato do Wołczyna¹³⁹.

jesień 1778 (?)

Podczas jednej z zabaw teatralnych wydanej w Pałacu Błękitnym w Warszawie dochodzi do pożaru. Adam Jerzy Czartoryski, odnotowując to wydarzenie w swoich *Pamiętnikach*, wspominał, że nad dekoracjami urządzanych w pałacu przedstawień pracował Norblin¹⁴⁰.

9 października 1778

Szwajcarski matematyk Johann Bernoulli zwiedza Powązki i odnotowuje w gabinecie parterowej chatki księżnej Izabeli „tapetę z *papier maché*, na której wyobrażone są zabawy wiejskie wykonane przez Norblina, bardzo zdolnego malarza pozostającego na służbie księżnej” (poz. 86)¹⁴¹.

21 grudnia 1778

Chrzest córki Norblina – Marianny Elżbiety Ewy (zm. 1855)¹⁴², która według tradycji rodzinnej przyszła na świat 18 grudnia¹⁴³. Świadcami chrztu zostają dzieci Czartoryskich: Adam i Maria.

1777–1778

Norblin wykonuje zespół ilustracji i winiet do *Myszeidy*, poematu heroikomicznego Ignacego Krasickiego, z których do dziś zachowały się 24 plansze (il. 26 oraz ilustracje na s. 310, 328, 332). Pracę zlecił prawdopodobnie książę Adam Czartoryski¹⁴⁴.

1777

In Warsaw Norblin compiles a series of drawings depicting Roman soldiers.¹³⁶

19 February 1778

Stanisław August pays Norblin 8 ducats (144 zlotys) ‘for the views’.¹³⁷

May 1778

The Czartoryskis import artistic supplies from Gdańsk, including Amsterdam paper, ‘*imperiales* paper for drawing’, ultramarine, Chinese ink, three dozen brushes, one box of pencils, paints for a bone tin, for which they pay 59 zlotys, which also covers the cost of postal paper and sealing wax.¹³⁸

May–June 1778

The Czartoryski household moves to Wołczyn for the summer.¹³⁹

Autumn 1778 (?)

A fire breaks out during one of the theatrical entertainments given at the Blue Palace in Warsaw. Adam Jerzy Czartoryski, noting this event in his *Memoirs*, mentioned that Norblin worked on the decorations for the performances given at the palace.¹⁴⁰

9 October 1778

The Swiss mathematician Johann Bernoulli visits Powązki and notes that in the study of Princess Izabela’s ground-floor cottage there is ‘wallpaper made of *papier maché*, on which are depictions of country pastimes made by Norblin, a very talented painter in the service of the princess’ (cat. no. 86).¹⁴¹

21 December 1778

Baptism of Norblin’s daughter, Marianna Elżbieta Ewa (d. 1855),¹⁴² who according to family tradition was born on 18 December.¹⁴³ Witnesses to the baptism are the Czartoryski children: Adam and Maria.

1777–1778

Norblin compiles a set of illustrations and vignettes for Bishop Ignacy Krasicki’s comic-epic poem *Myszeida* (literally – Mouseiad), of which twenty-four plates have survived to this day (fig. 26, see also pp. 310, 328, 332). They were probably commissioned by Adam Czartoryski.¹⁴⁴

136 W 1911 r. prace znajdowały się w zbiorze Władysława Sapiehy w Krasiczynie, Batowski 1911a, s. 140.

137 AGAD, KSA, 11, k. 330; AGAD, ZP, 388, k. 23 verso.

138 BCz, 9077, k. 93.

139 Frączyk 2012, s. 374.

140 Czartoryski 1904, s. 15.

141 Bernoulli 1778, s. 425.

142 AAW, 9159/D, Księgi metrykalne parafii rzymskokatolickiej św. Andrzeja w Warszawie, 100, Księga chrztów 1744–1788, k. 233.

143 Batowski 1911a, s. 137. Por. Łoza 1932, t. 1, s. 103.

144 Tamże, s. 33–34. W literaturze spotkać się można z opinią, że prace powstały dla warszawskiego wydawcy Michała Grölla, jednak z notatek Zygmunta Batowskiego (Archiwum PAN, Archiwum Batowskiego, III/2-50, k. 329) wykonanych według zniszczonego podczas wojny tekstu syna Michała Grölla, Karola, dowiadujemy się, że ten ostatni nabył zestaw prac dopiero w XIX w. Norblin tekst *Myszeidy* mógł znać z francuskiego tłumaczenia, opracowanego ok. 1776 r. przez Jeana Baptiste’a Dubois i Charles’a Duclosa.

136 In 1911 the works were in the collection of Władysław Sapieha in Krasiczyn. Batowski 1911a, p. 140.

137 AGAD, Korespondencja Stanisława Augusta [Correspondence of Stanisław August] (further: KSA) 11, fol. 330; AGAD, Zbiór Popielów [The Popiel Collection], (further: ZP) 388, fol. 23v.

138 BCz, 9077, fol. 93.

139 Frączyk 2012, p. 374.

140 Czartoryski 1904, p. 15.

141 Bernoulli 1778, p. 425.

142 AAW, 9159/D, Księgi metrykalne parafii rzymskokatolickiej św. Andrzeja w Warszawie, 100, Księga chrztów [Parish Register of the Roman Catholic Parish of St Andrew in Warsaw, 100 Register of Births] 1744–1788, fol. 233.

143 Batowski 1911a, p. 137. Cf. Łoza 1923, p. 103.

144 Batowski 1911a, pp. 33–34. There is an opinion in the literature that the works were made for the Warsaw publisher Michał Gröll, however from Batowski’s notes destroyed during the Second World War, made according to a text by Michał Gröll’s son Karol, we learn that the latter did not acquire the set of works until the 19th century (Archiwum PAN, Archiwum Batowskiego, III/50, fol. 329). Norblin may have known the texts of the *Myszeida* from a French translation which was compiled in around 1776 by Jean Baptiste Dubois and Charles Duclos.



27

Izabela Czartoryska jako Marianna z komedii „La Colonie” /
Izabela Czartoryska as Marianne from the Comedy ‘La Colonie’

1779

Gab. Ryc. BUW, inw. zb.d.7867

1778

Hipotetyczna data rozpoczęcia nauki u Norblina przez Henryka Nethera (1760–1819). Z tego roku pochodzą pierwsze sygnowane przez Nethera ryciny.

15 stycznia 1779

Książę Adam Czartoryski prezentuje na sesji Komisja Edukacji Narodowej dwie tablice edukacyjne, przy których drukowaniu pracował Norblin¹⁴⁵.

4 marca 1779

Zarządzana przez Adama Czartoryskiego Komisja Edukacji Narodowej nakazuje wypłacenie Norblinowi 40 dukatów (720 złotych) „za uczyniony przez niego wydatek na wybicie tablicy *Definicji i podziału historii*, tudzież wydrukowanie drugiej pod tytułem *Systema kształcone umiejętności ludzkich*”. Jedna ze wspomnianych tablic zachowała się w wersji drukowanej, ale nie ma na niej ilustracji. Praca Norblina – zgodnie z zapisem KEN, w którym mowa wyłącznie o wydatku na wybicie tablicy – musiała się więc ograniczać do usługi drukarskiej¹⁴⁶.

lipiec 1779

Czartoryscy sprowadzają z Gdańska papier „najprzedniejszy”, czarną kredę ultramarynę i 24 szklaneczki farb za 108 złotych¹⁴⁷.

22 lipca 1779

Marcello Bacciarelli płaci Norblinowi w imieniu króla 20 dukatów (360 złotych) za obrazek w stylu Watteau¹⁴⁸. Tego samego dnia król płaci 50 dukatów „młodemu Bingowi”, tj. Ferdynandowi Pinckowi (1761–1797) na jego zagraniczną podróż z Norblinem¹⁴⁹.

1779

Norblin opracowuje rysunek kościoła opisany jako wykonany na Śląsku oraz pejzaż wiejski, który opisuje jako wykonany w Dreźnie¹⁵⁰. Z roku 1779 pochodzi także miniatura portretowa przedstawiająca Johanna Ludwiga Regemanna (1711–1782), lekarza pracującego dla Czartoryskich oraz okazjonalnie dla Stanisława Augusta¹⁵¹.

październik 1779 – listopad 1780

Joseph Duhamel redaguje projekt Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i opracowuje jej budżet. Uwzględni w nim Norblina, którego chciałby mianować profesorem malarstwa¹⁵².

13 stycznia 1780

W Pałacu Błękitnym umiera Tereska Czartoryska, która kilka dni wcześniej doznała rozległych oparzeń w wyniku wypadku. Adam Jerzy Czartoryski opisał to wydarzenie w swoich *Pamiętnikach*, odnotowując, że Norblin próbował uratować dziecko: „[Moja siostra, Teresa] stojąc przy kominku, zapaliła na sobie suknię i w największej

145 Wierzbowski 1913, s. 79.

146 Na sesji komisji obecni byli Michał Jerzy Poniatowski (1736–1774), Joachim Chreptowicz (1729–1812) i Michał Jerzy Wandalin Mniszech (1742–1806). Decyzję podpisywał sam Stanisław August. Por. Wierzbowski 1913, s. 89; Michałowski 1970, s. 118–119 (tam też dalsza literatura).

147 BCz, 9077, k. 104.

148 AGAD, ARP, 412, k. 109; AGAD, KSA, 11, k. 330; AGAD, ZP 388, k. 23 verso; Juszcak 2020, s. 294.

149 AGAD, ARP, 412, k. 229. Obecność Pincka w Paryżu potwierdzona jest dopiero w styczniu 1780, kiedy to rozpoczął nauki w Królewskiej Akademii.

150 BOXM Γ-836; MNW, Rys. Pol. 9044.

151 Kruczek 1987, poz. 67, Muzeum w Pszczynie, nr inw. MP/S3911.

152 BN, 3774, k. 4; Tatarkiewicz 1966, s. 473.

1778

The hypothetical date on which Henryk Nether (1760–1816) began his apprenticeship with Norblin. The first signed etchings by Nether date from this year.

15 January 1779

At a session of the Commission of National Education Adam Czartoryski presents two educational posters on the printing of which Norblin worked.¹⁴⁵

4 March 1779

The Commission of National Education, led by Adam Czartoryski, orders that Norblin be paid 40 ducats (720 zlotys) ‘for the expenses he had incurred in the making of the *Definicje i podział historii* poster [Definitions and division of history], as well as the printing of the other under the title *Systema kształcone umiejętności ludzkich* [systems for teaching human skills]. One of the aforementioned posters has survived in print, but there are no illustrations on it. Norblin’s work – in keeping with the records of the Ministry of Education, which mention only the cost of printing of the poster – must therefore have been limited to the printing service alone.¹⁴⁶

July 1779

The Czartoryskis bring in from Gdańsk ‘the finest paper, black ultramarine chalk, twenty-four jars of paints. Total 108 zlotys.’¹⁴⁷

22 July 1779

Stanisław August pays Norblin 20 ducats (360 zlotys) for a Watteau-style painting.¹⁴⁸ On the same day, the king pays 50 ducats to ‘the young Bing’, i.e. Ferdynand Pinck (1761–1797) for his foreign trip undertaken with Norblin.¹⁴⁹

1779

Norblin works on a drawing of a church described as having been made in Silesia, and a rural landscape, which he describes as having been made in Dresden.¹⁵⁰ Also dating from 1779 is a portrait miniature depicting Johann Ludwig Regemann (1711–1782), a physician who worked for the Czartoryskis and occasionally for Stanisław August.¹⁵¹

October 1779 – November 1780

Joseph Duhamel drafts a project to establish an Academy of Fine Arts in Warsaw and draws up a budget for it. He takes into account Norblin, whom he would like to appoint as professor of painting.¹⁵²

145 Wierzbowski 1913, p. 79.

146 Michał Poniatowski (1736–1774), Joachim Chreptowicz (1729–1812) and Jerzy Wandalin Mniszech (1742–1774) were present at the meeting of the Commission. The decision was signed by Stanisław August himself. Cf. Wierzbowski 1913, p. 89; Michałowski 1970, vol. 8, pp. 118–119 (where there is further literature).

147 BCz, 9077, fol. 104.

148 AGAD, ARP, 412, fol. 109; AGAD, KSA, 11, fol. 330; AGAD, ZP 388, fol. 23; Juszcak 2020, p. 294.

149 AGAD, ARP, 412, fol. 229. Pinck’s presence in Paris is not confirmed until January 1780, when he began his studies at the Royal Academy of Painting and Sculpture.

150 BOXM, Vinnytsia, Γ-836; MNW, Rys. Pol. 9044.

151 Kruczek 1987, cat. no. 67; Muzeum w Pszczynie (The Castle Museum in Pszczyna), inv. no. MP/S3911.

152 BN, 3774, fol. 4; Tatarkiewicz 1966, p. 473.

trwodze biegła przez pokoje. Panna Konstancja Narbutt nie mogła jej dogonić, a grający z panią Petit w pikietę pan Norblin schwyconym płaszczem ją otulił i ugasił płomień, lecz oparzenie było zanadto wielkie. Przez dni kilka żywiliśmy nadzieję wyleczenia ran, choć ciężkich, lecz będąc niezbyt silnego zdrowia, [Teresa] uległa im i zgasła¹⁵³.

luty 1780

Domniemany uczeń Norblina Henryk Nether rozpoczyna naukę w Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby. Jest rekomendowany przez malarza Jeana-Jacques'a Bacheliera (1724–1806)¹⁵⁴.

23 lutego 1780

W kościele św. Andrzeja w Warszawie odbywa się chrzest drugiej córki Norblina – Konstancji Anny. Świadkiem chrztu jest syn Czartoryskich – Adam¹⁵⁵.

20 maja 1780 (?)

Przebywający w Rzymie [Stanisław Kostka Potocki? Grzegorz Piramowicz?] nieznanemu nadawcy listu do Ignacego Potockiego (1751–1809), prosi go o zlecenie Norblinowi wykonania rysunku profilowego swojej twarzy „po starożytnemu” oraz przesłanie tej pracy do Rzymu na swój adres lub na adres pana Lacroix, architekta i rysownika¹⁵⁶.

1780

Norblin wykonuje rysunek *Towarzystwo nad jeziorem*, który zostaje opisany na odwrociu: „1780 Powązki” (il. 90-2)¹⁵⁷. Choć istnieje wcześniejsza wersja tej samej sceny, datowana na rok 1777 (il. 90-1)¹⁵⁸, przypuszcza się, że to właśnie z ok. 1780 r. pochodzi obraz o tym temacie (poz. 90), przeznaczony jako dekoracja do pawilonu w Powązkach.

10 stycznia lutego 1781

Stanisław August płaci Norblinowi pierwszą z ośmiu rat (25 dukatów każda) za dwa obrazy w stylu Watteau¹⁵⁹.

1780

Ukazuje się katalog warszawskiej kolekcji Wincenty Potockiego (1740–1826). Figurują w nim trzy rysunki Norblina: dwa przedstawiają bitwy, a jeden – scenę z pasterzami¹⁶⁰. Nie jest jasne, kiedy Potocki je nabył. Co ciekawe, Potocki oprócz licznych obrazów szkoły północnej posiadał też prace wielu malarzy czynnych we Francji, m.in. Casanovy i Loucherbourga.

153 Czartoryski 1904, s. 16.

154 ENSBA, Paryż, Ms. 45, k. 50. Ostatecznie Nether pozostał we Francji na stałe, ok. 1790 r. przeniósł się do Bretanii, pracował w Saint-Malo i Saint Brieuc, gdzie związał się z École centrale des Côtes-du-Nord. W literaturze francuskiej jest znany jako Henri Daniel Nether.

155 AAW, 9159/D, Księgi metrykalne parafii rzymskokatolickiej św. Andrzeja w Warszawie, 100, Księga chrztów 1744–1788, k. 326.

156 AGAD, Archiwum Publiczne Potockich, 279b, t. 1, k. 212. Prośba zostaje powtórzona na karcie 215..

157 MNW, Rys. Pol. 9058.

158 BOXM, Г-140.

159 AGAD, ARP, 414, k. 99; Juszcak 2020, s. 294. Kolejne spłaty wypadały m.in. 3 lutego, 1 kwietnia, 1 maja, 1 czerwca, 8 czerwca (Tamże, k. 105, 107). Wydaje się, że po sprzedaży kolekcji królewskiej prace trafiły do Radziwiłłów. Zdaniem Doroty Juszcak mogą to być też obrazy, które w XIX w. znajdowały się w kolekcji rodziny Conantré (poz. 92–93).

160 Varsovie 1780. Na temat kolekcji zob.: Rottermund 1987, s. 151–155.

13 January 1780

Teresa Czartoryska, who had suffered extensive burns in an accident a few days earlier, dies in the Blue Palace. Adam Jerzy Czartoryski described the event in his *Memoirs*, noting that Norblin tried to save the child: ‘The gown [of my sister], who was standing by the fireplace, caught fire and in the greatest fear she ran through the rooms. Miss Konstancja Narbutt could not catch up with her, and Mr Norblin, who was playing piquet with Madame Petit, grabbed a coat, which he wrapped round her and extinguished the flames, but the burns were severe. For days we held out hope that the wounds, though serious, would heal, but being of poor health, [Teresa] succumbed to them and perished.’¹⁵³

February 1780

Norblin’s alleged pupil, Henryk Nether, enters the Academy. He is recommended by painter Jean-Jacques Bachelier (1724–1806).¹⁵⁴

23 February 1780

Norblin’s second daughter, Konstancja Anna, is baptized at St Andrew’s Church in Warsaw. The witness to the baptism is the Czartoryskis’ son, Adam.¹⁵⁵

20 May 1780 (?)

While in Rome, an unknown grantor from the Potockis’ circle [perhaps Stanisław Kostka Potocki or Grzegorz Piramowicz?] asks Ignacy Potocki (1750–1809) to commission Norblin to make a profile drawing of his face ‘in the ancient manner’ and to send this work to Rome to his address or to that of Monsieur Lacroix (architect and draughtsman).¹⁵⁶

1780

Norblin makes a drawing of *Company by the Lake* (fig. 90-2), which is described on the back: ‘1780 Powązki’ (fig. 90-1).¹⁵⁷ Although there is an earlier version of the same scene, dated 1777,¹⁵⁸ it is presumed the painting with this theme, intended as a decoration for a pavilion in Powązki (cat. no. 90), originated from around 1780.

3 February 1781

Stanisław August pays Norblin the first of eight instalments (of 25 ducats each) for two paintings in the manner of Watteau.¹⁵⁹

1780

A catalogue of the Warsaw collection of Wincenty Potocki (1740–1826) is published. It contains three drawings by Norblin: two depict battles

153 Czartoryski 1904, p. 16.

154 ENSBA, Paris, Ms 45, fol. 50. Nether eventually remained in France permanently, moved to Brittany in around 1790, and worked in Saint-Malo and Saint Brieuc, where he became involved with the École Centrale des Côtes-du-Nord. In French literature he is known as Henri Daniel Nether.

155 AAW, 9159/D, Księgi metrykalne parafii rzymskokatolickiej św. Andrzeja w Warszawie, 100, Księga chrztów [Parish Register of St Andrew’s Roman Catholic Parish in Warsaw, 100, Register of Births] 1744–1788, fol. 326.

156 AGAD, Archiwum Publiczne Potockich [Potocki Public Archives], 279 b., vol. 1, fol. 212. The request is repeated on fol. 215.

157 MNW, Rys. Pol. 9058.

158 BOXM, Vinnysia, Г-140.

159 AGAD, ARP 414, fol. 107; Juszcak 2020, p. 294. Subsequent repayments fell on 3 February, 1 April, 1 May, 1 June, 8 June (Ibid., fols 105, 107). It seems that after the sale of the royal collection, the works went to the Radziwiłłs. According to Dorota Juszcak, these may also be works that were in the collection of the Conantré family in the 19th century (cat. nos 92–93).

25 kwietnia 1781

Adam Czartoryski wydaje asygnację na wypłacenie Norblinowi kwoty 533 złotych za prace dla Szkoły Rycerskiej (zapewne prace malarskie)¹⁶¹. Nie wiadomo, czy płacność ta odnosi się do scen przedstawiających metamorfozy z Owidiusza (poz. 4–12), czy może scen z życia szkoły (poz. 13–15).

8 czerwca 1781

Stanisław August płaci Norblinowi ostatnią z ośmiu rat za dwa obrazy w stylu Watteau. Zapłata wynosi 200 dukatów (3600 złotych)¹⁶².

2 grudnia 1781

Chrzest syna Norblina – Louisa, przyszłego wiolonczelisty (zm. 1854)¹⁶³.

1781

Norblin wykonuje akwafortę według obrazu znajdującego się w kolekcji Wincentego Potockiego i uchodzącego za dzieło Rembrandta (il. 65-1)¹⁶⁴.

10 lutego 1782

W Powązkach odbywa się ślizgawka wydana przez Kazimierza Rzewuskiego (1750–1820) na cześć Heleny Radziwiłłowej i Marii Czartoryskiej. Norblin wykonuje gwasz przedstawiający to zdarzenie (il. XIV-1)¹⁶⁵.

11 czerwca 1782

Stanisław August kupuje od Norblina siedem obrazów, za które płaci łącznie 179 dukatów (3222 złote)¹⁶⁶.

około 1782

Hipotetyczna data wstępnej rozmowy między Heleną z Przedzieckich Radziwiłłową (1753–1821) i Norblinem na temat projektu wykonania plafonu w Świątyni Diany w Arkadii¹⁶⁷.

12 marca 1783

Zachowany „Wypis osób mających stół” warszawskiego dworu Czartoryskich nie zawiera nazwiska Norblina. Nie jest jasne, czy nie przysługiwało mu już prawo do stołowania się w Pałacu Błękitnym, czy może przebywał wtedy poza stolicą (np. w Nieborowie?)¹⁶⁸. Dla dworu zachowało się jeszcze pięć spisów – niestety niedatowanych. W dwóch z nich Norblin również nie figuruje. W trzech się za to pojawia. Dowiadujemy się z nich, że jadł on przy drugim stole, przy którym siedziało 11 osób: „panna Bichłówna, [Ignacy?] Witosławski, Zdzitowiecki, Borzęcki, Blum, Skowroński, Norblein, Batuardi, sekretarz Duponta, Tancmistrz z synem”.

161 BCz, 6052 IV, k. 49.

162 AGAD, ARP, 414, k. 107; Juszcak 2020, s. 294.

163 Michałowski 1978; Łoza 1932, t. 1, s. 103.

164 Batowski 1911c, s. 44–48.

165 MNK XV-Rr.-2073.

166 Mańkowski 1932; Juszcak 2020, s. 289–290, 294; AGAD, Zbiór Popielów, 388, k. 11, 23 verso; AGAD, KSA, 11, k. 316 („za różne roboty”); AGAD, ARP, 415, k. 107.

167 W liście hipotetycznie datowanym na koniec lipca 1783 r. Norblin powołuje się na fakt, że w zeszłym roku, a więc w 1782, Radziwiłłowa nie podjęła ostatecznej decyzji dotyczącej plafonu, Mycielski 1900, s. XCVIII.

168 BCz, 11328, s. nłb., 12 marca 1783 r.

scenes, and one is a scene with shepherds.¹⁶⁰ It is not clear when Potocki acquired them. In addition to numerous paintings of the Northern School, Potocki also owned works by many painters active in France, including Casanova and Loucherbourg.

25 April 1781

Adam Czartoryski instructs that Norblin be paid the sum of 533 zlotys for works for the School of Chivalry (presumably for painting works).¹⁶¹ It is not known whether this payment refers to scenes depicting Ovid's *Metamorphoses* (cat. nos 4–12) or perhaps scenes from school life (cat. nos 13–15).

8 June 1781

Stanisław August pays Norblin the last of eight instalments for two paintings in the manner of Watteau. The payment is 200 ducats (3,600 zlotys).¹⁶²

2 December 1781

Norblin's son, Louis Pierre Martin, the future cellist (d. 1854)¹⁶³ is baptized.

1781

Norblin makes an etching according to a painting in Wincenty Potocki's collection believed to be the work of Rembrandt (fig. 65-1).¹⁶⁴

10 February 1782

An ice-skating party is organized in Powązki by Kazimierz Rzewuski (1750–1820) in honour of Helena Radziwiłł née Przeddziecka (1753–1821) and Maria Czartoryska. Norblin makes a gouache depicting the event (fig. XIV-1).¹⁶⁵

11 June 1782

Stanisław August buys seven paintings from Norblin, for which he pays a total of 179 ducats (3,222 zlotys).¹⁶⁶

Circa 1782

The hypothetical date of the initial conversation between Helena Radziwiłł and Norblin about the project to paint a plafond in the Temple of Diana in the park at Arkadia.¹⁶⁷

12 March 1783

The surviving *List of persons having a place at the table* at the Czartoryski court in Warsaw does not include the name Norblin. It is not clear whether he was no longer entitled to dine at the Blue Palace, or whether he may have been staying outside the capital at the time (in Nieborów, for example?).¹⁶⁸ Five more such lists – unfortunately undated – have survived. Norblin does not appear on two of them either, but he does appear on three of them. We learn from them that he took his meals

160 Varsovie 1780. On the subject of the collection, see Rottermund 1987, pp. 151–156.

161 BCz, 6052 IV, fol. 49.

162 AGAD, ARP 414, fol. 107; Juszcak 2020, p. 294.

163 Michałowski 1978; Łoza 1923, vol. 1, p. 103.

164 Batowski 1911c, pp. 44–48.

165 MNK XV-Rr.-2073.

166 Mańkowski 1932; Juszcak 2020, pp. 289–290, 294; AGAD, ZP, 388, fols 11, 23 verso; AGAD, KSA, 11, fol. 316 ('for various works'); AGAD, ARP, 415, fol. 107.

167 In a letter hypothetically dated to the end of July 1783, Norblin refers to the fact that in the previous year, and so in 1782, Helena Radziwiłł had not come to a final decision regarding the plafond, Mycielski 1900, p. XCVIII.

168 BCz, 11328, n.p., 12 March 1783.



28
 Akwedukt w Arkadii / Aqueduct in Arkadia Landscape Garden
 1784
 MNW, Rys. Pol. 1165

czerwiec 1783

Maria Czartoryska pisze do brata, że rysuje z natury i kontynuuje lekcje z Norblinem. Razem z nią uczy się też jej matka – Izabela Czartoryska¹⁶⁹.

sierpień 1783

Hipotetyczna data napisania przez Norblina dwóch listów do Heleny Radziwiłłowej (pierwszy zredagowany „w piątek wieczorem” i pisany z Powązek, drugi pisany „7”), w których omawia termin przyjazdu do Arkadii i kontynuowania prac nad *Jutrzenką* (poz. 20)¹⁷⁰. W pierwszym liście Norblin zapewnia księżną, że przyjedzie do jej parku 1 września, w drugim zaś, pisany po otrzymaniu od księżnej prezentu w postaci beczki piwa, jako datę przybycia podaje koniec obecnego miesiąca lub początek przyszłego. Jako powód opóźnienia podaje prace,

169 „J[e] dessine d’après nature. Wolski mnie się dobrze udał. Nous continuerons toujours la leçons de Norblin et maman dessin avec nous” (BCz, 6293, k. 99, list Marii Czartoryskiej do brata Adama Jerzego, bez daty; tu i w kolejnych miejscach zachowuję pisownię oryginału z nielicznymi zmianami). Przyjęta tu data wynika ze wzmianki o podróży „madame de Cracovie” i pani Tyszkiewiczowej do Paryża. Izabela Branicka (1730–1808) i Maria Teresa Tyszkiewiczowa (1760–1834), bo o nich mowa, są z kolei notowane w Paryżu właśnie w 1783 r.

170 Mycielski 1900, s. XCVII–XVIII. Mycielski datował listy na rok 1780, Batowski – prace w Arkadii na lata 1783–1785, ale nie określał czasu powstania listów (punktem odniesienia był dla niego fakt, że Norblin wspomina w nich swoją żonę, zmarłą dopiero w 1787 r., oraz dzieła dla Czartoryskiej, które utożsamiał z *panneaux* do Powązek).

at the second table, where eleven people were seated: ‘Miss Bichłówna, Witosławski, Zdzitowiecki, Borzęcki, Blum, Skowroński, Norblein, Batuardi, the secretary of Dupont, the Dancemaster with his son.’

June 1783

Maria Czartoryska writes to her brother telling him that she is making drawings from nature and continuing her lessons with Norblin. Her mother, Izabela Czartoryska, is also studying with her.¹⁶⁹

August 1783

The hypothetical date on which Norblin writes two letters to Helena Radziwiłł (the first drafted ‘on Friday evening’ and written from Powązki, the second bears the number ‘7’), in which the date of his arrival in Arkadia and continuation of work on *Aurora* (cat. no. 20)¹⁷⁰ is discussed. In the first letter, Norblin assures Helena

169 ‘J[e] dessine d’après nature. I am delighted with the portrait I painted of Wolski. Nous continuerons toujours les leçons de Norblin et maman dessin avec nous’ (BCz, 6293, fol. 99; undated letter from Maria to her brother Adam Jerzy. Here and elsewhere I have retained the original spelling and grammar with very minor changes). The date used here derives from the mention of the journey of ‘madame de Cracovie’ and Madame Tyszkiewicz to Paris. Izabela Branicka (1730–1808) and Maria Teresa Tyszkiewicz (1760–1834), for it is to them that the mention refers, are in turn both noted as being in Paris in 1783.

170 Mycielski 1900, pp. XCVII–XCVIII. Mycielski dated the letters to 1780, Batowski dated the works in Arkadia to the years 1783–1785, but did not specify when the letters were written (his point of reference is that Norblin mentions his wife in them, who did not die until 1787, and the works for Izabela Czartoryska, which he identified with the *panneaux* for Powązki).



29
Turczynka / Turkish Woman
BOXM, Vinnytsia, Г-624

które realizuje dla Izabeli Czartoryskiej. Zygmunt Batowski przypuszczał, że owymi pracami były *panneaux* przeznaczone dla Powązek (poz. 99–103).

Podczas jednego z pobytów w Arkadii w 1783 r. Norblin wykonał też rysunek przedstawiający park¹⁷¹.

1783 lub 1784

Według tradycji rodzinnej Norblin udaje się w podróż do Paryża¹⁷².

1784

Czartoryscy wypłacają Norblinowi 4320 złotych. Nie jest jasne, czy kwota ta obejmuje tylko roczne wynagrodzenie, czy także zapłatę za prace malarskie¹⁷³.

29 stycznia 1784

Izabela Czartoryska donosi swojej córce Marii, że Jan Rustem (1762–1835) wykonał trzy obrazy, a jeden spośród nich powieli

171 ZKW-dep.FC/501/ab.

172 Fournier-Sarlovèze 1907, s. 58.

173 BCz, 6027, t. 1, k. 2 verso. Warto przywołać kilka innych wypłat rocznych odnotowanych w tych rachunkach. Dauvigny, oprócz stołu, dostał 3792 złote wynagrodzenia, Patuard (Batuardi?), oprócz stołu – 3417 złotych, a Simon L'Huillier – 326 dukatów (5868 złotych). W roku poprzednim guwernantka, madame Petit, otrzymała 150 dukatów na rok (2700 złotych, ale, jak wynika z dalszych kart, np. k. 12, osobno opłacono jej konie, furaż i stangreta, co kosztowało łącznie aż 822 złote), Tokarska – 250 złotych, pokojówka, madame Parizot – 600 złotych. W kontekście tych kwot zarobki Norblina uznac należy za przyzwoite, tym bardziej, że wiele wskazuje na to, że dotyczą one pensji podstawowej. Kwoty podobnego rzędu pojawiają się bowiem na odwrociach rysunków Norblina, gdzie znajdują się rozmaite kalkulacje (na przykład na rysunku MNK XV-Rr.-1268 pojawiają się kwoty 4400, 200, 240, 20 i 24 (razem: 4884 złote?).

that he will arrive at her park on 1 September, while in the second, written after receiving a gift of a barrel of beer from her, he gives the end of the current month or the beginning of next month as the date. As the reason for the delay, Norblin mentions the work he is completing for Izabela Czartoryska. Batowski assumed that these works were the *panneaux* intended for Powązki. (cat. nos 99–103).

During one of his stays in Arkadia in 1783, Norblin also made a drawing depicting the park.¹⁷¹

1783 or 1784

According to family tradition, Norblin goes on a trip to Paris.¹⁷²

1784

The Czartoryskis pay Norblin 4,320 zlotys. It is not clear whether this is just his annual salary or also includes payment for paintings.¹⁷³

171 ZKW-dep.FC/501/ab.

172 Fournier Sarlovèze 1907, p. 58.

173 BCz 6027, vol. 1, IV, fol. 2v. It is worth recalling some of the other annual payments recorded in these accounts. Dauvigny, in addition to meals received a payment of 3,792 zlotys, Patuard (Batuardi?), in addition to meals, received 3,417 zlotys, and Simon L'Huillier received 326 ducats (5,868 zlotys). In the previous year, Madame Petit the governess received 150 ducats for the year (2,700 zlotys, but, as further pages show, for example fol. 12, she received separate payments for horses, forage for the horses and a coachman, which all cost as much as 822 zlotys), Tokarska – 250 zlotys, the maid, Madame Parizot – 600 zlotys. In the context of these sums, Norblin's earnings should be considered respectable, all the more so as there is much to suggest that they relate to his basic salary. Indeed, amounts of a similar order appear on the backs of Norblin's drawings, where various calculations can be found – for example, on the drawing MNK-XV-Rr-1268, the sums of 4,400, 200, 240, 20 and 24 (total: 4,884 zlotys?) appear.



30
Czytająca dziewczyna / Young Girl Reading
1779
MNW, Rys.Pol.9498

kompozycję Norblina przedstawiającą „biskupa ratującego kobietę z ognia”¹⁷⁴. Rustem, obecny na dworze Czartoryskich od ok. 1775 r., nieco wcześniej (tj. przed 1784) został uczniem Norblina – nie jest jednak znana dokładna data rozpoczęcia przez niego nauki.

1 lutego 1784

Izabela Czartoryska informuje córkę Marię, że rano widziała się z Norblinem, który był w dobrym humorze i planował wyjazd do Puław. Norblin spędził z księżną godzinę, rozmawiając także o dzieciach¹⁷⁵.

24 lutego 1784

Izabela przekazuje córce Marii, że był u niej Norblin i miał bardzo dobry humor¹⁷⁶.

174 BCZ, 6137 II, s. nlb. Sprawa powraca w liście z 5 lutego 1784 r., z którego wynika, że obraz nie był wcale skończony, a Rustem nadal nad nim pracował. Pracę chciała pozyskać Konstancja Narbutt (?), ale Izabela poinformowała ją, że obraz jest już sprzedany (w domyśle: przeznaczony dla Marii). Por. Polanowska 2010, s. 269. Nie jest jasne, co było tematem pracy. Warto jednak wspomnieć, że podobny motyw – ratowania kobiety z ognia – Norblin przedstawił na rysunku inspirowanym *Jerozolimą Wyzwoloną* ze zbiorów National Museum of Art w Waszyngtonie (nr inv. 1996.128.29).

175 „Ce matin j'ai vu monsieur Norblin. Il est guai [zapewne: gai] bien pourtant et rempli d'envie d'aller à Puławy. Il a passé une heure avec moi et nous avons causé beaucoup, il m'a chargé de tout plein de choses pour vous tous”, BCZ, 6137 II, s. nlb.

176 „Mr Norblein a été chez moi de fort bon humeur”, BCZ, 6137 II, s. nlb.

29 January 1784

Izabela Czartoryska reports to her daughter, Maria, that Jan Rustem (1762–1835) made three paintings, and one of them reproduces Norblin's composition depicting 'Bishop Rescuing a Woman From a Fire'.¹⁷⁴ Rustem, who had been present at the Czartoryski court since around 1775, had become Norblin's pupil a little earlier (i.e. before 1784) – however, the exact date when he began his studies is not known.

1 February 1784

Izabela Czartoryska informs her daughter, Maria, that she saw Norblin in the morning; he was in good spirits and planning to go to Puławy. Norblin spent an hour with her, also talking about the children.¹⁷⁵

24 February 1784

Izabela informs her daughter Maria that Norblin stopped by to see her and was in a very good mood.¹⁷⁶

16 March 1784

Norblin confirms payment for drawings sold to the king for a total of 33. This relates to *Le Timbalier* (i.e. *The Drummer*, price – 3), *Petit Counce* (? , price – 5),¹⁷⁷ *Le pumer perse* (*Le fumer perse?* Persian smoker?, price – 3),¹⁷⁸ *La curiosité* (Curiosity, price – 4),¹⁷⁹ *La contre dance* (Contredanse, price – 9), *Le menuet* (Minuet, price – 9).¹⁸⁰ The royal accounts of 10 June 1784 suggest that the currency used for the transaction was Polish zlotys, not ducats, but this is probably an error.

18 March 1784

Izabela Czartoryska informs her daughter Maria about the sale of Norblin's drawings to the king. She claims to be the intermediary in this transaction.¹⁸¹

23 March 1784

Izabela informs her daughter Maria that she is sending her a gouache via Norblin, who is going to Puławy.¹⁸²

31 March 1784

174 BCZ, 6137 II, n.p. The matter recurs in a letter dated 5 February 1784, from which it appears that the painting was not at all finished and that Rustem was still working on it. Konstancja Narbutt (?) wanted to acquire the work, but her mother informed her that the painting had already been sold (implied: intended for Maria). Cf. Polanowska 2010, p. 269. It is not clear what the subject of the work was. However, it is worth mentioning that Norblin depicted a similar theme – the rescue of a woman from a fire – in a drawing inspired by *Jerusalem Liberated* from the collection of the National Museum of Art in Washington (inv. no. 1996.128.29).

175 'Ce matin j'ai vu monsieur Norblin. Il est guai (?) [probably: 'gai'] bien pourtant et rempli d'envie d'aller à Puławy. Il a passé une heure avec moi et nous avons causé beaucoup, il m'a chargé de tout plein de choses pour vous tous.' BCZ, 6137 II, n.p.

176 'Mr Norblein a été chez moi de fort bon humeur.' BCZ, 6137 II, n.p.

177 Possibly identified with the drawings in MNP, inv. nos Gr 89 and 90.

178 Possibly a different version of the composition from BOXM, Vinnysia, Г-624.

179 Possibly MNW, Rys. Pol. 917.

180 Perhaps either of these two dances is identified with the work: MNW, Rys. Pol. 4204. Rachunki królewskie [Royal Bills]: AGAD, Archiwum ks. Józefa Poniatowskiego [Prince Józef Poniatowski and Maria Teresa Tyszkiewicz Fonds], 370, fol. 76; AGAD, ARP 417, fols 101, 103.

181 'Norbelin a vendu beaucoup de dessins au Roi. J'en ai eu un comme courier de cette negotiation.' BCZ, 6137 II, n.p. (p. 64). In the same letter, Izabela mentions that Kazimierz Rzewuski arranged for her daughters to have good paper for drawing.

182 BCZ, 6137 II, n.p.



31
Maria Norblin (?)
1786 (?)
BOXM, Vinnytsia, Г-899

16 marca 1784

Norblin kwituje zapłatę za rysunki sprzedane królowi za łączną kwotę 33 dukatów. Mowa o *Le timbalier* (tj. „Dobosz”, cena – 3), *Petit Counce* (?), cena – 5)¹⁷⁷, *Le pumer perse* (*le fumer perse?* „Perski palacz?”, cena – 3)¹⁷⁸, *La curiosité* („Ciekawość”, cena – 4)¹⁷⁹, *La contre dance* („Kontredans”, cena – 9), *Le menuet* („Menuet”, cena – 9)¹⁸⁰. Rachunki królewskie z 10 czerwca 1784 r. sugerują, że walutą transakcji były złote polskie, a nie dukaty, ale to zapewne pomyłka.

18 marca 1784

Izabela Czartoryska donosi córce Marii o sprzedaży rysunków Norblina królowi. Przedstawia się jako pośredniczka tej transakcji¹⁸¹.

23 marca 1784

Izabela Czartoryska informuje córkę Marię, że przez wybierającego się do Puław Norblina przesyła jej gwasz¹⁸².

177 Być może tożsame z rysunkami MNP Gr 89 i 90.

178 Być może inna wersja kompozycji z BOXM, Г-624.

179 Być może MNW, Rys. Pol. 917.

180 Być może któryś z tych dwóch tańców jest tożsame z pracą: MNW, Rys. Pol. 4204. Rachunki królewskie: AGAD, AJP, 370, k. 76 ; AGAD ARP, 417, k. 101, 103.

181 „Norbelin a vendu beaucoup de dessins au Roi. J'en ai eu un comme courier de cette negotiation”, BCZ, 6137 II, s. 64 nlb. W tym samym liście Izabela wspomina, że Kazimierz Rzewuski załatwił dla jej córek dobry papier do rysowania.

182 BCZ, 6137 II, s. nlb.

In a letter to her daughter Izabela Czartoryska writes about the gifts and the gouache she received from Norblin.¹⁸³

6 April 1784

Izabela Czartoryska informs her daughter Maria that she has been to the home of Józef Klemens Czartoryski (1739/1740–1810) and his wife, Dorota Barbara née Jabłonowska (1760–1844), and is sending them some ‘delicacies’ as a gift for their hospitality. She also plans to give them a vignette made by Norblin in gouache, depicting Doris and Egle (the heroes of the idyll).¹⁸⁴

1 May 1784

Norblin borrows 100 ducats (1,800 zlotys) from Louis Dauvigny, the Czartoryskis’ dance teacher.¹⁸⁵

4 May 1784 (?)

Hypothetical dating of a letter from Izabela Czartoryska to her daughter Maria, in which she writes about Norblin’s *Aurora* (cat. no. 20) in the temple of Diana in Arkadia. Czartoryska reported: ‘The salon of the temple is almost finished. Norblin’s *Aurora* resembles all his women that you have seen: she is not beautiful; [she is] fat, red and ugly. The horses are magnificent. The sky is enchanting, the light is beautiful, the little cupids are delightful. Monsieur Norblin is coming soon to finish [the work].’¹⁸⁶

May/June 1784

Hypothetical expiry date of Norblin’s contract with the Czartoryskis.

10 June 1784

Stanisław August buys prints (engravings) from Norblin for 33 zlotys.¹⁸⁷

183 Czartoryska celebrated her birthday on 3 March and not on 31 March. The letter, however, is clearly dated 31. BCZ, 6137 II, n.p.

184 ‘Je fais faire une vignette charmante pour la mettre au but d’une chauss[ure] (?). C’est Doris et Egle [Doris and Egle, the protagonists of an idyll]. Norblin m’a bien compris et la guache est charmante. D’une côté il a bosquet claire dans lequel ma jeune fille [...] une multitude de filets qu’elle tient et des pieds et des mains. On voit qu’elle a la pretension de prendre tout ce qui l’entoure. Une multitude d’amours voltigent sur toutes les branches il y en a terre: derrière de gros arbres, on en voit plusieurs qui se tiennent les côtes de rive. À l’autre but est un bocage sombre ou une fille acr on[?] piquette avec sa cage un seul amour qui déjà y a souvé la tête. Cette galanterie m’occupe beaucoup.’ BCZ, 6137 II n.p. (pp. 82–83).

185 ‘Par cette présente de charge je promets de pay[er] à Mr Louis Dauvigny ou à son ordre la somme de 100 dittos cent ducats que je [...] à payer au 8 février 1785 / fait à Varsovie le 1. mai 1784. JPNorblin de la Gou[rda]ine.’ MNK XV-Rr.-1583 verso. In Niemira 2020 p. 105 I have the incorrect information that Norblin lent money to others, whereas it was actually him who was helped.

186 ‘Le salon du temple est presque achevé. *L’Aurore* de Mr Norblin ressemble a tous les femmes que vous avez vu de lui: elle n’est pas belle: grosse, rouge et laide. Les chevaux sont superbes. Le ciel charmante, le jour beau, le petit genies jolis. Mr Norblin arrive bientôt pour l’achever.’ BCZ, 6139 II n.p. Although the letter is included in a series of correspondence written to her daughter after the autumn of 1784, when she became ‘Mrs Wirtemberska’, I do not think that it was written at the same time, i.e. around 1788, but earlier – in 1784. It is known that in April and May 1784 Izabela Czartoryska was mostly in Warsaw and Powązki (cf. letters from this period: BCZ, 6139, n.p.), so a trip to Nieborów would not have posed a major logistical challenge. In Izabela’s correspondence with her son Adam, on the other hand, there is a letter dated 25 June, secondarily dated 1785, which mentions another visit to Arkadia – in which the salon of the temple was considered to be completely finished. Cf. BCZ, 6288, III, vol.1, fol. 155.

187 AGAD, KSA, 11, fol. 317. AGAD, ZP, 388, fol. 13v. It is possible, however, that there is a mistake here, and that the transaction is that of the purchase of the drawings of 16 March 1784. In the accounts of the purchase of the etchings, the transaction amounts to 1 ducat 15 zlotys, i.e. 33 zlotys. The ‘33’ [no currency specified] in one of the bills, on the other hand, describes the purchase of drawings. Perhaps the person transcribing the bills identified the currency too hastily.



32
 Marcin Norblin
 1788
 MNW, Nb.al. 71-757

31 marca 1784

Izabela Czartoryska w liście do córki pisze o otrzymanych prezentach i gwaszu, który dostała od Norblina¹⁸³.

6 kwietnia 1784

Izabela Czartoryska informuje córkę Marię, że była u Józefa Klemensa Czartoryskiego (1739/1740–1810) i jego żony Doroty Barbary z Jabłonowskich (1760–1844), a w prezencie za gościnę przesłała im „specjały”. Planuje przekazać im także winięty wykonane przez Norblina gwaszem, przedstawiającą Dorysa i Egle (bohaterów sielanki)¹⁸⁴.

183 Czartoryska obchodziła urodziny nie 31 marca, ale 3 marca. List jest jednak wyraźnie datowany na 31, BCz, 6137 II, s. nlb.

184 „Je fais faire une vignette charmante pour la mettre au but d'une chauss[ure?]. C'est Doris et Egle [Dorys i Egle, bohaterowie sielanki]. Norblein m'a bien compris et la guache est charmante. D'une coté il a bosquet claire dans lequel ma jeune fille [...] une multitude de filets qu'elle tient et des pieds et des mains. On voit qu'elle a la pretension de prendre tout ce qui l'entoure. Une multitude d'amours voltigent sur toutes les branches, il y en a terre: derrière de gros arbres, on en voit plusieurs qui se tiennent les côtes de rive. À l'autre but est un bocage sombre ou une fille acr on piquette avec sa cage un seul amour qui déjà y a souvé la tête. Cette galanterie m'occupe beaucoup”, BCz, 6137 II, s. 82–83 nlb.

3 July 1784 (?)

Duchess Maria of Württemberg (formerly Princess Maria Czartoryska, now married to Duke Ludwig Friedrich of Württemberg (1756–1817) writes in a letter to her brother that she is currently in Warsaw and that on 1 July she had afternoon tea at Norblin's. In turn, the latter presented their mother with two small paintings of his authorship. Maria also mentions the 'smoothing over' of the difficulties of going to Puławy, and adds that she would like Norblin to do the same – but it is difficult to determine whether she means that Norblin should go with her to Puławy, or rather that there should be the 'smoothing over' of some difficulties associated with the artist himself.¹⁸⁸

16 August 1784

Norblin's daughter Teresa Ludwika is born.¹⁸⁹

188 'Je serais contente quand je serai déjà à Puławy, but I cannot bear the preparations for the trip. Il y a eu plusieurs difficultés, but they have all been resolved, chose dont je suis enchanté. Je voudrais bien que cela soit de même avec Monsieur Norblein, but that may not be the case, nous avons été chez lui à Gouté avant-hier et il a fait présent à Maman de deux petits tableaux de son ouvrage mais charmant.' BCz 6293, n.p. (p. 147).

189 Łoza 1923, p. 103.



33
 Scena we wnętrzu płonącego okrętu Talla Piedra /
 A Scene Inside a Burning Ship (Talla Piedra)
 1782
 Gab. Ryc. BUW, inw. zb.d.7868

1 maja 1784

Norblin pożycza 100 dukatów (1800 złotych) od Louisa Dauvigny, nauczyciela tańca u Czartoryskich¹⁸⁵.

4 maja 1784 (?)

Hipotetyczne datowanie listu Izabeli Czartoryskiej do córki Marii, w którym księżna pisze o *Jutrzence* Norblina w Świątyni Diany w Arkadii (poz. 20). Czartoryska donosiła: „Salon świątyni jest niemal skończony. Jutrzenka Norblina przypomina wszystkie jego kobiety, które widziałas: nie jest piękna; [jest] gruba, czerwona i brzydka. Konie są wspaniałe. Niebo czarujące, światło piękne, małe amorki miłe. Pan Norblin przyjeżdża niebawem, aby dokończyć [dzieło]”¹⁸⁶.

185 „Par cette présente de charge je promets de pay[er] à Mr Louis Dauvigny ou à son ordre la somme de 100 dittos cent ducats que je [...] à payer au 8 février 1785 / fait à Varsovie le 1. mai 1784. JPNorblin de la Gou[rdaïne]”, MNK XV-Rr.-1583 verso. W Niemira 2020, s. 105, podałem błędną informację, że Norblin pożyczał innym pieniądze, tymczasem to jemu zapewniono pomoc.

186 „Le salon du temple est presque achevé. *L'Aurore* de Mr Norblin ressemble à tous les femmes que vous avez vu de lui: elle n'est pas belle: grosse, rouge et laide. Les chevaux sont superbes. Le ciel charmante, le jour beau, le petit genies jolis. Mr Norblin arrive bientôt pour l'achever”, BCz, 6139 II, s. nlb. Chociaż list został wtórnie włączony w zespół wiadomości pisanych do córki po jesieni 1784 r., kiedy stała się ona „panią Wirtemberską”, sądzę, że nie powstał w tym samym czasie, ale wcześniej – w 1784. Wiadomo, że w kwietniu i maju 1784 r. Czartoryska przebywała przeważnie w Warszawie i Powązkach, wycieczka do Nieborowa nie stanowiłaby więc dużego wyzwania logistycznego. W korespondencji Czartoryskiej z synem Adamem zachował się z kolei list z 25 czerwca, wtórnie datowany na rok 1785, w którym mowa o innej wizycie w Arkadii – salon świątyni uznano w nim za całkowicie skończony. Por. BCz, 6288 III, t. 1, k. 155.

7 October 1784

Norblin's daughter, Teresa Ludwika, is baptized.¹⁹⁰

December 1784 or early 1785

Norblin's pupil Jan Rustem leaves for Treptau (Trzebiatów), where he works as a painter and decorator for Princess Maria and her husband Ludwig of Württemberg.

8 February 1785

Date of repayment of a debt by Norblin to Louis Davigny for 100 ducats (1,800 zlotys).¹⁹¹

15 March 1785

A sentence of life imprisonment handed down to Maria Teresa Dogrumowa – who at the time was spreading rumours in Warsaw that Prince Adam Czartoryski was planning to poison the king, and then that the king's associates were planning to poison Czartoryski. This only intensifies the rift between Czartoryski and the royal court.

1785

Drawings copying compositions Norblin made for the Powązki in the form of *panneaux* – *Bathing*, *Church Fête* and *Picnic in the Park* are executed.¹⁹² The oil versions and the oil sketches for them

190 Ibid.

191 MNK, XV-Rr.-1583, verso.

192 MNK, XV-Rr.-45; MNW, Rys. Pol. 9067; MNW, Rys. Pol. 9070.

maj/czerwiec 1784

Hipotetyczna data wygaśnięcia kontraktu Norblina z Czartoryskimi.

10 czerwca 1784

Stanisław August kupuje od Norblina ryciny za 33 złote¹⁸⁷.

3 lipca 1784 (?)

Maria Wirtemberska w liście do brata pisze, iż przebywa obecnie w Warszawie oraz że 1 lipca była na podwieczorku u Norblina. Ten zaś ofiarował ich matce dwa małe obrazy swego autorstwa. Wirtemberska wspomina też o „zgådzeniu” trudności związanych z wyjazdem do Puław i dodaje, że chciałyby, aby tak samo było z Norblinem – trudno jednak dociec, czy chodzi o to, aby Norblin wyjechał z nią do Puław, czy raczej o „zgådzenie” jakiś trudności z związanych z nim samym¹⁸⁸.

16 sierpnia 1784

Na świat przychodzi córka Norblina – Teresa Ludwika¹⁸⁹.

7 października 1784

Chrzest córki Norblina – Teresy Ludwiki¹⁹⁰.

grudzień 1784 lub początek 1785

Uczeń Norblina, Jan Rustem, wyjeżdża do Treptau (Trzebiatów), gdzie pracuje jako malarz i dekorator księżnej Marii Wirtemberskiej i jej męża Ludwika.

8 lutego 1785

Data spłaty długu, który Norblin zaciągnął u Louisa Davigny na kwotę 100 dukatów (1800 złotych)¹⁹¹.

15 marca 1785

Skazanie na dożywotnie więzienie Marii Teresy Dogrumowej, która swego czasu rozpuszczała w Warszawie plotki, jakoby książę Adam Kazimierz Czartoryski planował otruć króla, a następnie jakoby współpracownicy króla planowali otruć księcia Czartoryskiego. Wzmacnia się rozłam między Czartoryskimi a dworem.

1785

Powstają prace rysunkowe powielające kompozycje wykonane przez Norblina dla Powązek w formie *panneaux* – *Kąpiące się*, *Kiermasz* i *Piknik w parku*¹⁹². Wersje olejne oraz olejne szkice do nich pochodzą prawdopodobnie z tego samego roku lub są nieco wcześniejsze (poz. 99–105)¹⁹³.

187 AGAD, KSA, 11, k. 317; AGAD, ZP, 388, k. 13 verso. Niewykluczone jednak, że mamy tu doczynienia z pomyłką, a transakcja jest tożsama z zakupem rysunków z 16 marca 1784 r. w rachunkach zakupów rycin opiewa na 1 dukata i 15 złotych, a w innym miejscu na 33 złote. Na „33” [bez podania waluty] w jednym z rachunków opisano transakcję na zakup rysunków. Być może osoba przepisująca rachunki zbyt pochopnie zidentyfikowała walutę.

188 „Je serais contente quand je serai déjà à Puławy, ale tego wybierania się ściepieć nie mogę. [...] Il y a eu plusieurs difficultés, ale wszystkie zgådzone chose dont je suis enchanté. Je voudrais bien que cela soit de même avec Monsieur Norblelin, ale nie może być, nous avons été chez lui à Gouté avant-hier et il a fait présent à Maman de deux petits tableaux de son ouvrage mais charmant”, BCZ, 6293, s. 147 nlb.

189 Łoza 1932, t. 1, s. 103.

190 Tamże.

191 MNK XV-Rr.-1583 verso.

192 MNK XV-Rr.-45; MNW, Rys. Pol. 9067 i 9070.

193 Mówiąc o szkicach olejnych, mam na myśli nie tylko znane obrazy z Lwowskiej Galerii Obrazów i Muzeum Sztuk Pięknych w Valenciennes, lecz także kompozycje znajdujące się dawniej w Hôtel Lambert w Paryżu (obecnie w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie, nr inw. ZKW-dep. FC 1265/a, oraz w posiadaniu rodziny Zamoyskich w Londynie).



34

César Félicité Pyrrhys de Varille
1790–1796
MNW, Nb.al 71-591

probably date from the same year or are slightly earlier (cat. nos 99–105).¹⁹³

The year 1785 is also the date of a drawing depicting the city gate in Łowicz, which may suggest that Norblin visited Nieborów.¹⁹⁴ In the same year Norblin also produced two or three gouache views of Łazienki.¹⁹⁵

1786

Norblin makes a drawing, which is described on the reverse as ‘Versailles’.¹⁹⁶ However, it is not known whether the artist actually travelled to France and Versailles that year.

According to Batowski, oil views of Powązki (formerly in Gołuchów; now lost) were made in 1786, which he believes were related to the wall decorations in Arkadia (they were sketches for them, or repetitions). Norblin made them at a similar time for the bedroom in the Temple of Diana in Arkadia (cat. nos 111–113).¹⁹⁷ They were in any case created before 1794, (the earliest reference

193 On the subject of oil sketches, I am referring not only to the well-known paintings from the Lviv Picture Gallery and the Museum of Fine Arts in Valenciennes, but also to compositions thought to be lost – one formerly at the Hôtel Lambert in Paris (now in the collection of the ZKW (cat. no. 103), and another in the possession of the Zamoyski family in London (cat. no. 100).

194 MNW, Rys. Pol. 9066i; BOXM, Vinnytsia, Г-164; BK, AO VIII 687.

195 Rottermund 2002, p. 259.

196 BNF, Paris, Le Fond Destailleur, vol. 2, 487; inv. no. 40308378.

197 Batowski 1911a, p. 91.



35
Arkusz z albumu gołuchowskiego / Sheet from the Gołuchów Album
MNW, Rys.Pol.9553-9591

Data 1785 opatrzony jest także rysunek przedstawiający bramę miejską w Łowiczu, co może sugerować wizytę Norblina w Nieborowie¹⁹⁴. W tym samym roku Norblin opracował także dwa lub trzy gwaszowe widoki Łazienek¹⁹⁵.

1786

Norblin wykonuje rysunek, który na odwrociu jest opisany jako „Versailles”¹⁹⁶. Nie wiadomo jednak, czy artysta rzeczywiście podróżował w tym roku do Francji i Wersalu.

Według Batowskiego w 1786 r. powstały olejne widoki Powązek (dawniej w Gołuchowie, dziś zaginione), które jego zdaniem miały związek z dekoracjami ściennymi w Arkadii (stanowiły szkice do nich, lub powtórzenia) – Norblin w zbliżonym czasie wykonał takie dekoracje do sypialni w Świątyni Diany w Arkadii (poz. 111–113)¹⁹⁷. Powstały one w każdym razie przed 1794 rokiem (najwcześniejsza wzmianka na ich temat pochodzi jednak z *Przewodnika* po parku napisanego przez Helenę Radziwiłłową krótko przed 1800 r.)¹⁹⁸.

10 sierpnia 1786

Chrzest córki Norblina – Heleny (zm. 1790)¹⁹⁹.

październik–listopad 1786

Norblin uczestniczy w jednej z sesji sejmku zwołanego w Warszawie, na którym omawiana jest m.in. afera Dogrumowej²⁰⁰.

26 sierpnia 1787

Chrzest córki Norblina – Franciszki Ludwika (lub syna Franciszka Ludwika?)²⁰¹.

24 października 1787

Śmierć żony, Marii z Tokarskich²⁰².

jesień–zima 1787

Czartoryscy sprowadzają farby, „kamień do farb tarcia dla książniczek” i pergamin za wysoką cenę 23 dukatów (414 złotych)²⁰³. Nie wiadomo, kto jest w tym czasie nauczycielem rysunku na dworze Czartoryskich.

17 stycznia 1788

Guwernantka Czartoryskich, madame Petit, w liście do Marii Wirtemberskiej dziękuje jej za bliżej nieznaną działalność na rzecz panny Tokarskiej, szwagierki Norblina. Wspomina też o zgonie

194 MNW, Rys. Pol. 9066; B0XM, Γ-164; BK, AO VIII 687.

195 Rottermund 2002, s. 259.

196 BNF, Paryż, Le Fond Destailleur, t. 2, 487, nr inw. 40308378.

197 Batowski 1911a, s. 91.

198 APW, Zbiór Korotyńskich, 3/3, *Guide d'Arcadie*, k. 7–8; Radziwiłłowa 1848, s. 151–152. Ponieważ polski przekład odbiega nieco od oryginału, przywołajmy ów ustęp w całości: „L'intérieur de cette chambre est peint en vues de la campagne d'une amie, qu'on a toujours à peine à quitter. Pour adoucir par une agréable illusion cette triste nécessité qui détruisoit le charme de l'Arcadie, la draperie qui entouré cette peinture représente une tente dressée à Powązki, le tableau en est séparé par une gaze légère de couleur verte, qui on fait le vaporeux de l'idée qui y transporte, et des rêves qu'on y fait au son d'une charmonica [sic!]. La voute est peinte en nuages du coucher du soleil réfléchi d'un tableau où il se montre dans un berceau d'arbre avec toute la chaleur de ses rayons est de la peinture de Norblin. Un petit amour de marbre couche sous ce berceau, y repose à la clarté d'une lampe de Psyche, semble descendre des Cieux”.

199 Łoza 1932, t. 1, s. 103.

200 MNK XV-Rr.-1303.

201 Michałowski 1978; Łoza 1932, t. 1, s. 103.

202 AN, Paryż, MC/ET/LXXVI/687, dossier Norblin, k. 2 verso, 12.

203 BCz, 9077, k. 114.

to them, however, comes from the Guide to the Park, written by Helena Radziwiłł shortly before 1800.¹⁹⁸

10 August 1786

Norblin's daughter, Helena (d. 1790), is baptized.¹⁹⁹

October–November 1786

Norblin participates in one of the sittings of the Sejm convened in Warsaw, at which, among other things, the Dogrumowa affair is discussed.²⁰⁰

26 August 1787

Baptism of Norblin's daughter Franciszka Ludwika (or son Franciszek Ludwik).²⁰¹

24 October 1787

Norblin's wife, Maria née Tokarska, dies.²⁰²

Autumn–Winter 1787

The Czartoryskis import paints, a 'rubbing stone for the little princess' and parchment for the high price of 23 ducats (414 zlotys).²⁰³ It is not known who the drawing teacher at the Czartoryski court is at this time.

17 January 1788

The Czartoryskis' governess, Madame Petit, in a letter to Maria von Württemberg thanks her for her unknown efforts on behalf of Miss Tokarska, Norblin's sister-in-law. She also mentions the death of the artist's wife and adds that 'poor Norblin is having difficulty coming to terms with her death'.²⁰⁴

26 March 1788

Wincenty de Lesseur (1745–1813), miniaturist and chamberlain to Stanisław August, offers Norblin his drawn self-portrait.²⁰⁵

198 Archiwum Państwowe w Warszawie, Zbiór Korotyńskich [State Archives in Warsaw, Korotyński Collection], 3/3, *Guide d'Arcadie*, fols 7–8; Radziwiłłowa 1848, pp. 151–152. Since the Polish translation deviates somewhat from the original, and this has not been mentioned in research to date, let us quote the passage in full: 'L'intérieur de cette chambre est peint en vues de la campagne d'une amie, qu'on a toujours à peine à quitter. Pour adoucir par une agréable illusion cette triste nécessité qui détruisoit le charme de l'Arcadie, la draperie qui entouré cette peinture représente une tente dressée à Powązki, le tableau en est séparé par une gaze légère de couleur verte, qui on fait le vaporeux de l'idée qui y transporte, et des rêves qu'on y fait au son d'une charmonica (sic). La voute est peinte en nuages du coucher du soleil réfléchi d'un tableau où il se montre dans un berceau d'arbre avec toute la chaleur de ses rayons est de la peinture de Norblin. Un petit amour de marbre couche sous ce berceau y repose a la clarté d'une lampe de Psyche semble descendre des Cieux.'

199 Łoza 1923, p. 103.

200 MNK, XV-Rr.-1303.

201 Michałowski 1978; Łoza 1923, p. 103.

202 AN, Paris, MC/ET/LXXVI/687, dossier Norblin, fol. 2v, fol. 12.

203 BCz, 9077, fol. 114.

204 'Je suis enchanté de ce que vous avez fait pour Mlle Tok[arska]. Son attachement pour vous n'est point intéressé, ma cher, mon aimable princesse, tous ceux qui vous aiment ont droit à mon amitié – j'en ai toujours beaucoup pour elle et sa pauvre soeur [pani Norblin]. J'ai mille fois pensé à la douleur que cette pauvre enfant doit avoir eu à la nouvelle de la mort qui m'a bien faite pleurer. Pauvre Norblin, s'en consolera difficilement.' BCz, 6149, fol. 179. Tokarska, Norblin's sister-in-law, is also mentioned in Madame Petit's letter of 10 March 1788 (Ibid., fol. 189v). We learn from it that the man who seemed to have serious – even matrimonial – intentions towards her was in fact only playing games with her and was now set to marry some 'devil' (*une démon*).

205 For some incomprehensible reason, at the MNW the object is believed to be a portrait of Norblin. However, the sheet of paper that lies in front of the sitter clearly reads: 'N'oublier pas Lesseur', which suggests that we are dealing here with his self-portrait. MNW, Rys. Pol. 5997/1.

żony artysty i dodaje, że „biedny Norblin z trudem pogodzi się z jej śmiercią”²⁰⁴.

26 marca 1788

Wincenty Lesseur (1745–1813), miniaturzysta i szambelan Stanisława Augusta, ofiarowuje Norblinowi swój rysunkowy autoportret²⁰⁵.

9 maja 1788

Król płaci Norblinowi 25 dukatów za dwa rysunki przedstawiające wnętrze statku podczas bitwy morskiej (il. 33)²⁰⁶. Na szkicu do tej kompozycji znajduje się uwaga monarchy (*il faut faire le Dessin fort fini*) wskazująca na jego bezpośrednie zaangażowanie.

20 września 1788

Marcello Bacciarelli płaci Norblinowi 60 dukatów z kasy Stanisława Augusta „za dwa obrazy”²⁰⁷, w rzeczywistości zaś za gwasze, przedstawiające widoki z Łazienek na kaskadę oraz na most z pomnikiem Jana III Sobieskiego. Pieniądze na ten cel król przekazał Bacciarellemu dwa dni wcześniej²⁰⁸. W innych rachunkach dotyczących tej transakcji mowa o tym, że zapłata uwzględnia zmiany, które artysta ma wykonać na dwóch innych pejzażach przedstawiających Łazienki (zapewne wedle zaleceń samego króla)²⁰⁹. Komplet czterech widoków był przeznaczony na dar dla księcia Marcantonio Borghese (1730–1800) i został przesłany do Rzymu (il. 4-5)²¹⁰.

6 października 1788

Zwołanie w Warszawie Sejmu Wielkiego.

14 lutego 1789

Norblin otrzymuje 120 dukatów (2160 złotych) za zamówiony lub namalowany z myślą o królu Stanisławie Augustu obraz przedstawiający bitwę pod Zborowem (poz. 49)²¹¹. Nie jest jasne, czy za obraz ostatecznie zapłacił sam król, czy Michał Jerzy Mniszech (któremu król obraz albo odstąpił, albo sprzedał).

10 maja 1789

Norblin prawdopodobnie przebywa w Warszawie, gdzie Jean-Pierre Blanchard (1753–1809) organizuje lot balonem – uwieczniony przez artystę w postaci rysunku²¹².

204 „Je suis enchanté de ce que vous avez fait pour Mlle Tok[arska]. Son attachement pour vous n'est point intéressé, ma chère, mon aimable princesse, tous ceux qui vous aiment ont droit à mon amitié – j'en ai toujours beaucoup pour elle et sa pauvre soeur [pani Norblin]. J'ai mille fois pensé à la douleur que cette pauvre enfant doit avoir eu à la nouvelle de la mort qui m'a bien faite pleurer. Pauvre Norblin, s'en consolera difficilement”, BCz, 6149, k. 179. Tokarska, szwagierka Norblina, jest też wspomniana w liście madame Petit z 10 marca 1788 r. (tamże, k. 189 verso). Dowiadujemy się z niego, że mężczyzna, który zdawał się mieć wobec niej poważne – wręcz małżeńskie – zamiary, w rzeczywistości tylko nią pogrywał, a teraz ma żenić się z jakąś „diablicą” („une demon”).

205 W MNW praca mylnie uchodzi za autoportret Norblina. Jest jednak wyraźnie opisana: 'N'oublier pas Lesseur', co dowodzi, że oglądamy jego autoportret. MNW, Rys. Pol. 5997/1.

206 AGAD, ARP, 421, k. 106; AGAD, KSA, 11, k. 320 verso; AGAD, ZP 388, k. 32 verso. Gab. Ryc. BUW 7862; 10197.

207 AGAD, KSA, 11, k. 321.

208 AGAD, ARP, 421, k. 115.

209 AGAD, Archiwum Kameralne, III/1145, k. 740; AGAD, ARP, 421, k. 115.

210 Obecnie ZKW-FC. 604-608.

211 AGAD, ARP, 422, k. 100; AGAD, AJP, 370, k. 164; Juszcak 2020, s. 292. Por. Archiwum PAN, Archiwum Batowskiego, III/2-50, k. 376 (wypisy z „Podręcznej księgi Stanisława Augusta...” z 1789 r.).

212 MNK, nr inw. XV-Rr.-1236. Blanchard kolejny lot w Warszawie zorganizował 14 maja 1790 r.

9 May 1788

The king pays Norblin 25 ducats for two drawings depicting the interior of a ship during a naval battle (fig. 33).²⁰⁶ The sketch for this composition contains a comment by the king ('il faut faire le dessin fort fini') thus indicating his direct involvement in the work.

20 September 1788

Bacciarelli pays Norblin 60 ducats from Stanisław August's coffers 'for two paintings',²⁰⁷ in fact for gouaches depicting views from the Łazienki looking towards the waterfall and to the bridge with the equestrian statue of Jan III Sobieski. The king had given Bacciarelli the money for this purpose two days earlier.²⁰⁸ Other bills relating to this transaction mention that the payment takes into account the changes that the artist is to make to two other works depicting the Łazienki – probably on the recommendation of the king himself.²⁰⁹ The set of four views was intended as a gift for Prince Marcantonio Borghese (1730–1800) and was sent to Rome (figs 4-5).²¹⁰

6 October 1788

Convening of the Great Sejm in Warsaw.

14 February 1789

Norblin receives 120 ducats (2,160 zlotys) from Michał Jerzy Mniszech for a painting commissioned or painted with King Stanisław August in mind, depicting the *Battle of Zboriv* (1649) (cat. no. 49).²¹¹ It is not clear whether the painting was paid for by the king himself or by Michał Jerzy Mniszech (to whom the king gave or sold the painting).

10 May 1789

Norblin is probably in Warsaw, where Jean-Pierre Blanchard (1753–1809) organizes a hot air balloon flight – immortalized by the artist in the form of a drawing.²¹²

1788–1789

Norblin draws sanguine views of Arkadia.²¹³ Several sepia and ink views of the park probably date from the same time.²¹⁴ In addition, the artist also works on a large view of the Łazienki.²¹⁵

The year 1789 is the hypothetical date on which Grzegorz Wakulewicz began his studies with Norblin.²¹⁶

1790

Norblin's daughter, Teresa Ludwika, dies.²¹⁷

206 AGAD, ARP, 421, fol. 106; AGAD, KSA, 11, fol. 320 verso; AGAD, ZP 388, fol. 32 verso. Gab. Ryc. BUW 7862; 10197.

207 AGAD, KSA, 11, fol. 321.

208 AGAD, ARP, 421, fol. 115.

209 ADAD, Archiwum Kameralne [The Keepers of the Royal Treasury Funds], III/1145, fol. 740.

210 Currently ZKW-FC. 604-608.

211 AGAD, ARP, 422, fol. 100; AGAD, AJP, 370, fol. 164; Juszcak 2020, p. 292; Archiwum PAN [PAN Archives], Archiwum Batowskiego [Batowski Archives], III/2-50, fol. 376 (excerpts from Stanisław August's book of expenses' of 1789).

212 MNK, inv. no. XV-Rr.-1236. Blanchard organized another flight in Warsaw on 14 May 1790.

213 ZNiO, inv. no. I.g. 4999-5002; Cowell 1995.

214 MNK XV-Rr-515 to 554. The dated work is no. 521. Norblin returned to this series – one of the plates was made in 1817.

215 MNP, Gr. 581.

216 Bernatowicz 1998, p. 122.

217 Łoza 1923, p. 103.



36
Sejmik polski / Polish Sejmik
 1790
 MNK, 15-Rr962

1788–1789

Norblin rysuje sangwiną serię widoków Arkadii²¹³. Z tego samego czasu pochodzi seria sepiowych i tuszowych widoków parku²¹⁴. W roku 1789 artysta opracowuje ponadto duży widok Łazienek²¹⁵. Rok 1789 jest hipotetyczną datą rozpoczęcia nauki u Norblina przez Grzegorza Wakulewicza²¹⁶.

1790

Śmierć córki Norblina – Teresy Ludwiki²¹⁷.

4 lutego 1790

Fryderyk Bacciarelli otrzymuje od króla polecenie wypłacenia Norblinowi 50 dukatów za jeden widok Łazienek²¹⁸.

4 February 1790

Fryderyk Bacciarelli receives an order from the king to pay Norblin 50 ducats for one view of the Łazienki.²¹⁸

20 June 1790

Izabela Czartoryska, who is staying in Bath, England, informs her daughter Maria that she has already received the first of Norblin's drawings, and is now asking him for the second one – a gouache.²¹⁹

3 May 1791

Adoption of the Constitution of 3 May.

7 September 1791

Theatrical performances and a festival are held at the Łazienki, which Norblin draws in sepia.²²⁰

213 ZNiO, nr inw. I.g. 4999–5002; Cowell 1995, snlb.

214 MNK XV-Rr.-515–554. Datowana praca ma nr 521. Norblin powracał do tego cyklu – jedna z plansz powstała w 1817 r.

215 MNP Gr 581.

216 Bernatowicz 1998, s. 122.

217 Łoza 1932, t. 1, s. 103.

218 AGAD, ARP, 423, k. 100. Zapewne tożsamy z pejzażem z 1789 r. z MNP, nr inw. Gr 581.

218 AGAD, ARP, 423, fol. 100. Probably identified with the landscape of 1789 in the MNP, inv. no. Gr 581.

219 'Demandez à Norblin quand la seconde gouache me sera envoyée. Je reçû le premier dessin au moins et je n'entends pour parler de la seconde. [...] Occupez-vous de la gouache je vous prie.' BCz, 6137 II, n.p. (p. 342).

220 ZKW/5761ab-5762/ab. The *passee-partout* of all these works bears the date 17 September 1788, referring to the festivities held in the park as part of the inauguration of the monument to Jan III Sobieski (cf. *Gazeta Warszawska* 1788, no. 75, p. 21). However, the amphitheatre at that time was an above-ground structure and Norblin depicts it as made of bricks. So the works must have been made in 1791 or shortly thereafter.



37

Łapanie gęsi na Pradze / Catching Geese in Praga
1785-1795
kol. pryw. / private collection

20 czerwca 1790

Przebywająca w Bath w Anglii Izabela Czartoryska informuje swoją córkę Marię, że otrzymała już pierwszy z rysunków Norblina, a teraz prosi go o drugi – gwasz²¹⁹.

3 maja 1791

Uchwalenie Konstytucji 3 maja.

7 września 1791

W Łazienkach organizowane są przedstawienia teatralne i festyn, które Norblin rysuje sepią²²⁰.

29 lub 30 listopada 1791

Norblin kwituje odbiór 30 dukatów za prospekt Łazienek. Ta

219 „Demandez à Norblin quand la seconde gouache me sera envoyée. Je reçû le premier dessin au moins et je n'entends pour parler de la seconde. [...] Occupez-vous de la gouache je vous prie”, BCz, 6137 II, s. 342 nlb.

220 ZKW/5761ab-5762/ab. Na *pas-partout* wszystkich prac umieszczono datę 17 września 1788 r., odnoszącą się do festynu wydanego w parku w ramach inauguracji pomnika Jana III Sobieskiego (por. „Gazeta Warszawska”, 1788, nr 75, s. 21). Amfiteatr był jednak w tym czasie konstrukcją naziemną, a Norblin przedstawia go jako murowany. Prace musiały więc powstać w 1791 r. lub krótko potem.

29 or 30 November 1791

Norblin confirms receipt of 30 ducats for a view of the Łazienki; according to Batowski, it is identical to the lost view of the statue of Tancred and Clorinda.²²¹

1791

Norblin draws a portrait of Leroy, a Frenchman who worked in Warsaw as a teacher (‘*maître d’écriture*’).²²²

2 May 1792

A print (engraving) by Józef Łęski (1760–1825) based on Norblin’s *Adoption of the Constitution of 3 May* – later in the possession of Julian Ursyn Niemcewicz appears in Warsaw. The print is sold for 2 ducats (36 zlotys) and advertised in a leaflet entitled *Doniesienie* [News].²²³ The same leaflet mentions that Norblin is willing to sell a drawing depicting *Adoption of the Constitution...* for the sum of 300 ducats (about 5,400 zlotys).

221 AGAD, ARP 424, fol. 118; AGAD, KSA 11, fol. 324. Mańkowski 1932, p. 470; Archiwum PAN, Archiwum Batowskiego, III/2-50, fol. 393. Although it was described as a ‘tableau’ in the accounts of Stanisław August, it was actually a gouache. In February 1797 the king gave it to Madame Grabowska.

222 MNK-XV-Rr.-1026.

223 Batowski 1911a, p. 124; Michałowski 1973, no. 4, pp. 72–74. Norblin’s Drawing: BK MK 3335.



38
Wypróżniający się Turek / Defecating Turk
1790–1796
MNW, Nb.al 71-486

praca była przez Batowskiego słusznie utożsamiana z widokiem na pomnik Tankreda i Kloryndy²²¹.

1791

Norblin wykonuje rysunkowy portret Leroya, Francuza pracującego w Warszawie jako nauczyciel („maître d'écriture”)²²².

2 maja 1792

W Warszawie ukazuje się rycina wykonana przez Józefa Łęskiego (1760–1825) według *Uchwalenia Konstytucji 3 maja* Norblina (później w posiadaniu Juliana Ursyna Niemcewicza). Rycina sprzedawana jest w cenie 2 dukatów (36 złotych) i reklamowana drukiem ulotnym, *Doniesieniem*²²³. W tej samej ulotce mowa, że Norblin skłonny jest sprzedać rysunek wyobrażający Uchwalenie za kwotę 300 dukatów (ok. 5400 złotych).

18 maja 1792

Rzeczpospolita zostaje zaatakowana przez Rosję. Początek wojny w obronie Konstytucji 3 maja.

221 AGAD, ARP, 424, k. 118; AGAD, KSA, 11, k. 322 verso, 324; AGAD.; Mańkowski 1932, s. 470; Archiwum PAN, Archiwum Batowskiego, III/2-50, k. 393, wypisy z nieznanego zestawienia rachunków królewskich. Chociaż w rachunkach Stanisława Augusta obiekt określono jako *tableau*, był to tak naprawdę gwazd, w lutym 1797 r. został ofiarowany przez króla Elżbiecie Grabowskiej.

222 MNK-XV-Rr.-1026.

223 Batowski 1911a, s. 124; Michałowski 1973, nr 4, s. 72–74. Rysunek Norblina: BK MK 3335.

18 May 1792

The Polish-Lithuanian Commonwealth is attacked by Russia. Start of the war in defence of the Constitution of 3 May.

11 December 1792

The Radziwiłł family's governess, Madame Duhoux, sends Princess Helena thanks from Norblin and ballet master François Gabriel Le Doux (1754–1823), who are staying in Warsaw, for the efforts (*peines*) she made on their behalf, of which we have no details.²²⁴

December 1792

Norblin receives 100 zlotys as payment from Izabela Czartoryska for unknown works.²²⁵

March 1793

Norblin gives lessons to Princess Krystyna Radziwiłł (1776–1796), who under his supervision makes a drawing in crayons of a cupid on a swing.²²⁶

224 *Ledoux et Norblin remercient Mde la Princesse de peines qu'elle s'est donné pour eux*. AGAD, Archiwum Radziwiłłów z Nieborowa [Radziwiłł Archives in Nieborów], II, file 2/203, fol. 16.

225 BCz, 6077 IV, vol. 1, n.p.

226 'Mr Norblin est au pied de la Princesse, il me charge de lui dire qu'il est fort content de la Princesse Christine, elle vient de faire d'imagination un petit amour dans une corbeille de rose sur une escarpolette en Arcadie. Ce dessin est en crayon anglaise fort soigné et fort jolie. Elle recommence la guache.' AGAD, ARN, II, file 2/203, fol. 28. Shortly thereafter this drawing was sent to Michał Hieronim Radziwiłł (Ibid., fol. 193, letter of 1 March 1794).

11 grudnia 1792

Guwernantka Radziwiłłów, madame Duhoux, przekazuje księżnej Helenie podziękowania od przebywających w Warszawie Norblina i baletmistrza François Gabriela Le Doux (1754–1823) za bliżej nieznane „trudy”, które sobie dla nich zadała²²⁴.

grudzień 1792

Norblin otrzymuje od Izabeli Czarторыskiej 100 złotych wynagrodzenia za nieznane prace²²⁵.

marzec 1793

Norblin daje lekcje księżniczce Krystynie Radziwiłłównie (1776–1796), która pod jego okiem rysuje kredkami amorka na huśtawce²²⁶.

15 października 1793

W wieku 74 lat umiera ojciec Norblina – Pierre Martin²²⁷.

początek 1794

Guwernantka Radziwiłłów, madame Duhoux, donosi księżnej Helenie, że Norblin powtarza jej krążące po Warszawie „wersy”, jakoby w mieście nie było już wielu jakobinów, ale liczni byli za to sankiuloci²²⁸.

styczeń–maj 1794

Każdego miesiąca Norblin otrzymuje od Izabeli Czarторыskiej 108 złotych wynagrodzenia za nieznane prace²²⁹.

koniec lutego 1794

Norblin poprawia w Warszawie pierwsze prace gwaszem wykonane przez księżniczkę Krystynę Radziwiłłównę²³⁰. W tym samym czasie Radziwiłłówna pozuje do portretu Josephowi Grassiemu (1757–1838). Nie jest jednak pewne, czy obaj artyści mieli okazję się poznać (co ze względu na ich wspólne sympatie kościuszkowskie wydaje się jednak bardzo prawdopodobne).

17 kwietnia 1794

Początek insurekcji kościuszkowskiej w Warszawie. Walki na Krakowskim Przedmieściu i na ulicy Miodowej.

19 kwietnia 1794

Norblin podpisuje *Akces obywatelów i mieszkańców Księstwa Mazowieckiego do Aktu Powstania Narodowego pod naczelnictwem Tadeusza Kościuszki*. Jego nazwisko figuruje pod numerem 1331,

224 „Ledoux et Norblin remercient Mde la Princesse de peines qu'elle s'est donné pour eux”, AGAD, ARN, II, 2/203, k. 16.

225 BCz, 6077 IV, t. 1, s. nlb.

226 „Mr Norblin est au pied de la Princesse, il me charge de lui dire qu'il est fort content de la Princesse Christine, elle vient de faire d'imagination un petit amour dans une corbeille de rose sur une escarpolette en Arcadie. Ce dessin est en crayon anglaise fort soigné et fort jolie. Elle recommence la gauche”, AGAD, ARN, II, 2/203, k. 28. Nieco później ten rysunek przesłano Michałowi Hieronimowi Radziwiłłowi (tamże, k. 193, list z 1 marca 1794 r.).

227 Batowski jako datę śmierci podaje rok 1793, Łoza – 1794 (por. Batowski 1911a, s. 4; Łoza 1932, t. 1, s. 103). Księgi parafialne z Misy (État civil..., 5MI4178, s. nlb.) nie zawierają informacji na temat śmierci pochówku Pierre'a Martina Norblina. Być może zmarł w innym mieście.

228 „Norblin dit qu'il n'y a plus de jacobins ici, mais beaucoup de sans culottes]. Voici des vers qui court dans la ville”, AGAD, ARN, II, 2/203, k. 179.

229 BCz, 6077 IV, t. 1, s. nlb.

230 AGAD, ARN, II, 2/203, k. 193.

15 October 1793

Norblin's father, Pierre Martin, dies at the age of 74.²²⁷

Beginning of 1794

The Radziwiłł's governess, Madame Duhoux, informs Princess Helena that Norblin is repeating to her the 'verses' circulating in Warsaw. According to him, there are not many Jacobins in the city, but there are many *sans-culottes*.²²⁸

January–May 1794

Each month Norblin receives 108 zlotys from Izabela Czarторыska in payment for unknown works.²²⁹

End of February 1794

In Warsaw Norblin makes improvements to the first works in gouache made by Princess Krystyna Radziwiłł.²³⁰ At the same time, she sits for a portrait by Joseph Grassi (1757–1838), but it is not certain whether the two artists had the opportunity to meet each other (however, given their mutual pro-Kościusko sympathies, it seems very likely they did).

17 April 1794

The beginning of the Kościusko insurrection in Warsaw. Fighting breaks out on the Krakowskie Przedmieście and on Miodowa Street.

19 April 1794

Norblin signs the 'Accession of Citizens and Citizens of the Duchy of Masovia to the Act of National Uprising under the leadership of Tadeusz Kościusko'. He is listed under the number 1331, just after Franciszek Zieliński (a merchant selling goods made of iron on the Old Town market square) and before Ignacy Rociszewski. 'Accession' does not imply Norblin's being in military service, of course, and is only a political demonstration.²³¹

5 May 1794

Norblin marries Maria Magdalena Anna Kopsch (1770–1861).²³² According to family tradition, handed down from the Parisian line of the Norblins to Zygmunt Batowski, Kopsch was the early orphaned daughter of a Warsaw entrepreneur ('industrialist'), who was raised in the home of Magdalena Rybińska, née Eysmont, the wife of the castellan of Owrucka and long-time partner of Bishop Adam Naruszewicz (1733–1796). A certain Kopsch, this time described as a merchant living in Leszno, is mentioned in the correspondence between August Moszyński and the king.²³³ Around 1791, Kopsch's daughter, Maria was in an informal relationship with General Janusz Stanisław Iliński (1765–1792) and at the beginning of 1793, already after Iliński's death in a skirmish with Cossacks near Markuszów (26 July 1792), she gave birth to his

227 Batowski gives 1793 as the date of his death, Łoza gives 1794 (cf. Batowski 1911a, p. 4; Łoza 1923, vol. 1, p. 103). The parish records from Misy (État civil..., 5MI4178, n.p.) do not contain information on the death of Pierre Norblin or his burial. He may have died in another town.

228 'Norblin dit qu'il ny a plus de jacobins ici, mais beaucoup de sans culottes]. Voici des vers qui court dans la ville.' AGAD, ARN, II, 2/203, fol. 179.

229 BCz, 6077 IV, vol. 1, n.p.

230 AGAD, ARN, II, 2/203, fol. 193.

231 Dzwonkowski, Kipa, Morcinek 1955, p. 244. Norblin's son, Aleksander, enrolled somewhat later and is listed under number 1802 (p. 258).

232 Łoza 1923, vol. 1, p. 103.

233 Cf. BCz, 676, fol. 1595, August Moszyński's letter to Stanisław August, of 22 March 1784.

zaraz po Franciszku Zielińskim (kupcu obracającym wyrobami żelaznymi na rynku Starego Miasta) i przed Ignacym Rościszewskim. W przypadku Norblina akces nie oznaczał oczywiście służby wojskowej i był jedynie demonstracją polityczną²³¹.

5 maja 1794

Norblin bierze ślub z Marią Magdaleną Anną Kopsch (1770–1861)²³². Według tradycji rodzinnej, przekazanej przez paryską linię Norblinów Zygmunтови Batowskiemu, Kopschówna była wcześniej osieroconą córką warszawskiego przedsiębiorcy („przemysłowca”), która wychowywała się w domu Magdaleny z Eysmontów Rybińskiej, kasztelanowej owruckiej i wieloletniej partnerki biskupa Adama Naruszewicza (1733–1796). Niejakiego Kopscha, tym razem określonego mianem kupca mieszkającego na Lesznie, odnadjujemy w korespondencji Augusta Moszyńskiego z królem²³³. Około 1791 r. Kopschówna była w nieformalnym związku z generałem Januszem Stanisławem Ilińskim (1765–1792) i na początku 1793 r., już po śmierci Ilińskiego w potyczce z Kozakami pod Markuszowem (26 lipca 1792), urodziła jego córkę, Amelię²³⁴. Młodszy brat Ilińskiego, Józef (1766–1844), nie uznał Amelii jako córki Janusza Stanisława. Podważył też relację Kopschówny dotyczącą jej rzekomego ślubu z Ilińskim. Wychodząc za Norblina Kopschówna uchodziła za pannę z dzieckiem.

9 maja 1794

Wieszanie zdrajców na rynku Starego Miasta. Norblin na dwóch rysunkach przedstawił wieszanie trzech targowiczian skazanych tego dnia na karę śmierci za zdradę narodową: hetmana wielkiego koronnego Piotra Ożarowskiego, marszałka Rady Nieustającej Józefa Ankwicza i hetmana polnego litewskiego Józefa Zabiełłę, którego egzekucję widać na pierwszym planie. Na jednej z prac dodał też adnotację dotyczącą swojego miejsca zamieszkania: kamienica Gniewczyńskiego na Starym Mieście²³⁵. Co ciekawe, na Rynku Starego Miasta mieszkało też kilku innych artystów, m.in. malarze Friedrich Lohrmann (ok. 1735 – ok. 1800) i Antonio Russo (a przelotnie także Joseph Grassi (1757–1838), sztukatorzy Giuseppe Amadio i Paolo Casasopra; na przylegającej do rynku ulicy Jezuickiej – architekt Jakub Kubicki (1758–1833) i rzeźbiarz Franciszek Pinck (1733–1798); na ulicy Krzywe Koło – rzeźbiarz André Le Brun (1737–1811)²³⁶.

Nie wiadomo, kiedy Norblin zamieszkał w kamienicy Gniewczyńskiego. Warto jednak odnotować, że Antoni Magier twierdził, że w bliżej nieznanym okresie, zapewne na przełomie lat 80. i 90. król Stanisław August odwiedził jednego z uczniów

231 Dzwonkowski, Kipa, Morcinek 1955, s. 244. Syn Norblina, Aleksander, wpisał się nieco później i figuruje pod numerem 1802 (tamże, s. 258).

232 Łoza 1932, t. 1, s. 103.

233 Por. BCz, 676, k. 1595, list Moszyńskiego do Stanisława Augusta, z 22 marca 1784 r.

234 Batowski 1911a, s. 141.

235 BK, AO VIII 677. W adnotacji Norblin pomylił datę wieszania: zamiast 9 maja podał 8 maja. Praca powstała prawdopodobnie jeszcze w dniu egzekucji – wiadomo bowiem, że ciała zdjęto z szubienic tego samego dnia, o godzinie 18.00 (Kiliński 1958, s. 119). Drugi ze wspomnianych rysunków to MNK-MNK XV-Rr.-1581. W tym samym czasie na rynku Starego Miasta mieszkali także Józef Wybicki (1747–1822) i Kazimierz Konopka (1769–1805, sekretarz Hugona Kołłątaja).

236 Archiwum PAN, Archiwum Batowskiego, III/2-50, k. 347. Batowski posługiwał się „Protokołem rewizji miasta wolnego Warszawy” z 1792 r. Jak wynotował: nazwiska Norblina w nim brakowało. Być może w 1792 r. Norblin mieszkał z rodziną w okolicach pałacu Radziwiłłów bądź w Nieborowie?



39

Maria Kopsch ze swoim dzieckiem (?) / Maria Kopsch with her Baby (?)

1793

MNW, Rys.Pol.9760

daughter, Amelia.²³⁴ Iliński's younger brother, Józef (1766–1844), did not recognize Amelia as Janusz Stanisław's daughter. He also disputed Kopsch's account of her alleged marriage to Janusz Iliński. When she married Norblin, Maria Kopsch was regarded single mother with a child.

9 May 1794

Hanging of traitors in the Old Town Square. Norblin's two drawings depict the hanging of three members of the Targowice Confederation sentenced to death on this very day for treason against the state: Grand Crown Hetman Piotr Ożarowski, Marshal of the Permanent Council Józef Ankwicz and Lithuanian Field Hetman Józef Zabiełło, whose execution can be seen in the foreground. He also added a note about his place of residence: the Gniewczyński tenement house in the Old Town.²³⁵ Interestingly, several other artists also lived in the Old Town Square, including painters Friedrich Lohrmann (c. 1735 – c. 1800) and Antonio

234 Batowski 1911a, p. 141.

235 BK, inv. AO VIII 677. In the annotation, Norblin got the date of the hanging wrong: he gave 8 May instead of 9 May. The work was probably made on the day of the execution – as it is known that the bodies were taken down from the gallows on the same day, at 6 pm (Kiliński 1958, p. 119). The second of these drawings is MNK-15-Rr-1581. At the same time, Józef Wybicki (1747–1822) and Kazimierz Konopka (1769–1805, secretary to Hugo Kołłątaj) were also living in the Old Town Square.



40
Rodzina Norblinów (?) / The Norblin Family (?)
1795
BOXM, Vinnytsia, Г-420

Norblina mieszkającego właśnie na Starym Mieście, na drugim piętrze jednej z kamienic. Monarcha miał u niego oglądać „teatrzyk optyczny, w którym osóbki ruchome wystawiały pokusy św. Antoniego na puszczy”, a rysunek naśladował *Przemiany* Owidiusza – zapewne wg. cyklu Norblina dla Szkoły Rycerskiej²³⁷.

26 lipca 1794

Prezydent Warszawy, Ignacy Zakrzewski, wydaje dla Norblina paszport zezwalający na wychodzenie do Obozu Najwyższego Naczelnika, czyli obozu Kościuszki pod Mokotowem. Na otrzymanym paszporcie Norblin wyrysował obóz²³⁸.

5 listopada 1794

Kapitulacja wojsk broniących Warszawy przed Rosjanami.

listopad (?) 1794

Według relacji Edwarda Rastawieckiego (1804–1874) i Adama Mielezki-Maliskiewicz (1829–1899), które są zakorzenione prawdopodobnie w opowieści Józefa Koitkowskiego (1791–1851), po klęsce insurekcji Norblin interweniował w sprawie swojego ucznia, Aleksandra Orłowskiego (1777–1732) – odnalazł go w jednej z karczem i zaciągnął z powrotem do Warszawy²³⁹.

237 Magier 1963, s. 100, Niemira 2022c, s. 180.

238 MNW, Rys. Pol. 6072; Batowski 1911a, s. 126.

239 N.N. 1854, s. 25; relacja A. Mielezki-Maliskiewicz zapisana została na odwrociu pracy ówczesnie związanej z Orłowskim (MNW, MP 3407). Czytamy: „Młody Orłowski po powstaniu Kościuszki, wracając z [André] Le Brunem do Warszawy i zatrzymawszy się raz ostatni na popas pod miastem, nagle zginął wyszedłszy na spacer. Darmo go szukał Le Brun, pod którego opieką był młodzieniec. Le Brun wrócił do Warszawy bez pupila. Tak upłynęło parę tygodni. Nareszcie udało się Le Brunowi i odszukał młodzieńca w jakiejś wiejskiej karczemce, do której zabłądziłszy w czasie spaceru i poznawszy w niej młodą i ładną szynkareczkę, blondynkę z czarnymi oczyma, przesiadywał tam wesoło i szczęśliwie, niemniej zapewne od wesołej i uszczęśliwionej z swego gościa dziewczyny. Le Brun odszukał Aleksandra musiał go prawie gwałtem wyciągnąć od karczmarczki przy pomocy i za powagą Norblina, dawniejszego jego nauczyciela. Przypadek ten posłużył potem Orłowskiemu do niniejszego obrazku, w którym przedstawił Norblina w postaci starej baby przypatrującej się z zazdrością jego błogim karesom z dziewczyną”.

Russo (and briefly Joseph Grassi (1757–1838)) stucco artists Giuseppe Amadio and Paolo Casasopra; on Jezuicka Street, adjacent to the square – architect Jakub Kubicki (1758–1833) and sculptor Franciszek Pinck (1733–1798); on Krzywe Koło Street – sculptor André Le Brun (1737–1811).²³⁶

It is not known when Norblin took up residence in Gniewczyński's tenement house. However, it is worth noting that Antoni Magier claimed that at an unknown time, probably in the late 1780s and early 1790s, King Stanisław August visited one of Norblin's pupils living in the Old Town, on the second floor of one of the tenements. At his home, the monarch purportedly watched 'an optical theatre in which movable figures presented the temptations of St Anthony in the wilderness', and the drawing imitated Ovid's *Metamorphoses* – probably based on Norblin's series for the School of Chivalry.²³⁷

26 July 1794

The mayor of Warsaw, Ignacy Zakrzewski, issues a passport for Norblin allowing him to go out to visit the camp of the Supreme Commander, i.e. Kościuszko's camp near Mokotów – which Norblin drew on the passport.²³⁸

5 November

Capitulation of the troops defending Warsaw against the Russians.

November (?) 1794

According to the accounts of Edward Rastawiecki and Adam Mielezko-Maliskiewicz, which are probably rooted in the story of Józef Koitkowski (1791–1851), after the defeat of the insurrection Norblin intervened in the case of his pupil, Aleksander Orłowski – he found him in one of the taverns and dragged him back to Warsaw.²³⁹

1794

Norblin describes several of his drawings as having been made in Opole Lubelskie [Lublin Voivodeship], an estate owned by Aleksander Lubomirski, castellan of Kiev, general of the French army (d. 1808).²⁴⁰ Probably during this period, his son Sebastian begins studying with the gemstone engraver Romain-Vincent Jeuffroy (1749–1826), who was staying in Opole.

236 Archiwum PAN, Archiwum Batowskiego, III/2-50, fol. 347. Batowski used the 'Protokoł rewizji miasta wolnego Warszawy' [Report on the revision of the Free City of Warsaw] of 1792. As he noted, Norblin's name was missing from it. Perhaps in 1792 Norblin lived with his family in the vicinity of the Radziwiłł palace or in Nieborów?

237 Magier 1963, p. 100, Niemira 2023, p. 180.

238 MNW, Rys. Pol.6072 MNW; Batowski 1911a, p. 126.

239 NN 1854, p. 25; Maliskiewicz's account is recorded on the back of a work then associated with Orłowski (MNW, MP 3407). On it we read: 'Young Orłowski, after the Kościuszko Uprising, returning with [André] Le Brun to Warsaw and having stopped one last time for a rest near the city, and having gone out for a walk, suddenly disappeared. Le Brun, under whose care the young man was, looked for him in vain. Le Brun returned to Warsaw without his pupil. A few weeks passed in this manner. At last Le Brun succeeded in finding the young man in some country inn into which he had wandered during a walk and met a young and pretty innkeeper, a blonde with black eyes; he sat there cheerfully and happily, no less cheerful and happy than the girl who was pleased with her guest. Le Brun, having found Aleksander, had to drag him almost violently away from the innkeeper with the help of a stern Norblin, his former teacher. This incident later served Orłowski well with the subject matter for the present picture, in which he depicted Norblin in the form of an old woman watching with envy his blissful caressing with the girl.'

240 MNW, Rys. Pol. 9202. The second work depicts a battle and is in a private collection in France. Two drawings depicting a marketplace in Opole Lubelskie are also preserved in a private collection in Warsaw.

1794

Norblin kilka ze swoich rysunków opisuje jako wykonane w Opolu (Lubelskim), majątku należącym do Aleksandra Lubomirskiego, kasztelana kijowskiego, generała wojsk francuskich (zm. 1808)²⁴⁰. Prawdopodobnie w tym okresie syn artysty, Aleksander rozpoczyna naukę u przebywającego w Opolu gliptyka Romaina-Vincenta Jeuffroya (1749–1826).

18 sierpnia 1794 lub 1795 (?)

Norblin pisze list do księcia Adama Czartoryskiego, w którym informuje, że ukończył dwa zamówione przez niego rysunki (ilustrujące wydarzenia z 3 maja 1791 r. oraz 17 kwietnia 1794 r.), prosi o uregulowanie płatności za drugi z nich i podkreśla, że ze względu na trudną sytuację, w której się znajduje, potrzebuje pieniędzy²⁴¹.

około 1795

Norblin redaguje list do nieznanego adresata w Paryżu, z którym kontaktuje się za pośrednictwem pokojowego („valet de chambre”) dyplomaty i jakobina Marie-Louisa Descroche’a, markiza de Saint Croix (1749–1830)²⁴². Informuje, że od siedmiu lat nie ma wiadomości o swoich rodzicach. Prosi adresata, aby ten skontaktował się z jego wujem mieszkającym w paryskiej parafii Saint-Nicolas des Champs, na rogu rue du Nouveau Marché i rue Phéliepeaux, w dzielnicy Temple (de facto na rue Frépillon)²⁴³. Norblin wspomina, że ma we Francji pewne sprawy do uporządkowania, planuje podróż przez Szwajcarię i potrzebuje paszportu.

15 lutego 1795

Umiera niedawno narodzony syn Norblina – Tadeusz²⁴⁴.

lipiec 1795

Syn Norblina, Aleksander, przebywa w Paryżu, gdzie mieszka na rogu rue Frépillon i rue Saint-Martin des Champs, u Josepha Norblina i jego rodziny²⁴⁵.

9 lipca 1795

Romain-Vincent Jeuffroy, pracujący dawniej jako gliptyk dla Stanisława Augusta, adresuje do Norblina list z Opolą, niestety zachowany tylko urywkowo²⁴⁶.

240 MNW, Rys. Pol. 9202. Druga z prac przedstawia bitwę i znajduje się w kolekcji prywatnej we Francji. W jednej z prywatnych kolekcji w Warszawie zachowały się także dwa nieopisane rysunki wyobrażające targowisko w Opolu.

241 Batowski 1911b, s. 519–520; MNK XV-Rr.1370 verso; XV-Rr.1382 verso.

242 Marie-Louis Descorches, działał jako dyplomata w Rzeczypospolitej od lipca 1791 do października 1792 r. Na marginesie warto wspomnieć, że w 1794 r. Norblin rysował *Wieszanie zdrajców* na kartce papieru, która służyła wcześniej za list (bądź brulion listu) Descorche’a do Ksawerego Działyńskiego (BK, AO VIII 677).

243 Batowski 1911b, s. 518.

244 AAW, 9233/D, Księgi metrykalne parafii rzymskokatolickiej św. Jana Chrzyciela w Warszawie, 504, k. 409. Norblin uwiecznił to wydarzenie w rysunku (MNW, Rys. Pol. 9765): nad łóżeczkiem dziecka pochylają się cztery osoby – młody mężczyzna i trzy dorosłe kobiety.

245 ENSBA, Paryż, Ms. 823, *Registre des élèves...*, s. nlb. Szczęśliwie zachował się także wystawiony dla niego paszport. Z dokumentu dowiadujemy, że Alexandre Norblin początkowo zatrzymał się nie w Paryżu, ale w Misy. Paszport zawiera też opis jego fizjonomii: wieku 21 lat Norblin-syn mierzył 5 stóp i 3 cale, był szatynem (odnotowano też jasny odcień włosów), miał twarz w formie owalnej, AN, Paryż (Pierrefitte-sur-Seine), F/7/10808/4, s. nlb.

246 MNK XV-Rr.-1183; Batowski 1911b, s. 517. Nazwisko Jeuffroya i wzmianka o jego podróży do Łańcuta pojawiają się z kolei w liście nieznanego nadawcy do Norblina (?) z 1795 r. (zob. MNK XV-Rr.-1333) oraz w brudnopisie listu samego Norblina (?) do nieznanego adresata (MNK XV-Rr.-1338).

18 August 1794 or 1795 (?)

Norblin writes a letter to Adam Czartoryski, in which he informs him that he has completed two drawings commissioned by him (illustrating the events of 3 May 1791 and 17 April 1794), asking for payment for the second of them and underlines that he needs money because of the difficult situation in which he finds himself²⁴¹.

Circa 1795

Norblin writes a letter to an unknown addressee in Paris, whom he contacts through the *valet de chambre* of the diplomat and Jacobin Marie-Louis Descroche, Marquis de Saint Croix (1749–1830).²⁴² He informs him that he has not had any news of his parents for seven years. He asks the addressee to contact his uncle, who lives in the Parisian parish of Saint Nicolas des Champs, on the corner of the Rue du Nouveau Marché and the Rue Phéliepeaux, in the Temple district (de facto on Rue Frépillon).²⁴³ Norblin mentions that he has certain matters to sort out in France, and he plans to travel through Switzerland and needs a passport.

15 February 1795

Norblin’s recently born son, Tadeusz, dies.²⁴⁴

July 1795

Norblin’s son, Aleksander, is in Paris, where he lives at the corner of Rue Frépillon and Rue St Martin de Champs, with Joseph Norblin and his family.²⁴⁵

9 July 1795

Romain-Vincent Jeuffroy (1749–1826), formerly working as a glyptist for Stanisław August, sends a letter to Norblin from Opole; unfortunately only excerpts have survived.²⁴⁶

31 July 1795

While in Grodno, Stanisław August asks Marcello Bacciarelli to send him a drawing by Norblin depicting a view of the Łazienki with the statue of Tancred.²⁴⁷

241 Batowski 1911b, pp. 519–520; MNK, XV-R.1370 verso, XV-R.1370 1382 verso.

242 Marie-Louis Descorches (1749–1830), who acted as a diplomat in the Polish Lithuanian Commonwealth from July 1791 to October 1792. As an aside, it is worth mentioning that in 1794 Norblin drew *Hanging of the Traitors* on a sheet of paper that had previously served as Descorche’s letter (or rough draft of a letter) to Ksawery Działyński (BK, inv. no. AO 677).

243 Batowski 1911b, p. 518.

244 AAW, 9233/D, Księgi metrykalne parafii rzymskokatolickiej św. Jana Chrzyciela w Warszawie [Parish Register of the Roman Catholic Parish of St John the Baptist in Warsaw], 504, fol. 409. Norblin immortalized the event in a drawing. MNW, Rys. Pol. 9765; four people are leaning over the baby’s cot: a young man and three adult women.

245 ENSBA, Paris, Ms 823, *Registre des élèves...*, n.p. Happily, the passport issued for him has also been preserved. From the document we learn that Aleksander Norblin initially stayed not in Paris, but in Misy. The passport also contains a description of his physiognomy: aged 21, Norblin-son measured 5 feet and 3 inches, was dark-haired (a light shade of hair was also noted) had an oval-shaped face. AN, Paris (Pierrefitte-sur-Seine), F/7/10808/4, n.p.

246 MNK XV-Rr.-1183; Batowski 1911b, p. 517. Jeuffroy’s name and mention of his trip to Łańcut, on the other hand, appear in a letter from an unknown sender to Norblin (?) in 1795 (cf. MNK XV-Rr.-1333) and in the rough draft of a letter from Norblin himself (?) to an unknown addressee (MNK XV-Rr.-1338).

247 BN, III, 3291, fol. 159; AGAD, KSA, 5a, fols 225–226. Bacciarelli sent the drawing to Grodno on 8 August that year (BN, III, 3291, fols. 232–233; AGAD, 5a, fols 232–233), and the king received it on 14 August (BN, III, 3291, fol. 161; AGAD, KSA, 5a, fol. 231). The work ultimately ended up in the possession of Elżbieta Grabowska in 1797.

31 lipca 1795

Przebywający w Grodnie Stanisław August prosi Marcella Bacciarellego o przesłanie mu rysunku Norblina przedstawiającego widok Łazienek z posągami Tankreda²⁴⁷.

wrzesień i grudzień 1795 – styczeń 1796

Guwernantka Radziwiłłów opisuje w listach do Michała Hieronima i Heleny Radziwiłłów plan dnia ich dzieci. Zarówno we wrześniu, jak i w grudniu 1795 r. każdego dnia o 12.00 mają one godzinną lekcję rysunku z Norblinem²⁴⁸. Wzmianka o lekcjach z artystą pojawia się także w liście ze stycznia 1796 r.

W liście z grudnia 1795 r. pojawia się nadto wzmianka o „małym malarzu” i jego karykaturach, odnosząca się być może do Norblina (o ile ten był niskiego wzrostu) lub do któregoś z młodych domowników pałacu²⁴⁹.

25 listopada 1795

Stanisław August podpisuje w Grodnie akt abdykacji.

1795

Norblin wykonuje rysunek na karcie, która nieco wcześniej posłużyła mu do przeliczenia walut – liwrow na dukaty. Norblin opatrzył swoje podliczenia komentarzem: „Co za diabelska zniżka; to przecież bankructwo”²⁵⁰.

24 lutego 1796

Przychodzi na świat syn artysty - Sébastien Louis Guillaume (zm. 1884)²⁵¹.

marzec–kwiecień 1796

W listach guwernantki Radziwiłłów pojawiają się kolejne wzmianki o lekcjach rysunku dawanych przez Norblina. Księżniczki uczą się rysować twarze i karykatury²⁵².

19 marca 1796

Guwernantka Radziwiłłów informuje księżną, że Norblin żali się jej i planuje wyjechać za sześć tygodni w podróż do Francji²⁵³.

27 kwietnia 1796

Guwernantka Radziwiłłów donosi księżnej, że Norblin nie śpieszy się z wyjazdem do Francji. W liście wspomina także, zapewne

247 BN, III, 3291, k. 159; AGAD, KSA, 5a, k. 225–226. Marcello Bacciarelli nadał rysunek do Grodna 8 sierpnia tego roku (BN, III, 3291, k. 232–233; AGAD, 5a, k. 232–233), a Stanisław August odebrał go 14 sierpnia (BN, III, 3291, k. 161; AGAD, KSA, 5a, k. 231). Ostatecznie praca trafiła do Elżbiety Grabowskiej w 1797 r.

248 AGAD, ARN, II, 2/203 k. 317, 357, 419, listy z 23 grudnia 1795, z września 1795 oraz z 23 stycznia 1796 r.

249 „Notre petit peintre qui amusera Votre Alesse par des petits dessins qu'il fait et que prince Louis trouve très bien, il a fait Wolkiewicz en pied precedé de son chien, il est parlant. Je voudrais trouver une occasion de l'envoyer à Votre Altesse”, AGAD, ARN, II, 2/203, k. 306–307, list z 5 grudnia 1795 r.

250 MNW, Rys. Pol. 9353.

251 Michałowski 1978; Łoza 1932, t. 1, s. 104. Paweł Ignaczak sugerował niedawno, że imiona Ludwik Wilhelm nadano dziecku ze względów politycznych i miały one podkreślać proruskie sympatie rodziców. Warszawa znajdowała się bowiem owczeńie pod okupacją Prus, Ignaczak 2013, s. 101.

252 AGAD, ANR, II, 2/203, k. 481, 499, listy z 9 marca oraz 2 kwietnia 1796 r.

253 „Norblin m'afflige il veut partir dans six semaines pour aller faire une tour en France”, AGAD, ARN, II, 2/203, k. 489, list z 19 marca 1796 r. Warto też wspomnieć, że wśród rysunków Norblina znajduje się praca wykonana w 1795 r. na odpisie dotyczącym stosunku rządu rewolucyjnego do Francuzów-emigrantów, zaczerpniętym z posiedzenia Zgromadzenia z 12 grudnia 1792 r. Zob. MNK XV-Rr.-2151. Norblin śledził więc politykę rewolucji wobec emigrantów już nieco wcześniej.

September and December 1795 – January 1796

In her letters to Michał Hieronim and Helena Radziwiłł, their governess describes the daily schedule of their children. Both in September and December 1795 they have an hour-long drawing lesson with Norblin every day at 12 noon.²⁴⁸ Mention of the lessons with the artist also appears in a letter of January 1796.

The December 1795 letter also mentions the ‘little painter’ and his caricatures, referring possibly to Norblin (if the latter was short) or to one of the young members of the palace household.²⁴⁹

25 November 1795

Stanisław August signs an act of abdication in Grodno.

1795

Norblin makes a drawing on a sheet of paper which he had used a little earlier to convert currencies – livres to ducats. Norblin annotated his sub-totals with the comment: ‘what a diabolically low rate; this means bankruptcy’.²⁵⁰

24 February 1796

The artist’s son, Sébastien Louis Guillaume (d. 1884) is born.²⁵¹

March–April 1796

In the letters of the Radziwiłł’s governess, there are further mentions of drawing lessons given by Norblin. The princesses are learning to draw faces and caricatures.²⁵²

19 March 1796

The Radziwiłł’s governess informs Helena Radziwiłł that Norblin is complaining to her and that in six weeks he is planning to leave on a trip to France.²⁵³

27 April 1796

The Radziwiłł’s governess informs Helena that Norblin is in no hurry to leave for France. In the letter she also mentions, probably jokingly, that he is making high demands on Princess Krystyna and expects her to learn to draw like Seydelmann (the famous draughtsman of the time, Jacob Seydelmann; 1750–1829)²⁵⁴ within four months. Under Norblin’s watchful eye, Waluś (Andrzej Walenty Radziwiłł; 1780–1837) copies an engraving from Helena

248 AGAD, ANR, II, file 2/203 fols 317, 357, 419, letters of 23 December 1795, September 1795 and 23 January 1796.

249 ‘Notre petit peintre qui amusera Votre Alesse par des petits dessins qu’il fait et que prince Louis trouve très bien, il a fait Wolkiewicz en pied precedé de son chien il est parlant. Je voudrais trouver une occasion de l’envoyer à Votre Altesse.’ AGAD, ARN, II, 2/203, fols 306–307, letter of 5 December 1795.

250 MNW, Rys. Pol. 9353.

251 Michałowski 1978; Łoza 1932, p. 104. Paweł Ignaczak recently suggested that the name Ludwik Wilhelm was given to the child for political reasons and was intended to emphasize the pro-Prussian sympathies of the parents. Warsaw was at that time in the Prussian partition. Ignaczak 2013, p. 101.

252 AGAD, ANR, II, 2/203, fols 481, 499, letters of 9 March and 2 April 1796.

253 ‘Norblin m'afflige il veut partir dans six semaines pour aller faire une tour en France.’ AGAD, ARN, II, 2/203, fol. 489, letter of 19 March 1796. It is also worth mentioning that among Norblin’s drawings is a work made in 1795 on a copy relating to the attitude of the revolutionary government towards French emigrants, taken from a session of the Assembly on 12 December 1792. Cf. MNK-XV-Rr 2151. Norblin had thus been following the revolutionary policy towards emigrants somewhat earlier.

254 It would seem that Helena Radziwiłł held his work in high esteem. Michał Walicki wrote to her about how excited Berlin society members were by his *Mary Magdalene* in around 1795–1796 (the drawing was in the possession of Joseph Grassi). Cf. AGAD, ARN, II, 1130, Michał Walicki to Helena Radziwiłł, letter of 1 January.

zartobliwie, że stawia on księżniczce Krystynie wysokie wymagania, i oczekuje, że w ciągu czterech miesięcy nauczy się rysować jak Seydelmann (słynny wówczas rysownik Jacob Seydelmann, 1750–1829)²⁵⁴. Pod okiem Norblina Waluś (Andrzej Walenty Radziwiłł, 1780–1837) kopiuje rycinę z apartamentu księżnej, przedstawiającą kobietę piszącą na piasku imię ukochanego. Z kolei Rosulka (Róża Katarzyna Radziwiłłówna, 1788–1803) odrysowuje ryciny (?), przykładając je do szyby okna²⁵⁵.

5 października 1796

Guwernantka Radziwiłłów informuje księżną, że Norblin zamieszkał w Paryżu („est fixé à Paris”). Jego żona ma do niego dołączyć na wiosnę. Córki księżnej mają już nowego, młodego nauczyciela rysunku – być może pracują z Michałem Płońskim (1778–1812), który prawdopodobnie od ok. 1795 r. sam uczył się u Norblina²⁵⁶.

3 listopada 1796

Onufry Kicki w liście do króla Stanisława Augusta wspomina, że Norblin służy jako informator w sprawach dotyczących wizyty politycznej w Paryżu „Dombowskiego”²⁵⁷. Chodzi tu zapewne o Józefa Dembowskiego (1761–1831), przyjaciela Czartoryskich, którego w Paryżu pomyłono z generałem Janem Henrykiem Dąbrowskim (1755–1818). Ten zaś zatrzymał się u Michała Wyszowskiego (1770–1829; uważanego we Francji za dyplomatę reprezentującego interesy dawnej Polski). Trudno jednak spekulować, czy i z kim Norblin miał kontakty²⁵⁸.

1797

Powstaje kilka rysunków opisanych jako wykonane w Paryżu. Jeden z nich przedstawia aukcję obrazów u Jeana-Baptiste’a Pierre’a Le Bruna, w jego pałacu na rue de Cléry (zob. s. 4)²⁵⁹. W tym samym roku powstaje kilka rysunków opisanych jako wykonane w Strasburgu²⁶⁰.

styczeń–luty 1798

Fryderyk Bacciarelli (1756–1829) pisze do króla Stanisława Augusta list, w którym wspomina o Norblinie. Według zapisków Batowskiego, który miał dostęp do listu przed jego zniszczeniem w czasie wojny, Bacciarelli pisał, że Norblin „jest w Paryżu w trudnej sytuacji finansowej” („est à Paris dans la gêne”)²⁶¹. W Bibliotece Narodowej zachował

254 Radziwiłłowa, jak się wydaje, wysoko ceniła jego twórczość.

O ekscytowaniu się jego *Marią Magdaleną* przez berlińskie towarzystwo pisał do księżnej Michał Walicki ok. 1795–1796 r. (rysunek znajdował się w posiadaniu Josepha Grassiego). Zob. AGAD, ARN, II, 1130, Michał Walicki do Heleny Radziwiłłowej, list z 1 stycznia [ok. 1795–1796].

255 „Norblin n'est pas si chaud pour partir, il vous assure de son respect, il est affreux, il voudrait que Rosulka dessinât au bout de 4 mois comme Seidelman. La princesse Angélique supplique beaucoup Norblin en est content. Mr Waluś a très joliment copie cette femme coucher qui écrit le nom de son amant sur le sable, c'est une estampe dedans votre appartement, il a envoyé ce dessin par Mde Soboleska à Mlle Tyszkiewicz”. Pisząc o rysowaniu pod szybę, użyto wyrażenia „à la fenêtre” oraz „fini à vue”, AGAD, ARN, II, 2/203, k. 458, list z 27 kwietnia 1796 r.

256 „Je ne sais si j'ai marqué à Votre Altesse que Norblin est fixé à Paris. Sa femme doit aller l'y rejoindre au printemps. Notre jeune maitre avance beaucoup ces Demoiselles pour le présent il est fort bon, mais il n'est pas capable de mener la Princesse Angélique au point de perfection ou l'aurait mis Norblin”, AGAD, ANR, II, 2/203, k. 541.

257 „A jak malarz Norblin pisze z Paryża, że [generał Dąbrowski] bardzo dobrze tam przyjęty ma byź”, AGAD, KSA, 9c, k. 660, list Onufrego Kickiego do Stanisława Augusta, z 3 listopada 1796 r.

258 Dembowski 1898, t. 1, s. 25.

259 MNW, Rys. Pol. 9504

260 MNW, Rys. Pol. 9592 i 9594.

261 Notatkę Batowskiego na ten temat przywołuje Marie-Dominique de la Patellière (Patellière 1978, t. 1, Aneks), jednak pod sygnaturą z Archiwum Batowskiego, którą podaje (4–1, k. 204), nie ma tego dokumentu.

Radziwiłł’s apartment, depicting a woman writing her beloved’s name in the sand. Rosulka (Róża Katarzyna; 1788–1803), in turn, traces engravings (?) by placing them against the window pane.²⁵⁵

5 October 1796

The Radziwiłł’s governess tells Helena that Norblin has taken up residence (*est fixé à Paris*) in Paris. His wife is expected to join him in the spring. Helena’s daughters already have a new young drawing master – perhaps they are working with Michał Płoński (1778–1812), who himself probably studied under Norblin in around 1795.²⁵⁶

3 November 1796

In a letter to King Stanisław August, Onufry Kicki mentions that Norblin is acting as an informant in matters concerning the political reception in Paris of ‘Dombowski’.²⁵⁷ This probably relates to Józef Dembowski (1761–1831), a friend of the Czartoryskis, who was mistaken in Paris for General Jan Henryk Dąbrowski (1755–1818). The latter, in turn, stayed with Michał Wyszowski (1770–1829), considered in France to be a diplomat representing the interests of the former Polish-Lithuanian Commonwealth. However, it is difficult to speculate whether or not and with whom Norblin had contacts.²⁵⁸

1797

Several drawings described as having been made in Paris are produced. One depicts a sale of paintings at the home of Jean-Baptiste Pierre Le Brun (1748–1813), at his palace on the Rue de Cléry (see p. 4).²⁵⁹

The same year he produces several drawings described as having been made in Strasbourg.²⁶⁰

January–February 1798

Fryderyk Bacciarelli writes a letter to King Stanisław August in which he mentions Norblin. According to the notes of Batowski – who had access to the letter before it was destroyed during the Second World War – Bacciarelli wrote that Norblin ‘is in poverty in Paris’ (*est à Paris dans la gêne*).²⁶¹ A draft of the aforementioned letter has been preserved in the National Library, however it is not dated January, but 5 February. The excerpt concerning Norblin, however, is slightly different. Bacciarelli writes that ‘Norblin, who

255 ‘Norblin n'est pas si chaud pour partir il vous assure de son respect il est affreux il voudrait que Rosulka dessinât au bout de 4 mois comme Seidelman. La princesse Angélique supplique beaucoup Norblin en est content. Mr Waluś a très joliment copie cette femme coucher qui écrit le nom de son amant sur le sable, c'est une estampe dedans votre appartement, il a envoyé ce dessin par Mde Soboleska à Mlle Tyszkiewicz.’ When writing about drawing under glass, the expressions *à la fenêtre* and *fini à vue* were used AGAD, ARN, II, file 2/203, fol. 458, letter of 27 April 1796.

256 ‘Je ne sais si j'ai marqué à Votre Altesse que Norblin est fixé à Paris. Sa femme doit aller l'y rejoindre au printemps. Notre jeune maitre avance beaucoup ces Demoiselles pour le présent il est fort bon, mais il n'est pas capable de mener la Princesse Angélique au point de perfection ou l'aurait mis Norblin’. AGAD, ANR, II, 2/203, fol. 541.

257 ‘And as the painter Norblin writes from Paris, [General Dąbrowski] is to be very well received there’. AGAD, KSA, 9c, fol. 660, letter from Onufry Kicki to the king dated 3 November 1796.

258 Dembowski, 1898 vol. 1, p. 25.

259 MNW, Rys. Pol. 9504.

260 MNW, Rys. Pol. 9592; MNW, Rys. Pol. 9594.

261 Batowski’s note on this subject is quoted by M.-D. de la Patellière (de la Patellière 1978, vol. 1, Annexe), but the document is not to be found under the Batowski Archive reference she gives (4–1, fol. 204).



41
Jarmark koło klasztoru / Fair Near a Monastery
 1799
 kol. pryw. / private collection

się brudnopis wspomnianego listu, ale datowany jest on nie na styczeń, ale na 5 lutego. Fragment dotyczący Norblina wygląda jednak nieco inaczej. Bacciarelli pisze, że „Norblin, który wraca z Paryża, mówi, że obecnie artyści umierają tam z głodu” („Norblin, qui retourne de Paris dit que les artistes y meurent presentement de faim”)²⁶².

4 marca 1798

Gliptyk Romain-Vincent Jeuffroy pisze z Opola Lubelskiego list do Aleksandra Norblina, ówczasie mieszkającego już w Paryżu²⁶³. Wspomina w nim swój list do ich wspólnego przyjaciela, a ówczasie nauczyciela Aleksandra - rzeźbiarza Jeana-Baptiste'a Stoufa (1742-1826) oraz mówi o swoich planach powrotu do Francji. Prosi, aby Norbin-syn skierował swoją odpowiedź do Warszawy, na adres „jego przyjaciela, Norblina[-ojca]”.

jesień 1798

Syn Norblina, Marcin, mieszka w Paryżu na i rue du Temple 14 (róg z rue de Crussol) i uczy się w Akademii²⁶⁴. W podobnym czasie do Paryża przybywa zapewne jego brat Ludwik, który rozpoczyna naukę w konserwatorium muzycznym.

27 września 1798

Norblin przebywa w Polsce i odbiera z kasy Izabeli Lubomirskiej 13 dukatów (234 złotych) wynagrodzenia za transport nieznanego obrazu z Paryża. Księżna wydała dyspozycję w tej sprawie

is returning from Paris, says that artists are currently dying of hunger there' ('Norblin, qui retourne de Paris dit que les artistes y meurent presentement de faim').²⁶²

4 March 1798

The gem engraver Romain-Vincent Jeuffroy writes a letter from Opole Lubelskie to Aleksander Norblin, who was then living in Paris.²⁶³ In it, the gem engraver mentions his letter to their mutual friend and Alexandre's teacher at the time – the sculptor Jean-Baptiste Stouf (1742–1826) and talks about his own plans to return to France. He asks Norblin's son to send his reply to Warsaw, to the address of 'his friend, Norblin[-the father]’.

Autumn 1798

Norblin's son, Martin, lives in Paris on Rue du Temple 14 (on the corner with Rue du Crussol), and is studying at the Academy.²⁶⁴ It is likely that his brother, Louis, arrives in Paris at around the same time and begins studying at the music conservatory.

27 September 1798

Norblin stays in Poland and receives 13 ducats (234 zlotys) from Izabela Lubomirska for transporting an unknown painting from Paris. Izabela gave instructions to this effect on 19 September in Vienna.²⁶⁵ The Paris-Warsaw journey probably relates to the

262 BN, 3293, k. 173, list Fryderyka Bacciarelli do Stanisława Augusta, z 5 lutego 1798 r.

263 Muzeum w Puławach.

264 ENSBA, Paryż, Ms. 823, *Registre des élèves...*, k. 243.

262 BN 3293, fol. 173, letter from Fryderyk Bacciarelli to the king dated 5 February 1798.

263 Museum in Puławy.

264 ENSBA, Paris, Ms 823, *Registre des élèves...*, fol. 243.

265 Majewska-Maszkowska 1976, pp. 290, 357.



42
Strażburżanka / Woman from Strasbourg
1799
MNW, Rys.Pol. 9626

19 września, w Wiedniu²⁶⁵. Zapewne z podróżą na trasie Paryż–Warszawa wiążą się rysunki, które Norblin opisał jako wykonane w Strasburgu i w Saarbrücken (opatrzone datami 1798 i 1799)²⁶⁶.

1799

Norblin przebywa w rodzinnych stronach i wykonuje rysunek przedstawiający targ w Villeneuve-la-Guyard koło Montereau²⁶⁷. W tym samym roku liczne prace opisuje jako wykonane w Warszawie, kilka zaś – jako wykonane w Strasburgu²⁶⁸.

1799

Ślub córki artysty, Marii, z Józefem Schatzfeierem²⁶⁹.

4 maja 1800

Norblin za 10 000 franków kupuje fermę Basse Mézières w osadzie Gimbrois koło Provins (niecałe 40 km od jego rodzinnego Misy)²⁷⁰.

265 Majewska-Maszkowska 1976, s. 290, 357.

266 Norblin musiał mieć zresztą bliższe relacje z domem Lubomirskiej. Wykonał bowiem rysunkową kopię *Portretu Henryka Lubomirskiego jako Amora*, namalowanego w 1789 r. przez Elizabeth Vigée-Le Brun i należącego do kolekcji księżnej (podobnie jak wykonana według tego obrazu miniatura Jacques'a Thourona, obecnie w ZNIO), por. MNK XV-Rr.-1280.

267 Musée Antoine Vivenel, Compiègne, nr inw. B 264; por. Michałowski 1974b, s. 290–291.

268 BOXM, Г-880.

269 Informację od warszawskich Norblinów uzyskał Mycielski (1898, t. 6, z. 2–3, s. XLI). Z tego samego źródła pozyskał ją zapewne Łoza (1932, t. 1, s. 103). W starszej literaturze funkcjonowało przekonanie, że ślub odbył się w 1793 r., ale kwestionował je już Batowski (1911a, s. 137).

270 ADSM, Melun, État civil..., 4Q5/1/2, k. 17–19 (nr 27); 4Q5/6/19, k. 190, s. nlb.

drawings Norblin described as having been made in Strasbourg and Saarbrücken (dated 1798 and 1799).²⁶⁶

1799

Norblin stays in his hometown district and makes a drawing depicting a market in Villeneuve la Guyard near Montereau.²⁶⁷ In the same year, he describes numerous works as having been made in Warsaw, and a few as having been made in Strasbourg.²⁶⁸

1799

The artist's daughter, Maria, marries Józef Schatzfeier.²⁶⁹

4 May 1800

Norblin buys the *Basse Mézières* farm in Gimbrois near Provins (just less than 40 km from his native Misy) for 10,000 francs.²⁷⁰

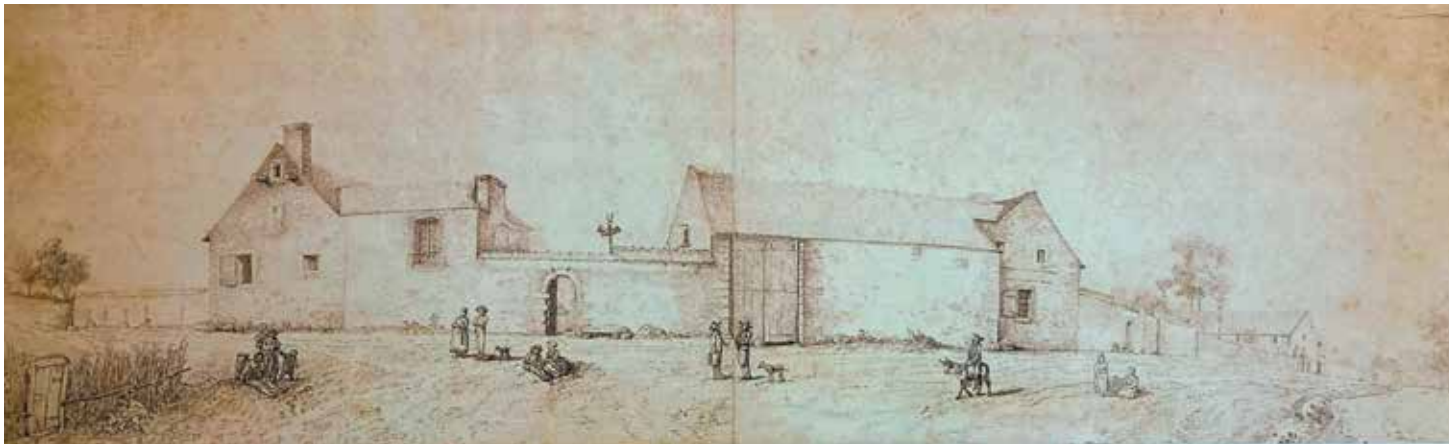
266 Norblin must in fact have had closer relations with Lubomirska's household. For he made a drawing copy of the *Portrait of Henryk Lubomirski as Cupid*, painted in 1789 by Elizabeth Vigée-Le Brun and belonging to the princess's collection (as was the miniature by Jacques Thouron, now in the ZNIO), cf. MNK-XV-Rr-1280.

267 Musée Antoine Vivenel, Compiègne, inv. no. B 264; cf. Michałowski 1974, vol. 36, fasc. 3, pp. 290–291.

268 BOXM, Vinnysia, Г-880.

269 Information from the Norblins of Warsaw was obtained by Mycielski. Cf. Mycielski 1898, vol. 6, fasc. 2–3, p. XLI. It was probably obtained from the same source by Łoza (Łoza 1923, p. 103). There was a belief in the older literature that the wedding took place in 1793, but this was already disputed by Batowski (Batowski 1911a, p. 137).

270 ADSM, Melun, État civil..., 4Q5/1/2, fols 17–19 (no. 27); 4Q5/6/19, fol. 190; 4Q5/1/2, dossier 27, n.p.



43
Basse Meziers, Provins (?)
 c. 1800
 kol. pryw. / private collection

12 maja 1801

Konstancja z Narbuttów Dembowska (ok. 1760–1827), wieloletnia rezydentka dworu Czartoryskich i przyjaciółka księżnej, zabiega za pośrednictwem Izabeli Czartoryskiej o obrazy Norblina należące do Marii Wirtemberskiej. Czartoryska pisze o tym w liście do córki: „Moja Maryniu jestem *chargé d'une commission* do Ciebie od Dembowski[ej], którą zapewne ty nie przyjmiesz: to jest żebyś się z nią zamieniała na te obrazy, com ja Ci dała, Norbleina, *qui sont dans le genre de Watteau* i co są w Pokoju dolnym Marynkowskim. Ja bym sama żałowała, żeby już nie u Ciebie były. Bo ja ich Tobie dałam. Ale że Dombrowska [sic!] pragnęła, żebym Ci to proponowała, ja to czynię. [...] A ja ci się przyznam, że choć Dembowską serdecznie kocham, ale przecież obrazy bym wolała, żeby u Ciebie były”²⁷¹.

1801

Norblin przebywa w Warszawie. Być może nadal korzysta ze swojego dawnego mieszkania na rynku Starego Miasta – jeden z jego rysunków z 1801 r. przedstawia widok z tamtejszego okna²⁷².

zima 1801

Konstancja Dembowska przybywa do Warszawy z córką Cecylią (1787–1821) i oddaje ją na naukę rysunku do Norblina²⁷³. Jak wspominał brat Dembowskiej, Leon, ich rodzina „nie uczęszczała do wielkich towarzystw”²⁷⁴.

wiosna 1802

Norblin przyjmuje zaproszenie od Dembowskich i udaje się do ich majątku w Bronicach, gdzie nadal uczy Cecylię rysunku. Zdaniem brata Konstancji Dembowskiej, Leona, Norblin otrzymywał za swoją pracę wynagrodzenie w wysokości 50 dukatów miesięcznie (ok. 900 złotych)²⁷⁵. Jeśli informacja jest prawdziwa, to wynagrodzenie to było szalenie wysokie. Wydaje się jednak, że podana przez pamiętnikarza stawka jest zawyżona.

lato 1802

Luiza Pruska (1770–1836) udaje się w podróż do Puław, gdzie spędza kilka tygodni. Na jej cześć w Teatrze na Kempie wystawiona

271 BCz, 6138 III, s. 32–33 nlb. Nie jest jasne o które obrazy chodzi, być może o poz. 92, 93, 101, 102?

272 BOXM, Г-588.

273 Batowski 1911a, s. 147; Dembowski 1898, t. 1, s. 42–43.

274 Dembowski 1898, t. 1, s. 41.

275 Tamże, s. 43.

12 May 1801

Konstancja Dembowska née Narbutt (circa 1760–1827), a long-standing resident at the Czartoryski court and friend of the princess, through the auspices of Izabela Czartoryska asks about the Norblin paintings belonging to Maria of Württemberg. In a letter to her daughter, Izabela Czartoryska writes: ‘My Marynia I am *chargé d'une commission* to You by Dembowsk[a], which you will probably not welcome: that is, to exchange with her those paintings which I gave you, those by Norblein, *qui sont dans le genre de Watteau* and which are in the Lower Room in Maria’s Palace. I myself would regret if they were no longer with You. Because I gave them to You. But because Dombrowska (sic) wanted me to suggest this to You, I do so... And I confess to you that although I love Dembowska dearly, I would prefer the paintings to be with you.’²⁷¹

1801

Norblin is staying in Warsaw. He may still be using his former apartment in the Old Town Square – one of his drawings from 1801 shows the view from his window.²⁷²

Winter 1801

Konstancja Dembowska arrives in Warsaw with her daughter Cecylia (1787–1821) and arranges for Norblin to give her lessons in drawing.²⁷³ As Dembowska’s brother Leon recalled, the family ‘did not participate in great social gatherings’.²⁷⁴

Spring 1802

Norblin accepts an invitation from the Dembowskis and goes to their estate in Bronice, where he continues to teach Cecylia how to draw. According to Konstancja Dembowska’s brother, Leon, Norblin was paid 50 ducats per month (about 900 zlotys) for his work.²⁷⁵ If the information is true, the pay was very decent. However, it seems that the rate given by the diarist is overly high.

Summer 1802

Louise, Princess of Prussia (1770–1836) travels to Puławy, where she spends several weeks. In her honour, a play is staged at the

271 BCz, 6138 III, n.p. (pp. 32–33). It is unclear to which paintings it refers (see cat. nos 92, 93, 101 and 102).

272 BOXM, Vinnytsia, Г-588.

273 Batowski 1911a, p. 147; Dembowski 1898, vol. 1, pp. 42–43.

274 Dembowski 1898, vol. 1, p. 41.

275 Dembowski 1898, vol. 1, p. 43.

zostaje sztuka teatralna, którą Norblin utrzymał na trzech rysunkach. Na odwrocie jednego z nich znajdują się następujące kalkule: „dom: 24; służąca: 4; wino: 4; drewno na opał: 4”²⁷⁶. Nie jest niestety jasne, z którego roku pochodzą te zapiski, a także jakiego okresu rozliczeniowego dotyczą.

1802

Aleksander Orłowski, dawny uczeń Norblina, wyjeżdża na Litwę, a następnie przenosi się do Petersburga.

1 września 1803

Tą datą Norblin opatrzył rysunek przedstawiający jarmark w Łęcznej koło Lublina²⁷⁷.

16 października 1803

Józef (?) Schatzfeier pożycza Norblinowi 140 dukatów hollenderskich²⁷⁸.

24 listopada 1803

Izabela Czartoryska donosi swojemu synowi, że Cecylia Dembowska pod okiem Norblina opracowała ilustracje do poematu *Bard polski*²⁷⁹. Przesyła także rysunek Dembowskiej oraz wykonany przez Norblina rysunek z widokiem Puław²⁸⁰.

1803

Hipotetyczna data powstania rysunków przedstawiających wydarzenia z historii rodziny Krasińskich, przeznaczonych zapewne dla Józefa Krasińskiego (1783–1845) i jego żony Marii z Radziwiłłów (pasierbicy Stanisława Małachowskiego (1736–1809))²⁸¹. W nieznanym okresie, zapewne jeszcze przed 1802 r., Norblin uczył Józefa Krasińskiego rysunku.

1804

Norblin przebywa w Opolu Lubelskim, w majątku Aleksandra Lubomirskiego, wdowca po zgilotynowanej w czasie rewolucji francuskiej Rozalii z Chodkiewiczów.

2 lipca 1804

Norblin na stałe przenosi się na fermę w Gimbrois koło Provins²⁸². Jest to więc najpóźniejsza możliwa data powstania rysunku przedstawiającego kościół w Piasecznie – na odwrocie tego dzieła znajdują się interesujące podliczenia, dotyczące prawdopodobnie niektórych dochodów (?) Norblina. Uwzględniają one: *coches* (powozy) – 200, *la Gourdain* (posiadłość w Misy) – 300, *le feif* (lub *le juij?*) – 66, *Vienneuf* (miejscowość koło Misy) – 38, *Chomet* – 28, *la ferme* (farmę) – 90, *petitter* (*petit terrain?* – niewielkie grunty) – 24, co daje łącznie sumę 746. Waluty nie podano, jednak zapewne chodzi o franki²⁸³.

276 MNW, Rys. Pol. 9675–9677.

277 MNK XV-693. Zob. również: MNW, Rys. Pol. 9690 i 9682.

278 AN, Paryż, MC/ET/LXXVI/687, k. 17.

279 BCz, 6288 III, t. 1, k. 23. Por. Czartoryska 1891, s. 73. Odpis poematu z czterema ilustracjami Dembowskiej: BCz, 6218 III.

280 Dawniej w kolekcji Włodzimierza Czetyrtyńskiego w Warszawie, Batowski 1910b, poz. 27.

281 ZKW-dep.FC/494/ab – 499/ab. Na temat datowania prac zob. Guze 1994, s. 196–197.

282 Informacja podana według tradycji rodzinnej, Fournier-Sarlovèze 1907, s. 58.

283 MNW, Rys. Pol. 9098. Rok 1804 jest więc też najpóźniejszą możliwą datą (hipotetycznego) odwiedzenia przez Norblina Knyszyna (i zapewne znajdującego się nieopodal Białegostoku). Jedynym dowodem na tę podróż jest wzmianka w katalogu aukcyjnym o akwareli artysty przedstawiającej ruiny zamku w Knyszynie. Zob. Catalogue 1.02.1917, s. 25, poz. 98.

Na Kempie Theatre, which Norblin recorded in three drawings. On the back of one of them are the following calculations: 'house: 24; maid: 4; wine: 4; firewood: 4'.²⁷⁶ Unfortunately, it is unclear in which year these notes were written, or to which settlement period they relate.

1802

Aleksander Orłowski, a former pupil of Norblin, leaves for Lithuania and then moves to St Petersburg.

1 September 1803

Norblin put this date on a drawing depicting a fair in Łęczna near Lublin.²⁷⁷

16 October 1803

Józef (?) Schatzfeier lends Norblin 140 Dutch ducats.²⁷⁸

24 November 1803

Izabela Czartoryska informs her son that Cecylia Dembowska, under Norblin's supervision, has made illustrations for the poem *Bard polski*.²⁷⁹ She also sends a drawing by Dembowska and a drawing made by Norblin of a view of Puławy.²⁸⁰

1803

Hypothetical date of the execution of drawings depicting events in the history of the Krasiński family, probably intended for Józef Krasiński (1783–1845) and his wife Maria née Radziwiłł (stepdaughter of Stanisław Małachowski (1736–1809)).²⁸¹ At an unknown time, probably before 1802, Norblin taught Józef Krasiński to draw.

1804

Norblin stays in Opole Lubelskie, at the estate of Aleksander Lubomirski, widower of Rozalia née Chodkiewicz, who was guillotined during the French Revolution.

2 July 1804

Norblin move permanently to his farm in Gimbrois near Provins.²⁸² So this is the latest possible date of the drawing depicting the church in Piaseczno – on the back of this work there are interesting calculations, probably concerning some of Norblin's income (?). They refer to: *coches* (carriages) – 200, *la Gourdain* (estate in Misy) – 300, *le feif* (or *le juij?*) – 66, *Vienneuf* (town near Misy) – 38, *Chomet* – 28, *la ferme* (farm) – 90, *petitter* (*petit terrain?* – i.e. in the meaning of a small plot of land) – 24, which gives a total of 746. The currency is not given, but it is probably francs.²⁸³

276 MNW, Rys. Pol. 9675–9677.

277 MNK XV-693. See also: MNW, Rys. Pol. 9690, 9682.

278 AN, Paris, MC/ET/LXXVI/687, fol. 17.

279 BCz, 6288 III, vol. 1, fol. 23. Cf. Czartoryska 1891, p. 73. Copy of the poem with four illustrations by Dembowska: BCz 6218 III.

280 Formerly in Włodzimierz Czetyrtyński's collection in Warsaw. Batowski 1910b, cat. no. 27.

281 ZKW-dep.FC/494/ab – 499/ab. On the dating of the works see: Guze 1994, pp. 196–197.

282 Information given according to family tradition. Fournier Sarlovèze 1907, p. 58.

283 MNW, Rys. Pol. 9098. The year 1804 is therefore also the latest possible date for Norblin's (hypothetical) visit to Knyszyn (and probably nearby Białystok). The only evidence for this trip is the mention in the auction catalogue of the artist's watercolour depicting the ruins of the castle in Knyszyn. See Catalogue 1.02.1917, p. 25, cat. no. 98.

10 września 1804

W Provins (lub Gimbrois?) przychodzi na świat córka Norblina – Macaire²⁸⁴.

2 grudnia 1804

Napoleon Bonaparte koronuje się na cesarza Francuzów.

8 października 1805

Najstarszy syn Norblina, Aleksander, bierze w Paryżu ślub z Marie Bilhot (Billot/Billiot, 1787–1863)²⁸⁵.

1805–1806

Norblin wykonuje liczne rysunkowe studia według *Kazania Jana Chrzciciela* Rembrandta, które znajdowało się ówczesnie w nieznannej kolekcji prywatnej w Paryżu²⁸⁶. Rozpoczyna także prace nad rysunkową kopią *Przysięgi w sali do gry w piłkę* Jacques'a-Louisa Davida, którą ukończy w 1814 r.²⁸⁷

marzec 1806

Norblin pisze nieznanego dziś list do Adama Czartoryskiego. Z odpowiedzi księcia wynika, że artysta wspomniał w nim m.in. o konieczności swojego pobytu we Francji („koza tam musi szczytać trawę, gdzie ją przywiązano”) oraz przeznaczonym dla księcia rysunku, nad którym ówczesnie pracował²⁸⁸.

3 lipca 1806

Księżę Adam Czartoryski odpowiada na list Norblina z marca. Zapewnia go, że znajomi Norblina radzi byłoby widzieć go z powrotem w Polsce. Deklaruje też chęć zakupu zespołu rysunków przedstawiających Puławę, wycenionych przez artystę na bardzo znaczną sumę 300 dukatów (5400 złotych)²⁸⁹.

3 października 1806

Norblin nadaje do Warszawy przeznaczone dla Czartoryskiego rysunki Puław.

7 grudnia 1806

Norblin przebywa w Provins, skąd pisze list do Adama Czartoryskiego. Informuje księcia o przesłaniu rysunków i niepokoi się o ich transport (w Prusach trwa wojna). Donosi, że w Paryżu się mówi, iż Polska niebawem wróci na mapę Europy. Wyraża z tego powodu radość²⁹⁰.

około 1806–1807

Kryzys w małżeństwie Norblinów. Z zachowanych listów Tadeusza Kościuszki i Norblina poznajemy tylko jego ogólny zarys. Pani Norblin wysłała do Kościuszki dwie wiadomości, w których opisywała małżeńskie problemy i prosiła o radę lub pomoc „Xsiężnej” (zapewne Izabeli Czartoryskiej). Kościuszko radził Norblinowej „zaniechać kaprysy” i skupić się na rodzinie.

284 ADSM, Melun, État civil, registres paroissiaux, d'état civil et tables décennales, 5M16298, Tables des baptêmes et naissances, k. 60.

285 Łoza 1932, t. 1, s. 103.

286 MNW, Rys. Pol. 9693-9702; BOXM, Г-614, Г-853, Г-857, Г-858, Г-860; kolekcja prywatna, Polska.

287 Harvard Art Museum, inv. no. 1943.804.

288 Batowski 1911b, s. 521.

289 Kilka dni wcześniej, 1 lipca, Czartoryski pisał też list w odpowiedzi do Marii Magdaleny Norblin, tamże, s. 524. Chodzi zapewne o prace znajdujące się w kolekcji Muzeum Książąt Czartoryskich. Norblin opracował też ich spis: MNK Rr.-963 verso.

290 Tamże, s. 521–523; BCz, 6041 II, k. 237.

10 September 1804

Norblin's daughter Macaire is born in Provins (or Gimbrois?).²⁸⁴

2 December 1804

Napoleon Bonaparte crowns himself Emperor of the French.

8 October 1805

Norblin's eldest son, Aleksander marries Marie Bilhot (Billot/Billiot; 1787–1863) in Paris.²⁸⁵

1805–1806

Norblin makes numerous drawing studies based on Rembrandt's *Sermon of John the Baptist*, which are then in an unknown private collection in Paris.²⁸⁶ He also begins work on a drawn copy of Jacques-Louis David's *The Tennis Court Oath*, which he will complete in 1814.²⁸⁷

March 1806

Norblin writes a letter, now unknown, to Adam Czartoryski. From his reply, it appears that in it the artist mentioned, among other things, the need to stay in France ('the goat must nibble at the grass there where it is tied') and a drawing intended for the prince, on which he was working at the time.²⁸⁸

3 July 1806

Adam Czartoryski responds to Norblin's letter from March. He assures him that Norblin's friends would be very glad to see him in Poland again. Czartoryski declares his willingness to purchase a set of drawings depicting Puławy, valued by the artist at the considerable sum of 300 ducats (5,400 zlotys).²⁸⁹

3 October 1806

Norblin sends the Puławy drawings intended for Czartoryski to Warsaw.

7 December 1806

Norblin stays in Provins, from where he writes a letter to Czartoryski. He informs him that the drawings have been sent and worries about their transportation (there is a war in Prussia). Norblin reports that there is talk in Paris that Poland will shortly return to the map of Europe. He expresses his joy at this.²⁹⁰

Circa 1806–1807

There is a crisis in Norblin's marriage. From the surviving letters of Tadeusz Kościuszko and Norblin, we can only get a general overview of the problem. Madame Norblin sent two messages to Kościuszko, in which she described their marital problems and asked for advice or help from the 'Princess' (probably Izabela Czartoryska). Kościuszko advised Madame Norblin to 'cease indulging her whims' and to focus on her family. He further

284 ADSM, Melun, État civil, registres paroissiaux, état civil et tables décennales, 5M16298, Tables des baptêmes et naissances, fol. 60.

285 Łoza 1923, vol. 1, p. 103.

286 MNW, Rys. Pol. 9693 to 9702; BOXM, Vinnytsia, Г-614, -853, -857, -858 -860; private collection, Warsaw.

287 Harvard Art Museum, inv. no. 1943.804.

288 Batowski 1911b, p. 521.

289 A few days earlier, on 1 July, Czartoryski had also written a letter in reply to Maria Magdalena Norblin. Ibid., p. 524. This probably refers to works in the MCz collection. Norblin also compiled an inventory of them: MNK:-Rr.-963 verso.

290 Ibid., pp. 521–523; BCz, 6041 II, fol. 237.

Odradzał jej ponadto „oddalać od spółkowania (...) Męża”. We wspomnianych listach wprost przywołano wady Norblina, mianowicie skąpstwo i „złe humory”. Norblinowa spotkała się z Kościuszką w sprawie swoich kłopotów nieco później, podczas wizyty w Paryżu. Przedstawiła mu plan opuszczenia męża i powrotu do Polski. Krótko po tej wizycie Kościuszko napisał do Norblina list, prosząc go o wystawienie dla żony dokumentu, w którym określiliby wysokość przeznaczonych dla niej alimentów. Norblin w odpowiedzi odmawiał złożenia jakiegokolwiek pisemnego zobowiązania, ale deklarował chęć płacenia żonie bliżej niesprecyzowanej sumy²⁹¹.

1807

Norblin osiedla się w Paryżu, na rue Royale (później, w nieznanym okresie, przenosi się na Wyspę Świętego Ludwika i quai de Bourbon)²⁹².

2 kwietnia 1807

W prasie ogłoszony zostaje konkurs Musée Napoléon na kompozycję przedstawiającą Napoleona wizytującego rannych żołnierzy dzień po bitwie pod Iławą (miała miejsce 7 lutego tego roku). Zwycięzcy oferowano zlecenie na wykonanie olejnej wersji zgłoszonego szkicu oraz nagrodę w wysokości 16 000 franków. Norblin w kwietniu lub maju opracował trzy starannie wykonane rysunki²⁹³. Do konkursu stanęło 26 artystów – na ich liście nie było jednak Norblina, co sugeruje, że ostatecznie nie zdecydował się zgłosić swojej pracy. Zwycięzcą został Antoine-Jean Gros (1771–1835)²⁹⁴.

1807 lub 1808

Ksiądz Poirsenot, nauczyciel języka francuskiego pracujący dla Czartoryskich w Puławach, wysłał do Norblina nieznaną dziś listę. Dotyczą one spraw rodzinnych, m.in. córki Norblina – Marii Schatzfeierowej²⁹⁵.

1 maja 1808

Przebywający w Wiedniu książę Adam Czartoryski pisze do Norblina list i przekazuje go za pośrednictwem mężczyzny o nazwisku Marc (być może to pomyłka i chodzi o Maca?), który jest sekretarzem jego zięcia – Stanisława Kostki Zamoyskiego (1775–1856). W liście książę przeprosza Norblina za długie milczenie i prosi, aby ten przesłał mu rachunek na kwotę, którą Czartoryscy są mu dłużni. Prosi także, żeby Norblin podał cenę rysunku przedstawiającego scenę z sejmu z 1788 r. i wypowiedział się na temat możliwości jego wysyłki²⁹⁶.

1809

Izabela Czartoryska pisze wspomnieniowe notatki dotyczące Norblina, w których określa go mianem oryginała²⁹⁷.

Norblin tworzy w Paryżu niewielki portret swojego syna – Sebastiana (poz. 140). Jest to jego ostatnia zachowana praca wykonana w technice olejnej.

291 Batowski 1911b, s. 525–527.

292 Patellière 1978, t. 1, s. 15.

293 MNW, Rys. Pol. 9852 recto i verso; MBA, Orléans, nr inw. BA 924; Michałowski 1974, s. 294.

294 Lelièvre 1955, s. 51–55.

295 Batowski 1911b, s. 516–517.

296 Tamże, s. 523–524.

297 „Il était fort original”, BCZ, 6070 III, t. 3, k. 51, 73.



44
Koncert żydowski / Jewish Concert
1820
MNW, Rys. Pol. 1991

advised her against ‘distancing (...) herself from physical union with her husband.’ Norblin’s shortcomings, namely his stinginess and ‘bad moods’ were explicitly disclosed in the aforementioned letters. Madame Norblin met with Kościuszko a little later to talk about her woes, during a visit to Paris. She told him of her plan to leave her husband and return to Poland. Shortly after this visit, Kościuszko wrote a letter to Norblin, asking him to draw up a document for his wife specifying the amount of alimony intended for her. In his response, Norblin refused to make any written commitment, but declared his willingness to pay his wife an unspecified sum of money.²⁹¹

1807

Norblin settles in Paris, in Rue Royale (later, at an unknown time, he moves to the Île Saint-Louis and Quai de Bourbon).²⁹²

2 April 1807

The press announces a Musée Napoléon competition for a composition depicting Napoleon visiting wounded soldiers the day after the Battle of Eylau (Pol. Iława) (which took place on 7 February of that year). The winner is offered a commission to produce an

291 Batowski 1911b, pp. 525–527.

292 Patellière 1978, vol. 1, p. 15.



45
Sztuczka karciana / Card Trick
1805-1815
kol. pryw. / private collection

3 czerwca 1809

Nieznany adresat, rekomendowany przez Aleksandra Orłowskiego z Petersburga, prosi Norblina o możliwość złożenia mu wizyty²⁹⁸.

18 kwietnia 1810

Michał Płoński pisze z Warszawy list do Norblina. Pismo dotyczy pożyczki zaciągniętej u Norblina zapewne ok. 1809 r. na kwotę kwotę przekraczającą 101 franków (Płoński mieszkał wtedy we Francji i pracował jako rysownik ilustrujący *Cours historique et élémentaire de peinture, ou Galerie complete du Museum central de France*, wielotomowe dzieło wydawane przez Antoine'a-Michela Filhola). Płoński pyta Norblina o możliwość oddania mu długu nie poprzez bank, ale za pośrednictwem któregoś z mieszkających w Warszawie przyjaciół²⁹⁹.

8 maja 1810

Norblin prosi Płońskiego o przekazanie pieniędzy ojcu Ziera³⁰⁰.

298 MNW, Rys. Pol. 9755.

299 Batowski 1911b, s. 528.

300 Tamże, s. 528. Być może chodzi tu o krewnego V. Ziere'a, współpracownika Aleksandra Norblina w Warszawie. W kolejnych latach Zierowie utrzymywali kontakty nie tylko z warszawską linią Norblinów, ale też z Sebastianem Norblinem. Kształcił się u niego na malarza Wiktor Kazimierz Zier, por. Ignaczak 2013, s. 105.

oil version of the submitted sketch and a prize of 16,000 francs. Norblin probably produced several sketches in April or May, as well as three carefully finished drawings.²⁹³ Twenty-six artists entered the competition – but Norblin was not on the list, suggesting that he ultimately chose not to submit his work. The winner was Antoine-Jean Gros (1771–1835).²⁹⁴

1807 or 1808

Father Poirsenot, a teacher of French, working for the Czartoryskis in Puławy, sends Norblin letters that are unknown today. They concern family matters, including those concerning Norblin's daughter, Maria Schatzfeier.²⁹⁵

1 May 1808

While staying in Vienna, Adam Czartoryski writes a letter to Norblin and forwards it via a man named Marc (perhaps this is a mistake and he means Mac?), who is the secretary of his son-in-law, Stanisław Kostka Zamoyski. In the letter, the prince apologizes to Norblin for his long silence and asks him to send him an invoice for the amount the Czartoryski family owe him. He also asks Norblin to quote the price for a drawing depicting a scene from the 1788 Sejm and to advise on the possibility of sending it.²⁹⁶

1809

Izabela Czartoryska edits her memoir notes about Norblin, in which she describes him as original.²⁹⁷

Norblin makes a small portrait of his son Sébastien in Paris (cat. no. 140). This is his last surviving work in oils.

3 June 1809

An unknown addressee, recommended by Aleksander Orłowski from St Petersburg, asks Norblin for the opportunity to pay him a visit.²⁹⁸

18 April 1810

Michał Płoński (1778–1812) writes a letter to Norblin from Warsaw. The letter concerns a loan, received from Norblin during Płoński's second stay in Paris, probably around 1809, more than 101 francs (Płoński was living in France at the time and working as a draughtsman illustrating the *Cours historique et élémentaire de peinture, ou Galerie complete du Museum central de France*, a multi-volume work published by Antoine-Michel Filhol). Płoński asks Norblin about the possibility of repaying his debt not through a bank, but through one of his friends living in Warsaw.²⁹⁹

8 May 1810

Norblin asks Płoński to give the money to Zier's father.³⁰⁰

293 MNW, Rys. Pol. 9852 recto and verso; MBA, Orléans, inv. No. BA 924; Michałowski 1974, p. 294.

294 Lelièvre 1955, pp. 51–55.

295 Batowski 1911b, pp. 516–517.

296 Ibid., pp. 523–524.

297 *Il était fort original*. BCz, 6070 III, vol. 3, fols 51, 73.

298 MNW, Rys. Pol. 9755.

299 Batowski 1911b, p. 528.

300 Ibid., p. 528. Perhaps the reference is to a relative of V. Zier, Aleksander Norblin's co-worker in Warsaw. In the following years, the Zier family maintained contacts not only with the Warsaw line of the Norblin family, but also with Sébastien Norblin. Wiktor Kazimierz Zier trained with him as a painter, cf. Ignaczak 2013, p. 105.

14 maja 1810

Przebywająca w Paryżu Urszula z Zamoyskich Mniszchowa (1757–1816) pisze list do księcia Adama Czartoryskiego, w którym odnosi się do jego zabiegów dotyczących pozyskania obrazu Norblina *Bitwa pod Zborowem*³⁰¹. Mniszchowa informuje Czartoryskiego, że nie może mu pomóc, gdyż odstąpiła (sprzedała?) obraz ok. 1794 r. księciu Józefowi Poniatowskiemu.

11 kwietnia 1811

Norblin podpisuje w Montereau akt długoterminowego wynajmu domu mieszczącego się w południowej części Misy, pod numerem 111, zapewne należącego wcześniej do jego rodziców. Najemcą jest niejaki Dupond z żoną, który deklaruje się płacić Norblinowi co roku w listopadzie 230 franków³⁰².

jesień 1811

Syn Norblina, Sebastian, rozpoczyna naukę w *École des beaux-arts* w Paryżu. Jednym z jego nauczycieli jest François-André Vincent (1745–1816).

1812

Syn Norblina, Ludwik, bierze w Paryżu ślub z Adelą Bréger³⁰³.

wiosna-lato 1814

Krótko po wkroczeniu do Paryża rosyjskiej armii wnukowie Heleny Radziwiłłowej: Wilhelm (1797–1870) i Ferdynand (1798–1827) odwiedzają stolicę Francji. Po galeriach miasta oprowadza ich podobno Norblin³⁰⁴.

1815–1824

Żona Norblina prowadzi zaginioną dziś korespondencję ze swoim bratem, który jest kupcem i mieszka w Wilnie³⁰⁵.

1817

Ukazuje się seria litografii wykonanych przez Philiberta-Louisa Debucourta (1755–1832) według rysunków Norblina zatytułowana *Zbiór wzorowy rozmaitych strojów polskich*. Norblin wykonał ok. 100 rysunkowych plansz, ale ostatecznie nie wszystkie z nich włączono do zbioru. Zgodnie z informacją przekazaną przez Waleriana Kalinkę (1826–1886) za każdą planszę wydawca płacił 2 luidory, przy czym nie jest jasne, czy pieniądze te otrzymywał Norblin, czy rytownik³⁰⁶.

1 stycznia 1819

Norblin wysłał z Paryża do księcia Adama Czartoryskiego list z życzeniami noworocznymi³⁰⁷.

28 marca 1819

Józef Krasieński pisze do Norblina list, w którym donosi, że oglądał wydany niedawno album prezentujący stroje polskie. Wspomina

301 „Pardon mon cher oncle de ne pouvoir vous offrir le tableau de bataille de Zborów ainsi que vous le désiré, mais je le cédé encore avant notre révolution il y quinze ans, au Prince Joseph Poniatowski, ce tableau de Norblin se trouve chez lui pod Blachą à Varsovie”, BCz, 6041 II, k. 133.

302 AN, Paryż, MC/ET/LXXVI/687, k. 17 verso. Warto wspomnieć, że nazwisko Duponta pojawia się w finansowych podliczeniach Norblina z nieznanego okresu (sprzed 1800 r.), por. MNK XV-Rr.-1295.

303 Łoza 1932, t. 1, s. 103.

304 Radziwiłł 1892, s. 217; Batowski 1911a, s. 174.

305 Batowski 1911 b, s. 516–517.

306 Kalinka 1852, s. 11; Batowski 1911a, s. 160.

307 BCz, 6041 II, k. 239

14 May 1810

Urszula Mniszech (1757–1816), née Zamoyska, residing in Paris, writes a letter to Adam Czartoryski, in which she refers to efforts to acquire Norblin's painting *Battle of Zboriv*.³⁰¹ She informs Czartoryski that she cannot help him, as she gave (sold?) the painting in around 1794 to Prince Józef Poniatowski.

11 April 1811

Norblin signs a deed in Montereau for the long-term lease of a house located in the southern part of Misy, at number 111, presumably the house previously owned by his parents. The tenant is a certain Dupond and his wife, who agrees to pay Norblin 230 francs every November.³⁰²

Autumn 1811

Norblin's son, Sébastien, begins his studies at the *École de Beaux Arts*. One of his teachers is François-André Vincent (1746-1816).

1812

Norblin's son, Louis, marries Adela Bréger in Paris.³⁰³

Spring-Summer 1814

Shortly after the Russian army enters Paris, Helena Radziwiłł's grandsons: Wilhelm (1797–1870) and Ferdynand (1798–1827) visit the French capital. They are supposedly shown around the city's galleries by Norblin.³⁰⁴

1815–1824

Norblin's wife carries on a now lost correspondence with her brother, who is a merchant and lives in Vilnius.³⁰⁵

1817

A series of lithographs made by Philibert Louis Debucourt (1755–1832) after drawings by Norblin is published, entitled *Collection de costumes polonais*. Norblin made about a hundred plates with drawings, but ultimately not all of them were included in the collection. According to information provided by Walerian Kalinka (1826–1886), the publisher paid 2 Louis d'ors for each plate, and it is unclear whether this money was received by Norblin or by the engraver.³⁰⁶

1 January 1819

Norblin sends a letter from Paris with New Year's greetings to Adam Czartoryski.³⁰⁷

28 March 1819

Józef Krasieński writes a letter to Norblin, in which he informs him that he has been looking at a recently published album presenting Polish costumes. He also mentions that it cannot be bought in Warsaw. So he asks for a copy to be sent to him and

301 'Pardon mon cher oncle de ne pouvoir vous offrir le tableau de bataille de Zborów ainsi que vous le désiré, mais je le cédé encore avant notre révolution il y quinze ans, au Prince Joseph Poniatowski, ce tableau de Norblin se trouve chez lui pod Blachą à Varsovie.' BCz, 6041 II, fol. 133.

302 AN, Paris, MC/ET/LXXVI/687, fol. 17v. It is worth mentioning, that Dupont's name appears in Norblin's financial accounts from an unknown period (before 1800), cf. MNK XV-Rr.-1295

303 Łoza 1923, p. 103.

304 Radziwiłł 1892, p. 217; Batowski 1911a, p. 174.

305 Batowski 1911b, pp. 516–517.

306 Kalinka 1852, p. 11; Batowski 1911a, p. 160.

307 BCz, 6041 II, fol. 239.

też, że nie można go kupić w Warszawie. Prosi więc o przesłanie egzemplarza i zobowiązuje się za niego zapłacić. Do listu dołącza dziewięć rycin Jakuba Sokołowskiego (1784–1837), które przedstawiają stroje polskie i typy uliczne³⁰⁸.

jesień 1819

Syn Norblina, Aleksander, decyduje się przenieść ze swoją żoną i z synem z Paryża do Warszawy, gdzie w kolejnym roku przy ulicy Długiej otwiera warsztat brązowniczy³⁰⁹.

25 grudnia 1819

Norblin pisze do księcia Adama Czartoryskiego list, w którym składa życzenia noworoczne i prosi o dalszą opiekę księcia nad jego „małą rodziną” w Polsce. Wspomina też, że pisała do niego Izabela Czartoryska. Dodaje: „nadal trochę rysuję: lis musi [przecież] umrzeć we własnej skórze” (francuskie przysłowie: „le renard doit mourir dans sa peau”)³¹⁰.

1 listopada 1821

Norblin bierze pożyczkę wysokości 166 franków pod hipotekę farmy w Gimbrois koło Provins³¹¹.

20 stycznia 1824

Norblin pisze list do czynnego w Berlinie handlarza sztuki, księgarza i wydawcy, Ludwiga Davida Jacoby’ego (1768–1848)³¹².

sierpień 1825

Syn Norblina, Sebastian, otrzymuje *Prix de Rome*. Według późniejszych przekazów rodzinnych Norblin miał na ten sukces zareagować krytycznie i powiedzieć: „Monsieur, otrzymaliście nagrodę, której mi zdobyć się nie udało. A przecież nie macie wcale talentu!”³¹³. Abstrahując od oceny talentu Sebastiana, warto podkreślić, że rozpoczął on studia w 1811 roku, a nagrodę otrzymał po 14 latach, w wieku lat 29, czyli bardzo późno.

28 lipca 1826

Norblin sprzedaje dzierżawę w miejscowości Sandillon pod Orleanem³¹⁴. Nabywczynią jest mieszkanka Orleanu, Marie Gargunes.

16 lutego 1828

Norblin zaciąga pożyczkę wysokości 81 franków pod hipotekę farmy w Gimbrois koło Provins³¹⁵.

19 maja 1828

Na licytacji kolekcji architekta Pierre’a Hippolythe’a Lemoyne’a zostaje wystawionych kilka rysunków Norblina oraz jego obraz *Walka Telemacha* (poz. 1). Nie jest jasne, kiedy Lemoyne wszedł w ich posiadanie. Nie wiadomo też jakie relacje łączyły go z artystą³¹⁶.

308 Batowski 1911b, s. 53–531.

309 Kowalska-Glikman 1979, s. 101.

310 BCz, 6041 II, k. 241.

311 ASDM, Melun, 4Q5/6/19, k. 190.

312 List znajduje się z zbiorach prywatnych w Warszawie. Za informację o jego istnieniu dziękuję p. Jakubowi Pączkowi. Listu nie udało mi się skonsultować.

313 Fournier-Sarlovèze 1907, s. 58.

314 AN, Paryż, MC/ET/LXXVI/687, k. 18. Batowski to wydarzenie sytuował w 1816 r., Batowski 1911a, s. 174.

315 ASDM, Melun, 4Q5/6/19, k. 190.

316 Catalogue 19.05.1828, s.29

agrees to pay for it. He attaches to the letter nine engravings by Jakub Sokołowski (1784–1837), which depict Polish costumes and street characters.³⁰⁸

Autumn 1819

Norblin’s son, Aleksander, decides to move with his wife and son from Paris to Warsaw, where the following year he opens a bronzing workshop on Długa Street.³⁰⁹

25 December 1819

Norblin writes a letter to Adam Czartoryski in which he extends his New Year wishes and asks for the prince’s continued care of his ‘little family’ in Poland. Norblin also mentions that Izabela Czartoryska wrote to him. He adds, ‘I am still drawing a little: a fox must [after all] die in its own skin’ (French saying: ‘le Renard doit mourir dans sa peau’).³¹⁰

1 November 1821

Norblin takes out a loan of 166 francs to re-mortgage the farm in Gimbrois near Provins.³¹¹

20 January 1824

Norblin writes a letter to Ludwig David Jacoby (1768–1848), art dealer, bookseller and editor active in Berlin.³¹²

August 1825

Norblin’s son, Sébastien, is awarded the *Prix de Rome*. According to later family accounts, Norblin is said to have reacted critically to this success and said, ‘Monsieur, you have received the prize that I failed to win. And yet you have no talent at all!’³¹³ Leaving aside the assessment of Sébastien’s talent, it is worth pointing out that he began his studies in 1811 and received the award after 14 years, at the age of 29, which is very late.

28 July 1826

Norblin sells a lease in the village of Sandillon near Orléans.³¹⁴ The purchaser is Marie Gargunes, a resident of Orléans.

16 February 1828

Norblin takes out a loan of 81 francs to re-mortgage the farm in Gimbrois near Provins.³¹⁵

19 May 1828

Several drawings by Norblin and his painting *Telemachus Defeats His Opponent* (cat. no. 1) are put up for auction at the sale of the collection of the architect Pierre Hippolythe Lemoyne. It is not clear when Lemoyne came into possession of them. It is also unclear what his relationship was with the artist.³¹⁶

308 Batowski 1911b, pp. 530–531.

309 Kowalska-Glikman 1979, no. 1, p. 101.

310 BCz, 6041 II, fol. 241.

311 ASDM, Melun, 4Q5/6/19, fol. 190.

312 The letter is in a private collection in Warsaw. For information about its existence I would like to thank Mr Jakub Pączek. I was unable to view the letter in person.

313 Fournier Sarlovèze 1907, p. 58.

314 AN, Paris, C/ET/LXXVI/687, fol. 18. Batowski dates this event to 1816, Batowski 1911a, p. 174.

315 ASDM, Melun, 4Q5/6/19, fol. 190.

316 Catalogue 19.05.1828, p. 29.

28 maja 1828

Norblin zaciąga pożyczkę wysokości 303 franków pod hipotekę farmy w Gimbrois koło Provins³¹⁷.

23 lutego 1830

Norblin umiera w Paryżu.

15 marca 1830

Wdowa po Norblinie i notariusz Valentin Fremyn rozpoczynają spisywanie inwentarza mienia Norblina³¹⁸. W chwili śmierci był właścicielem domu i niewielkiej liczby gruntów w Misy, które dzierżawił przynajmniej od 1811 r.³¹⁹ Drugim źródłem jego dochodu była ferma w Gimbrois koło Provins. W Paryżu Norblin nie posiadał nieruchomości, a jedynie wynajmował od rodziny Ducatel mieszkanie na quai de Bourbon 41 oraz jednoizbowy lokal przeznaczony na pracownię na quai d'Anjou (oba mieściły się na Wyspie Świętego Ludwika). Za mieszkanie płacił rocznie 230 franków czynszu, za studio: 180 franków. Norblinowie korzystali z usług jednej służącej, której płacili 100 franków rocznie. Artysta zostawił po sobie 12 564 franki i 45 centymów³²⁰. W dużej części pieniądze te musiały pochodzić z przeprowadzonej w 1826 r. sprzedaży dzierżawy pod Orleanem.

14 maja 1830

W paryskim Hôtel de Buillon odbywa się aukcja rysunków, rycin, przyborów artystycznych i mobiliów pozostałych po Norblinie³²¹.

28 May 1828

Norblin takes out a loan of 303 francs to re-mortgage the farm in Gimbrois near Provins.³¹⁷

23 February 1830

Norblin dies in Paris.

15 March 1830

His widow, and notary Valentin Fremyn begin compiling an inventory of Norblin's estate.³¹⁸ At the time of his death, he owned a house and a small amount of land in Misy, which he had leased out since at least 1811.³¹⁹ His second source of income was a farm in Gimbrois near Provins. Norblin did not own real estate in Paris, but rented from the Ducatel family an apartment on Quai de Bourbon 41 and a one-room flat for a studio on Quai d'Anjou (both were located on the Île Saint-Louis). He paid 230 francs in rent annually for the apartment and 180 francs for the studio. The Norblins used the services of one maid, whom they paid 100 francs a year. When he died the artist left 12,564 francs and 45 centimes.³²⁰ Much of this money must have come from the sale of a lease near Orléans in 1826.

14 May 1830

A sale of Norblin's remaining drawings, prints, art supplies and chattels is held at the Hôtel Bouillon in Paris.³²¹

317 ASDM, Melun, 4Q5/6/19, k. 190.

318 Chociaż w literaturze krąży przekonanie jakoby inwentarz się nie zachował (Rosset 2005b, s. 19–20), w rzeczywistości znajduje się on w AN, Paryż (Pierrefitte-sur-Seine), MC/ET/LXXVI/687, k. 4–14.

319 Batowski 1911a, s. 174; Patellière 1978, t. 1, s. 8, 16: autorka ta powołuje się na *cadastre* Misy-sur-Yonne, ale nie podaje lokalizacji tego dokumentu.

320 Dla porównania: malarka Marguerite Gérard (szwagierka Fragonarda) umierając w 1837 r. pozostawiła po sobie 50 000 franków (Padiyar 2020, s. 82).

321 Catalogue 14.05.1830.

317 ASDM, Melun, 4Q5/6/19, fol. 190.

318 Although there is a belief circulating in the literature that the inventory has not survived (Rosset 2005, pp. 19–20), it is in fact in the Paris Archives National AN. Paris (Pierrefitte-sur-Seine); MC/ET/LXXVI/687, fols 4–14.

319 Batowski 1911a, p. 174; Patellière 1978, vol. 1, pp. 8, 16. The latter author refers to the *cadastre* for Misy-sur-Yonne, but does not give the location of the document.

320 For comparison: the painter Marguerite Gérard (Fragonard's sister-in-law) left 50,000 francs when she died in 1837 (Padiyar 2020, p. 82).

321 Catalogue 14.05.1830.



Katalog obrazów

SCENY HISTORYCZNE

Catalogue of Paintings

HISTORICAL SCENES



1

Walka Telemacha

olej, płótno dublowane, 51 × 62 cm
Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich, Zamek Królewski w Warszawie,
nr inw. ZKW-dep FC 90 ab

Na odwrociu dwie papierowe nalepki z numerami depozytowymi Zamku Królewskiego w Warszawie („FC-28” przekreślone różowym flamastrem i „ZKW-dep FC 90 ab”) oraz nalepka z odręcznie naniesionym napisem „Lot-57”. Według informacji z katalogu aukcji z 1994 r. na odwrociu znajdowała się notatka: „Fait par Norbelein de Lagourdaine / en 1771 / appartenant a hypolyte Lamoyne”, ze względu na zdublowanie płótna obecnie niewidoczna.

HISTORIA → Nie jest wykluczone, że Norblin stworzył dwie wersje *Walki Telemacha*: olejny szkic i obraz, ale znane są losy tylko jednej z nich – szkicu ze zbiorów Zamku Królewskiego w Warszawie. Sądzi się, że impulsem do wykonania pracy był ogłoszony przez Akademię konkurs

Telemachus Defeats His Opponent

ok./c.
1770–1771

oil on canvas, relined, 51 × 62 cm
Foundation of the Ciechanowiecki Collection, Royal Castle in Warsaw,
inv. no. ZKW-dep FC 90 ab

On the reverse, two paper labels with the loan numbers of the Royal Castle in Warsaw. (‘FC-28’ deleted with a pink marker and ‘ZKW-dep FC 90 ab’) and a label with the handwritten inscription ‘Lot-57’. According to information from the 1994 auction catalogue, there was a note on the back which read: ‘Fait par Norbelein de Lagourdaine / en 1771 / appartenant a hypolyte Lamoyne’, which, because of the relining, is now invisible.

PROVENANCE → It is possible that Norblin made two versions of *Telemachus Defeats His Opponent*: an oil sketch and a painting, but the fate of only one of them is known – the sketch in the collection of the Royal Castle in Warsaw. It is believed that the incentive to execute the work was

o *grand prix* z 1770 r. (w literaturze mylony z edycją z roku 1771). Niestety, nie zachowały się źródła dotyczące tematu, który zadano uczniom, więc informacji o przeznaczeniu pracy nie da się jednoznacznie potwierdzić. Omawiana tu wersja w nieznanym okresie weszła do zbioru paryskiego architekta Pierre'a Hippolyte'a Le Moyne'a (1748–1828) i została wystawiona na sprzedaż po jego śmierci. Jest ona prawdopodobnie tożsama z obrazem, który pojawił się na licytacji zbioru syna artysty, Ludwika, w 1855 r. (nie jest jasne, jaką drogą mógł on nabyć to dzieło; być może chodzi tu o inną wersję³²². Praca została jednak z aukcji wycofana ze względu na niski wynik licytacji: zaledwie 25 franków. Pozostała w rękach spadkobierców przynajmniej do 1911 r.). Obraz pojawił się na rynku aukcyjnym ponownie w 1994 r. Oferowany był jako *Scena biblijna* w paryskiej galerii Jeana-François Heima za kwotę 80 000 franków, ale nie został sprzedany. Następnie wystawiono go na aukcji Sotheby's w Monaco 2 grudnia 1994 r. i sprzedano za 39 960 franków Andrzejowi Ciechanowieckiemu. Od 2004 r. znajduje się on w depozycie Fundacji Zbiorów im. Ciechanowieckich na Zamku Królewskim w Warszawie.

Zapewne jeszcze w XVIII w. obraz uległ niewielkiemu uszkodzeniu z lewej strony. Artysta dosztukował do niego nowy pas płótna oraz dokleił wyciętą z innego płótna postać wojownika.



1-1
Pierre-François Giffart
Walka Telemacha / Telemachus Wrestling
(F. Fénelon, *Les Aventures de Télémaque...*, Paris: chez Delaulne, 1717)

the *grand prix* competition announced by the Academy in 1770 (in the literature it is confused with the one announced in 1771). Unfortunately, there are no surviving sources regarding the subject matter the students were asked to paint, so any information on the purpose of the work is impossible to confirm conclusively. The version discussed here became part of the collection of the Parisian architect Pierre Hippolyte Le Moyne (1748–1828) at an unknown time and was put up for sale after his death. It is probably the same painting that appeared at an auction of the collection of the artist's son, Louis Pierre, in 1855 (it is unclear how he may have acquired this work; perhaps it was a different version³²²). However, it was withdrawn from the sale due to the low bid: a mere 25 francs. It remained in the hands of the heirs at least until 1911). The painting reappeared on the market at an auction in 1994. It was put up for sale as *Biblical Scene* at the François Heim gallery in Paris for 80,000 francs, but it did not sell. It was then put up for sale at a Sotheby's auction in Monaco on 2 December 1994 and sold for 39,960 francs to Andrzej Ciechanowiecki. From 2004 it has been on loan by the Foundation of the Ciechanowiecki Collection to the Royal Castle in Warsaw.

In the eighteenth century, the painting sustained slight damage on the left-hand side. The artist added a new strip of canvas and pasted to it a figure of a warrior cut from another canvas.

LIT → Catalogue 19.05.1828, p. 19, lot 84; Catalogue 14.05.1830, p. IV; Hillemacher 1848, p. 7; Catalogue 5.02.1855, p. 35, lot 3; Catalogue 14.02.1855, p. III; Mycielski 1897, p. 144; Mycielski 1898, pp. XLI-XLII; Fournier-Sarlovèze 1907, p. 58; Batowski 1911a, p. 10; Michałowski 1971, p. 123; Michałowski 1978; Patellière 1978, vol. 2, no. 46³²³; Sotheby's 2.12.1994, lot 57; Bernatowicz 1998, p. 110; Rosset 2005b, pp. 218–219; Danielewicz 2010, p. 86; Ignaczak 2016; Dmowska et al. 2022, pp. 86, 94–95; Ignaczak 2022a, p. 64; Niemira 2022a, pp. 59, 68–69, 247, 324; Niemira 2022d, p. 39; Warszawa 2022, p. 104–105; Zdañkowska 2022, p. 13; Ignaczak 2022c.

Według utrwalonej w pierwszej połowie XIX w. tradycji rodzinnej młody Norblin brał udział w ogłoszonym przez Królewską Akademię konkursie o *grand prix* i przedstawił na jednej z jego edycji obraz *Walka Telemacha*. Miało to miejsce zapewne w 1770 r. Dla pozostałych edycji konkursu przypadających na okres edukacji Norblina znane są tematy, jakie zadawano uczniom – dzieje Telemacha do nich nie należą, a jedyna luka w źródłach dotyczących konkursowego zadania przypada właśnie na rok 1770. Niestety, choć opowieść rodzinna łączy się w naturalny sposób z tematem omawianego tu obrazu, nie jest pewne, czy właśnie ta praca została zaprezentowana w Akademii. Na początku XX w. kolejne pokolenie Norblinów przekazało bowiem Fournier-Sarlovèze'owi, badaczowi zajmującemu się Jeanem-Pierre'em, informację, jakoby nie tylko wykonał on obraz na konkurs, ale także stworzył jego pomniejszoną replikę. Nie wiadomo jednak, czy to z nią mamy tu do czynienia, czy też obraz znajdujący się obecnie na Zamku Królewskim to szkic do pracy konkursowej.

322 Dla porządku należy jednak podkreślić, że katalog licytacji z 1855 r. nie podaje wymiarów obrazu.

323 Autorka twierdzi, że o obrazie wspomina także Rastawiecki w *Słowniku rytowników polskich*. To pomyłka. Autor pisze o „zapaśnym zbiorze” prac Norblina w posiadaniu rodziny, a nie o obrazie z zapaśnikami, Rastawiecki 1886, s. 200.

According to a family tradition firmly established in the first half of the nineteenth century, the young Norblin took part in the *grand prix* competition announced by the Royal Academy and submitted a painting called *Telemachus Defeats His Opponent* at one of the editions. This was probably in 1770. For the other years in which the competition was held, and which coincided with Norblin's period of education, the subjects given to the students are known – the story of Telemachus is not one of them, and the only gap in the sources is for 1770. Regrettably, although the family story is naturally connected with the theme of the painting discussed here, it is not known for certain whether this particular work was the one presented at the Academy. In fact, at the beginning of the twentieth century, the next generation of Norblins passed on information to Fournier-Sarlovèze, a scholar researching Jean-Pierre, that he had not only made the painting for the competition, but had also made a scaled-down replica of it.

322 For the record, however, it should be noted that the 1855 auction catalogue does not give the dimensions of the painting.

323 The author claims that the painting is also mentioned by Rastawiecki in *Słownik rytowników polskich*. This is an error due, no doubt, to the similarity between the Polish word for 'rich' (zapaśny) and the word for 'wrestler' [zapaśnik]. The author writes about the 'rich collection' of works by Norblin in the family's possession, and not about a painting depicting wrestlers, Rastawiecki 1886, p. 200.

Stylistyka obrazu sugeruje, że został on wykonany z myślą o pierwszym etapie rywalizacji o wyjazd do Rzymu. W tej fazie uczniowie prezentowali właśnie olejne szkice (o dostarczeniu skończonych kompozycji proszono dopiero wygranych) i często próbowali wpisać się w oczekiwania profesorów (w tym przypadku Norblin świadomie rozwijałby formułę malarstwa Dandré-Bardona). Tej teorii nie dyskwalifikuje niewielki rozmiar obrazu Norblina: 51 × 62 cm. Choć dzieło rzeczywiście jest mniejsze niż niektóre z zachowanych szkiców konkursowych, np. szkic *Śmierć Seneki* młodego Jacques'a-Louisa Davida przygotowany na edycję z 1773 r. i mierzący aż 123 × 160 cm (Petit Palais w Paryżu, nr inw PDUT 1166), jego rozmiar nie jest precedensowy. Ekstremalnym przykładem jest szkic Pierre'a Charles'a Jomberta *Diana i Apollo karzący Niobe* z 1772 r., który ma zaledwie 36 × 28 cm (Metropolitan Museum, nr inw. 1983.426).

Dywagacje na temat pierwotnej roli obrazu mogłoby rozsądzić zbadanie jego podobrazia. Dzieła zgłaszane do *grand prix* prezentowano jury jako anonimowe i często umieszczano na nich tylko literę odnoszącą się do nazwiska artysty. Czasem dawano także znak profesora, który przyjmował pracę (tzw. *cachet*). Niestety, obraz z Zamku Królewskiego został zdublowany krótko po 1994 r. Być może badania konserwatorskie: prześwietlenie lub zdjęcie dubla u pozwoliłyby zweryfikować, czy na verso pracy naniesiono adnotacje potwierdzające jej udział w konkursie.

W literaturze obraz funkcjonuje pod dwoma tytułami: *Igrzyska greckie* oraz *Walka Telemacha*. Ta druga nazwa jest bardziej uzasadniona. W kręgu Akademii nie zachęcano bowiem uczniów do podejmowania tematów ramowych („walka”) czy ilustrujących szeroko rozumianą kulturę starożytną, ale raczej do wyboru konkretnego epizodu. W tym przypadku byłaby to historia zaczerpnięta z *Przygód Telemacha*, bestsellerowej i wielokrotnie wznawianej powieści dydaktycznej Fran ois Fénelona. W piątej księdze *Przygód* Telemach przybywa na Kretę, gdzie trwają wla nie zawody mające na celu obranie nowego wladcy wyspy. Otrzymałszy zaproszenie do wzięcia w nich udziału, przystępuje do walki. Wygrywa w każdej z dyscyplin (pierwszą z nich są zapasy), ale ostatecznie odmawia przyjęcia korony.

Scena Norblina bliska jest literackiemu pierwowzorowi. W *Przygodach Telemacha* wprost mowa o tym, że walki odbyły się w cyrku umiejscowionym w gęstym lesie, w asyście publiczności oraz że walczono nago. W narrację wpleciono też wzmiankę o starszyźnie obserwującej zawody (Norblin przedstawił brodatych męzczyzn na trybunie ozdobionej tkaniną). Być może punktem odniesienia dla artysty była także ilustracja zdobiąca wydanie *Przygód* z 1717 r. (il. 1-1) lub słynna rzeźba antyczna *Zapaśnicy* (znana mu z reprodukcji lub kopii wykonanej przez Philippe'a Magniera w latach 80. XVII w., a w latach młodości Norblina znajdującej się w ogrodach Wersalu).

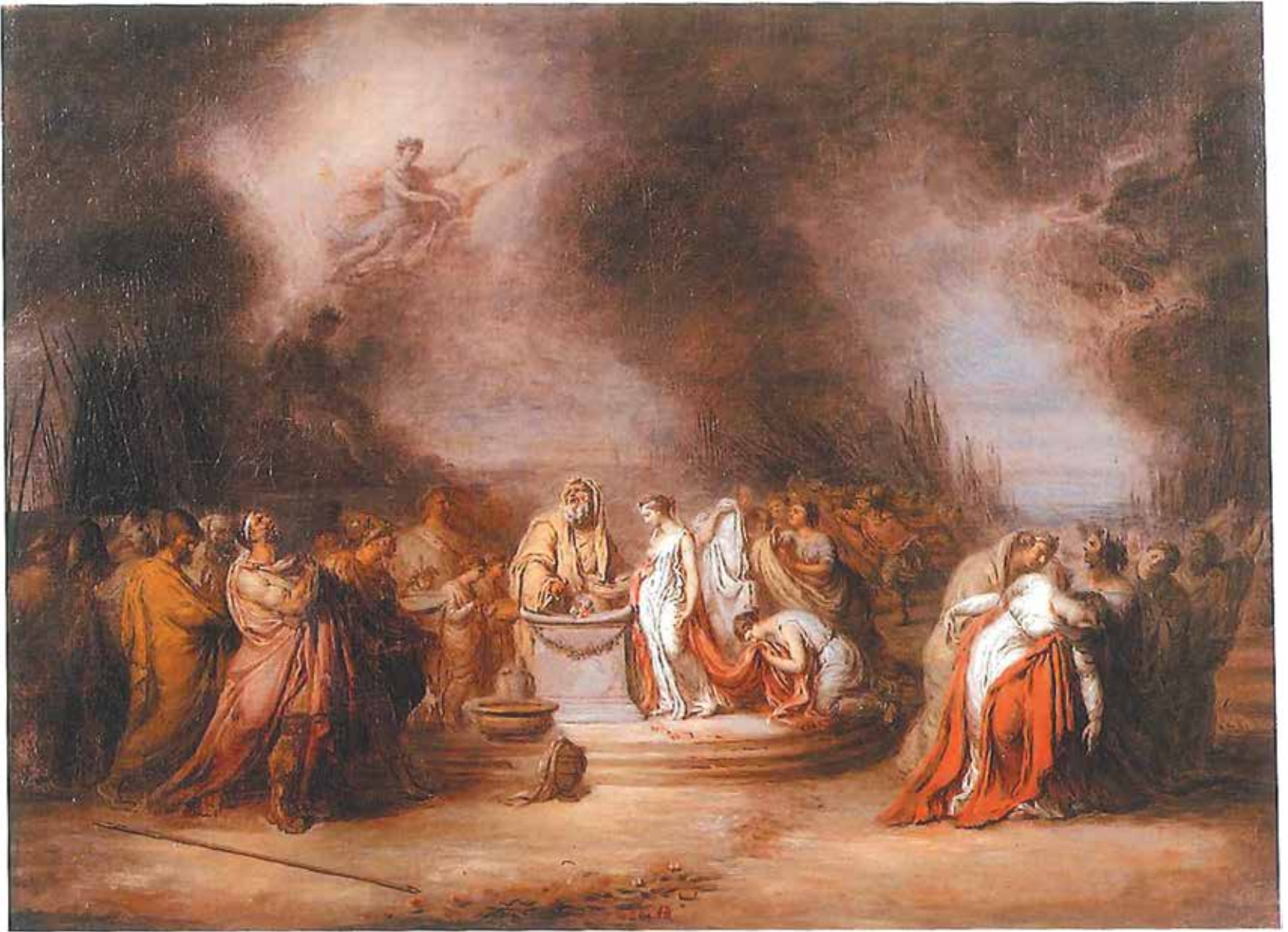
However, it is not known whether this is the one we are dealing with here, or whether the painting currently in the Royal Castle is a sketch for the competition entry.

The style of the painting suggests that it was made with the first round of the competition for a trip to Rome in mind. At this stage, the students would just present oil sketches (only the winners were asked to provide finished compositions) and they often tried to conform with the professors' expectations (in this case, Norblin would have been consciously developing the manner of painting of Dandré-Bardon). This theory is not discredited by the small size of Norblin's painting: 51 × 62 cm. Although the work is indeed smaller than some of the surviving competition sketches, such as that of *Death of Seneca* by the young Jacques-Louis David prepared for the 1773 edition and measuring as much as 123 × 160 cm (Petit Palais in Paris, inv. no. PDUT 1166), its size is not without precedent. An extreme example is Pierre Charles Jombert's 1772 sketch of *The Punishment of the Arrogant Niobe by Diana and Apollo*, which is only 36 × 28 cm (Metropolitan Museum, New York, inv. no. 1983.426).

Disputes about the painting's original role could be settled by examining the support. Works submitted for the *grand prix* were presented to the jury as anonymous and often only the first letter of the surname appeared on them. Sometimes the mark of the professor who accepted the work was also added (the so-called *cachet*). Unfortunately, the Royal Castle painting was relined shortly after 1994. Perhaps examinations made during conservation work: an x-ray or a photograph of the relining would make it possible to verify whether there were any annotations made on the back of the work that would confirm its entry in the competition.

In the literature, the painting functions under two titles: *Greek Games* and *Telemachus Defeats His Opponent*. The latter is more justified. This is because in the Academy's milieu, students were not encouraged to take up broad themes ('fighting') or illustrate ancient culture in the broadest sense, but rather to choose a specific episode. In this case, it would be a story taken from *The Adventures of Telemachus*, François Fénelon's bestselling and oft-reprinted didactic novel. In the fifth book of the *Adventures*, Telemachus arrives in Crete, where a competition is underway to elect a new ruler of the island. Having received an invitation to take part, he enters the contest. He wins in each of the disciplines (the first of which is wrestling), but ultimately refuses to accept the crown.

Norblin's scene is close to the literary original. *The Adventures of Telemachus* explicitly states that the fights took place in a circus located in a dense forest, with a crowd of onlookers, and that the participants fought naked. Also woven into the narrative was a reference to the elders watching the competition (Norblin depicted bearded men on a stand decorated with fabric). Perhaps the artist's point of reference was also the illustration adorning the 1717 edition of the *Adventures* (fig. 1-1) or the famous antique sculpture *The Wrestlers* (known to him from a reproduction or copy made by Philippe Magnier in the 1680s, which was located in the gardens of Versailles during Norblin's youth).



2

Ofiara Polikseny

Sacrifice of Polyxena

ok./c.
1770–1771

olej, płótno, 83,5 × 108,5 cm
kolekcja prywatna, Francja

oil on canvas, 83.5 × 108.5 cm
private collection, France

HISTORIA → Obraz wystawiony na aukcji Mercier & Cie w Lille 21 października 2001 r. jako *Ofiara antyczna* i sprzedany za 57 000 franków.

PROVENANCE → The painting was put up for sale at the Mercier & Cie auction in Lille on 21 October 2001 as *Ancient Sacrifice* and fetched 57,000 francs.

LIT → Lille 2001, p. 44, lot 199; Niemira 2022a, pp. 68, 247; Niemira 2022d, p. 39.

Miejsce przechowywania obiektu nie jest znane. W archiwum domu aukcyjnego Mercier & Cie nie zachowała się, niestety, żadna dokumentacja obrazu czy choćby fotografie jego odwrocia. Wydaje się jednak, że obraz trafił do domu aukcyjnego jako sygnowany lub opisany, skoro handlarze przypisali go Norblinowi – artyście we Francji mało znanemu. Chociaż brak dostępu do samego dzieła lub jego dobrej reprodukcji uniemożliwia przesądzenie o autorstwie Norblina, wydaje się ono więcej niż prawdopodobne.

Obraz przedstawia składanie ofiary i osadzony jest w rzeczywistości antyku grecko-rzymskiego. W centralnej części płótna

It is not known where the painting is housed. Unfortunately, no documentation of the painting, or even photographs of the back of it, have survived in the archives of the Mercier & Cie auction house. It would appear, however, that the painting came to the auction house as signed or described, since the dealers attributed it to Norblin – an artist little known in France. Although the lack of accessibility to the work itself, or to a good reproduction, makes it impossible to determine Norblin's authorship, it seems highly likely.

The painting depicts a sacrifice being made in an ancient Greco-Roman setting. The central part of the canvas shows an

ukazano ołtarz, przy którym stoi młoda kobieta i kapłan ze sztyłem. Na prawo oglądamy grupę płaczek i omdlewającą kobietę w stroju dublującym biało-czerwoną kolorystykę dziewczyny stojącej koło ołtarza. W tle znajduje się grupa żołnierzy wyposażonych w piki, a po lewej stronie kompozycji – grupa mężczyzn i wojskowych wyższej rangi. Ponad nimi widać zarys kamiennego posągu mężczyzny z wieńcem na głowie. Wieniec wydaje się też leżeć na skroniach postaci ukazanej w chmurach. Po prawej stronie kompozycji, również w chmurach, dostrzec można sylwetkę skrzydlatej postaci.

Scena prezentuje prawdopodobnie ofiarowanie Polikseny, najmłodszej z córek króla Troi Priama i Hekuby. Według niektórych z antycznych autorów, m.in. Eurypidesa, już po zakończeniu wojny trojańskiej duch Achillesa ukazał się Grekom i zażądał, aby złożyli oni w ofierze Poliksene, która wcześniej przyczyniła się do śmierci herosa. Ceremonia miała odbyć się przed grobem samego Achillesa. Po złożeniu ofiary bogowie zesłali wiatr, aby pognał on greckie statki do domu. Na obrazie Norblina kilka motywów da się powiązać z tą historią: skrzydlata postać w chmurach po prawej stronie symbolizować może wiatr. Mężczyzna w wieńcu na głowie, którego oglądamy w postaci posągu i zjawy, byłby Achillesem. Omdlewająca kobieta ubrana w szaty analogiczne do tych, które nosi składana w ofierze Poliksena, mogłaby być jej matką – królową Hekabe.

Kompozycja sceny wyraźnie nawiązuje do przedstawień historycznych wytwarzanych w Królewskiej Akademii Malartwa i Rzeźby w Paryżu. Ze starszych przykładów warto przywołać tu przede wszystkim *Ofiarowanie córki Jeftego* Antoine'a Coypela z kolekcji Musée des Beaux-Arts w Dijon (nr inw. CA 263). Z prac współczesnych Norblinowi – rysunek o tym samym temacie autorstwa jego nauczyciela Michela Dandré-Bardona z 1766 r. (il. 2-1), a także słynne kompozycje Jeana-Honoré Fragonarda przedstawiające Korezusa i Kalliroe (1765, Luwr, nr inw. 4541) oraz dziewice ateńskie ciągnące losy (ta ostatnia, odnosząca się do legendy o Minotaurze, ostatecznie nie wyszła poza fazę szkiców, kilka z nich znajduje się w kolekcjach prywatnych). Ciekawym kontekstem jest także rycina wykonana przez Pietra Aquilę według kompozycji Pietra da Cortona, a przedstawiająca właśnie *Ofiarowanie Polikseny*.

altar at which stand a young woman and a priest with a dagger. To the right is a group of weeping women and a fainting woman dressed in clothing which duplicates the red and white colours of the girl standing near the altar. In the background is a group of soldiers equipped with pikes, and to the left of the composition, a group of men and high-ranking soldiers. Above them, the outline of a stone statue of a man with a wreath on his head is visible. There also appears to be a wreath on the temples of the figure shown in the clouds. To the right of the composition, also in the clouds, the silhouette of a winged figure is visible.

The scene probably presents the sacrifice of Polyxena, the youngest daughter of King Priam of Troy and Hecuba. According to some authors of Antiquity, including Euripides, after the end of the Trojan War, the ghost of Achilles had appeared to the Greeks and demanded that they sacrifice Polyxena, who had earlier been complicit in the hero's death. The ceremony was to take place in front of the tomb of Achilles himself. After the sacrifice, the gods sent a wind to drive the Greek ships back home. In Norblin's painting, several motifs can be linked to this story: the winged figure in the clouds on the right may symbolize the wind. The man wearing a wreath on his head, whom we see as a statue and phantom, would be Achilles. The fainting woman dressed in robes similar to those worn by the sacrificed Polyxena could be her mother, Queen Hecuba.

The composition of the scene is clearly reminiscent of historical representations produced at the Royal Academy of Painting and Sculpture in Paris. Of the older examples, Antoine Coypel's *The Sacrifice of Jephthah's Daughter* from the collection of the Musée des Beaux-Arts in Dijon (inv. no. CA 263) is particularly worth mentioning here. From the works of Norblin's contemporaries – a drawing of the same subject by his teacher Michel Dandré-Bardon from 1766 (fig. 2-1), as well as Jean-Honoré Fragonard's famous compositions depicting *Coresus and Callirrhoe* (1765, Louvre, inv. no. 4541) and Athenian virgins dragging the fates (the latter, referring to the legend of the Minotaur, ultimately did not go beyond the sketch phase; several of them are in private collections). Another interesting context is an engraving by Pietro Aquila based on a composition by Pietro da Cortona, and depicting the *Sacrifice of Polyxena*.



2-1
Michel Dandré-Bardon
Ofiarowanie córki Jeftego /
The Sacrifice of Jephthah's Daughter
1766
Louvre, RF 31434



3

Ofiarowanie korony Presentation of the Crown

ok./c.
1775-1776

olej, płótno dublowane, 39,5 cm × 33,5 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie – Muzeum Czartoryskich, nr inw. MNK XII-445

Na odwrociu napis „MNK XII.445”, na podramku stempel Muzeum Czartoryskich z numerem „KT 126” oraz oznaczenia „X [ponad znakiem symbol korony księżęcej] V 212 / K.T. 126”

HISTORIA → W 1852 r. obraz notowany w kolekcji Adolfa Cichowskiego w Paryżu. Od 1876 r. w zbiorach Muzeum Czartoryskich.

oil on canvas, relined, 39.5 cm × 33.5 cm
National Museum, Kraków – Czartoryski Museum, inv. no. MNK XII-445

On the back the inscription 'MNK XII.445', on the stretcher the stamp of the Czartoryski Museum with the number 'KT 126' and the mark 'X [above the mark is the symbol of the prince's crown] V 212 / K.T. 126'.

PROVENANCE → In 1852 the painting was listed in the collection of Adolf Cichowski in Paris. From 1876 in the collections of the Czartoryski Museum.

LIT → Kalinka 1852, p. 34; Mycielski 1897, p. 122; Batowski 1911a, p. 44; Kraków 1914, p. 31, no. 126; Jakimowicz 1957, p. 132; Kępińska 1978, pp. 23-24; Patellière 1978, vol.1, p. 24, vol. 2, no. 22; Bernatowicz 1998, p. 119; Rosset 2005b, p. 217; Rosset 2021, p. 225; Ignaczak 2002b; Niemira 2022d, p. 42.



3-1
Ofiarowanie korony / Presentation of the Crown
1776
Rijksmuseum



3-2
Powołanie Przemysła na króla Czech /
The Installation of Przemysł as King of Bohemia
1777
Rijksmuseum

Temat obrazu nie został jednoznacznie rozpoznany. W literaturze wiąże się go zazwyczaj z legendą o pierwszym władcy Polan – Piaście. Sporadycznie sugeruje się także związek z podaniem o Przemysle Oraczu, protoplaście Przemysłidów. Sceny nie da się jednak w pełni dopasować do którejś z literackich wersji opowieści na temat otrzymania przez nich korony. W podaniach o Piaście mowa o dwóch przybyszach – na obrazie Norblina oglądamy cały zastęp gości, z których jako „ważnych” da się wyodrębnić trzech. Tożsamości Piasta nie musi też określać zawieszona ponad jego głowę koło. Chociaż według niektórych z historyków Piast trudnił się kołodziejstwem, obiekt wiszący nad studnią to nie klasyczne koło wozowe, ale krążek linowy. Nie musiał być on wcale wytworem stelmacha. W podaniach o Przemysle Oraczu, np. w wersji znanej z *Kroniki Kosmasa*, czy z *Historii Czech* Eneasza Sylwiusza Piccolominiego, także pojawiają się motywy, których u Norblina brak: koń wskazujący pyskiem króla, pług przerobiony na stół, leszczynowa witka zamieniająca się w drzewo.

Paweł Ignaczak (Ignaczak 2022b) zaproponował niedawno, że kompozycja może mieć związek nie z historią Słowian, ale z antycznym podaniem dotyczącym otrzymania korony Sydonu przez ogrodnika Abdalonima (wręczyli mu ją generałowie Aleksandra Wielkiego)³²⁴. Co ciekawe: w 1772 r. ukazało się w Paryżu tłumaczenie *Historii Aleksandra Wielkiego* Kwintusa Kurcjusza Rufusa, w którym pojawia się wspomniany epizod. Być może Norblin lub ktoś z kręgu Czartoryskich zaczerpnął

324 Warto zwrócić uwagę na strój mężczyzny wręczającego koronę. Nosi on żółty kaftan (kontusz?) przepasany czerwonym pasem, pomarańczowe baczmagi i rodzaj turbanu. W zbliżonym stroju Norblin ukazał osobę stojącą tuż za plecami Aleksandra Wielkiego na obu olejnych wersjach sceny z Aleksandrem i Diogenesem (zob. poz. 18–19).

The subject of the painting has not been clearly identified. In the literature it is usually associated with the legend of the first ruler of the Polans – Piast. Occasionally, a connection with the legend of Přemysl the Ploughman (Czech: Přemysl Oráč) the legendary forefather of the Přemyslid dynasty, is also suggested. However, the scene cannot be fully linked to any of the literary versions of the story about their receiving the crown. The legends about Piast mention two strangers arriving – in Norblin’s painting we see a whole host of guests, three of whom can be singled out as being ‘important’. Nor is Piast’s identity necessarily determined by the wheel suspended above his head. Although according to some historians Piast worked as a wheelwright, the object hanging above the well is not a classic cart wheel, but a pulley. It does not necessarily represent the product of a wheelwright at all. The legends about Přemysl the Ploughman, such as the version known from Cosmas of Prague’s *Chronica Boemorum* (Chronicle of the Czechs, or Bohemians), or from Aeneas Sylvius Piccolomini’s *History of Bohemia*, also feature motifs that are lacking in Norblin’s painting: a horse indicating the king with its muzzle, a plough transformed into a table, a hazel wattle turning into a tree.

Paweł Ignaczak (Ignaczak 2022b) has recently suggested that the composition may have a connection not to the history of the Slavs, but to an ancient account of the gardener Abdalonimus receiving the crown of Sidon (presented to him by Alexander the Great’s generals).³²⁴ Interestingly: in 1772, a translation of the *History of Alexander the*

324 It is worth noting the clothing of the man handing over the crown. He is wearing a yellow kaftan (kontusz?) girded with a red belt, orange knee-high boots, and a kind of turban. Norblin depicted a person standing just behind the back of Alexander the Great in similar attire on both oil versions of the scene with Alexander and Diogenes (see cat. nos 18–19).

anegdotę właśnie ze wspomnianej publikacji? Wiadomo, że książkę Adam Czartoryski uważnie śledził rynek wydawniczy i chętnie czytał publikacje dotyczące historii starożytnej.

Chociaż pokusa wskazania literackiego źródła sceny jest silna, może być pułapką. Zważywszy na baśniowe, orientalne, rembrandtowskie kostiumy i akcesoria bohaterów obrazu, nie można wykluczyć, że artysta świadomie zrezygnował z precyzowania, czy chodzi o rzeczywistość słowiańską, czy antyczną. To rozmycie jest o tyle ciekawe, że w Polsce czasów stanisławowskich to właśnie antyk stanowił światopoglądową matrycę dla rozumienia problematyki narodowej (było tak też w pracy Johanna Stainhausera *Memoires sur le gouvernement de la Pologne*, której egzemplarz Norblin posiadał; Batowski 1911, p. 213). Obraz mógł więc celowo stać się dwiema rzeczywistościami i ilustrować temat „ramowy”. W tym przypadku byłby nim pokojowy charakter obierania władców przez „wschodnie” narody albo wywyższenie nisko urodzonego człowieka ze względu na jego zasługi.

Taka wykładnia wydaje się o tyle prawdopodobna, że Norblin wielokrotnie powracał do podania „z chłopą król”, niekiedy posługując się poetyką niedomówienia. Oprócz omawianego obrazu możemy wymienić tu jego graficzne powtórzenie z 1776 r. (il. 3-1), akwafortę wykonaną w 1777 r. w majątku Czartoryskich w Wołczynie, a ilustrująca czeską legendę o Przemysłu Oraczu (il. 3-2)³²⁵, rysunek przedstawiający *Ofiarowanie korony Przemysłowi Oraczowi* lub *Ofiarowanie tytułu dyktatora Rzymu Cyncynatowi* ze zbiorów Ossolineum (il. 3-3). Wart uwagi jest także obraz *Walka Telemacha* (poz. 1) odnoszący się do opowieści o wydaniu w jednej z greckich *poleis* konkursu na nowego władcę (a więc w pewnym sensie także dotyczący problemu legitymizacji władzy).

Nie jest jasne, czy sceny z ofiarowaniem korony powstałe w polskim okresie twórczości Norblina były związane z konkretnym programem politycznym. Jeśli odnosiły się one do rzeczywistości piastowskiej, możemy założyć, że wpisywały się w debaty dworskich historyków dotyczące elekcji. Chociaż najważniejszy z nich, biskup Adam Naruszewicz, krytycznie odnosił się do idei wybierania króla, inni uważali, że jest ona środkiem kontroli władzy (Grabski 1976). W tym kontekście obraz Norblina można by uznać za ilustrację idei narodu jako suwerena. Z drugiej strony, mając w pamięci relacje między dworem Czartoryskich a środowiskiem króla w latach 70. XVIII w., można odnieść wrażenie, że *Ofiarowanie korony* mogło być ironicznym komentarzem na ich temat. Jak wiadomo, kiedy w 1764 r. imperatorowa Katarzyna II próbowała obsadzić na polskim tronie młodego stolnika Poniatowskiego, za jego najpoważniejszego kontrkandydata uważano księcia Adama Czartoryskiego. Ten miał jednak odrzucić koronę, a więc – pośrednio – ofiarować ją kuzynowi.



3-3
Mianowanie Cyncynata dyktatorem Rzymu,
lub Obranie Przemysła Oracza królem Czech /
Appointment of Cincinnatus as Dictator of Rome
or the Installation of Přemysl the Ploughman
as King of Bohemia
ZNI0, inv. no. 4964

Great by Quintus Curtius Rufus was published in Paris, in which the episode in question appears. Perhaps Norblin or someone from the Czartoryskis' circle took the anecdote from the aforementioned publication? It is known that Prince Adam Czartoryski paid close attention to the publishing market and was keen to read publications on ancient history.

Although the temptation to point to the literary source of the scene is strong, it could be a red herring. Given the fairy-tale-like, oriental, Rembrandtesque costumes and accessories of the painting's protagonists, it cannot be ruled out that the artist consciously refrained from clarifying whether he was referring to Slavic or antique reality. This blurring is interesting insofar as in the Poland of the time of Stanisław August, it was antiquity that provided the worldview model for understanding national

issues (this was also a case in Johann Stainhauser's *Memoires sur le gouvernement de la Pologne*, and we know that Norblin owned a copy of this book; Batowski 1911, p. 213). The painting may therefore have deliberately combined two realities and illustrated a 'general' theme (*Rahmenthema*). In this case, it would have been the peaceful nature of the election of rulers by 'eastern' nations or the elevation of a low-born man on account of his merits.

Such an interpretation seems all the more plausible as Norblin repeatedly returned to legends of the 'peasant-king' genre, sometimes using poetic understatement and ambiguity. Apart from the painting in question, we can also mention here: its engraved repetition from 1776 (fig. 3-1); an etching made in 1777 at the Czartoryski estate in Wołczyn, illustrating the Bohemian legend of Přemysl the Ploughman (fig. 3-2);³²⁵ a drawing depicting the *Presentation of the Crown to Przemysl the Ploughman* or the *Appointment of Cincinnatus as Dictator of Rome* from the Ossolineum collection (fig. 3-3). Noteworthy also is the painting *Telemachus Defeats His Opponent* (cat. no. 1), which refers to the story of a contest for a new ruler in one of the Greek *poleis* – city states (and thus, in a way, also to the issue of the legitimacy of power).

It is not clear whether the scenes of the presentation of the crown created in the Polish period of Norblin's oeuvre related to a specific political programme. If they referred to the Piast reality, we can assume that they were part of the debates of the court historians concerning the election. Although the most important of them, Bishop Adam Naruszewicz, was critical of the idea of electing the king, others believed that it was a means of controlling power (Grabski 1976). In this context, Norblin's painting could be seen as an illustration of the idea of the nation as sovereign. On the other hand, bearing in mind the relations between the Czartoryski court and the king's circle in the 1770s, one gets the impression that *Presentation of the Crown* could have been an ironic commentary on them. As is well known, when in 1764 Empress Catherine II attempted to place the young *pantler* Poniatowski on the Polish throne, Prince Adam Czartoryski was considered his most serious contender. However, the latter was said to have rejected the crown and thus – indirectly – to have offered it to his cousin.

325 W przypadku sceny z Przemysłem tożsamość bohatera nie budzi wątpliwości. Jeden z rysunków Norblina z tą kompozycją (MNW, Rys. Pol. 9059) został szczegółowo opisany przez autora na odwrociu.

325 In the case of the scene with Przemysl, the identity of the protagonist is not in doubt. One of Norblin's drawings of this composition (MNW, Rys. Pol. 9059) was described in detail by the author on the back.

4-12

Cykl mitologiczny dla Szkoły Rycerskiej

Series of Mythological Scenes for the School of Chivalry

ok./c.

1776-1784

HISTORIA → Jesienią 1765 r., krótko po objęciu tronu, Stanisław August ufundował w Warszawie Szkołę Rycerską, której zadaniem było edukowanie młodzieży szlacheckiej w zawodach wojskowych. Większość uczniów uczyła się w niej za darmo, dzięki stypendium króla, a pozostali płacili po 87 dukatów (ok. 1570 złotych) czesnego rocznie. Szkoła była instytucją kameralną (najwyższa liczba uczniów, którą odnotowano to 176 w 1768 r., ale zazwyczaj uczyło się poniżej 80 chłopców). Jej komendantem król mianował księcia Adama Czartoryskiego³²⁶.

Według relacji jednego z absolwentów szkoły, Fryderyka Skarbka, książę Czartoryski ufundował dla Szkoły Rycerskiej dwie serie obrazów. Pierwsza, wykonana przez nieznanego malarza, przeznaczona była do Sali Wielkiej i przedstawiała portrety słynnych uczonych (prace wykonano w formacie arkuszowym – z jednej strony mieściły portret, z drugiej zaś pole, na którym był spis najważniejszych utworów uczonego (Bukar 1871, s. 29–30). Z tego zespołu zachował się do dziś tylko jeden obiekt (il. 4-12-1). Druga seria, wykonana przez „biegłego malarza” Norblina, przedstawiała „główniejsze sceny z *Przemian* Owidiusza” i mieściła się w Sali Bilardowej (Skarbek 1824, s. 294). Obrazy te umieszczone były poniżej portretów słynnych Polaków, m.in. Jana Karola Chodkiewicza i Stanisława Koniecpolskiego, i tworzyły rodzaj fryzu obiegającego całe pomieszczenie (Bukar 1871, s. 30). Zdaniem Batowskiego we wnętrzu mogło znajdować się nieco ponad sto prac.

Niestety nie wiadomo, kiedy Norblin rozpoczął pracę nad cyklem i ile dzieł stworzył. Miało to zapewne miejsce jeszcze przed 1777 r., kiedy to książę Czartoryski poróżnił się z królem (Fabre 2022, t. 1, s. 295), lub pod koniec lat 70. XVIII w.³²⁷ Co ciekawe, właśnie w tym okresie obserwujemy w kręgu dworu królewskiego wzmożone zainteresowanie *Metamorfozami*. W 1777 r. w warszawskiej drukarni Dufoura wydano *Krótkie zebranie Metamorfoz albo Przekształtań Owidiusza, ku używaniu młodzi y łatwemu pojęciu Mitologii służące* (w równoległej wersji polskiej i francuskiej). W podobnym czasie Biały Domek w Łazienkach został udekorowany rycinami z paryskiego wydania *Metamorfoz* z lat 1767–1771 (umieszczono je w jednym z pokoi zachodnich apartamentów, na piętrze). Ta sama edycja, zawierająca aż 168 rycin, posłużyła Norblinowi za wzór dla większości jego kompozycji dla Szkoły Rycerskiej. Ślady jej znajomości odnajdujemy także w twórczości rysunkowej Norblina z tego czasu³²⁸.

PROVENANCE → In the autumn of 1765, shortly after ascending to the throne, Stanisław August founded the School of Chivalry in Warsaw in order to educate the children of the nobility in military professions. Most of the pupils studied there for free, thanks to the king's stipends, while the remaining ones paid 87 ducats (about 1,570 zlotys) in tuition fees each year. The school was a small, more intimate institution (the greatest number of pupils recorded was 176 in 1768, but usually less than eighty boys studied there). The king appointed Adam Czartoryski to be its commander.³²⁶

According to an account of one of the school's alumni, Fryderyk Skarbek, Adam Czartoryski commissioned two series of paintings for the School of Chivalry. The first, by an unknown painter, was intended for the Great Hall and depicted portraits of famous scholars (the works were made in sheet format – on one half there was a portrait and on the other a space which contained a list of the scholar's most important works (Bukar 1871, pp. 29–30). Of this set, only one work has survived to the present day (fig. 4-12-1). The second series, made by the 'expert painter' Norblin, depicted 'the principal scenes from Ovid's *Metamorphoses*' and was housed in the Billiards Room (Skarbek 1824, p. 294). The paintings were hung below portraits of famous Poles, including Jan Karol Chodkiewicz and Stanisław Koniecpolski, and formed a frieze of sorts which ran around the entire room (Bukar 1871, p. 30). According to Batowski, there may have been more than one hundred works in the interior.

Unfortunately, it is not known when Norblin began work on the series. It was probably before 1777, when Adam Czartoryski quarrelled with the king (Fabre 2022, vol. 1, p. 295), or in the late 1770s.³²⁷ Interestingly, it was during this very period that an increased interest in the *Metamorphoses* can be observed among the royal court circle. In 1777, the Warsaw printing house Dufour published *Abrégé des Métamorphoses d'Ovide, A L'usage des Jeunes Personnes & pour la connaissance de la Mitologie* (in a parallel Polish/French version). At a similar time, the White Pavilion in Łazienki was decorated with engravings from the Paris edition of the *Metamorphoses* from 1767–1771 (they were hung in one of the rooms of the western apartments, on the first floor). The same edition, containing as many as 168 engravings, served Norblin as a model for most of his compositions for the School of Chivalry. We also find traces of its influence in Norblin's drawings of the time.³²⁸

326 Na marginesie warto wspomnieć, że w czasie, kiedy Norblin przebywał w Warszawie, ze Szkołą Rycerską związanych było kilku Francuzów, m.in. Jean-Baptiste Dubois, przyrodnik i szkolny bibliotekarz w latach 1775–1779, major Pierre Hennequin, a także kapitan Pierre Carnot i inżynier Louis de Kermorvand, obaj wydaleny za kradzież w 1778 r.

327 Najpóźniejszą możliwą datą jest rok 1785, kiedy w wyniku tzw. afery Dogrumowej Czartoryscy poróżnili się z królem, a zaangażowanie księcia w prowadzenie Szkoły Rycerskiej prawie całkiem osłabło.

328 Wymieńmy tu dwa rysunki: pracę wyobrażającą ołtarz (MNW, Rys. Pol. 9266) i ilustrację do *Myszeidy* (MNP Gr 358), na których artysta narysował liście w sposób przypominający motyw z jednej z winiot do *Metamorfoz* (plansa rytowana przez Pierre'a Philippe'a Choffarda, poprzedzająca księgę VI).

326 As an aside, it is worth mentioning that during Norblin's time in Warsaw, several Frenchmen were associated with the School of Chivalry, including: Jean-Baptiste Dubois, a naturalist and the school's librarian in the years 1775–1779; Major Pierre Hennequin; as well as Captain Pierre Carnot and the engineer Louis de Kermorvand, both expelled for theft in 1778.

327 The latest possible date is 1785, when, as a result of the so-called Dogrumowa affair, the Czartoryskis quarrelled with the king and the prince's involvement in the running of the School of Chivalry diminished and almost disappeared completely.

328 Two drawings are worth mentioning here: a work depicting an altarpiece (MNW, Rys. Pol. 9266) and an illustration for *Myszeida* (MNP Gr 358), on which the artist drew leaves in a manner reminiscent of a motif from one of the vignettes for the *Metamorphoses* (a plate engraved by Pierre Philippe Choffard, preceding Book VI).

Nie wiadomo, kiedy prace Norblina zostały usunięte z budynku Szkoły: czy zaraz po klęsce insurekcji kościuszkowskiej, czy później (nie było ich tam w każdym razie w 1832 r.). Przed 1914 r. w pałacu Czartoryskich w Sieniawie notowano serię obrazów do Owidiusza, być może tożsamy z omawianym tu cyklem. Pałac w czasie wojny ograbiono, a część jego wyposażenia trafiła następnie do sprzedaży w Lublinie i w Warszawie. Według relacji Zygmunta Batowskiego obrazy Norblina miały zostać wywiezione z Sieniawy w 1914 r. do Moskwy i trafić do Muzeum Historycznego. Informację tę próbował potwierdzić Janusz Michałowski – bezskutecznie. Także współcześnie inwentarze moskiewskiego muzeum nie notują prac z omawianego tu cyklu. Nie jest zresztą jasne, czy obrazy z Sieniawy były rzeczywiście tożsame z pracami ze Szkoły Rycerskiej, jak chciał Michałowski (Michałowski 1970). Przypuszczano, że mogły być one replikami obrazów Norblina albo w pewnej części pracami jego uczniów: Batowski uznał je za gorsze „duplikaty” niekiedy wykańczone przez samego Norblina (Batowski 1923, s. 173); Polanowska przypuszczała, że udział w ich wykonaniu mógł mieć Jan Rustem (Polanowska 2010, s. 270); z kolei Bernatowicz widziała w pracach sieniawskich studia przygotowawcze do obrazów, które ostatecznie trafiły do Szkoły (Bernatowicz 1998, s. 113).

Do dziś zachowało się zaledwie sześć prac z cyklu. Istnienie trzech lub czterech innych potwierdzone jest źródłowo, przy czym określenie ich kompletnej liczby jest niestety niemożliwe: Batowski ok. 1913 r. widział w kolekcji Wojciecha Kolasieńskiego (zm. 1916) nie tylko *Przemianę Pieryd w sroki*, ale jeszcze jeden obrazek z tej serii – ponieważ nie podał jego tematu, nie da się stwierdzić, czy był on tożsamy z którąś ze znanych prac, np. *Jazonem* czy *Bacusem* (Batowski 1923, s. 172).

Formy prac, które zachowały się do dzisiaj, nie są oryginalne. Absolwent Szkoły Rycerskiej, Seweryn Bukar, pisał bowiem w swoich wspomnieniach o kompozycjach Norblina następująco: „w formacie arkuszowym obrazy wystawiające znakomite fakta z mitologii na jednej połowie arkusza, a na drugiej stosownie do obrazu przytoczone wiersze łacińskie z *Przemian* Owidiusza” (cyt. za: Michałowski 1970, s. 94). Arkusze z tekstem znajdującym się po prawej stronie nie zachowały się w żadnej z prac. Na obiektach z Zamku Królewskiego wyraźnie jednak widać przy krawędziach ciemniejsze pasy oddzielające dawniej obraz od pola z tekstem. Wyobrażenie o tym, jak pierwotnie prace te mogły wyglądać, daje wspomniany wcześniej *Portret Pierre'a de la Ramée* z cyklu uczonych (il. 4-12-1).



4-12-1
NN

Portret Pierre'a de la Ramée /
Portrait of Pierre de la Ramée
1768-1785
MNW, M.Ob.1954

It is not known when Norblin's works were removed from the School's building: whether immediately after the defeat of the Kościuszko Uprising or later (either way, they were no longer there in 1832). Before 1914, a series of paintings illustrating Ovid, possibly the same series as that discussed here, was recorded at the Czartoryski Palace in Sieniawa. The palace was looted during the First World War and some of its furnishings were subsequently sold in Lublin and Warsaw. According to Zygmunt Batowski's account, Norblin's paintings were to be taken in 1914 from Sieniawa to Moscow

and were to make their way to the Museum of History there. Janusz Michałowski tried – unsuccessfully – to confirm this information. Even contemporary inventories of the Moscow museum do not mention works from the series discussed here. Besides, it is not clear whether the paintings from Sieniawa were indeed the works from the School of Chivalry, as Michałowski would have liked them to be (Michałowski 1970). It has been suggested that they may have been replicas of Norblin's paintings or, to some extent, works by his pupils: Batowski regarded them as inferior 'duplicates' sometimes finished by Norblin himself (Batowski 1923, p. 173); Polanowska suspected that Jan Rustem may have had a hand in their execution (Polanowska 2010, p. 270); Bernatowicz, on the other hand, saw the works from Sieniawa as preparatory studies for the paintings that eventually found their way to the School (Bernatowicz 1998, p. 113).

Only six works from the series have survived to this day. The existence of three or four others is confirmed by sources, although it is unfortunately not possible to determine the exact number in the series: Batowski saw in the collection of Wojciech Kolasieński (d. 1916) in around 1913 not only *The Pierides Are Turned into Magpies*, but also another picture from the series; as he did not specify its subject, it is impossible to say whether it was the same picture as any of the known works, such as *Jason* or *Bacchus* (Batowski 1923, p. 172).

The forms of the works that have survived to this day are not original. Indeed, Seweryn Bukar, an alumnus of the School of Chivalry, wrote in his memoirs about Norblin's compositions as follows: 'in sheet format, paintings showing excellent facts from mythology on one half of the sheet, and on the other, according to the painting, quoted Latin verses from Ovid's *Metamorphoses*' (quote from Michałowski 1970, p. 94). The sheets with the text on the right side have not survived in any of the works. On the objects from the Royal Castle, however, the darker lines formerly separating the image from the space with the text are clearly visible at the edges. An indication of what these works may originally have looked like is given in the aforementioned *Portrait of Pierre de la Ramée* from the scholars' series (fig. 4-12-1).

LIT [selected] → Skarbek 1825, p. 294; Bukar 1871, p. 30; Batowski 1923; Chwalewik 1926-1927, vol. 2, p. 193; Michałowski 1970; Michałowski 1972; Michałowski 1978; Kępińska 1978, p. 20; Patellière 1978, vol. 2, nos 10-11; Bernatowicz 1998, p. 113; Miziołek 2004, pp. 80-94; Miziołek 2005, pp. 39-40; Małachowicz 2007, pp. 375-376; Polanowska 2010, p. 270; Niemira 2022a, pp. 254-255; Dmowska et al. 2022, p. 87; Fabre 2022, vol. 1, p. 295; Zdańkowska 2022, p. 15; Warszawa 2022, pp. 110, 301-302.



4

Pigmalion i Galatea

Pygmalion and Galatea

ok./c.
1776–1784

olej, płótno (dublowane), 35,8 × 22,3 cm
Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich, Zamek Królewski w Warszawie,
ZKW-dep.FC/48/ab

Z prawej strony widoczna czarna linia, pierwotnie oddzielająca obraz od pola tekstowego. Na odwrociu namalowany zieloną farbą numer „FC-ZKW/259/a” oraz słabo widoczny owalny stempel. Na krośnie napis czarną farbą „Norblin”, na który naklejono papierową nalepkę, a następnie ją zdarto: zachowała się fragmentarycznie z zadrukiem: „Anglas / [...]oulin / [es]tampes / [...]iens” (zapewne chodzi tu o nalepkę eksperta Louisa Dumoulina, czynnego na rue Boissy d’Anglas 15, w Paryżu), dwie okrągłe papierowe nalepki z numerami „1417” oraz „# / 75 / 85”, papierowa nalepka paryskiego oddziału firmy International Art Transport dotycząca wypożyczenia obrazu przez Galerie Cailleux do Detroit, fragment papierowej nalepki z zadrukiem: „u | Magaz[yn] / DZ[...] / Zakł[adu] / [...]KOŚĆ[...]” oraz fragment karty z katalogu aukcyjnego z 1914 r. z opisaniem obrazu i numerem „74”. Pod tym ostatnim widoczny fragment papierowej nalepki. Dawniej na odwrociu znajdowała się także nalepka z tekstem: „BORAWSKI / [...]ZAWIE / ul. Wał. N. 12 / MAGAZ[yn] [Dep]OZYT / DZ[...] / Zakła[d...] / [...]woś[...]” oraz pieczęcie lakowe z zatartym herbem – niezachowane.

oil on canvas, relined, 35.8 × 22.3 cm
Foundation of the Ciechanowiecki Collection, Royal Castle in Warsaw,
ZKW-dep.FC/48/ab

On the right is a visible black line, originally separating the painting from the text part. On the back, the number 'FC-ZKW/259/a' in green paint, and a barely visible oval stamp. On the stretcher, the inscription 'Norblin' in black ink, on which a paper label was affixed and then torn off; a fragment of it survives which bears the printed: 'Anglas / [...]oulin / [es]tampes / [...]iens' (presumably this relates to the label of the expert Louis Dumoulin, active at Rue Boissy d’Anglas 15, in Paris), two round paper labels with the numbers '1417' and '# / 75 / 85', paper label of the Parisian branch of International Art Transport concerning the loan of the painting by the Galerie Cailleux to Detroit, fragment of a paper label printed: 'u | Magaz[yn] / DZ[...] / Zakł[adu] / [...]KOŚĆ[...]’ and a fragment of a page from the catalogue of the 1914 auction with a description of the painting and the number '74'. Beneath the latter a fragment of a paper label. Formerly, there was also a label on the back with the text: 'BORAWSKI / [...]ZAWIE / ul. Wał. N. 12 / MAGAZ[yn] [Dep]OZYT / DZ[...] / Zakła[d...] / [...]woś[...]’ and a wax seal with an abraded coat of arms – no longer surviving.

HISTORIA → Obraz namalowany dla Szkoły Rycerskiej. W styczniu 1883 r. eksponowanym razem z *Herkulesem* w warszawskim salonie Aleksandra Krywułta. Przed 1913 r. w kolekcji Pawła Wiktorowicza Delarowa (1851–1913). 23 kwietnia 1914 r. wystawiony na aukcji w Paryżu jako dzieło Jeana-Baptiste'a Le Prince'a. Następnie w kolekcji Soratais (nabyty za 176 dolarów razem z *Herkulesem*); potem w kolekcji Dumoulina. W latach 1971–1978 w ofercie Galerie Cailleux w Paryżu, atrybuowany Jeanowi-Baptiste'owi Deshaysovi. Wystawiony w Galerie Cailleux w 1985 r. Następnie w zbiorach Andrzeja Ciechanowieckiego; od 2004 r. w depozycie Fundacji Zbiorów im. Ciechanowieckich w Zamku Królewskim w Warszawie.

PROVENANCE → Picture painted for the School of Chivalry. In January 1883 exhibited together with *Hercules* in the Warsaw salon of Aleksander Krywułt. Before 1913 in the collection of Pavel Viktorovich Delaroff (Delaroff, 1851–1913). On 23 April 1914, put up for sale at an auction in Paris as a work by Jean-Baptiste Le Prince. Subsequently in the Soratais collection (acquired for 176 dollars along with *Hercules*); then in the Dumoulin collection. From 1971 to 1978 on offer at Galerie Cailleux, Paris, attributed to Jean-Baptiste Deshays. Put up for sale at Galerie Cailleux in 1985. Then in the collection of Andrzej Ciechanowiecki; since 2004 loan of the Foundation of the Ciechanowiecki Collection to the Royal Castle in Warsaw.

ARCH → Frick Art Reference Library Photoarchive, file: Le Prince, Jean Baptiste, 515–3a; Documentation Marianne Michel, Petit Palais, file: Norblin – Stock.

LIT → „Kurier Warszawski”, 1883, no. 12, p. 3; Catalogue 23.04.1914, lot 74 (Le Prince); Catalogue 10.05.1938, p. 16, lot 24; Michałowski 1972, pp. 76, 78; Kępińska 1978, p. 20; Michałowski 1978; Patellière 1978, vol. 1, p. 22, vol. 2, no. 9; Roland Michel 1985, no. 27; Bernatowicz 1998, p. 113; Leśniakowska 1998, pp. 180–109; Miziołek 2004, pp. 81, 89; Małachowicz 2007, p. 375; Białonowska 2012, p. 227, no. 93; Ignaczak 2016, p. 530; Warszawa 2022, pp. 110, 118–119.

Obraz powiela kompozycję ryciny z trzeciego tomu paryskiego wydania *Metamorfoz*. Odnosi się do historii rzeźbiarza i króla Cypru – Pigmaliona, który zakochał się w swojej rzeźbie przedstawiającej kobietę. Statuę ożywiła dla niego Afrodyta. Na kompozycji z *Metamorfoz* i na wersji Norblina oglądamy zamiast niej skrzydlatą postać – geniusza Miłości.

Norblin przedstawił ten temat także na nieznanym dziś rysunku tuszem i sepią. Wyobrażał on Pigmaliona składającego przed rzeźbą ręce w zachwycie oraz kupidyna z łukiem. Praca – tak jak obraz – miała pionowy format (17 × 11 cm, Catalogue 10.05.1938, s. 16, poz. 24).

The painting reproduces the composition of an engraving from the third volume of the Parisian edition of the *Metamorphoses* (fig. 4-1). It tells the story of Pygmalion, the sculptor and king of Cyprus, who fell in love with his statue of a woman. The statue was brought to life for him by Aphrodite. On the composition from the *Metamorphoses* and on Norblin's version, we see a winged figure – the genius of Love, instead of Aphrodite.

Norblin also depicted this subject in a now unknown ink and sepia drawing. It depicted Pygmalion extending his hands in awe before the sculpture and Cupid with a bow. The work – like the painting – had a vertical format (17 × 11 cm, Catalogue 10.05.1938, p. 16, lot 24).



4-1

Noël Le Mire, François Boucher (wg / after)
Pigmalion i Galatea / Pygmalion and Galatea
 (*Les métamorphoses d'Ovide...*, t. 3, pl. 107).



5

Herkules i Omfale

Hercules and Omphale

ok./c.

1776–1784

olej, płótno (dublowane), 31,8 × 22,8 cm
Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich, Zamek Królewski w Warszawie,
ZKW-dep.FC/47/ab

Z prawej strony widoczna czarna linia, pierwotnie oddzielająca obraz od pola tekstowego. Na odwrociu zieloną farbą numer „FC-ZKW/258/a” oraz słabo widoczny owalny stempel z napisem „[...] Tabeaux” oraz fragmentem papierowej nalepki. Na krośnię zieloną farbą numer „FC-ZKW/258/a”, ślady napisu czarną farbą „Norblin”, dwie okrągłe papierowe nalepki z numerami „1417” oraz „# / 75 / 85”, papierowa nalepka paryskiego oddziału formy International Art Transport dotycząca wypożyczenia obrazu przez Galerie Cailleux do Detroit oraz fragment katalogu aukcyjnego z 1914 r. z opisaniem obrazu i numerem „73”.

HISTORIA → Dzieje analogiczne do historii *Pigmaliona i Galatei*, zob. poz. 4.

oil on canvas, relined, 31.8 × 22.8 cm
Foundation of the Ciechanowiecki Collection, Royal Castle in Warsaw,
ZKW-dep.FC/47/ab

On the right a visible black line, originally separating the painting from the text part. On the back, the number 'FC-ZKW/258/a' in green paint and the barely visible oval stamp with the inscription '[...] Tabeaux' and a fragment of a paper label. On the stretcher, the number 'FC-ZKW/258/a' in green paint, traces of the inscription 'Norblin' in black paint, two round paper labels with the numbers '1417' and '# / 75 / 85', paper label of the Parisian branch of International Art Transport concerning the loan of the painting by Galerie Cailleux to Detroit, and fragment of the sales catalogue of 1914 with a description of the painting and the number '73'.

PROVENANCE → The painting's provenance is similar to that of *Pygmalion and Galatea*, see cat. no. 4.

ARCH → Frick Art Reference Library Photoarchive, file: Le Prince, Jean Baptiste, 515-3a;
Petit Palais, Paris, Documentation Marianne Michel, file: Norblin – Stock.

LIT → Catalogue 23.04.1914, lot 73 (Le Prince); Michałowski 1970; Michałowski 1972, pp. 76–78; Kępińska 1978, p. 20;
Michałowski 1978; Patellière 1978, vol. 1, p. 22, vol. 2, no. 8; Roland Michel 1985, no. 28; Bernatowicz 1998, p. 113; Miziołek 2004,
pp. 81, 90; Małachowicz 2007, p. 375; Białonowska 2012, p. 227, no. 92; Ignaczak 2016, p. 530; Warszawa 2022, pp. 110, 116–117.

Scena powiela kompozycję z trzeciego tomu paryskiego wydania *Metamorfoz* (1767–1771). Odnosi się do romansu królowej Lidii Omfale z Herkulesem i podjętej przez nią próby „sfemini-zowania” swojego kochanka. Omfale przedstawiono gdy odbiera Herkulesowi maczugę i wręcza mu wręczą tkackie – symbol prac kobiecych.

The scene reproduces a composition from volume three of the Parisian edition of the *Metamorphoses* (1767–1771) (fig. 5-1). It refers to the affair of Omphale, the Queen of Lydia, with Hercules and her attempt to ‘emasculate’ her lover. Omphale is depicted when she takes the mace from Hercules and hands him a spindle for weaving – a symbol of women’s work.



5-1

Noël Le Mire, François Boucher (wg / after)
Herkules i Omfale / Hercules and Omphale
(*Les Métamorphoses d'Ovide...*, t. 3, pl. 96)



6

Uratowanie Mirry

Rescue of Myrrha

ok./c.
1776–1784

olej, płótno dublowane, 34 × 21 cm
Zamek Królewski w Warszawie, nr inw. ZKW/4147

oil on canvas, relined, 34 × 21 cm
Royal Castle, Warsaw, inv. no. ZKW/4147

Z prawej strony widoczna czarna linia, pierwotnie oddzielająca obraz od pola tekstowego. Na odwrociu białą farbą numer „ZKW/4147”.

On the right a visible black line, originally separating the painting from the text part. On the back the number 'ZKW/4147' in white paint.

HISTORIA → Obraz namalowany dla Szkoły Rycerskiej. W 1965 lub 1967 r. razem z *Eakiem odmarwiającym Minosowi udziału w wojnie przeciwko Ateńczykom* zgłoszony w warszawskim urzędzie konserwatorskim (urzędzie eksportowym) jako własność prywatna (nr sprawy: 869/65). W 1997 r. zakupiony przez Zamek Królewski w Warszawie.

PROVENANCE → Painted for the School of Chivalry. In 1965 or 1967 together with *Aeacus Refuses to Help Minos in His War Against the Athenians* was reported to the Warsaw Office of Conservation (export office) as being private property (case no.: 869/65). In 1997 it was purchased by the Royal Castle in Warsaw.

LIT → Michałowski 1970, pp. 98–101; Michałowski 1972, p. 76; Kępińska 1978, p. 20; Michałowski 1978; Patellière 1978, vol. 2, no. 10; Roland Michel 1985, p. no. 27; Bernatowicz 1998, p. 113; Miziołek 2004, pp. 81, 89; Miziołek 2005, pp. 39–40; Małachowicz 2007, pp. 375–376; Juszcak, Małachowicz 2013, vol. 1, pp. 374–375; Ignaczak 2016, p. 530; Warszawa 2022, pp. 110, 114–115.

Choć Małachowicz sugerowała, że w wykonaniu pracy mogli uczestniczyć uczniowie Norblina, wydaje się, że mamy tu do czynienia z samodzielną pracą artysty. Scenki dla Szkoły Rycerskiej były malowane niemal hurtowo, ich adresatami mieli być niewykształceni jeszcze odbiorcy – nie ma powodu zakładać, że artysta musiał traktować to zamówienia ze szczególnym pietyzmem.

Kompozycja scenki opiera się na rycinie z drugiego tomu paryskiego wydania *Metamorfoz* i odnosi się do historii Mirry (Myrry), która zakochała się we własnym ojcu – Kinyrasie: przedstawia moment, w którym piastunka ratuje zrozpaczoną kazirodczym uczuciem dziewczynę przed samobójstwem.

Although Małachowicz suggested that Norblin's pupils may have participated in the making of the work, it would appear that here we are looking at an independent work by the artist. The scenes for the School of Chivalry were painted almost en masse, their addressees were supposed to be young boys – there is no reason to assume that the artist must have needed to treat this commission with particular reverence.

The composition of the scene is based on an engraving from volume two of the Parisian edition of the *Metamorphoses* (fig. 6-1), and refers to the story of Myrrha, who fell in love with her own father, Cynyras: it depicts the moment when her nursemaid saves the girl, distraught by her incestuous feelings, from suicide.



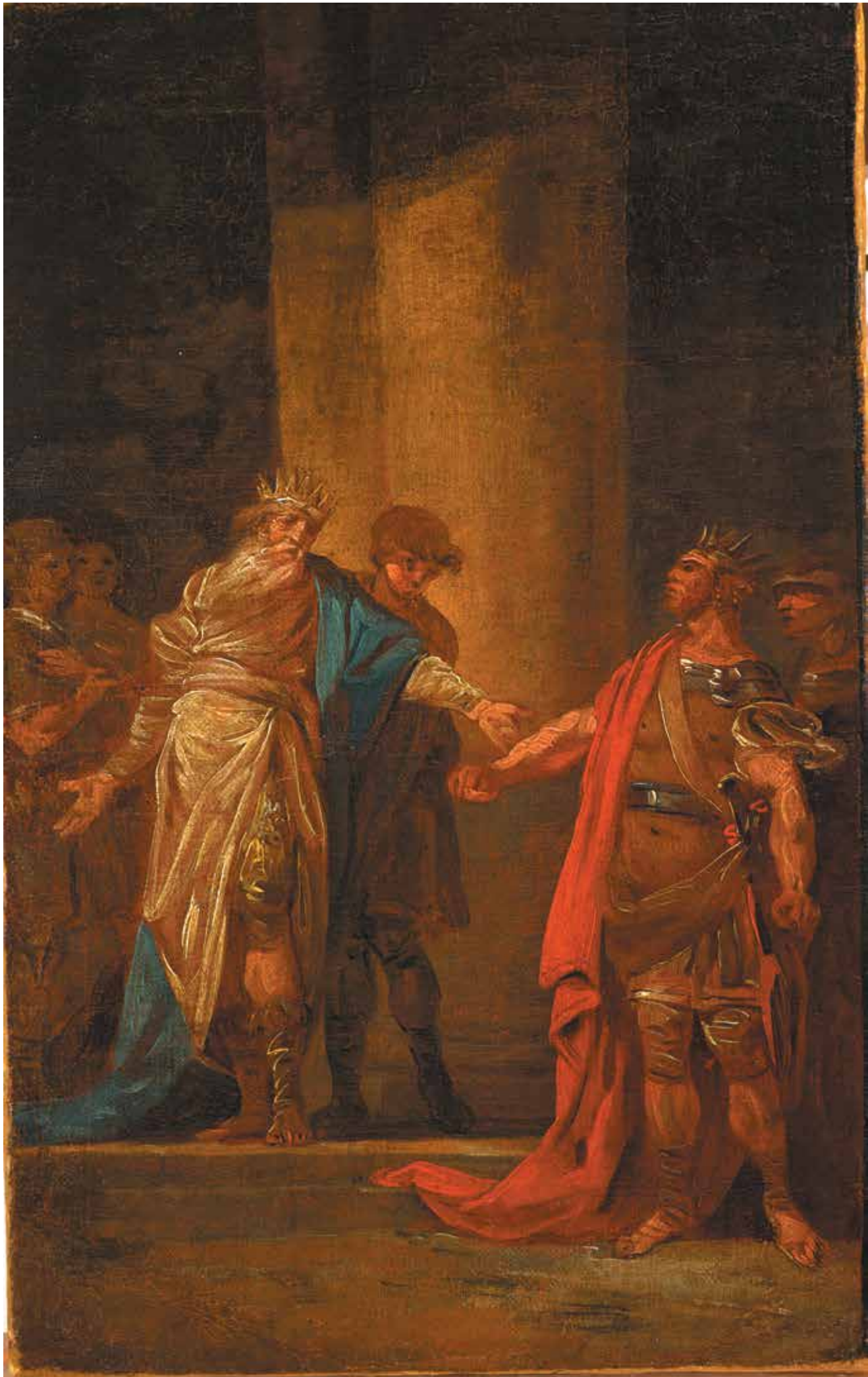
6-1

Louis Binet,

Charles-Joseph-Dominique Eisen (wg / after)

Uratowanie Mirry / Rescue of Myrrha

(*Les Métamorphoses d'Ovide...*, t. 3, pl. 108)



7

Eak odmawiający Minosowi udziału w wojnie przeciwko Ateńczykom

olej, płótno dublowane, 34 × 21,7 [31 × 44,5 × 5,5] cm
Zamek Królewski w Warszawie, nr inw. ZKW/4146

Z prawej strony widoczna czarna linia, pierwotnie oddzielająca obraz od pola tekstowego. Na odwrociu białą farbą numer „ZKW/4146”.

HISTORIA → Dzieje analogiczne do historii *Uratowania Mirry*, zob. wyżej, poz. 6

LIT → Michałowski 1970, pp. 98, 102–103; Michałowski 1972, p. 76; Michałowski 1978; Kępińska 1978, p. 20; Roland Michel 1985, no. 27; Bernatowicz 1998, p. 113; Miziołek 2004, pp. 81, 86; Małachowicz 2007, pp. 374–376; Juszcak, Małachowicz 2013, pp. 356–358; Ignaczak 2016a, p. 530; Warszawa 2022, pp. 110, 112–113.

Podobnie jak w przypadku *Uratowania Mirry* – mimo obiekcji badaczy – mamy tu prawdopodobnie do czynienia z autorską pracą Norblina – o przeciętnej jakości wykonania, ale jednak własnoręczną.

Kompozycja opiera się na rycinie z drugiego tomu paryskiego wydania *Metamorfoz* (il. 7-1). Ilustruje przybycie króla Krety Minosa do króla Eginy Eaka i poproszenie go o pomoc w wojnie przeciwko Ateńczykom. Eak odmawia, wymawiając się wcześniej zawartym sojuszem z Atenami.

Aeacus Refuses to Help Minos in His War Against the Athenians

ok./c.
1776–1784

oil on canvas, relined, 34 × 21.7 [31 × 44.5 × 5.5] cm
Royal Castle, Warsaw, inv. no. ZKW/4146

On the right a visible black line, originally separating the painting from the text part. On the back, the number 'ZKW/4146' in white paint.

PROVENANCE → The painting's provenance is similar to that of the *Rescue of Myrrha*, see cat. no. 6 above.

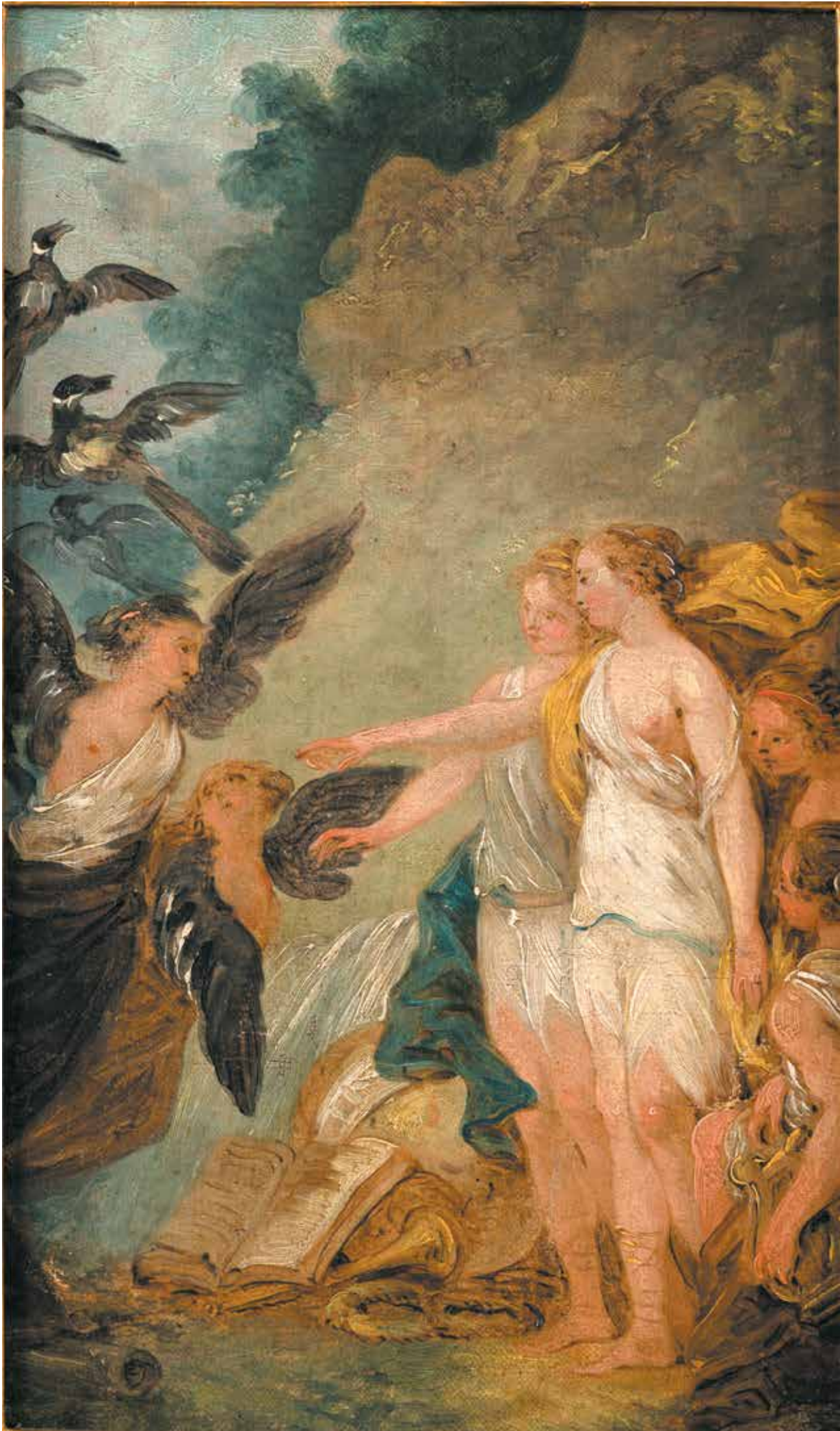
As in the case of the *Rescue of Myrrha* – despite the objections of scholars – we are probably dealing here with Norblin's own work – of mediocre workmanship, but nevertheless his own handiwork.

The composition is based on an engraving from volume two of the Parisian edition of the *Metamorphoses* (fig. 7-1). It illustrates the arrival of King Minos of Crete to see the king of Aegina, Aeacus, and his request for help in the war against the Athenians. Aeacus refuses, using his previously concluded alliance with the Athenians as an excuse.



7-1

Nicolas Ponce, Charles Monnet (wg / after)
*Eak odmawiający Minosowi udziału
w wojnie przeciwko Ateńczykom /
Aeacus Refusing to Help Minos in
His War Against the Athenians*
(*Les Métamorphoses d'Ovide...*, t. 2, pl. 78)



8

Przemiana Pieryd w sroki

The Pierides Are Turned into Magpies

ok./c.
1776–1784

olej, płótno, 35,5 × 21,5 cm
Muzeum Narodowe w Warszawie (depozyt w Muzeum w Łazienkach);
nr inw. MP 4416 MNW

Na odwrociu nieczytelny stempel firmy produkującej płótno dublażowe; naniesiony czarnym atramentem dawny numer inwentarzowy MNW: „23597”; naniesiony białą farbą numer: „MP 4416 MNW” oraz zastonięta nalepka inwentarzowa. Na podramku napis czerwona farbą: „MŁ 938”, sześć nalepek z numerami inwentarzowymi³²⁹, nalepka z nazwiskiem autora. W górnej części napis ołówkiem: „23597 / Przemiana Pieryd”.

HISTORIA → Obraz namalowany dla Szkoły Rycerskiej. Notowany w kolekcji warszawskiego ramiarza i handlarza (?) Jana Druchlińskiego, następnie, w latach 80. XIX w. (?) nabyty od niego przez Wojciecha Kolasińskiego. W 1921 r. zakupiony do MNW od Janiny Dehnel (nr inw. 42527); 23 lipca 1983 r. wydany w depozyt do Łazienek Królewskich.

oil on canvas, 35.5 × 21.5 cm
National Museum, Warsaw, on loan to The Royal Łazienki Museum;
inv. no. MP 4416 MNW

On the back, the illegible stamp of the company producing the canvas relining; the former inventory number of the MNW: '23597' in black ink; the number: 'MP 4416 MNW' in white ink, and an obscured inventory label. On the stretcher the number: 'MŁ 938' in red paint, six labels with inventory numbers,³²⁹ label with the name of the author. In the upper part an inscription in pencil: '23597 / Przemiana Pieryd' [Transformation of the Pierides].

PROVENANCE → Painted for the School of Chivalry. Recorded in the collection of the Warsaw framemaker and merchant (?) Jan Druchliński, later, in the 1880s (?) acquired from him by Wojciech Kolasiński. In 1921 purchased for the MNW from Janina Dehnel (inv. no. 42527); 23 July 1983 and given on loan to the Łazienki Królewskie.

LIT → Batowski 1923, pp. 171–175; Batowski 1931, p. 513; Sienkiewicz 1938, p. 51; Warszawa 1962a, p. 115; Warszawa 1967, vol. 2, p. 19; Warszawa 1969–1970, vol. 2, p. 19; Michałowski 1970, pp. 92–95; Michałowski 1972, p. 74; Warszawa 1975, p. 272; Patellière 1978, vol. 1, p. 22, vol. 2, no. 7; Kozakiewicz 1976, p. 263; Kępińska 1978, p. 20; Michałowski 1978; Roland Michel 1985, no. 27; Bernatowicz 1998, p. 113; Kraków 1989, pp. 18, 33; Miziołek 2004, pp. 80–85; Małachowicz 2007, p. 375; Danielewicz 2019, pp. 189–190; Zdańkowska 2022, pp. 15, 17; Warszawa 2022, p. 110.



8-1

Pierre-Philippe Choffard, Charles Monnet (wg / after)
Przemiana Pieryd w sroki / The Pierides Being Transformed into Magpies
(*Les Métamorphoses d'Ovide...*, t. 2, s. 95)

Kompozycja opiera się na rycinie z drugiego tomu paryskiego wydania *Metamorfoz* (1767–1771), ale „ścieśnia ją” i zmienia format na pionowy. Scena odnosi się do historii córek Pierosa, które wezwały Muzy do rywalizacji, przegrały ją, a w ramach kary zostały zamienione w ptaki.

The composition is based on an engraving from volume two of the Parisian edition of the *Metamorphoses* (1767–1771) (fig. 8-1), but ‘compresses’ it and changes the format to vertical. The scene refers to the story of Pierus’s daughters, who summoned the Muses to a contest of song; they lost it, and were turned into birds as a punishment.

329 Jedna z nalepek jest na druku Muzeum M. st. Warszawy, używanym przed 1916 r. i zapewne zrecyklingowanym; naniesiony na niej numer jest numerem Muzeum Narodowego w Warszawie.

329 One of the labels is on a print of the Museum of the City of Warsaw, used before 1916 and probably recycled; the number on it is that of the National Museum in Warsaw.



9

Medea przyjmująca przysięgę Jazona

olej, płótno, 35 × 22 cm
kolekcja prywatna, Francja

Opisany na odwrociu: „Bernard?”.

HISTORIA → Obraz namalowany dla Szkoły Rycerskiej. W latach 70. XX w. znajdował się w prywatnej kolekcji we Francji lub Stanach Zjednoczonych (w 1980 r. był podobno w Albuquerque). W nieznanym okresie nabyty przez Andrzeja Ciechanowieckiego, a następnie sprzedany przez niego prywatnemu kolekcjonerowi. Wystawiony na sprzedaż w domu aukcyjnym Beausant-Lefèvre (Drouot-Richelieu) w Paryżu 28 czerwca 2022 r. jako *Wojownik i kobieta przed posągiem Diany* z atrybucją Jeanowi Bardinowi. Sprzedany za 2400 euro.

LIT → Catalogue 28.06.2002, p. 62, lot 80.

Praca nie była dotychczas wiązana z Norblinem. Szereg cech pozwala jednak ją łączyć z cyklem opracowanym przez artystę dla Szkoły Rycerskiej. Należą do nich kolejno: wymiary i format obrazu, jego temat i fakt, że kompozycja oparta jest na rycinie z paryskiego wydania *Metamorfoz* z lat 1767–1771, wreszcie: szkicowy sposób wykonania, dobór kolorów (błękitno-szare dymy warto porównać z obrazami Norblina: *Venus i Mars* oraz *Pigmalion i Galatea*, poz. 24–25), i charakterystyczne dla artysty deformacje (przesadnie wydłużoną sylwetkę posągu odnajdziemy na wielu jego kompozycjach (np. *Scena antyczna* ze zbiorów Biblioteki Narodowej, nr inw. BN, R.20188/II).

Najpoważniejszym zarzutem do zaproponowanej tu atrybucji jest proveniencja obiektu. Obraz kupił, a następnie sprzedał

Medea Receiving Jason's Oath

oil on canvas, 35 × 22 cm
Private collection, France

Inscribed on the back: 'Bernard'?

PROVENANCE → Painted for the School of Chivalry. In the 1970s it was in a private collection in France or the USA (in 1980 it was apparently in Albuquerque). At some unknown time it was acquired by Andrzej Ciechanowiecki, who then sold it to a private collector. It was put up for sale at the Beausant-Lefèvre (Drouot-Richelieu) auction house in Paris on 28 June 2022 as *Warrior and Woman in Front of a Statue of Diana* with an attribution to Jean Bardin. It sold for 2,400 euros.

The work has not previously been associated with Norblin. However, there are a number of features that allow it to be linked to the series developed by the artist for the School of Chivalry. These include the size and format of the painting, its subject matter and the fact that the composition is based on an engraving from the Parisian edition of the *Metamorphoses* from 1767–1771, and finally: the sketchy manner in which it was executed, the choice of colours (it is worth comparing the blue-grey smoke with Norblin's paintings *Venus and Mars* and *Pygmalion and Galatea*, cat. nos 24–25), and the artist's characteristic distortions; the statue's exaggeratedly elongated silhouette can be found in many of his compositions (e.g. *Ancient Scene* from the collection of the National Library in Warsaw, inv. no. BN, R.20188/II).

ok./c.

1776–1784

Andrzej Ciechanowiecki. Miał on w swoich zbiorach dwa inne obrazy Norblina z omawianego cyklu (poz. 4–5). Skupował i sprzedawał także liczne rysunki artysty i dobrze znał się na jego twórczości. Mimo to *Medei* nie wiązał z tym artystą. Zważywszy na wysokie kompetencje Ciechanowieckiego, musiał mieć ku temu przesłanki.

Obraz ukazuje Jazona, który z ręką wyciągniętą na posąg Hekate przysięga miłość i wierność Medei, królewnie i czarodziejce z Kolchidy. Bohater udał się do Kolchidy po złote runo, a zakochana w nim Medea - ziołami o magicznych właściwościach i radą – pomogła mu najpierw w wykonaniu zadań, jakie postawił przed przybyciem jej ojciec, a potem w zdobyciu złotego runa.

The most significant objection to the attribution proposed here is the painting's provenance. It was bought and then sold by Andrzej Ciechanowiecki. He had two other Norblin paintings from the series in question in his collection (cat. nos 4–5). He also bought and sold numerous drawings by the artist and was well acquainted with his work. Despite this, he did not associate Medea with this artist. Given Ciechanowiecki's considerable competence, he must have had reasons to do so.

The painting shows Jason, with his hand outstretched on a statue of Hecate, pledging love and fidelity to Medea, the princess and sorceress of Colchis. The hero went to Colchis to fetch the golden fleece, and Medea, who was in love with him – with herbs with magical properties and advice – first helped him perform the tasks her father had set the newcomer, and then helped him to retrieve the golden fleece.



9-1

Jean Massard, Charles Monnet (wg / after)
Medea przyjmująca przysięgę Jazona /
Medea Receiving Jason's Oath
 (Les Métamorphoses d'Ovide..., t. 2, pl. 74).

10

Jazon zdobywający złote runo

olej, płótno, 31 × 22 cm
zaginiony, dawniej w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie,
dawny nr inw. 42527, numer karty w bazie dzieł utraconych MKNiS: 6811

HISTORIA → Obraz namalowany dla Szkoły Rycerskiej. Przed 1887 r. w posiadaniu malarza Ignacego Wróblewskiego; w 1887 r. w sprzedaży w antykwariacie Gustawa Soubise'a-Bisiera w Warszawie; kupiony przez Muzeum Narodowe w Warszawie 22 sierpnia (lub grudnia?) 1922 r. Pod koniec lat 30. XX w. eksponowany w Galerii Malarstwa Polskiego w MNW.

LIT → Batowski 1923, p. 173; Batowski 1931, p. 513; Michłowski 1970, pp. 95–98; Michałowski 1972, p. 75; Sienkiewicz 1938, no. 210; Patellière 1978, vol. 2, no. 47; Charazińska 1993, p. 22; Miziołek 2004, p. 81; Warszawa 2022, p. 110.

Batowski odnotowywał w 1923 r., że kompozycja obrazu nie powtarzała – jak pozostałe prace z cyklu – ryciny z paryskiego wydania *Metamorfoz* (1767–1771). Opisał scenę następująco: „Na drzewie po lewej wisi biały baranek przez pół przewiązany, z prawej nadbiega rycerz z tarczą, Jazon, i na wyciągnięty miecz leje z dzbanka płyn, który ścieka na głowę smoka, zajmującego pierwszy plan sceny”. Scena ilustrowała więc uśpienie smoka za pomocą magicznych ziół.

Jason Acquiring the Golden Fleece

ok./c.
1776–1784

oil on canvas, 31 × 22 cm
lost, formerly in the collection of the National Museum, Warsaw, former
inv. no. 42527, card number in the database of lost works MKNiS: 6811

PROVENANCE → Painted for the School of Chivalry. Before 1887 in the possession of the painter Ignacy Wróblewski (1858–1953); in 1887 on sale at the Gustave Soubise-Bisier antique shop in Warsaw; purchased by the National Museum in Warsaw on 22 August (or December?) 1922. On display in the Gallery of Polish Painting at the MNW at the end of the 1930s.

Batowski noted in 1923 that the composition of the painting did not – like the other works in the series – repeat the engraving from the Parisian edition of *Metamorphoses* (1767–1771). He described the scene as follows: ‘On a tree on the left hangs a white lamb half-tied, from the right comes a knight with a shield, Jason, and onto his drawn sword pours a liquid from a jug which drips down onto the head of the dragon occupying the foreground of the scene’. The scene therefore illustrated the dragon being put to sleep with the help of magical herbs.

11

Diana i Akteon lub Wenus i Adonis

olej, płótno, wymiary nieznane
zaginiony

HISTORIA → Obraz namalowany dla Szkoły Rycerskiej. Przed 1887 r. znalazł się u malarza Ignacego Wróblewskiego; w 1887 r. był w sprzedaży w antykwariacie Gustawa Soubise'a-Bisiera w Warszawie, skąd trafił do nieznanego nabywcy.

LIT → Batowski 1923, p. 173; Michałowski 1970, p. 95; Patellière 1978, vol. 2, no. 49;
Bernatowicz 1998, p. 113; Miziołek 2004, p. 81; Warszawa 2022, p. 110.

Istnienie dzieła odnotował Batowski, ale wydaje się, że nigdy nie widział samego obrazu, a bazował wyłącznie na opinii ustnej, niewątpliwie Soubise'a-Bisiera. Nie jest jasne, czy praca wiernie powieliła ilustracje z paryskiego wydania *Metamorfoz* (1767–1771) (il. 11-1; 11-2).



11-1
Noël Le Mire, François Boucher (wg / after)
Diana i Akteon / Diana and Actaeon
(*Les Métamorphoses d'Ovide...*, t. 3, pl. 110)

Diana and Actaeon or Venus and Adonis

ok./c.
1776–1784

oil on canvas, dimensions unknown
lost

PROVENANCE → Painted for the School of Chivalry. Before 1887 it belonged to the painter Ignacy Wróblewski; in 1887 it was on sale at the Gustave Soubise-Bisier antique shop in Warsaw, from where it went to an unknown buyer.

The existence of the work was noted by Batowski, but he seems never to have seen the painting itself, and relied solely on an oral opinion, undoubtedly that of Soubise-Bisier. It is not clear whether the work faithfully reproduced the illustrations from the Paris edition of the *Metamorphoses* (1767–1771) (figs 11-1 and 11-2).



11-2
Noël Le Mire, François Boucher (wg / after)
Venus i Adonis / Diana and Adonis
(*Les Métamorphoses d'Ovide...*, t. 3, pl. 112)

12

Przybycie Bachusa

The Arrival of Bacchus

ok./c.
1776-1784

olej, płótno, wymiary nieznane
zaginiony

oil on canvas, dimensions unknown
lost

HISTORIA → Obraz namalowany dla Szkoły Rycerskiej. W 1923 r. był w sprzedaży w antykwarjacie Gustawa Soubise'a-Bisiera w Warszawie.

PROVENANCE → Painted for the School of Chivalry. In 1923 it was on sale at the Gustave Soubise-Bisier antique shop in Warsaw.

LIT → Batowski 1923, p. 173; Batowski 1931, p. 513; Michałowski 1970, p. 95; Patellière 1978, vol. 2, no. 49; Bernatowicz 1998, p. 113; Miziołek 2004, p. 80.

Batowski, który widział obraz w Warszawie, podawał, że był on przeróbką ryciny Charles'a Eisena z paryskiego wydania *Metamorfoz* (il. 12-1).

Batowski, who saw the painting in Warsaw, claimed that it was a reworking of an engraving by Charles Eisen from the Parisian edition of the *Metamorphoses* (fig. 12-1).



12-1

Louis Joseph Masquelier, Charles Eisen (wg / after)
Przybycie Bachusa / The Arrival of Bacchus
(*Les Métamorphoses d'Ovide...*, t. 1, pl. 47).



13

Stanisław August w Szkole Rycerskiej

olej, płótno, 54 × 67 cm
Muzeum Puszkina w Moskwie, nr inw. Ж-56

HISTORIA → Przed 1914 r. w kolekcji przedsiębiorcy i barona naftowego Lwa Zubałowa (1853–1914) w Moskwie. W okresie I wojny światowej w zbiorach jego syna, Lwa, w Moskwie. W 1918 r. znacjonalizowany, przechowywany w Muzeum Rumiancewa (dawnej rezydencji Zubałowów, gdzie mieścił się Centralny Depozyt Państwowego Funduszu Muzealnego). W 1923 lub 1925 r. przekazany do Muzeum Puszkina w Moskwie.

LIT → Bukar 1871, p. 27; Borisovskaâ 1995, p. 685; Svirida 1999, pp. 56–57; Kuznetsova, Sharnova 2005, p. 189; Warszawa 2011, pp. 420–421; Saint-Petersburg 2016, p. 154; Niemira 2022a, pp. 254–255, 302.

W Muzeum Puszkina obraz przez wiele lat uchodził za dzieło przedstawiające zapisanie młodego Tadeusza Kościuszki do Szkoły Rycerskiej i wiązany był z anonimowym polskim artystą. Dopiero Svirida zidentyfikowała pracę jako dzieło Norblina i odrzuciła jego związek z Kościuszką.

Stanisław August at the School of Chivalry

ok./c.
1776–1784

oil on canvas, 54 × 67 cm
The Pushkin State Museum of Fine Arts, inv. no. Ж-56

PROVENANCE → Before 1914 in the collection of entrepreneur and oil baron Lev Zubalov (1853–1914) in Moscow. During the First World War in the collection of his son, Lev, in Moscow. Confiscated in 1918, stored in the Rumyantsev Museum (the former residence of the Zubalovs, where the Central Depository of the State Museum Fund was located). In 1923 or 1925 it was transferred to the Pushkin Museum in Moscow.

At the Pushkin Museum, the painting was for many years believed to be a work depicting the enrolment of the young Tadeusz Kościuszko at the School of Chivalry and was linked to an anonymous Polish artist. It was finally Svirida who identified it as the work of Norblin and rejected its association with Kościuszko.

Kompozycja przedstawia wizytę króla w Szkole Rycerskiej. Stanisław August ubrany jest w mundur Korpusu Kadetów: granatowy rajtok z karmazynowymi wyłogami i łośiowe spodnie. Pod pachą trzyma trójrożny kapelusz, przez pierś ma przewieszoną wstęgę Orderu Orła Białego, a jego gwiazdę przypiętą do stroju. Twarz nie jest opracowana „portretowo” i nie nawiązuje do oficjalnych wizerunków monarchy. Władcy prezentowani są mali chłopcy w kontuszach – możemy więc przypuszczać, że mamy tu do czynienia ze sceną przyjmowania kandydatów do szkoły (zwykle mieli oni między 8 a 12 lat). Nic nie wskazuje jednak na to, aby w rzeczywistości król brał udział w podobnych ceremoniach. Źródła mówią bowiem wyłącznie o odwiedzinach monarchy przypadających corocznie w lipcu, na czas zakończenia egzaminów i rozdania nagród (Bukar 1871, s. 27). Na obrazie mamy więc zapewne do czynienia z wydarzeniem fikcyjnym czy właściwie alegorycznym, odnoszącym się do królewskiej opieki roztoczonej nad szkołą. Stąd obecność motywów takich jak prezentacja monarsze dokumentu wypisanego na obszernym arkuszu czy – umieszczone na podłodze – instrumenty naukowe i globus, znajdujące się w rzeczywistości w osobnej sali i traktowane z większym namaszczeniem.

The composition depicts the king's visit to the School of Chivalry. Stanisław August is dressed in the uniform of the Cadet Corps: navy blue coat with crimson trimmings and elk trousers. He holds a three-cornered hat under his arm, the ribbon of the Order of the White Eagle is draped across his chest, and the star is pinned to his attire. His face is not worked in a 'portrait-like' manner and does not allude to official images of the monarch. Small boys dressed in *kontusz* are being presented to the king – so we can assume that we are dealing here with a scene of candidates being admitted to the school (who were usually between 8 and 12 years old). However, there is no indication that the king actually took part in ceremonies such as these. Indeed, the sources speak only of a visit by the monarch which fell each year in July, at the time of the completion of examinations and the distribution of prizes (Bukar 1871, p. 27). In the painting, therefore, we are probably dealing with a fictional or, more accurately, an allegorical event, pertaining to the royal patronage extended to the school. Hence the presence of motifs such as the presentation to the monarch of a document inscribed on a large sheet of paper, or the scientific instruments and globe that are placed on the floor – these were in fact kept in a separate room and treated with greater respect.



14

Stanisław August w Szkole Rycerskiej

olej, płótno dublowane, 36,3 × 44,6 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi (Pałac Herbsta), MS/SP/M/25

Na odwrociu stempel Muzeum Sztuki w Łodzi. Na podramku papierowe nalepki: „MSŁ” z numerem inwentarzowym „24”; osobna pusta nalepka; dwie nalepki własnościowe MNK z opisaniem obrazu i numerami „22” oraz „MS/SP/M25”; papierowa nalepka z napisem: „22 / II-257 / 70” oraz fragment stempla muzeum. Na ramie numer „30”, zarys okrągłego odcisku/stempla oraz naniesiony różową farbą numer „267”, zapewne najstarsze oznaczenie.

HISTORIA → W 1928 r. ofiarowany Miejskiemu Muzeum Historii i Sztuki w Łodzi przez Kazimierza Bartoszewicza, wpisany do inwentarza muzeum 30 marca 1930 r. W 2010 r. przekazany w depozyt MNK i eksponowany w Sukiennicach. Od lipca 2021 r. na powrót w Muzeum Sztuki w Łodzi.

LIT → Michałowski 1970, pp. 107–112, 116–117; Kępińska 1978, p. 21; Michałowski 1978; Warszawa 1966, p. 42, no. 14; Bernatowicz 1998, p. 113; Wichrowska 2016, pp. 23, 28; Bąk 2018, pp. 162, 172; Rosset 2021, p. 365, Warszawa 2022, p. 111.

Obraz jest zmniejszonym i uproszczonym powtórzeniem kompozycji z Moskwy (poz. 13).

Stanisław August at the School of Chivalry

ok./c.
1776–1784

oil on canvas, relined, 36.3 × 44.6 cm
Museum of Art, Łódź – Herbst Palace Museum, MS/SP/M/25

On the back the stamp of the Museum of Art in Łódź. On the stretcher, the paper label with the number: 'MSŁ' and the inventory number '24'; separate blank label; two ownership labels of the MNK with a description of the painting and the numbers '22' and 'MS/SP/M25'; paper label with the inscription: '22 / II-257 / 70' and a fragment of the museum's stamp. On the frame, the number '30', outline of a circular markings and the number '267' in pink paint, probably the oldest of the markings.

PROVENANCE → In 1928 it was donated to the Town Museum of Art and History in Łódź by Kazimierz Bartoszewicz and entered in the museum's inventory on 30 March 1930. In 2010 on loan to the MNK and on display in the Cloth Hall (Sukiennice). From July 2021 it was returned to the Museum of Art in Łódź – Herbst Palace Museum.

The painting is a reduced and simplified repetition of the Moscow composition (cat. no. 13).



[Wspólnie z pomocnikami / With Assistants]

15

**Książę Adam Czartoryski
w Szkole Rycerskiej**

**Prince Adam Czartoryski at the
School of Chivalry**

ok./c.
1776–1784

olej, płótno dublowane, 36,3 × 44,5 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi (Pałac Herbsta), nr inw. MS/SP/M/26

Na odwrociu stempel Muzeum Sztuki w Łodzi. Na podramku papierowe nalepki: „MSŁ” z numerem inwentarzowym „25”; osobna nalepka z samym numerem „25”; dwie nalepki własnościowe MNŁ z opisaniem obrazu i numerami „23” oraz „MS/SP/M26”; papierowa nalepka z napisem: „23 / I-549 / II-553 / 70”. Na ramie numery „31, XIV”; zarys okrągłego odcisku/stempla oraz naniesiony różową farbą numer „266” (?), zapewne najstarsze oznaczenie.

HISTORIA → por. poz. 14.

oil on canvas, relined, 36.3 × 44.5 cm
Museum of Art, Łódź – Herbst Palace Museum, inv. no. MS/SP/M/26

On the back the stamp of the Museum of Art in Łódź. On the stretcher paper labels with: 'MSŁ' and the inventory number '25'; a separate label with only the number '25'; two labels denoting ownership marked MNŁ with a description of the painting and the numbers '23' and 'MS/SP/M26'; paper label with the inscription: '23 / I-549 / II-553 / 70'. On the frame the numbers '31, XIV'; outline of a circular imprint/stamp and the number '266' (?) in pink paint, probably the oldest of the markings.

PROVENANCE → cf. cat. no. 14.

LIT → Zrębowski 1957, p. 94; Warszawa 1966, p. 43, no. 15; Michałowski 1970, pp. 108–112, 116–117; Kępińska 1978, p. 21; Michałowski 1978; Bernatowicz 1998, p. 113; Warszawa 2011, pp. 420–421; Wichrowska 2016, pp. 23, 30; Rosset 2021, p. 365.

Autorstwo Norblina bywało kwestionowane. Skłaniał się ku niemu z pewnymi zastrzeżeniami Zrębowicz, ale już Michałowski określał obraz jako dzieło pracowni artysty lub wręcz kopię nieznaną dziś kompozycji Norblina, z naniesionymi przez niego poprawkami. Także w oczach Kępińskiej autorstwo Norblina budziło zastrzeżenia, ale nie zajęła ona w tej sprawie jednoznacznego stanowiska. W moim odczuciu rację ma Michałowski: mamy tu do czynienia z pracą wykonaną według konceptu Norblina przez kogoś z jego podopiecznych (np. Jana Rustema?) i częściowo przez artystę poprawioną.

Michałowski sugerował, że kompozycja może przedstawiać dwie ze szkolnych ceremonii: rozdanie nagród za dobre sprawowanie i naukę albo też uroczystość „oblóczyn”, tj. wręczenia uczniom broni, nowego munduru z czerwonymi wyłogami oraz rogatywek. Ze względu na brak wymienionych tu rekwizytów pierwsza możliwość jest bardziej prawdopodobna. W obu przypadkach postać głównego bohatera sceny, mężczyzny udekorowanego szarfą Orderu Orła Białego i trzymającego arkusz, identyfikuje się zwyczajowo z księciem Adamem Czartoryskim, opiekunem i komendantem szkoły.

Norblin's authorship has at times been disputed. Zrębowicz, with some reservations, was inclined to accept it, by which time Michałowski had already described the painting as being by the artist's workshop, or even a copy of a now unknown composition by Norblin, with corrections made by him. Kępińska also questioned Norblin's authorship, but her take on the matter was not definitive. In my opinion, Michałowski is right: we are dealing here with a work made according to a concept of Norblin by one of his protégés (e.g. Jan Rustem?) and partly corrected by the artist.

Michałowski suggested that the composition could depict two of the school ceremonies: the awarding of prizes for good conduct and learning, or the ceremony known as 'oblóczyny', i.e. the presentation of arms, a new uniform with red epaulettes and a *rogatywka* (a peaked four-cornered cap) to students. Due to the absence of the objects mentioned here, the first possibility is more likely. In both cases, the figure of the main protagonist of the scene, a man decorated with the sash of the Order of the White Eagle and holding a sheet of paper, is customarily identified with Prince Adam Czartoryski, the guardian and commandant of the school.

16

Śmierć Strozzi Florentczyka

olej, podłoże nieznanne, 6,5 × 9 cali staropolskich [ok. 16,1 × 22,3 cm]
zaginiony

HISTORIA → Praca kupiona przez Stanisława Augusta w 1782 r. za 12 dukatów (ok. 216 złotych) i przechowywana w Malarnii na Zamku Królewskim w Warszawie. Po śmierci króla przeszła na własność Marii Teresy Tyszkiewiczowej, która ok. 1820 r. sprzedała ją pochodzącemu z Mediolanu handlarzowi sztuki – Antonio Fusiemu. Ten wywiózł obraz do Petersburga, gdzie w nieznanym okresie nabył go Aleksander Orłowski, dawny uczeń Norblina. Po śmierci Orłowskiego w 1832 r. obraz trafił razem z częścią jego spuścizny prawdopodobnie do Kaspra (Gaspara) Żelwiera (ok. 1780–1856)³³⁰.

ARCH → AGAD, AJP, 202, fol. 61; AGAD, AJP, 369, fol. 30; AGAD, AJP, 414, fol. 107; AGAD, AJP, 1068, fol. 3.

LIT → Rastawiecki 1851, p. 64; Batowski 1911a, p. 94; Rutowski 1914, p. 11; Mańkowski 1932, p. 302; Michałowski 1978; Bernatowicz 1998, p. 115; Patellière 1978, vol. 1, p. 23, vol. 2, no. 38; Juszcak 2011, p. 42; Juszcak 2020, pp. 290–291; Niemira 2022a, p. 255; Niemira 2022d, p. 42.

W katalogu kolekcji króla obraz opisano jako przedstawiający „Strozzię, kiedy przebija się [sztyłem/mieczem] w więzieniu i pisze na ścianie wersy z Wergiliusza własną krwią”. Praca brała za temat rzeczywiste wydarzenie historyczne. W 1537 r. wygnany z Florencji przez Medyceuszy bankier Filippo Strozzi (1489–1538) próbował przejąć zbrojnie władzę w mieście. Po przegranej bitwie został pojmany i trafił do więzienia, gdzie 18 grudnia 1538 r. popełnił samobójstwo. Wedle przekazów, miał własną krwią zapisać przed śmiercią słowa, które Dydona wypowiada w IV księdze *Eneidy* Wergiliusza, kiedy odbiera sobie życie: „Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor” („Powstanie kiedyś z kości naszych mściciel”). Temat śmierci Strozzię nie był podejmowany przez artystów czasów Norblina – niewykluczone, że podsunął mu go ktoś z kręgu króla bądź Czartoryskich.

W Muzeum Krajoznawczym w Winnicy zachował się rysunek Norblina przedstawiający martwego więźnia ze sztyłem w ręku, zapewne właśnie Strozzię (il. 16-1). Blok kamienia w lewej części kompozycji – choć ostatecznie niezapisany – musiał być przeznaczony na inskrypcję. Trudno niestety spekulować, czy rysunek jest pracą przygotowawczą, *ricordo* obrazu, czy jego niezależną wersją. Związek ze *Śmiercią Strozzię* może mieć także niewielki szkic z MNW, przedstawiający leżącego żołnierza, który trzyma sztylet w dłoni (il. 16-2).

330 W opracowaniach poświęconych Orłowskiemu i kolekcji króla badacze uparcie powołują się na „Katalog obrazów z kolekcji Orłowskiego” i podają jego lokalizację: AGAD, Sekretariat Stanu Królestwa Polskiego, 68 albo: 1833, nr 68, cz. 2. Jak się wydaje, podawana jest ona nie bezpośrednio na podstawie źródła, ale z opracowań Tadeusza Mańkowskiego.

Death of Strozzi the Florentine

przed/before
1782

oil, support unknown, approx. 16.1 × 22.3 cm
lost

PROVENANCE → The work was bought by Stanisław August in 1782 for 12 ducats (approx. 216 zlotys) and kept in the Atelier at the Royal Castle in Warsaw. After the king's death it passed to Maria Teresa Tyszkiewicz, who in c. 1820, sold it to the Milan-based art dealer, Antonio Fusi. The latter took the painting to St Petersburg, where it was acquired at an unknown time by Aleksander Orłowski, a former pupil of Norblin. After Orłowski's death in 1832, the painting went, together with part of his legacy, probably to Kasper (Gaspar), Żelwierz (Гаспар Жельветр; c. 1780–1856).³³⁰

The catalogue of the king's collection described the painting as depicting 'Strozzi as he pierces himself [with a dagger/sword] in prison and writes verses from Virgil on the wall in his own blood.' The work took as its subject an actual historical event. In 1537, the banker Filippo Strozzi (1489–1538), exiled from Florence by the Medici, attempted to take over the city by force of arms. After losing the battle, he was captured and sent to prison, where he committed suicide on 18 December 1538. According to accounts, he supposedly wrote down with his own blood before his death the words that Dido utters in Book IV of Virgil's *Aeneid* when she takes her own life: 'Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor' (Let someone arise as an avenger from my bones). The theme of Strozzi's death was not taken up by artists of Norblin's time – it is possible that it was suggested to him by someone from the king's or Czartoryskis' circles.

A drawing by Norblin depicting a dead prisoner with a dagger in his hand, presumably Strozzi himself, has been preserved in Vinnytsia (Ukraine) (fig. 16-1). The block of stone in the left-hand part of the composition – although ultimately unsigned – must have been intended for an inscription. Unfortunately, it is difficult to speculate whether the drawing is a preparatory work, a *ricordo* of the painting, or an independent version of it. A small sketch from the MNW, depicting a recumbent soldier holding a dagger in his hand (fig. 16-2), may also have a connection with *Death of Strozzi*.

330 In studies devoted to Orłowski and the king's collection, researchers persistently refer to the 'Catalogue of paintings from Orłowski's collection' and give its location: AGAD, Secretariat of State of the Kingdom of Poland, 68 or: 1833, no. 68, part 2. As it seems, it is given not directly from the source, but from the studies of Tadeusz Mańkowski.



16-1
Śmierć Strozziego / Death of Strozzi
BOXM, Vinnytsia, Г-682



16-2
Śmierć Strozziego / Death of Strozzi
MNW, Rys. Pol. 9509



17

Powrót ze Świątyni

Christ Returning from the Temple

przed/before
1782

olej, płótno dublowane, 25,5 cm × 20 cm
Muzeum Historyczne Miasta Tarnobrzega, nr inw. MHMT/D/1113

Na płaszczyźnie płótna na odwrociu napisy: „MHMT/D/1113” oraz „ND 830”; na krosnach dwie papierowe nalepki: „484. / Norblin J.P. / Ucieczka do Egiptu. / N.D. 830” oraz „S. 1977”. Na taśmie naklejonej na krosnach napis: „N.D. 830.Dzp.369/39”; na ramie napisy: „ND 830” oraz „Ucieczka do Egiptu”.

HISTORIA → Obraz nabyty do kolekcji Stanisława Augusta w 1782 r. za 15 dukatów (ok. 270 złotych). 18 kwietnia 1815 r. sprzedany przez spadkobierców króla Janowi Feliksowi Tarnowskiemu, który przechowywał go w swoim pałacu w Dzikowie (w 1844 r. wisiał w gabinecie narożnym tego pałacu). W 1897 r. z inicjatywy prof. Jerzego Mycielskiego Tarnowscy poddali dzieło konserwacji u nieznanego berlińskiego konserwatora, który następnie odesłał je do Krakowa (tam pracę fotografował J. Kriegier). W 1939 r. Róża Tarnowska zdeponowała obraz w MNK (nr inw. ND 830). W 2015 r. wyrokiem sądu został zwrócony rodzinie Tarnowskich,

oil on canvas, relined, 25.5 cm × 20 cm
Historical Museum of the Town of Tarnobrzeg, inv. no. MHMT/D/1113

On the canvas on the back: 'MHMT/D/1113' and 'ND 830'; on the stretcher two paper labels: '484. / Norblin J.P. / Ucieczka do Egiptu. / N.D. 830' and 'S. 1977'. On the tape glued to the stretcher, the inscription: 'N.D. 830.Dzp.369/39'; on the frame the inscriptions: 'ND 830' and 'Ucieczka do Egiptu'.

PROVENANCE → The painting was acquired for Stanisław August's collection in 1782 for 15 ducats (approx. 270 zlotys). On 18 April 1815, sold by the king's heirs to Jan Feliks Tarnowski, who kept it in his palace in Dzików (in 1844, it hung in the corner cabinet of this palace). In 1897, on the initiative of Professor Jerzy Mycielski, the Tarnowski family had the work conserved by an unknown Berlin conservator, who then sent it back to Kraków (where the work was photographed by J. Kriegier). In 1939 Róża Tarnowska loaned the painting to the MNK (inv. no. ND 830). In 2015, by court order, it was returned to the Tarnowski family, who loaned it

która w maju tego roku przekazała go w depozyt Muzeum Historycznemu Miasta Tarnobrzega, a 25 maja 2021 r. temuż muzeum go sprzedała.

to the Historical Museum of the Town of Tarnobrzeg, and sold it to that museum on 25 May 2021.

ARCH→ AGAD, AJP, 202; AGAD, AJP, 369, fol. 30; AGAD, AJP, 414, fol. 107; AN, Kraków, Archiwum Dzikowskie Tarnowskich, 311, „Regestr rzeczy moich i sprzętów domowych” (as Rembrandt); *ibid.*, 313 (as Norblin); *ibid.*, 333, „Opisanie pokoi i szczegółowo w nich zawartych rzeźb, obrazów, marmurów, mebli i innych sprzętów domowych znajdujących się w Zamku Dzikowskim, pod dniem 1 grudnia 1844 ułożone”; *ibid.*, 1130, fols 415–420, 431–440; IHS UJ, Fototeka, P 019211.

LIT→ Rastawiecki 1851, p. 63; Bołoz Antoniewicz 1898, p. 13; Batowski 1910a, p. 846; Batowski 1911a, p. 94; Mańkowski 1932, p. 302; Grottowa 1957, pp. 83, 102, 115; Michałowski 1978; Patellière 1978, vol. 1, p. 23, vol. 2, no. 40; Bernatowicz 1998, pp. 115, 119 (as lost), 123; Warszawa 2008, p. XXXV; Juszcak 2011, p. 42; Juszcak 2020, p. 291; Niemira 2022a, p. 255.

Obraz powstał prawdopodobnie podczas pobytu Norblina w Rzeczypospolitej, podobnie zresztą jak większość jego rembrantyzujących kompozycji. Punktem odniesienia była dla artysty rycina Rembrandta z 1654 r. przedstawiająca *Powrót ze świątyni* (B60; il. 17-1) oraz – w mniejszym stopniu – inna rycina tego artysty, obrazująca *Ucieczkę do Egiptu* (B55). Norblin zacieśnił ich kompozycję, zmienił format na pionowy i zaciemnił tło. Dążył jednak do odtworzenia efektu światła, który widzimy na *Powrocie ze świątyni*, tj. skupienia go przede wszystkim na postaci Marii³³¹.

W katalogu kolekcji króla obraz figurował jako *Ucieczka do Egiptu*, jednak ze względu na wiek przedstawionego na nim dziecka i związek pracy z kompozycją Rembrandta, która ukazuje Jezusa powracającego z rodzicami ze świątyni w Jerozolimie (zob. Łk 2, 41–50), wydaje się, że tematem obrazu jest właśnie ów motyw.

The painting was probably made during Norblin's stay in the Polish-Lithuanian Commonwealth, as were most of his Rembrandtesque compositions. His point of reference was Rembrandt's 1654 engraving of *Returning from the Temple* (B60; fig. 17-1) and, to a lesser extent, another engraving by that artist, depicting the *Flight into Egypt* (B55). Norblin reduced the composition, changed the format to vertical and blackened the background. However, he sought to reproduce the effect of light that we see on *Returning from the Temple*, i.e. to focus it primarily on the figure of Mary.³³¹

In the catalogue of the king's collection, the painting was listed as *Flight into Egypt*, but in view of the age of the child depicted and the work's relationship to Rembrandt's composition, which shows Jesus returning with his parents from the temple in Jerusalem (see Lk 2:41–50), it would seem that this motif is the actual subject of the painting.



17-1
Rembrandt van Rijn
Powrót ze świątyni / Christ Returning from the Temple with His Parents
1654
Rijksmuseum

331 Co ciekawe, w kolejnych latach do kompozycji powracał. W Muzeum w Puławach znajduje się gwaśz podejmujący temat świętej rodziny odpoczywającej w trakcie ucieczki, także utrzymany w nokturnowej, rembrantyzującej stylistyce, a w Nieborowie: rysunek: Nb.al.71-182 MNW.

331 Norblin returned to the composition in later years. In the Museum in Puławy there is a gouache that takes up the subject of the Holy Family resting during the flight into Egypt, also maintained in a nocturnal, Rembrandtesque style, and, a drawing in Nieborów: Nb.al.71-182 MNW.



18

Aleksander przed Diogenesem

olej, płótno, 37,2 × 45 cm
Princeton University Art Museum, nr inw. y1953-48

HISTORIA → Obraz nabyty przez Stanisława Augusta przed czerwcem 1782 r. (wpisany został do inwentarza w styczniu 1783 r.). Prezentowany na Zamku Królewskim w Warszawie, w Pokoju Żółtym. Po śmierci króla odziedziczony przez Marię Teresę Tyszkiewiczową. Notowany w inwentarzach Zamku w 1808 r. jako dzieło anonimowe. W 1810 r. przeniesiony do Biblioteki Królewskiej. W 1821 r. sprzedany handlarzowi Antonio Fusiemu i wywieziony do Rosji. W nieznanych okolicznościach znalazł się w Niemczech. Po wojnie trafił do kolekcji Nicholasa Berga we Frankfurcie nad Menem. Syn Berga sprowadził obraz do Stanów Zjednoczonych. 15 kwietnia 1953 r. wystawiono go na sprzedaż w domu aukcyjnym Parke-Bernet Galleries, gdzie prawdopodobnie kupił go Carl Otto von Kienbusch. W 1954 r. zakupiony przez Princeton University Art Museum jako dzieło przypisywane Carelowi Fabritiusowi. Atrybucję Norblinowi przywrócił Jan Białostocki.

ARCH → AGAD, AJP, 200, no. 491; AGAD, AJP, 1068, fol. 10; AGAD, Izba Administracyjna Dóbr Skarbowi i Koronie Przywróconych, 68, fol. 131, no. 479.

LIT → Rastawiecki 1851, p. 63; Batowski 1911a, p. 94; Mańkowski 1932, p. 270; Porębski 1952, p. 52; Parke-Bernet 15.04.1953, no. 49; Princeton 1954, p. 26; Montreal 1969, no. 29; Jakimowicz 1969, pp. 304–305; Pigler 1974, vol. 2, p. 388; Kępińska 1978, p. 47; Patellière 1978, vol. 1, p. 23, vol. 2, no. 41; Blankert 1982, p. 167, no. R43; Bernatowicz 1998, p. 115; Czekalski 2000; Juszcak 2011, p. 42; Juszcak 2020, pp. 292–293; Dmowska et al. 2022, p. 77; Fabre 2022, vol. 2, p. 465; Niemira 2022a, pp. 182–184, 255; Niemira 2022d, pp. 42, 315; Warszawa 2022, p. 188.

Obraz powstał prawdopodobnie z myślą o Stanisławie Augustu. Wskazuje na to nie tyle fakt, że został on przez monarchę zakupiony (król mógł wszak nabyć pracę, którą Norblin miał na składzie), ile to, co wiemy o przygotowaniach artysty do stworzenia

Alexander before Diogenes

oil on canvas, 37.2 × 45 cm
Princeton University Art Museum, inv. no. y1953-48

PROVENANCE → The painting was acquired by King Stanisław August before June 1782 (it was entered in the inventory in January 1783). On display at the Royal Castle in Warsaw, in the Yellow Room. After the king's death inherited by Maria Teresa Tyszkiewicz. Listed in the Castle inventories in 1808 as an anonymous work. In 1810 transferred to the Royal Library. In 1821 sold to the dealer Antonio Fusi and taken to Russia. Under unknown circumstances, it ended up in Germany. After the war it came into the collection of Nicholas Berg in Frankfurt am Main. Berg's son took the painting to the United States. On 15 April 1953 it was put up for sale at the Parke-Bernet Galleries auction house, where it was probably bought by Carl Otto von Kienbusch. In 1954 it was purchased by the Princeton University Art Museum as a work attributed to Carel Fabritius. The attribution to Norblin was reinstated by Jan Białostocki.

The painting was probably made with Stanisław August in mind. This is not so much supported by the fact that it was purchased by the monarch (after all, the king could have acquired the work that Norblin had in his atelier), but by what we know

ok./c.
1780–1782



18-1
Aleksander Wielki przed Diogenesem /
Alexander before Diogenes
 1780-1782
 ZNIO 4964



18-2
Aleksander Wielki przez Diogenesem /
Alexander before Diogenes
 1777
 Rijksmuseum



18-3, 18-4
Aleksander Wielki przed Diogenesem /
Alexander before Diogenes
 1786
 MNW, Rys.Pol 9077

tej kompozycji. Jeden z zachowanych szkiców do sceny (il. 18-1) ma na odwrociu *Powołanie Cyncynata na dyktatora Rzymu* lub *Powołanie Przemysła Oracza na króla Czech* (il. 3-3). Norblin, obmyślając scenę z Diogenesem, równolegle pracował więc nad inną „monarszą” kompozycją, tak jakby szukał możliwości sprofilowania tematu pod kogoś, kogo interesuje temat władcy.

Obraz odnosi się do przytaczanej przez kilku starożytnych autorów anegdoty o spotkaniu Aleksandra Wielkiego z Diogenesem. W przededniu swojej wyprawy na Persję młody Aleksander odbierał w Koryncie wizyty rozmaitych „ministrów”, dostojników i filozofów. Ponieważ nie przybył do niego mieszkający w mieście słynny cynik Diogenes, Macedończyk zdecydował się sam pofatygować do filozofa. Odszukawszy go na przedmieściu, zapytał, czy może coś dla niego zrobić. Cynik miał odpowiedzieć: „Tak, przesun się, bo zasłaniaś mi słońce”. Wygrzewał się bowiem w jego promieniach. Towarzysze władcy zaczęli wyśmiewać Diogenesa, ale Macedończyk, początkowo zbity z tropu, ostatecznie uznał wypowiedź filozofa za dowód jego wielkości. W odczuciu Aleksandra filozof oparł się bowiem siłę jego sławy. Macedończyk miał dlatego powiedzieć, że gdyby nie mógł być Aleksandrem, chciałby być Diogenesem.

Anegdoty dotyczące Aleksandra Wielkiego były niezwykle popularne zarówno w XVII jak i XVIII w. i chętnie wykorzystywane w edukacji elitarnej młodzieży (Grell 2016). Znano je przede wszystkim z wielokrotnie wznawianych *Żywotów sławnych mężów* Plutarcha oraz *Historii Aleksandra Wielkiego* Kwintusa Kurcjusza Rufusa (co ciekawe, wydawanych także w formie kompilacji i czasem ilustrowanych). Temat powracał w adresowanych do elitarnej młodzieży publikacjach Charles’a Rollina, François Fénelona oraz pomniejszych tekstach z zakresu edukacji (np. we francuskim tłumaczeniu tekstu Plutarcha – *Du besoin d’un Prince a de s’instruire* z 1777 r.). Tematy z historii Macedończyka chętnie podejmowali też malarze (wymieńmy tu tylko słynny cykl obrazów Charles’a Le Bruna, spopularyzowany dzięki powtórzeniom graficznym i tapiseriom). Także nad Wisłą obserwujemy zapotrzebowanie na artystyczne redakcje biografii Aleksandra i liczne publikacje na jego temat (np. wydania *Żywotów* z lat: 1550, 1614, 1753). O wnikięciu tej problematyki do świadomości wykształconych Polaków świadczy jej obecność w artykułach prasowych „Kuriera Warszawskiego”, rozmaitych literackich przeróbkach, m.in. *Historii na dwie księgi podzielonej* biskupa Ignacego Krasickiego, czy w korespondencji króla (do Diogenesa porównywał się swego czasu poeta Stanisław Trembecki, a sam król w listach z Filippo Mazzeim zestawiał siebie z Aleksandrem, por. Niemira 2022a, s. 315–316; Fabre 2022, t. 2, s. 465).

Obraz Norblina wpisuje się w szersze zjawisko fascynacji postacią Macedończyka i uosobionym w niej ideale dobrego księcia. Jako jedna z nielicznych prac artysty doczekała się też pogłębionych interpretacji (Porębski 1952, Kępińska 1978, Czekalski 2000, streszczone w: Niemira 2022a, s. 177–190). Bazują one zwykle nie na samym obrazie, ale na jego graficznym powtórzeniu. Podejmowaną w nich problematykę („feudalne spięcie”, relacje między władcą „dobrowolnym żebrakiem” i polityczna orientacja samego Norblina) można jednak odnieść także do malarskiego pierwowzoru.

Stylistyka obrazu wywiedziona jest ze sztuki Rembrandta i jego naśladowców. Dotyczy to zarówno złoto-brunatnej



18-5
Król Kokany / Le Roy de Cocagne
MNW Nb. Al. 71-754

about the artist’s preparations for this composition. The only surviving sketch for the scene (fig. 18-1) has the *Appointment of Cincinnatus as Dictator of Rome* or the *Installation of Přemysl the Ploughman as King of Bohemia* on the back (see fig. 3-3). Thus, while conceiving the scene with Diogenes, Norblin was working in parallel on another ‘monarchical’ composition, as if he were looking to depict the subject for someone interested in the theme of a ruler.

The painting relates to an anecdote cited by several ancient authors about Alexander the Great’s encounter with Diogenes. On the eve of his expedition to Persia, the young Alexander received visits from various ‘ministers’, dignitaries and philosophers in Corinth. Since the famous cynic Diogenes, who lived in the city, did not come to see him, the Macedonian king decided to go and see the philosopher himself. Finding him in the suburbs of the city, he asked if there was anything he could do for him. The

cynic purportedly replied, ‘Yes, step aside, because you’re blocking my sunlight’ for he was basking in its rays. The ruler’s companions began ridiculing Diogenes, but Alexander, initially taken aback, eventually recognized the philosopher’s statement as proof of his greatness. For Alexander felt that the philosopher had resisted the power of his fame. The Macedonian therefore said that were he not Alexander, then he would wish to be Diogenes.

Anecdotes about Alexander the Great were extremely popular in both the seventeenth and eighteenth centuries and were readily used in the education of elite youth (Grell 2016). They were primarily known from Plutarch’s *Parallel Lives*, which was repeatedly reprinted, and Quintus Curtius Rufus’s *History of Alexander the Great* (interestingly also published as compilations and sometimes illustrated). The theme recurred in publications addressed to children of the elite by Charles Rollin, François Fénelon and minor texts on education (e.g. in the French translation of Plutarch’s text – *Du besoin d’un Prince de s’instruire* of 1777). Themes from the history of the Macedonian king were also readily taken up by painters (to mention only the famous series of paintings by Charles Le Brun, popularized through engraved repetitions and tapestries). In Warsaw, too, there was a demand for artistic editions of Alexander’s biographies and numerous publications on his subject (e.g. editions of the *Lives* of 1550, 1614 and 1753). Testimony of the infiltration of this subject into the consciousness of educated Poles is seen in its presence in the press articles of *Kurier Warszawski*, various literary adaptations, such as Bishop Ignacy Krasicki’s *Historia na dwie księgi podzielona* [History Divided into Two Books], and in the king’s correspondence (the poet Stanisław Trembecki compared himself to Diogenes, and the king compared himself to Alexander in his letters to Filippo Mazzei, cf. Niemira 2022a, pp. 315–316; Fabre 2022, vol. 2, p. 465).

Norblin’s painting is part of a wider fascination with the figure of the Macedonian and the ideal of the good prince it personified. As one of the few works by the artist, it has also received in-depth interpretations (Porębski 1952, Kępińska 1978, Czekalski 2000, summarized in: Niemira 2022a, pp. 177–190). They are usually based not on the

kolorystyki, dramatycznego światłocienia, jak i doboru dekoracji (charakterystyczny łuk bramy i herma), rekwizytów (lance), kostiumów (płaszcz i kapelusz Aleksandra) czy pojedynczych motywów (wystraszony pies). Rembrandtowski nastrój jest wyczuwalny także w graficznej wersji ten sceny (il. 18-2), zapewne nieco wcześniejszej niż omawiany tu obraz, oraz w opartej na niej kompozycji olejnej (zob. poz. 19). W kostiumie typowym dla sztuki holenderskiej utrzymany jest także rysunkowy „portret” Aleksandra Wielkiego pochodzący z Albumu Nieborowskiego, a wykonany zapewne pod koniec lat 80. XVIII w. (MNW Nb. Al. 71-712; o tyle interesujący, że powtórzony przez Norblina z innym opisem, jako „król Kokany” – Cocagne w średniowieczu i epoce nowożytnej rozumiano jako krainę szczęśliwości, il. 18-5). Rembrandtyzm zanika jednak w wersjach rysunkowych sceny z Diogenesem z 1786 r. (il. 18-3; 18-4).

Ciekawym kontekstem dla obrazu jest nieco późniejszy rysunek Norblina wyobrażający Henryka Walezego ofiarowującego dary szlachcie polskiej (il. 18-6). Odnajdziemy na nim rozwiązania kompozycyjne ze sceny z Diogenesem (konfrontacja dwóch bohaterów otoczonych przez gapiów) oraz pokrewne motywy, m.in. charakterystyczną czapkę z piórami, lance i hełmy.



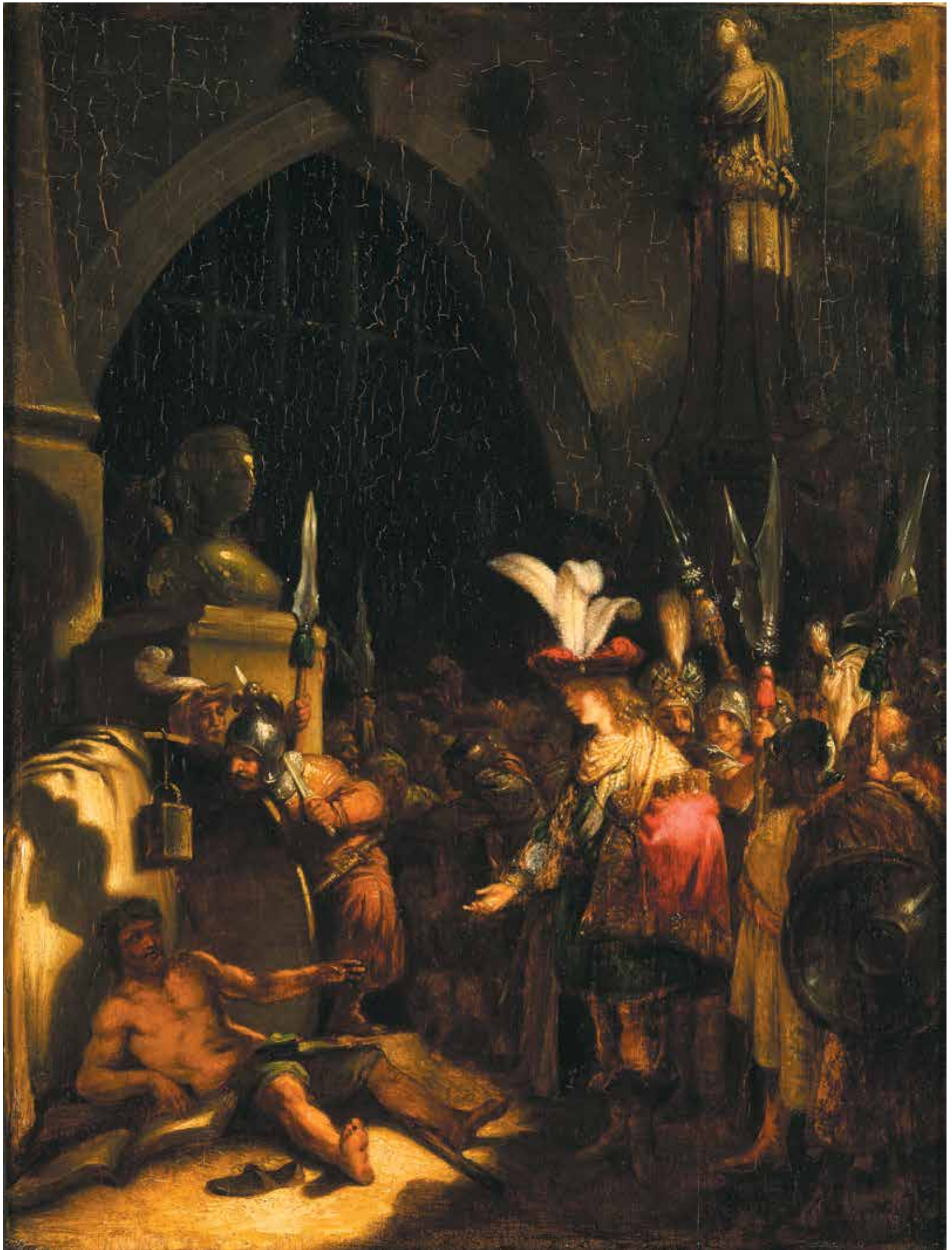
18-6
Walezy ofiarowujący dary szlachcie polskiej /
Henri de Valois (future Henry III of France)
Offering Gifts to the Polish Nobility
 kol. pryw. / private collection

image itself, but on its engraved repetition. However, the issues raised in them ('feudal strife', the relationship between the ruler and the 'self-appointed beggar' and the political orientation of Norblin himself) can also be linked to the painted original.

The painting's stylistics are derived from the art of Rembrandt and his imitators. This concerns the gold-brown colour scheme, the dramatic chiaroscuro, as well as the choice of decoration (the characteristic arch of the gate and herma), the accessories (lances), costumes (Alexander's coat and hat) as well as individual motifs (the frightened dog). The Rembrandtesque mood is also perceptible in the engraved version of this scene (fig. 18-2), presumably made slightly later than the painting discussed here, and in the composition in oils based on it (see cat. no. 19). Maintained in a style typical of Dutch art is a drawn 'portrait' of Alexander the Great from the Nieborów Album, probably made at the end of the 1780s (MNW

Nb. Al. 71-712; which is interesting insofar as it was repeated by Norblin with a different title, as 'King of Cockaigne' – in medieval and early modern times Cockaigne was understood as a land of milk and honey, fig. 18-5). However, the Rembrandtism disappears in the 1786 drawn versions of the scene with Diogenes (figs 18-3 and 18-4).

An interesting context for the painting is a slightly later drawing by Norblin depicting Henri de Valois offering gifts to the Polish nobility (fig. 18-6), where we find compositional solutions from the scene with Diogenes (the confrontation of two heroes surrounded by onlookers) and related motifs, e.g. the characteristic cap with plumes, lances and helmets.



19

Aleksander Wielki przed Diogenesem

olej, deska dębowa, 35,4 × 26,7 cm
Muzeum Łazienki Królewskie, Warszawa, nr inw. ŁKr 1505

Na odwrociu wtórnie podklejona japońską bibułą papierowa nalepka z odręcznym napisem: „alexandre [...] diogenes [...] / Norblin pe[r]e | ce maitre n'ayant travaillé qu'en / pologne ses tableaux sont très rares en france il est peut connue par ses [...] fortes qui ne le [...] en a celles de [...]”, oraz druga, drukowana z informacjami biograficznymi: „Norblin de la Gourdain (Jean Pierre) / 1745–1830 / élève de Casanova / Professeur à la cour de la Princesse CZARTORYSKA. / Créateur de l'école polonaise de peinture / a exporté en Pologne les influences françaises .

HISTORIA → Obraz pochodzi z kolekcji prywatnej; w 2006 r. przedstawiony przez właściciela do ekspertyzy Michałowskiemu, który potwierdził atrybucję Norblinowi. W zbliżonym czasie obiekt poddano prawdopodobnie pracom konserwatorskim i retuszom. 19 października 2021 r. pracę wystawiono na sprzedaż w Polswissie w Warszawie. Dzieło zakupiły Łazienki Królewskie i poddały gruntownej konserwacji.

ARCH → Polswiss, Warsaw, Expertise by Janusz Michałowski; Restoration analysis and Documentation by Robert Kołodziejski; Muzeum Łazienki Królewskie, Warsaw, Restoration analysis and Documentation by Monika Bruzda.

LIT → Polswiss 19.10.2021, lot 10; Dmowska et al. 2022, p. 77; Niemira 2022a, pp. 179–190; Niemira 2022d, p. 42; Warszawa 2022, p. 188.

Kompozycja obrazu nawiązuje do ryciny *Diogenes i Aleksander* (zob. il. 18-2), a jego kolorystyka tylko z nielicznymi zmianami powiela tę z wcześniejszej wersji olejnej, dawniej należącej do Stanisława Augusta (poz. 18). W tym, że Norblin wzorował obraz na własnej kompozycji graficznej nie ma niczego dziwnego. Zdarzało mu się wielokrotnie powracać do swoich dzieł, w tym prac graficznych, powtarzać je w innej technice, przerabiać, prze-malowywać gwaszem i sepią.

Bardziej zastanawiający jest fakt, że Norblin wykonał omawianą tu pracę na podobrazii wtórnie zaadaptowanym do celów artystycznych. Na odwrociu deski widoczny jest okrągły odcisk z niewielkim otworem w centrum (być może śladem po mocowaniu?), co sugeruje, że deska była wcześniej częścią innego przedmiotu (skrzynki lub mebla?). Trudno spekulować, czy Norblin wykorzystał ją z oszczędności, nonszalancji czy abnegactwa.

Alexander the Great before Diogenes

ok./c.
1780–1786

oil, oak panel, 35.4 × 26.7 cm
The Royal Łazienki Museum, Warsaw, inv. no. ŁKr 1505

On the back which is relined with pasted Japanese tissue, is a paper label with a handwritten inscription: 'alexandre [...] diogenes [...] / Norblin pe[r]e | ce maitre n'ayant travaillé qu'en / pologne ses tableaux sont très rares en france il est peut connue par ses [...] fortes qui ne le [...] en a celles de [...]'; and a second one with biographical information printed on it: 'Norblin de la Gourdain (Jean Pierre) / 1745–1830 / élève de Casanova / Professeur à la cour de la Princesse CZARTORYSKA. / Créateur de l'école polonaise de peinture / a exporté en Pologne les influences françaises.

PROVENANCE → The painting comes from a private collection; in 2006, the owner showed it to Michałowski for an expert opinion, and he confirmed the attribution to Norblin. At around the same time, the painting probably underwent conservation work and retouching. On 19 October 2021, it was put up for sale at Polswiss in Warsaw. The work was purchased by the Royal Łazienki and underwent extensive conservation work.

The composition of the painting is reminiscent of the etching *Alexander before Diogenes* (see fig. 18-2), and the colouring reproduces that of the earlier version in oils, formerly owned by Stanisław August (cat no. 18), with only a few changes. There is nothing surprising in the fact that Norblin modelled the painting on his own etched composition. He repeatedly returned to his own works, including prints, repeating them in a different technique, reworking them, repainting them in gouache and sepia.

More puzzling is the fact that Norblin produced the work discussed here on a support that was later adapted for artistic purposes. The back of the panel shows a circular imprint with a small hole in the centre (perhaps a trace of a mount?), suggesting that the panel was previously part of another object (a box or piece of furniture?). It is difficult to ascertain whether Norblin used it out of frugality, nonchalance, or abnegation.



20

Jutrzenka Aurora

ok./c.
1783–1784olej, gips, czasza o średnicy 644 cm
Świątynia Diany, ArkadiaSygnowany i datowany wzdłuż brzegu kopuły: „J. P. Norblin de la Gourdain
1784 [...] o9”.

HISTORIA → Plafon został wykonany na zamówienie Heleny z Przeździeckich Radziwiłłowej do salonu w tzw. Świątyni Diany, znajdującej się w parku Arkadia koło Nieborowa. Okoliczności zamówienia nie są znane, ale wiadomo, że Norblin odwiedzał Arkadię i Nieborów już od początku lat 80. XVIII w., a projekt gmachu autorstwa Simona Gottlieba Zuga pochodzi z tego właśnie okresu. Sam projekt plafonu artysta opracował zapewne ok. 1782/1783 r. Znana jest treść jego dwóch listów do księżnej w tej sprawie. Oba wysłał prawdopodobnie w sierpniu 1783 r. (pierwszy zredagował „w piątek wieczorem” i pisał z Powązek, drugi pisał „7”). Omawiany jest w nich termin przyjazdu Norblina do Arkadii i kontynuowania prac nad *Jutrzenką*³³². Jako powód opóźnienia artysta wskazał prace, które realizował w tym samym czasie dla Izabeli Czartoryskiej. Wystrój salonu w Świątyni Diany kończono jeszcze w maju 1784 r.: 4 maja tego roku Izabela Czartoryska donosiła córce Marii, że Norblin niebawem przyjedzie do Arkadii, aby dokończyć swoje dzieło³³³.

W 2010 r. Polanowska wysunęła hipotezę, że uczniem, który pomógł Norblinowi przy wykonaniu fresku był Jan Rustem.

Między majem a październikiem 1971 r. przeprowadzono konserwację plafonu pod kierownictwem Marii Puciatej. Wykonano wtedy także badania materiałowe. Ujawniły one, że plafon był wcześniej retuszowany (szczególnie u szczytu kopuły, gdzie najszybciej zbierała się wilgoć oraz wzdłuż linii spękań) i że Norblin, pracując nad kompozycją, nie położył na gips warstwy izolującej i używał przede wszystkim chudej farby.

ARCH → BCz, 6288 III, vol. 1, fol. 155 (25.06.1785); BCz, 6139II (4.05.1784);
APW, Zbiór Korotyńskich, 3/3, „Guide d’Arcadie”, fol. 4; AMPN, Puciata 1958–1971.

LIT → Biernacka 1823, p. 163; Jasiński 1826; Hoffmanowa 1828; Choćko 1835, p. 198; Hillemacher 1848, p. 7; Radziwiłłowa 1848; Rastawiecki 1851, p. 64; Niemcewicz 1859, pp. 115–116; Dębicki 1888, vol. 4, pp. 49–50; Kołaczkowski 1888, p. 311; Radziwiłł 1892, pp. XXII, XXVIII, 93; Mycielski 1897, pp. 117–118; Dembowski 1898, p. 147; Mycielski 1900, pp. XCVII–XCVIII; Fournier-Sarlovèze 1907, p. 45; Batowski 1910a, p. 846; Batowski 1911a, pp. 82–89; Radziwiłłowa 1912, p. 116; Rutowski 1914, p. 11; Gronkowski 1919, p. 114; Réau 1924, p. 27; Kopera 1926, pp. 316–317; Batowski 1931, p. 513; Wegner 1948, p. 22; Kozakiewicz, Miłobędzki 1953, p. 2; Orańska 1955, p. 81; Kozakiewicz 1976, pp. 32, 263; Auburn 1977, p. 26; Michałowski 1978; Kępińska 1978, pp. 40–46; Patellière 1978, vol. 1, pp. 22–23, vol. 2, no. 20; Bernatowicz 1998, p. 115; Dobrowolski 1989, p. 34; Köln 1989, p. 22; Piwkowski 1998, pp. 43, 153, 156–157, 177, 180; Piwkowski 2005, p. 142; Polanowska 2010, pp. 270–271; Warszawa 2010, p. 116; Polanowska 2013, p. 252; Ignaczak 2016a, p. 531; Ignaczak 2016b, p. 329; Dobrowolski 2016; Niemira 2019, pp. 26–29; Raczyński 2019, p. 187; Malawski 2021, p. 490; Niemira 2022a, pp. 102, 255–257, 329; Niemira 2022c.

Plafon już w XIX w. uchodził za jedną z najlepszych i najoryginalniejszych prac Norblina. Całkowicie słusznie. Niestety, niewiele wiemy o genezie dzieła. Do *Jutrzenki* nie zachowały się żadne szkice, wprawki czy studia przygotowawcze. Wiadomo jednak, że istniały, a Norblin pracował nad kompozycją przez dłuższy czas. Istnienie szkiców jest potwierdzone źródłowo: Batowski w 1911 r. odnotował olejne studium figury jednego z koni (praca pochodziła z kolekcji Wojciecha Kolasińskiego, a w czasach Batowskiego należała do Tadeusza Rutowskiego; 1852–1918)³³⁴.

332 Mycielski 1900, s. XCVII–XCVIII. Por. *Kalendarium*.

333 BCz, 6139 II, s. nlb. Por. *Kalendarium*.

334 Nie wiadomo na jakim podłożu wykonano pracę – czy na płótnie, czy papierze lub kartonie.

oil on plaster, 644 cm dia. dome
Temple of Diana, ArkadiaSigned and dated along the edge of the dome: ‘J. P. Norblin de la Gourdain
1784 [...] o9’.

PROVENANCE → The plafond was commissioned by Helena Radziwiłł, née Przeździecka, for the salon in the so-called Temple of Diana, located in the park at Arkadia near Nieborów. The circumstances surrounding the commission are unknown, but Norblin is known to have been visiting Arkadia and Nieborów since the early 1780s, and the design for the building by Simon Gottlieb Zug dates precisely from this period. The artist probably designed the plafond itself in c. 1782/1783. His two letters to Helena Radziwiłł on the subject are known. He probably sent both of them in August 1783 (the first was drafted ‘w piątek wieczorem’ [Friday evening] and written from Powązki; the second was written on the ‘7th’). They discuss the date of Norblin’s arrival in Arkadia and the continuation of his work on *Aurora*.³³² As a reason for the delay, the artist also mentioned the work he was completing at the same time for Izabela Czartoryska. The decoration of the salon in the Temple of Diana was still being completed in May 1784: on 4 May of that year, Izabela Czartoryska informed her daughter Maria that Norblin would soon be arriving in Arkadia to complete his work.³³³

In 2010 Polanowska put forward the hypothesis that the pupil who helped Norblin with the fresco was Jan Rustem.

Between May and October 1971, conservation of the plafond was carried out under the direction of Maria Puciata. Tests of the materials were also carried out at the same time. These revealed that the plafond had previously been retouched (especially at the top of the dome, where moisture collected the most quickly, and along the crack lines) and that Norblin, when working on the composition, had not put an insulating layer on the plaster and had mainly used thinned paint.

The plafond was already regarded as one of Norblin’s best and most original works in the nineteenth century. Quite rightly so. Unfortunately, we know little about its origins – there are no surviving sketches, rough drafts or preparatory studies for *Aurora*. But we know that they did exist, and that Norblin worked on the composition for quite some time. The existence of sketches is confirmed by sources: Batowski mentioned an oil study of the figure of one of the horses in 1911 (the work came from the collection of Wojciech Kolasiński, and in Batowski’s time belonged to Tadeusz Rutowski; 1852–1918).³³⁴

332 Mycielski 1900, pp. XCVII–XCVIII. Cf. *Timeline*.

333 BCz, 6139 II, n.p. Cf. *Timeline*.

334 It is not known on what type of support the work was executed – whether on canvas, paper or cardboard.

Z listów Norblina do Radziwiłłowej dowiadujemy się z kolei, że artysta przedstawił kilka wariantów układu karmazynowej szarfki opasującej Jutrzenkę – również i te rysunki (?) niestety się nie zachowały. Być może jakiś związek z plafonem mają dwa szkice Norblina przedstawiające amorki (BOXM, Γ-609 i MNW, Al. Nieb. 71, 843). Są jednak na tyle konwencjonalne, że skojarzenie ich z malowidłem nie może być wiążące.

Ponieważ nie da się prześledzić ewolucji kompozycji, trudno o wskazanie dla niej bezpośredniego punktu odniesienia. Warto jednak wspomnieć, że Norblin mógł posłużyć się ryciną Gerarda Audrana według *Jutrzenki* Eustache'a Le Sueura (il. 20-1) oraz bogato ilustrowaną publikacją *Fragments choisis dans les peintures et les tableaux les plus intéressans des palais et des églises de l'Italie* z 1780 r., w której reprodukowano kilka przedstawień biegnących postaci i kobiet lewitujących pośród chmur, a także słynną *Jutrzenkę* Guida Reniego (il. 20-2; co ciekawe: obcinając scenę o Titonosa, ale pozostawiając czarną kotarę nocy, tak jak na swoim dziele zrobił to również Norblin). Przeglądając *Fragments choisis...* warto zwrócić uwagę przede wszystkim na rycinę Fragonarda *Zaloty Diany wobec nimfy Kalisto* opartą na kompozycji Pietra Liberiego³³⁵.

Temat „kobiety pośród chmur” – zarówno *Jutrzenki*, jak i *Flory* – był w XVIII w. chętnie wykorzystywany w dekoracji sufitów miejskich rezydencji i pawilonów ogodowych. Z realizacji bliskich czasom Norblina warto wymienić projekty związane z Fragonardem (np. *Tryumf Wenus* (Musée des beaux-arts et d'archéologie, Besançon, nr inw. D.843.1.19, il. 20-4) oraz *Jutrzenkę* (kolekcja prywatna³³⁶) czy plafon z *Florą* znajdujący się w paryskim pałacu Vassala de Saint-Hubert (notabene posiadacza aż czterech olejnych prac Norblina i kilku jego rysunków)³³⁷, datowany zwykle na początek lat 70. XVIII w. i przypisywany Louisowi Lagrenée. Warto też wspomnieć, że paryscy artyści interesowali się formułą postaci biegnącej po niebie lub „zawieszanej” w powietrzu, o czym świadczą choćby biegnące i lewitujące amorki Fragonarda (il. 20-5; powielane także w grafice), sceny „powietrzne” i *Jutrzenki* Jeana-Simona Berthélemy'ego (np. plafon w pałacu w Fontainebleau). Pojawia się on także w Polsce, zarówno w XVII jak i XVIII (vide: plafon Marcella Bacciarellego dla pokoju marmurowego w Zamku królewskim). W sztuce XVIII w. nie znajduje za to wielu analogii spektakularna, różowo-fioletowa kolorystyka plafonu Norblina.

Znaczenie kompozycji i jej miejsce w programie parku są tematami dysput. Zwykle plafon interpretuje się jako konwencjonalne przedstawienie *Jutrzenki* „otwierającej świtu podwoje” i analizuje w ogólnikowych kategoriach: kobieta – poranek – natura – miłość. Jeśli jednak zamysł Norblina i Radziwiłłowej był rzeczywiście oparty na motywach konwencjonalnych, trudno zrozumieć czemu bohaterka plafonu walczy z rumakami i czemu



20-1
Gerard Audran, Eustache Le Suer (wg / after)
Aurora
kol. pryw. / private collection

In turn, we learn from Norblin's letters to Helena Radziwiłł that the artist presented several variations of the layout of the crimson sash tied around the waist of Aurora – again, these drawings (?) have unfortunately not survived. It is possible that two sketches by Norblin depicting cupids (BOXM, Γ-609 and MNW, Al. Nieb. 71, 843) have some connection with the plafond. However, they are so conventional that they cannot be conclusively associated with the painting.

As it is impossible to trace the evolution of the composition, it is difficult to identify a direct point of reference for it. However, it is worth mentioning that Norblin may have used an engraving by Gerard Audran based on Eustache Le Suer's *Aurora* (fig. 20-1) and the richly illustrated publication *Fragments choisis dans les peintures et les tableaux les plus intéressans des palais et des églises de l'Italie* from 1780, which reproduced several depictions of running figures

and women hovering among the clouds, as well as Guido Reni's famous *L'Aurora* (fig. 20-2; interestingly: cutting out the scene about Tithonos but leaving the black curtain of night, as Norblin also did in his work). Reviewing *Fragments choisis...* it is worth mentioning above all Fragonard's engraving of *Diana Seducing Callisto*, based on a composition by Pietro Liberio.³³⁵

The theme of the 'women among the clouds' – both Aurora and Flora – was eagerly used in the decoration of ceilings of city residences and garden pavilions in the eighteenth century. Of the works close to Norblin's time, it is worth mentioning projects associated with Fragonard (i.e. *Triumph of Venus* (Musée des beaux-arts et d'archéologie, Besançon, inv. no. D.843.1.19, fig. 20-4) and *Aurora* (private collection)³³⁶ or the plafond with Flora in the Parisian palace of Vassal de Saint-Hubert (incidentally, the owner of as many as four oil works by Norblin and several of his drawings),³³⁷ usually dated to the early 1770s and attributed to Louis Lagrenée. It is also worth mentioning that Parisian artists were interested in the concept of a figure running in the sky or 'suspended' in the air, as evidenced for example by Fragonard's running and levitating cupids (fig. 20-5; also reproduced in prints), Jean-Simon Berthélemy's 'air-borne' and Aurora scenes (e.g. the plafond in the palace at Fontainebleau). It also appears in Poland, both in the seventeenth and eighteenth centuries (see: Marcello Bacciarelli's plafond for the Marble Room in the Royal Castle). In eighteenth-century art, however, there are very few analogies to the spectacular pink and purple hues of Norblin's plafond.

The significance of the composition and its place in the park's iconographic programme are topics of dispute. Usually, the plafond is interpreted as a conventional representation of Aurora 'opening the doors of dawn' and analysed in general categories: woman – morning – nature – love. However, if Norblin's and Helena Radziwiłł's intentions were indeed based on conventional motifs, it is difficult to understand why the heroine on the plafond is wrestling with the steeds and why they are there at all: in the

335 Scenę tę Fragonard powielił zresztą także wcześniej, ok. 1764 r., w niezależnej rycinie.

336 Rosenberg 1989, s. 88, nr 152.

337 Obiekt współcześnie znajduje się w zbiorach Musée Carnavalet w Paryżu, nr inw. P787.

335 The scene was, moreover, also reproduced by Fragonard earlier, c. 1764, in an independent engraving.

336 Rosenberg 1989, p. 88, no. 152.

337 The object is currently in the collection of the Musée Carnavalet in Paris, inv. no. P787.



20-2, 20-3

Jean Claude Richard de Saint-Non, Jean-Honoré Fragonard
*Illustracje z... / Illustrations from 'Fragments choisis dans les peintures
 et les tableaux les plus intéressans des palais et des églises de l'Italie'*
 Paris: chez Lavoy
 1780

w ogóle ich obecność służy: na kompozycji nie oglądamy ani rydwanu Jutrzenki (bohaterka Norblina nie potrzebuje go zresztą, skoro ma skrzydła), ani też rydwanu Apolla / Heliosa. Co więc konie mają ciągnąć?

W sztuce paryskiej zdarzają się co prawda nieliczne przedstawienia Jutrzenki z rumakami (il. 20-1), ale logika ich kompozycji jest jasna. Ustawienie tarczy Słońca bezpośrednio za plecami Jutrzenki i zadami rumaków jednoznacznie pokazuje, że mamy tu do czynienia z zaprzęgiem, a rolę „rydwanu” pełni w nim samo Słońce. Tymczasem u Norblina Słońce przesunięte jest względem Jutrzenki i koni mocno w prawą stronę, a konie – oprócz uzd – nie mają uprzęży. Elementy kompozycji nie zostały więc logicznie powiązane w zaprzęg, a sama Jutrzenka wydaje się schodzić z nieba.

Nie ulega wątpliwości, że Norblin był zaznajomiony z klasyczną ikonografią Jutrzenki i mitologicznymi opowieściami na jej temat (np. w liście kierowanym do księżnej wspominał, że pracując nad *Jutrzenką* „stał się niby Titonos” – wiedział więc, że to z nim zwykle kojarzona jest bogini, a być może też żartował, sugerując że i jemu wysoko postawiona kobieta zapewni nieśmiertelność³³⁸). Choć zazwyczaj w sztuce XVII i XVIII wieku bogini była przedstawiana w towarzystwie Apolla lub Titonosa, to z jakichś przyczyn zdecydowano się ją na plafonie wyosobnić. Dlaczego?

Być może plafon pomyślany był jako dzieło wymagające interakcji i dopiero obecność widza dopełniała jego znaczenia? Pamiętać trzeba, że pawilon, w którym znajduje się plafon, służył jego właścicielce za salon, gdzie przyjmowała ona nie tylko gości, ale przede wszystkim swoich kochanków. Fabułę fresku dopełniać mogłaby więc ich fizyczna obecność. Innymi słowy: dopiero kiedy w salonie Świątyni Diany znajdował się ukochany mężczyzna, schodzenie Jutrzenki z nieba nabierało sensu. Jutrzenka, alter ego samej Radziwiłłowej, biegła do swojego kochanka³³⁹.

Taką interpretację potwierdza zarówno ikonografia sceny,

composition, we see neither Aurora's chariot (Norblin's heroine does not need it, anyway, as she has wings), nor Apollo's/Helios's chariot. What, then, are the horses supposed to be pulling?

Although there are few depictions of Aurora with steeds in Parisian art (fig. 20-1), the logic of their composition is clear. The positioning of the Sun's disc directly behind Aurora's back and the rumps of the steeds clearly shows that in this instance we are in fact confronted with a carriage, with the Sun itself playing the role of the 'chariot'. In Norblin's painting, however, the Sun is placed to the far right of Aurora and the horses, and the horses – apart from bridles – have no harness. Therefore, the elements of the composition have not been logically linked to a harness, and Aurora herself appears to be descending from the sky.

There is no doubt that Norblin was familiar with the classical iconography of Aurora and the mythological stories about her (e.g. in a letter addressed to Helena Radziwiłł, he mentioned that while working on *Aurora* he 'became like Tithonus' – so he knew that he was the person usually associated with the goddess of dawn and he may also have been joking, suggesting that he, too, would be granted immortality by a high-ranking woman).³³⁸ Although in seventeenth- and eighteenth-century art the goddess was usually depicted in the company of Apollo or Tithonus, for some reason it was decided to isolate her on the plafond. But why?

Perhaps the plafond was conceived as a work that required the viewer's interaction and only a viewer completed its meaning? It should be remembered that the pavilion in which the plafond is located served as a salon for its owner, where she received not only guests, but above all her lovers. The plot of the fresco could therefore be completed by their physical presence. In other words: it was only when a male lover was present in the salon of Diana's Temple that Aurora's descent from heaven made sense – Aurora, the alter ego of Helena Radziwiłł herself, running to her lover.³³⁹

338 Co ciekawe podobnymi żartami w korespondencji z Radziwiłłową operował Gioacchino Staggi. Pisał, on o Świątyni Diany z Arkadii jako o świątyni Salomona, a siebie widział w roli Hiram, któremu śmiercią groził pracujący przy budowie robotnicy, por. Radziwiłł 1892, s. XXV.

339 Też, jakoby Radziwiłłowa traktowała *Jutrzenkę* jako swoje alter ego, potwierdza fakt, że ok. 1796–1800 r. Orłowski sporządził jej karykaturę, którą zatytułował *Jutrzenka* (il. 20-7). Pracę wykonał zapewne z myślą o mężu księżnej, na odwróciu widnieje bowiem jego adres.

338 Interestingly, similar jokes were used by Gioacchino Staggi in his correspondence with Radziwiłł. He wrote of the Temple of Diana of Arkadia as a temple of Solomon, and saw himself in the role of Hiram, who was threatened with death by the workers involved in the construction, cf. Radziwiłł 1892, p. XXV.

339 The idea that Helena Radziwiłł treated Aurora as her alter ego is supported by the fact that c. 1796–1800 Orłowski drew a caricature of her, which he entitled *Jutrzenka* [Aurora] (fig. 20-7). The work was probably made with the Princess's husband in mind, as his address appears on the back.

jak i jej pierwotne otoczenie. Jutrzenka Norblina została wyposażona w skrzydła, pochodnię, a jej sylwetkę ujęto w pozę sugerującej bieg. Wszystkie te motywy odsyłały widza do ikonografii miłosnej, szczególnie do przedstawień Kupidyna (Erosa) – boga namiętności, oraz Hymena – zwiastuna zaślubin, czy też do rozmaitych alegorii Miłości (poz. 4; poz. 25) albo Rozkoszy (il. 20-6: frontyspis powieści erotycznej *Teresa Filozofka*, przeżywającej „drugą młodość” w latach 70. XVIII w.). Jutrzenka jawi się więc nie tylko jako bogini poranka, ale także jako alegoria fizycznego aspektu miłości.

Co ciekawe, pierwotnie, zanim zwiedzający pawilon dotarł do plafonu, był konfrontowany z rekwizytami wykorzystującymi podobne kody znaczeniowe. W latach 80. XVIII w. do Świątyni Diany wchodzono od wschodu, poprzez ławatorium, a salon z plafonem był ostatnim etapem wizyty (il. 111-1). Na jego wyposażenie składały się siedziska, rzeźby, drzewka pomarańczowe, jaśmin i balsamowce (a więc rośliny o bardzo intensywnych zapachach) oraz ołtarz, na którym palono kadzidła. Dekoracji dopełniało monumentalne lustro, w którym zwiedzający mógł się przejrzeć (ponieważ znajdowało się ono na osi kompozycji z Jutrzenką, budowało specyficzną dramaturgię obcowania z dziełem: najpierw zwiedzający oglądał swój wizerunek, następnie podnosił głowę, żeby zobaczyć biegnącą Jutrzenkę)³⁴⁰. Elementem niewątpliwie zaprojektowanym równoległe z plafonem były cztery lampy w formie półkul zawieszane u sufitu na łańcuchach. Tak więc, docierając do Jutrzenki, widz spotykał się z rozległą i prawdopodobnie luksusowo wyposażoną przestrzenią, intensywnymi i egzotycznymi zapachami oraz dymami (kadzideł i lamp). Przynajmniej część z tych rozwiązań wpisywała się w kody metaforyki miłosnej funkcjonujące w kręgach elitarnych: w XVIII w. nadal żywe było bowiem przekonanie, że zapachy i dymy są w stanie nie tylko wnikać w organizm człowieka, ale także wywierają na niego trwałe fizyczny i psychologiczny wpływ. Zapachy i dymy uchodziły ponadto za środki do rzucania czarów miłosnych, zarówno w wierzeniach ludowych, jak i w literaturze pięknej (używała ich m.in. Armida, bohaterka *Jerozolimy wyzwolonej*, w którą Radziwiłłowa wcieliła się oprowadzając gości po parku, i w której kostiumie kazała się sportretować Josephowi Grassiemu). Traktowane były także jako afrodyzjaki³⁴¹.



20-4
Jean-Honoré Fragonard
Tryumf Wenus / The Triumph of Venus
1765-1770
Musée des beaux-arts et d'archéologie,
Besançon, inv. D.843.1.19

Such an interpretation is confirmed by both the iconography of the scene and its original setting. Norblin's Aurora was endowed with wings, a torch, and her figure was depicted in a pose suggesting running. All these motifs directed the viewer to the iconography of love, particularly to the representations of Cupid (Eros) – the god of passion, and Hymen – the herald of nuptials, or to the various allegories of Love (cat. nos 4 and 25) or Pleasure (fig. 20-6: the frontispiece of the erotic novel *Thérèse Philosophe*, experiencing a revival in the 1770s). Aurora therefore appears not only as the goddess of the morning, but also as an allegory for the physical aspect of love.

Interestingly, originally, before the visitor to the pavilion reached the plafond, he or she was confronted with objects using similar encoded messages. In the 1780s, the Temple of Diana was entered from the east, through the lavatorium, and the salon with its plafond was the final stage of the visit (fig. 111-1). The furnishings consisted of seats, sculptures, orange trees, jasmine and balsam trees (i.e. plants with very intense aromas) and an altar on which incense was burned. The decoration was complemented by a monumental mirror in which the visitor could look at himself (as it was located on the centre-line of the composition with Aurora, it created a specific drama of interacting with the work: first the visitor looked at his image, then raised his head to see Aurora running).³⁴⁰ An element undoubtedly designed in conjunction with the plafond were the four lamps in the form of semi-spheres suspended from the ceiling on chains. Thus, on reaching Aurora, the viewer was met with a vast and probably luxuriously furnished space, intense and exotic aromas and smoke (of incense and lamps). At least some of these arrangements were in keeping with the amorous metaphors that operated among elite circles: for in the eighteenth century, the belief was still alive that scents and vapours were not only capable of penetrating the human body, but also of exerting a lasting physical and psychological influence on it. In addition, scents and vapours were regarded as a means of casting love spells, both in folk beliefs and in literature (they were used, for example, by Armida, the heroine of *Jerusalem Delivered*, whom Helena Radziwiłł impersonated when showing visitors around the park, and in whose costume she had herself portrayed by Joseph Grassi). They were also treated as aphrodisiacs.³⁴¹

340 Z zestawieniem monumentalnych lusterek z kompozycjami malarskimi Radziwiłłowa i Norblin mogli zetknąć się na Zamku Królewskim. W 1784 r. kończono tam prace nad wystrojem Sali Rycerskiej, w której zwierciadła wmontowano tak, aby widz mógł w nich zobaczyć równocześnie siebie i postaci zasłużone dla Polski.

341 Na marginesie warto dodać, że w powieściach z XVIII w. spotkać można motyw pawilonu ogrodowego, który służy właścicielce lub właścicielowi za narzędzie (sic!) uwodzenia. Odnajdziemy go np. w powieści Jeana-François de Bastide *La petite maison* z 1758 r. (wznowionej w 1763 i 1784), gdzie – podobnie jak w Arkadii – salon jednego z pawilonów został zwieńczony kopułą w formie piaski (fr. *calotte*), pokrytą dekoracją malarską autorstwa wziętego młodego malarza Noël Hallé. O samym budynku mówi się zarówno jako o „domku”, jak i „świątyni”. Z motywem kobiecej „świątyni”, o której marzy młody mężczyzna, spotykamy się też w powieści Dominique'a Vivanta Denona *Point de lendemain* z 1777 r.

340 The juxtaposition of monumental mirrors with painting compositions may have been seen by Radziwiłł and Norblin at the Royal Castle. In 1784, work was being completed there on the decoration of the Knights' Hall, where the mirrors were installed in such a way that the viewer could see himself and distinguished Polish figures in them at the same time.

341 Incidentally, it is worth mentioning that in 18th-century novels one can find the motif of a garden pavilion which serves the owner, be that a man or a woman, as a tool (sic) of seduction. It can be found, for example, in Jean-François de Bastide's 1758 novel *La petite maison* (reprinted in 1763 and 1784), where, as in Arkadia, the salon of one of the pavilions is topped with a dome in the shape of a calotte, covered with painted decorations by the celebrated young painter Noël Hallé. The building itself is referred to as both a 'cottage' and a 'temple'. We also encounter the motif of a female 'temple' dreamed of by a young man in Dominique Vivant Denon's 1777 novel *Point de lendemain*.



20-5
Jean-Honoré Fragonard
Miłość szalona / Love as Folly
1775
NGA, inv. 1970.17.111



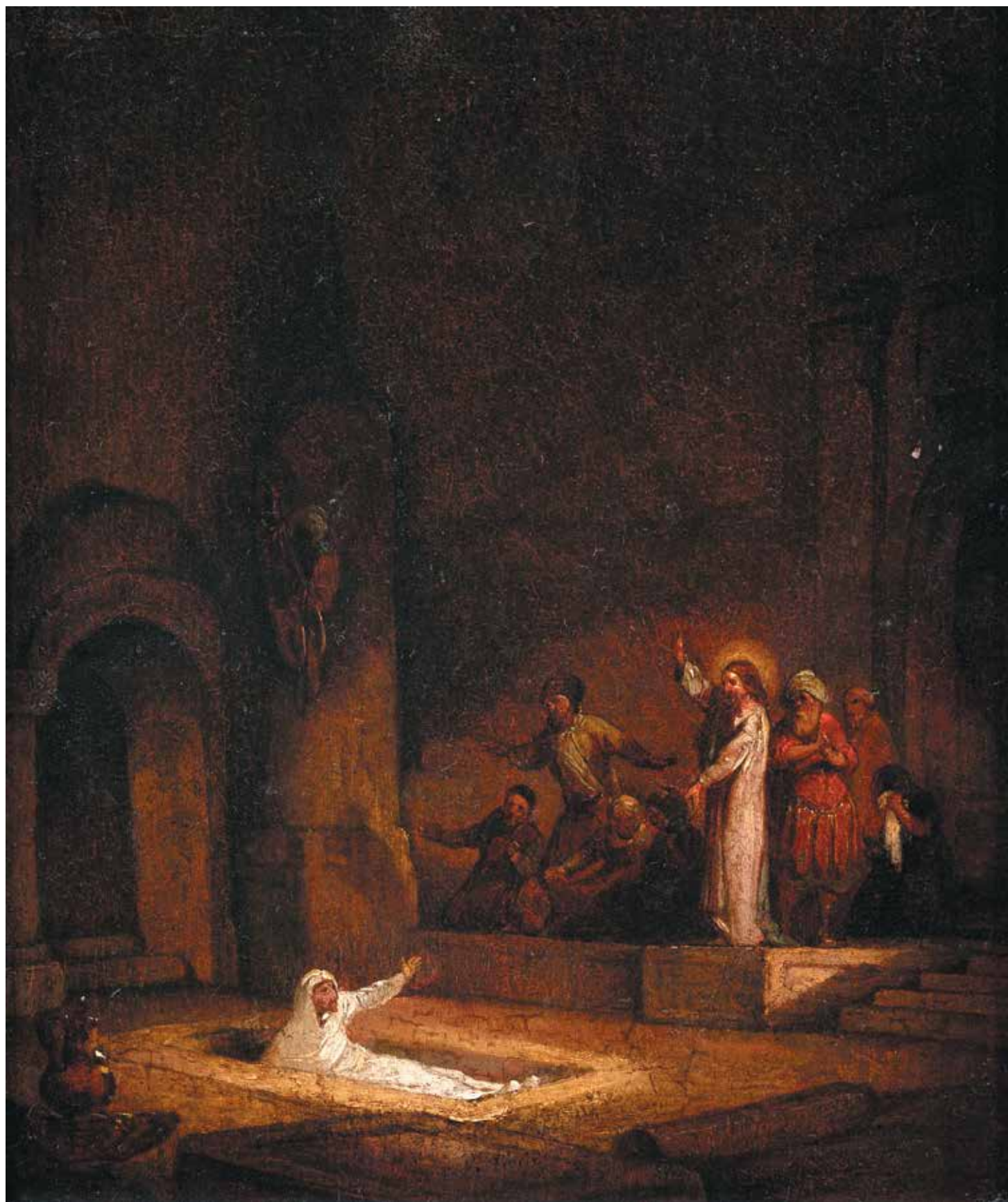
20-6
Thérèse Philosophe
Paris 1748
kol. pryw. / private collection



20-7
Aleksander Orłowski
Jutrzenka / Aurora (Helena Radziwiłł?)
MNW Nb.al.6630



20-8
Sygnatura Norblina / Norblin's signature
Arkadia



[Wspólnie z pomocnikami / With Assistants]

21

Wskrzeszenie Łazarza

The Raising of Lazarus

po/after
1789

olej, deska, 25 × 21 cm
kolekcja prywatna, Niemcy

oil on panel, 25 × 21 cm
private collection, Germany

HISTORIA → Wystawiony na sprzedaż w domu aukcyjnym Nagel w Stuttgarcie 25 lutego 2015 r. jako praca przypisywana Norblinowi. Niesprzedany.

PROVENANCE → Put up for sale at the Nagel auction house in Stuttgart on 25 February 2015 as a work attributed to Norblin. Unsold.

LIT → Stuttgart 2015, p. 242, lot 315.

Wymiary obrazu są zbliżone do innych prac artysty utrzymanych w stylu Rembrandta, np. *Pożegnania* (poz. 61) czy *Chrystusa uzdrawiającego niewiastę* znajdującego się dawniej w Nieborowie (poz. 22). Jego kompozycja wiernie powtarza rycinę Norblina z 1789 r.: *Wskrzeszenie Łazarza* (mniejsze, il. 21-1)³⁴², co wcale nie musi świadczyć przeciwko autorstwu artysty – jak pokazuje przypadek *Aleksandra i Diogenesa* (poz. 18-19) Norblinowi zdarzało się wykonywać obrazy na podstawie własnych rycin. Rozważając autorstwo omawianego tu dzieła, należy jednak pamiętać, że rembrandtowskie kompozycje Norblina trawestowali także jego uczniowie. Wiadomo, że rycinę prezentującą *Wskrzeszenie Łazarza* (większe) skopiował w technice sepia i sangwiny Aleksander Orłowski³⁴³. Niestety, bez oględzin obrazu nie da się wiążąco wykazać, czy to Norblin, czy może Orłowski lub Michał Płoński są jego głównymi wykonawcami.

The dimensions of the painting are similar to other works by the artist in the style of Rembrandt, such as *Farewell* (cat. no. 61) or *Christ Healing a Woman* formerly located in Nieborów (cat. no. 22). Its composition faithfully repeats that of Norblin's 1789 etching: *The Raising of Lazarus* (smaller, fig. 21-1)³⁴² which does not necessarily speak against the artist's authorship – as the case of *Alexander and Diogenes* (cat. nos 18–19) shows, Norblin did at times make paintings based on his own etchings. However, when considering the authorship of the work discussed here, it should be remembered that Norblin's Rembrandtesque compositions were also travestied by his pupils. It is known that the etching depicting *The Raising of Lazarus* (larger) was copied in sepia and sanguine by Aleksander Orłowski.³⁴³ Unfortunately, without a visual examination of the painting, it is impossible to prove conclusively whether Norblin, or perhaps Orłowski or Michał Płoński, were its principal executors.



21-1
Wskrzeszenie Łazarza [mniejsze] /
The Raising of Lazarus [smaller]
 1789
 Rijksmuseum

342 Istniała też wersja rysunkowa tej kompozycji, zob. Catalogue 5.02.1855, s. 18, poz. 158.

343 Dawniej w zbiorach Gottfrieda Schwartza, por. Jakimowicz 1957, s. 139, il. 134.

342 There was also a drawn version of this composition, see Catalogue 5.02.1855, p. 18, lot 158.

343 Formerly in the collection of Gottfried Schwartz, cf. Jakimowicz 1957, p. 139, fig. 134.

22

Chrystus uzdrawia córkę Jaira

Christ Heals Jairus's Daughter

po/after
1789 (?)

olej, blacha miedziana, 8, 3/5 × 10 cali nowopolskich [ok. 20,6 × 24 cm]

oil on copper, 8 3/5 × 10 new Polish inches [approx. 20.6 × 24 cm]

HISTORIA → Obraz pochodzi z kolekcji Michała Hieronima Radziwiłła i w chwili jego śmierci znajdował się w pokoju sypialnym w pałacu w Nieborowie (Antoni Blank wycenił go na 60 złotych). Od 1835 r. wystawiano go w Królikarni.

PROVENANCE → The painting comes from the collection of Michał Hieronim Radziwiłł and at the time of his death was in a bedroom in the palace at Nieborów (Antoni Blank valued it at 60 zloty). From 1835 it was on display at the Królikarnia.

ARCH → AMPN, Ms 139, no. 124.

LIT → Blank 1835, p. 112, no. 399; Rastawiecki 1851, vol. 2, p. 65; Sobieszański 1869, p. 39; Grzeluk, Warchałowski 2012, p. 111.

Ponieważ w inwentarzu i katalogu kolekcji Radziwiłłów obraz opisano jako wykonany w stylu Rembrandta, chciałoby się domniemywać, że miał on związek z którąś z jego prac lub dziełem ówczesnie za taką uchodzącym. Rozmiar pracy sugeruje, że mogła nawiązywać do ryciny wykonanej według obrazu „Rembrandta” (właśc. Gerbrand van den Eeckhouta) przedstawiającego uzdrowienie córki Jaira (Gemäldegalerie w Berlinie, nr inw. 804). Wykonany przez Georga Friedricha Schmidta w 1767 r. miedzioryt mierzył 23,1 × 27,3 cm (il. 22-1). Kolejną reprodukcję tej pracy wykonał C. W. Griessman.

Temat zaczerpnięty został z ewangelicznej opowieści (Mt 9,18-19, 9,23-26; Mk 5,21-24; 5,35-43; Łk 8,40-42; 8,49-56).

Since the inventory and catalogue of the Radziwiłł collection describes the painting as being in the style of Rembrandt, one would like to assume that it related to one of his works, or a work regarded as such at the time. The size of the work suggests that it may have been linked to an engraving based on a painting by ‘Rembrandt’ (owner: Gerbrand van den Eeckhout) depicting the healing of Jairus’s daughter (Gemäldegalerie in Berlin, inv. no. 804). Executed by Georg Friedrich Schmidt in 1767, the copperplate measured 23.1 × 27.3 cm (fig. 22-1). Another reproduction of this work was made by C. W. Griessman.

The subject was from the Gospel accounts: (Mt 9:18-19; 9:23-26; Mk 5:21-24; 5:35-43; Lk 8:40-42; 8:49-56).



22-1

Georg Friedrich Schmidt, „Rembrandt” (wg / after)
Chrystus uzdrawia córkę Jaira / Christ Heals Jairus' Daughter
1767
Rijksmuseum



23

Przemawiający Ledóchowski

Ledóchowski Speaking

ok./c. lub/or
1789 1794

olej, płótno, 79 × 63 cm
Musée des Beaux-Arts, Orleans, nr inw. 681

Na podramku papierowa nalepka z napisem: „Gourowski: Député / à la dernière Diète Polonaise / Pe[n]it par Jean-Pierre Norblin à Varsovie” oraz naniesiony białą farbą numer inwentarzowy muzeum. Na ramie papierowa nalepka z napisem: „Portrait de Gurowski: Député de l’Oposition / à la dernière Diète de Pologne / peint par Jean-Pierre Norblin de la Gourdain / en 1794 à Varsovie”. W owalu na mównicy napis: „CONCORDIA RES PARVAE CRESCUNT”. Po prawej stronie, pod pękiem strzał, data: „1789”.

HISTORIA → Obraz pochodzi z kolekcji rodziny Norblinów. 15 lipca 1883 r. został ofiarowany przez syna artysty, Sebastiana, Muzeum Sztuk Pięknych w Orleanie.

oil on canvas, 79 × 63 cm
Musée des Beaux-Arts, Orléans, inv. no. 681

On the support a paper label with the inscription: ‘Gourowski: Député / à la dernière Diète Polonaise / Pe[n]it par Jean-Pierre Norblin à Varsovie’ and the inventory number of the museum applied in white paint. On the frame a paper label with the inscription: ‘Portrait de Gurowski: Député de l’Oposition / à la dernière Diète de Pologne / peint par Jean-Pierre Norblin de la Gourdain / en 1794 à Varsovie’. In the oval on the rostrum the inscription: ‘CONCORDIA RES PARVAE CRESCUNT’. On the right, under a quiver of arrows, the date: ‘1789’.

PROVENANCE → The painting comes from the collection of the Norblin family. On 15 July 1883 it was donated by the artist’s son, Sébastien, to the Museum of Fine Arts in Orléans.

LIT → Fournier-Sarlovèze 1907, p. 62; Batowski 1911a, pp. 135–137; Gronkowski 1919, p. 117; Batowski 1931, p. 513; Ryszkiewicz 1961, p. 76; Michałowski 1974b, pp. 284–285; Kępińska 1978, pp. 62–64; Michałowski 1978; Patellière 1978, vol. 2, no. 25; O’Neill 1981, vol. 2, pp. 104, 107–108, no. 128; Paris 1989, vol. 3, no. 900; Bernatowicz 1998, no. 115.

Tożsamość sportretowanego mówcy przez wiele lat pozostawała kwestią sporną. Sebastian Norblin, omawiając z konserwatorem Muzeum Sztuk Pięknych w Orleanie donację dzieła, określił pracę jako „portret Gurowskiego, posła opozycji” i z tą identyfikacją obraz wszedł do kolekcji muzeum. Batowski utożsamiał modela z Rafałem Nepomucenem Gurowskim (zm. 1791), lecz Michałowski obalił tę teorię i wprowadził do badań rysunki z Winnicy, które przedstawiają mówcę w pozie zbliżonej do tej z obrazu z Orleanu, ale opisane są: „poseł Ledóchowski” (il. 23-1; 23-2)³⁴⁴. Otwarta pozostaje kwestia, czy mamy tu do czynienia z Marcinem Ledóchowskim (1747–1791), czy może ze Stanisławem (1764–1819) – Antoniego (1755–1835) ze względu na brak podobieństwa do sportretowanego Michałowski z listy „podejrzanych” wykluczył.

O relacjach Norblina z Ledóchowskimi nie wiadomo nic. Z kolei fakt, że portret został przez artystę wywieziony z Polski i pozostał w zbiorach rodziny, jasno pokazuje, że nie mamy tu do czynienia z zamówieniem. Otwarte pozostaje tylko pytanie, czy praca pomyślana była jako obraz alegoryczny (jego program zasadzałby się wtedy na przeciwstawieniu idei rewolucyjnych konserwatywnej mentalności szlachty)³⁴⁵, czy służyła artyście jako „gadżet” marketingowy (tj. stanowiła popis i próbkę talentu Norblina jako portrecisty – o ile oczywiście została wykonana w okresie Sejmu Wielkiego, kiedy to w Warszawie znalazło się duże grono klientów potencjalnie zainteresowanych tym gatunkiem malarstwa).

Na barierze, przy której stoi mówca, umieszczono wyobrażenie czapki frygijskiej i pęki strzał. Badacze zajmujący się obrazem traktowali czapkę jako jednoznaczne nawiązanie do Rewolucji Francuskiej. Należy jednak podkreślić, że ten sam motyw był

The identity of the speaker portrayed remained a contentious matter for many years. Sébastien Norblin, discussing the donation of the work with the conservator of the Museum of Fine Arts in Orléans, described the work as ‘a portrait of Gurowski, an opposition MP’, and the painting entered the museum’s collection with this identification. Batowski identified the model with Raphael Nepomucen Gurowski (d. 1791), but Michałowski disproved this theory and introduced into the study of the painting the drawings from Vinnytsia, which show the speaker in a pose similar to that of the painting from Orléans, but are described as: ‘MP Ledóchowski’ (figs 23-1 and 23-2).³⁴⁴ The question remains as to whether we are dealing here with Marcin Ledóchowski (1747–1791) or perhaps with Stanisław (1764–1819); Antoni (1755–1835) was excluded from the list of ‘suspects’ by Michałowski due to his lack of resemblance to the person portrayed.

Nothing is known about Norblin’s relationship with the Ledóchowski family. On the other hand, the fact that the portrait was taken out of Poland by the artist and remained in the family’s collection makes it clear that this was not a commissioned work. The only remaining question is whether the work was intended as an allegorical painting (its underlying message would then be based on revolutionary ideas that were opposed to the *szlachta*’s conservative mentality)³⁴⁵ or whether it served the artist as a ‘marketing device’ (i.e. it was a display and sample of Norblin’s talent as a portraitist – if, of course, it was made during the period of the Great Sejm, when there was a large clientele in Warsaw potentially interested in this genre of painting).

The railing at which the speaker stands bears an image of a Phrygian cap and a quiver of arrows. Scholars working on

344 Warto wspomnieć tu o jeszcze jednym rysunku Norblina przedstawiającym mówcę w otoczeniu słuchaczy, tym razem adwokata: MNK XV-Rr.1569.

345 Jeśli tak było, warto pracę zestawzić z domniemanym portretem księcia Józefa Poniatowskiego, rysowanym krótko po 1792 r. przez innego warszawskiego artystę: Franciszka Smuglewicza. Poniatowski został na nim przedstawiony z szablą w dłoni i ręką na olbrzymim arkuszu – motywy te mają zapewne charakter alegoryczny i odnoszą się do walki o obronę Konstytucji 3 maja. Por. Widacka 1990, s. 115.

344 It is worth mentioning here another drawing by Norblin depicting a speaker surrounded by listeners, this time a lawyer: MNK XV-Rr.1569.

345 If this were indeed the case, it is worth comparing the work with an alleged portrait of Prince Józef Poniatowski, drawn shortly after 1792 by another artist from Warsaw: Franciszek Smuglewicz. Poniatowski is depicted here holding a sabre and with his hand on a large sheet of paper. These motifs are probably allegorical and allude to the struggle to defend the Constitution of the 3 May. Cf. Widacka 1990, p. 115.

wykorzystywany przez polskich republikanów. W maju 1789 r. Franciszek Smuglewicz na malowidle przeznaczonym do tymczasowej dekoracji Pałacu Rzeczypospolitej (przygotowano ją na imieniny marszałka sejmu Stanisława Małachowskiego) umieścił alegorię Wolności właśnie w czapce frygijskiej. Ten sam motyw powracał w jego twórczości w latach 1790–1791 na rysunkach alegorycznych związanych z obradami sejmu i uchwaleniem Konstytucji 3 Maja. Powielany był także w rycinach Karola Grölla, w tym na winietach publikacji sejmowych, jak choćby *Dyariusza Seymu Ordynaryjnego*. Czapka frygijska mogła więc odsyłać nie tylko do Francji, ale też do rzeczywistości Rzeczypospolitej i tutejszego środowiska reformatorów.

Otoczająca czapkę i pęk strzał inskrypcja: „Concordia res parvae crescunt” pochodzi z tekstu Salustiusza *De bello Catilinario et Jugurthino* (10, 6). Tłumaczyć można ją jako „W zgodzie małe rzeczy wzrastają”, czy „zgodą małe rzeczy wzrastają”.

the painting have treated the cap as an unambiguous reference to the French Revolution. However, it should be noted that the same motif was used by Polish republicans. In May 1789 Franciszek Smuglewicz placed an allegory of Liberty wearing such a Phrygian cap on a painting intended for the temporary decoration of the Palace of the Republic (it was prepared for the name-day of the Marshal of the Sejm – Stanisław Małachowski). The same motif recurred in his works in the years 1790–1791 in allegorical drawings relating to the sessions of the Sejm and the adoption of the Constitution of 3 May. It was also reproduced in engravings by Karol Gröll, including on the vignettes of the Sejm’s publications, such as *Dyariusz Seymu Ordynaryjnego* [Diary of the Ordinary Sejm]. The Phrygian cap could therefore be an allusion not only to France, but also to the reality of the Polish-Lithuanian Commonwealth and the local circle of reformers.

The inscription encircling the cap and the quiver of arrows: ‘Concordia res parvae crescunt’ comes from Salustius’s text *De bello Catilinario et Jugurthino* (10, 6). It can be translated as ‘small things grow in harmony’, or ‘harmony makes small things grow’.



23-1, 23-2
Przemawiający Ledóchowski / Ledóchowski Speaking
1789/1794
BOXM, Vinnytsia, Г-759 (recto/verso)



24-25

Para obrazów:
Wenus i Mars,
Pigmalion i Galatea

Pair of paintings:
Venus and Mars,
Pygmalion and Galatea

1793 (?)



Wenus i Mars

olej, płótno dublowane, 48 × 39 cm
Szépművészeti Múzeum, Budapeszt, nr inw. 85.4

Na odwrociu przyklejone do krosna dwie papierowe nalepki własnościowe Szépművészeti Múzeum z numerem inwentarzowym. Na krośnie naniesiony ołówkiem numer „1” oraz fragment startej pieczęci z czerwonego laku. Pierwotnie obraz był opisany na odwrociu „J. Norbelin 1793”, ale dublaż płótna zakrył inskrypcję.

Pigmalion i Galatea

Szépművészeti Múzeum, Budapeszt, nr inw. 85.5

Na odwrociu przyklejone do krosna dwie papierowe nalepki własnościowe Szépművészeti Múzeum z numerem inwentarzowym. Na krośnie naniesiony ołówkiem numer „2” oraz fragment startej pieczęci z czerwonego laku. Pierwotnie obraz był opisany na odwrociu „J. Norbelin 1793”, ale dublaż płótna zakrył inskrypcję.

HISTORIA → Obrazy zostały wystawione na sprzedaż w domu aukcyjnym BÁV w Budapeszcie w październiku 1985 r. i zakupione przez Szépművészeti Múzeum. Datowanie obrazów na rok 1793 przyjęte jest na podstawie inskrypcji na odwrociu – dziś niestety zasłoniętej dublażem, co uniemożliwia zweryfikowanie jej autentyczności. Fakt, że nazwisko Norblina zapisano tam z błędem, jako „Norbelin”, sugeruje jednak, że opisanie nie zostało naniesione przez samego artystę, ale właściciela obrazu, a zatem jego wiarygodność może być ograniczona.

LIT → BÁV 1985; „Chronique des Arts”, 1986, no. 1406, figs 314–315; Blühm 1988, p. 226; Tátrai 1991, p. 143; Bernatowicz 1998, p. 113; Szigethi 2004, pp. 171–172; Ignaczak 2016a, p. 530.

Obrazy powielają kompozycje rycin Noëla Le Mire’a (wykonanych według rysunków François Bouchera) z paryskiego wydania *Metamorfoz* z lat 1769–1771 (il. 4-1; 11-2). To właśnie tą publikacją Norblin się posiłkował, pracując nad cyklem mitologicznym przeznaczonym dla Szkoły Rycerskiej (poz. 4–12). Nie wydaje się jednak, żeby omawiane tu owale – jeśli rzeczywiście powstały w 1793 r. – miały być przeznaczone dla tej instytucji: ówczesnie Szkoła znajdowała się w kryzysie finansowym i jest mało prawdopodobne, aby jej kierownictwo dysponowało środkami na dekoracje.

Venus and Mars

oil on canvas, relined, 48 × 39 cm
Szépművészeti Múzeum, Budapest, inv. no. 85.4

On the back, pasted to the stretcher are two paper labels denoting ownership by the Szépművészeti Múzeum with the inventory number. On the stretcher is the number ‘1’ in pencil, and a fragment of the abraded red lacquer seal. The painting was originally inscribed on the back ‘J. Norbelin 1793’, but the relining of the canvas has covered the inscription.

Pygmalion and Galatea

Szépművészeti Múzeum, Budapest, inv. no. 85.5

On the back, pasted to the stretcher are two paper labels denoting ownership by the Szépművészeti Múzeum with the inventory number. On the stretcher is the number ‘2’ in pencil and a fragment of the abraded red lacquer seal. The painting was originally inscribed on the back ‘J. Norbelin 1793’, but the relining of the canvas has covered the inscription.

PROVENANCE → The paintings were put up for sale at the BÁV auction house in Budapest in October 1985 and purchased by the Szépművészeti Múzeum. The dating of the paintings to 1793 is assumed on the basis of the inscription on the back of each – today unfortunately obscured by the relining, making it impossible to verify its authenticity. However, the fact that Norblin’s name is written with an error, as ‘Norbelin’, suggests that the description was not applied by the artist himself, but by the owner of the painting, and its authenticity may therefore be compromised.

The paintings replicate the composition of Noël Le Mire’s engravings (based on drawings by François Boucher) from the Parisian edition of the *Metamorphoses* of 1769–1771 (figs 4-1 and 11-2). It was this publication that Norblin used when working on the mythological series intended for the School of Chivalry (cat. nos 4–12). However, it does not appear that the ovals discussed here – if indeed they were created in 1793 – were intended for this institution: the School was in financial crisis at the time, and it is unlikely that its management had the funds for such decorations.



SCENY BATALISTYCZNE
I ŻOŁNIERSKIE

BATTLE SCENES AND
SCENES WITH SOLDIERS

[Wspólnie z Nicolasem (?) Crépinem / In collaboration with Nicolas (?) Crépin]

26

Pejzaż z żołnierzami

Landscape with Soldiers

przed/before
1774„obraz” (*tableau*)‘painting’ (*tableau*)

HISTORIA → Wystawiony na sprzedaż w Paryżu 25 września 1775 r. na aukcji kolekcji „de M. ***”, zorganizowanej przez Alexandre’a-Josepha Pailleta w Paryżu. Uzyskał cenę 19 liwów i 19 sou.

PROVENANCE → Put up for sale in Paris on 25 September 1775 at the auction of the ‘de M. ***’ collection, organized by Alexandre-Joseph Paillet in Paris. It fetched 19 livres and 19 sous.

LIT → Catalogue 25.09.1775, p. 16, lot 84; Lugt 2441; GPI, F-A386; Niemira 2020; Niemira 2022a, pp. 46, 290.

W katalogu aukcyjnym pracę opisano lakonicznie jako „dobry obraz Crépina, ozdobiony przez Norblina wieloma żołnierzami” („Un bon tableau par Crepin, il est orné de plusieurs figures de soldats, par Norblin”). W bazie The Getty Provenance Index Crépina zidentyfikowano jako Louisa-Philippe’a Crépina. Niesłusznie: ten urodził się bowiem dopiero w 1772 r. i nie mógł być autorem pejzażu. Chodzi tu zapewne o Nicolasa (?) Crépina, którego prace pojawiają się na paryskich aukcjach od 1764 r., lub jego syna, notowanego na rynku aukcyjnym od 1776 r.

The auction catalogue described the work very briefly as ‘a good painting by Crépin, adorned with many soldiers by Norblin’ (‘Un bon tableau par Crepin, il est orné de plusieurs figures de soldats, par Norblin’). In The Getty Provenance Index database, Crépin is identified as Louis-Philippe Crépin. Incorrectly: this one was not born until 1772, so could not have been the author of the landscape. The artist in question is probably Nicolas (?) Crépin, whose works had been appearing in Parisian sales since 1764, or his son – recorded as active on the auction market since 1776.

27

Scena batalistyczna

Battle Scene

przed/before
1774

olej, płótno, 18 × 21 lub 18 × 22 cali francuskich [ok. 48,6 × 56,7 lub 48,6 × 59,4 cm]

oil on canvas, approx. 48.6 × 56.7 or 48.6 × 59.4 cm

HISTORIA → Wystawiony na aukcji zorganizowanej 22 kwietnia 1776 r. przez Antoine’a-Claude’a Chariota (1733–1815) i sprzedany za 97 liwów (być może Gudre’owi de Hamondowi)³⁴⁶. Omawiana tu scena jest zapewne tożsama z obrazem wystawionym na sprzedaż 16 maja 1783 r. (na aukcji prezentowano zbiory Jeana-Josepha Laborde’a i innych kolekcjonerów). Tym razem za kwotę 72 liwów nabył go Alexandre-Joseph Paillet.

PROVENANCE → Put up for sale at an auction on 22 April 1776 organized by Antoine-Claude Chariot (1733–1815) and sold for 97 livres (possibly to Gudre de Hamond).³⁴⁶ The scene discussed here is probably the painting that was put up for sale on 16 May 1783 (the auction featured the collections of Jean-Joseph Laborde and other collectors); on this occasion it was acquired for 72 livres by Alexandre-Joseph Paillet.

LIT → Catalogue 22.04.1776, p. 42, lot 120; Lugt 2533; GPI, F-A418, lot 120; Catalogue 16.05.1783, lot. 23; Lugt 3579; GPI, F-A738, lot. 23.

W obu katalogach obraz został opisany lakonicznie. Dowiadujemy się tylko, że przedstawiał starcie kawalerii, a w tle widać było kolejne potyczki. Malowany był zamasyście („avec beaucoup de feu”).

In both catalogues, the painting is described very briefly. We learn only that it depicted a clash between the cavalry, with more skirmishes visible in the background. It was painted in a sweeping manner (‘avec beaucoup de feu’).

346 Nie jest jasne, do czyjej kolekcji należały obiekty, które trafiły na aukcję. Dopiski na zachowanych egzemplarzach katalogu odsyłają do panów Decossé i Daché oraz Bachet, Brilliant i Quen (Quené? Quien?). Na aukcji pojawiły się pojedyncze prace Crépina i Louterbourga, trzy prace Casanovy oraz dwie inne sceny Norblina, przedstawiające zabawy wiejskie, malowane na papierze naklejonym na deski.

346 It is not clear whose collection the objects that were put up for sale belonged to. The annotations on the surviving copies of the catalogue refer to Messrs. Decossé and Daché, as well as Bachet, Brilliant and Quen (Quené? Quien?). The sale included single works by Crépin and Louterbourg, three by Casanova and two other scenes by Norblin, depicting country pastimes, painted on paper pasted onto panel.

28

Scena batalistyczna Battle Scene

przed/before
1774 (?)

olej, płótno, 6 × 9 cali starofrancuskich [16,2 × 24,3 cm]

oil on canvas, 16.2 × 24.3 cm

HISTORIA → Przed 1777 r. praca w kolekcji Josepha-François Varanchana de Saint-Genies (1723 – po 1797), wystawiona na aukcji jego kolekcji 31 grudnia 1777 r. i sprzedana za 24 livry Palmieriemu (zapewne rysownikowi i rytownikowi Pietro Jacopo Palmieriemu, 1737–1804), który na tej samej aukcji kupił także obraz Francesca Casanovy. W 1779 r. Palmieri przeniósł się z Paryża do Turynu – nie wiadomo, czy zabrał ze sobą obraz Norblina.

PROVENANCE → Before 1777, in the collection of Joseph-François Varanchan de Saint-Genies (1723 – after 1797), presented at the sale of his collection on 31 December 1777 and sold for 24 livres to Palmieri (probably the draughtsman and engraver Pietro Jacopo Palmieri, 1737–1804), who also bought a painting by Francesco Casanova at the same sale. In 1779 Palmieri moved from Paris to Turin – it is not known whether or not he took the Norblin painting with him.

LIT→ Catalogue 31.12.1777, lot 26; Lugt 2761; GPI, F-A479, lot 26.

W katalogu obraz opisano jako przedstawiający pole bitwy, na którym walczą kawaleria. Na pierwszym planie żołnierz przygnieciony koniem i biegnący chorąży.

The catalogue describes the painting as depicting a battlefield where cavalymen are fighting. In the foreground there is a soldier trampled by a horse, and a running ensign.

29

Scena batalistyczna Battle Scene

przed/before
1774 (?)

olej, deska, 4,5 × 5,5 cali starofrancuskich [12,15 × 14,85 cm]

oil on panel, approx. 12.15 × 14.85 cm

HISTORIA → Obraz wystawiono na sprzedaż w Paryżu na aukcji 14 grudnia 1778 r. Prezentowała ona zbiór malarza i dyrektora Akademii Francuskiej w Rzymie Charles'a-Josepha Natoire'a (1700–1777). Kiedy i w jakich okolicznościach mógł on nabyć obraz Norblina nie jest jasne. W latach 70. XVIII w. Natoire przebywał bowiem głównie w Rzymie. Być może Norblin wysłał do niego obraz w prezencie, zabiegając o przychylność wpływowego dyrektora (Ignaczak 2022c)? Nie można też wykluczyć, że obraz tak naprawdę nigdy nie należał do kolekcji Natoire'a, ale dorzucono go do aukcji zbioru ze względu na decyzję jej organizatora – Pailleta. Na aukcji obraz kupił za 50 lub 60 liwrow „Collignon”, być może Louis-Marie Colignon (1726–1793), architekt i przedsiębiorca paryski.

PROVENANCE → The painting was put up for sale in Paris on 14 December 1778, at the auction of the collection of the painter and director of the French Academy in Rome, Charles-Joseph Natoire (1700–1777). When and under what circumstances he may have acquired the Norblin painting is not known. In the 1770s Natoire was mainly in Rome. Perhaps Norblin sent the painting to him as a gift, to court the favour of the influential director (Ignaczak 2022c)? Nor can the possibility that the painting never really belonged to Natoire's collection, but was added to the sale because of a decision taken by the organizer, Paillet, be ruled out. At the sale the painting was bought for 50 or 60 livres by a 'Collignon', possibly Louis-Marie Colignon (1726–1793), a Parisian architect and entrepreneur.



29-1

Gabriel de Saint-Aubin, Jean-Pierre Norblin (wg / after)

Scena batalistyczna / Battle Scene

1778

BNF

LIT→ Catalogue 14.12.1778, lot 56; GPI, F-A534, lot 56; Batowski 1911a, p. 15; Dacier 1913, vol. 8; Michałowski 1971, p. 132; Patellière 1978, vol. 2, lot. 35; Ignaczak 2022c, pp. 181–183.

W katalogu pracę opisano jako scenę batalistyczną, namalowaną zamaszyście („touché avec beaucoup d'esprit”) i żywymi barwami („bon ton de couleur”). Samego Norblina określono jako „ucznia Casanovy”. W egzemplarzu katalogu ze zbiorów francuskiej Biblioteki Narodowej zachował się wykonany przez Gabriela de Saint-Aubin ołówkowy szkic obrazu (il. 29-1). Na pierwszym planie widoczna jest porzucona chorągiew i martwy żołnierz. Dalej ścierający się w pojedynku jeźdźcy. Za nimi kolejny martwy żołnierz oraz kolejni jeźdźcy.

30

Scena batalistyczna

olej, płótno, 18 cali × 2 stopy starofrancuskie [ok. 48,6 × 64,97 cm]
lub 17 cali 6 linii × 24 cale starofrancuskie [ok. 47,25 × 64,8 cm]

HISTORIA → Obraz sprzedano w Paryżu 1 października 1778 r. na aukcji kolekcji rytownika i handlarza obrazów Charles'a-André Merciera (sprzedaż ze względu na bankructwo w związku z czym trudno wyrokować, czy dzieło Norblina należało do jego domowej kolekcji, czy było po prostu niesprzedanym obrazem zalegającym w jego składzie handlowym.). Uzyskano za niego kwotę 71 liwów. Opis katalogowy nie precyzuje co prawda, czy obraz wykonano na desce, czy na płótnie, ale wydaje się że na tym ostatnim i jest on tożsamy z pracą, która wróciła na rynek 28 listopada 1783 r., na aukcji zorganizowanej przez Julię Folliota i Gauberta, a prezentującej zbiór Tonneliera, być może księdza Élisabeth Théodose Le Tonneliera de Breteuil (1712–1781) lub dyplomaty Louisa Charles'a Auguste'a Le Tonneliera, barona de Breteuil (1730–1807). Obraz zakupił na niej za 141 liwów i 1 sola handlarz Joseph-Alexandre Le Brun.

LIT → Catalogue 1.10.1778, lot 35; Lugt 2893; GPI, F-A521, lot 35;
Catalogue 28.11.1783, lot 38; Lugt 3637; GPI, F-A751, lot 38.

W katalogu z 1778 r. obraz opisano lakonicznie jako przedstawiający bitwę. W katalogu z 1783 r. pisano, że praca wyobrażała starcie kawalerii nieopodal bram miasta. Kompozycja miała przypominać obrazy Bourginiona (Pierre'a Courtois). Wykończenie opisano jako zamaszyste („une touche facile & d'un bel effet”).

31–32

Para obrazów: sceny batalistyczne

podłoże nieznanne [tableau], wymiary nieznanne

HISTORIA → Wystawione na sprzedaż w Paryżu 11 czerwca 1779 r. na aukcji zorganizowanej przez handlarza i malarza Hazé (o którym wiadomo, że w 1775 i w 1778 r. kupował i sprzedawał rysunki Norblina).

LIT → Catalogue 11.06.1779, lot 26; Lugt 3014, GPI, F-A569, lot 26.

W katalogu obrazy opisano lakonicznie jako *pendants* przedstawiające starcia kawalerii.

The catalogue described the work as a battle scene, painted with sweeping strokes ('touché avec beaucoup d'esprit') and vivid colours ('bon ton de couleur'). Norblin himself was described as 'a pupil of Casanova'. A copy of the catalogue in the French National Library contains a pencil sketch of the painting made by Gabriel de Saint-Aubin (fig. 29-1). An abandoned flag and a dead soldier are visible in the foreground. Further in the distance, horsemen are clashing in a duel. Behind them is another dead soldier and more horsemen.

Battle Scene

przed/before
1774 (?)

oil on canvas, approx. 48.6 × 64.97 cm or 47.25 × 64.8 cm

PROVENANCE → The painting was sold in Paris on 1 October 1778 at the auction of the collection of Charles-André Mercier, an engraver and dealer in paintings (the sale was due to his bankruptcy, so it is difficult to ascertain whether Norblin's work was part of his private collection or was simply an unsold painting lying in his stock). It fetched 71 livres. Although the description in the catalogue does not specify whether the painting was on panel or on canvas, it does appear to be on the latter and is the same one that reappeared on the market on 28 November 1783, at a sale organized by Julien Folliot and Gaubert of the Tonnelier collection – possibly of the priest Élisabeth Théodose Le Tonnelier, Abbé de Breteuil (1712–1781) or the diplomat Louis Charles Auguste Le Tonnelier, Baron de Breteuil (1730–1807). The painting was purchased there for 141 livres and 1 sou by the dealer Joseph-Alexandre Le Brun.

The 1778 catalogue described the painting very briefly as depicting a battle. The 1783 catalogue said that the work showed a clash of cavalrymen near the city gates. The composition was said to resemble paintings by Bourginion (Pierre Courtois). The finish was described as sweeping, ('une touche facile & d'un bel effet').

Pair of paintings Battle Scenes

przed/before
1774 (?)

support unknown [tableau], dimensions unknown

PROVENANCE → Put up for sale in Paris on 11 June 1779 at an auction organized by the dealer and painter Hazé (who is known to have bought and sold drawings by Norblin in 1775 and 1778).

The catalogue described the paintings very briefly as *pendants* depicting clashes between cavalrymen.

33

Scena batalistyczna

Battle Scene

przed/before
1774 (?)

olej, płótno, 10 cali × 12 cali starofrancuskich, w owalu [ok. 27 × 32,4 cm]

oil on canvas, in an oval stretcher, approx. 27 × 32.4 cm

HISTORIA → Przed 1779 r. obraz należał do Jeana-Baptiste'a Guillaume'a de Gevigney (1729–1802) i stanowił *pendant* do obrazu Jeana-Louisa de Marne'a (1752–1829). Wystawiony został na sprzedaż na aukcji kolekcji de Gevigney 1 grudnia 1779 r. i razem z obrazem de Marne'a został sprzedany niejakiemu de Langeacowi za 140 liwów. De Gevigney na ten samej aukcji sprzedał jeszcze dwa obrazy Norblina.

PROVENANCE → Before 1779 the painting belonged to Jean-Baptiste Guillaume de Gevigney (1729–1802) and was a pendant to a painting by Jean-Louis de Marne (1752–1829). It was put up for sale at the auction of the de Gevigney collection on 1 December 1779 and, together with de Marne's painting, was sold to a certain de Langeac for 140 livres. De Gevigney sold two more paintings by Norblin at the same auction.

LIT → Catalogue 1.12.1779, p. 171, lot 365; Lugt 3063, lot 365; GPI, F-A583, lot 635.

W katalogu oba obrazy: Norblina i de Marne'a opisano lakonicznie jako przedstawiające potyczkę kawalerii. Trudno spekulować, czy prace te od początku powstały jako *pendant*, czy sparowano je wtórnie.

W zbiorach MNW zachował się duży (31,3 × 43 cm) rysunek Norblina przedstawiający scenę batalistyczną ujętą w formie zbliżonej do owalu (il. 33-1). Nie jest on datowany, ale jego stylistyka zbliża się do rysunków Norblina i prac Francesca Casanovy z lat 70. XVIII w. Być może ma ona jakiś związek z omawianym tu owalnym obrazem?

The catalogue described both Norblin's and de Marne's paintings very briefly as depicting a skirmish between cavalymen. It is difficult to ascertain whether these works were made as pendants from the outset or were paired up later.

A large (31.3 × 43 cm) drawing by Norblin depicting a battle scene with an oval-like stretcher has been preserved in the collection of the National Museum in Warsaw (fig. 33-1). It is not dated, but its style is close to Norblin's drawings and the works of Francesco Casanova dating from the 1770s. Might it possibly have a connection with the oval painting discussed here?



33-1

Scena batalistyczna / Battle Scene
MNW, Rys. Pol. 4690

34

Scena batalistyczna

Battle Scene

przed/before
1774 (?)

olej, płótno, 5,5 × 9,5 cala starofrancuskiego [ok. 14,85 × 25,65 cm]

oil on canvas, approx. 14.85 × 25.65 cm

HISTORIA → Przed 1779 r. obraz należał do Jeana-Baptiste'a-Guillaume'a de Gevigney (1729–1802). Wystawiony na sprzedaż na aukcji kolekcji de Gevigney 1 grudnia 1779 r. razem z dwoma innymi obrazami Norblina, niesprzedany.

PROVENANCE → Before 1779 the painting belonged to Jean-Baptiste-Guillaume de Gevigney (1729–1802). Put up for sale at the auction of the de Gevigney collection on 1 December 1779 together with two other Norblin paintings, unsold.

LIT → Catalogue 1.12.1779. lot 625bis; Lugt 3063, lot 625bis; GPI, F-A583, lot 625bis.

W katalogu opisany jako starcie kawalerii („un choc de cavalerie”).

In the catalogue it was described as a cavalry clash (‘un choc de cavalerie’).

35

Scena batalistyczna

Battle Scene

przed/before
1774 (?)

olej, płótno, 5 × 9 cali starofrancuskich [ok. 13,5 × 24,3 cm]

oil on canvas, approx. 13.5 × 24.3 cm

HISTORIA → Jeśli wierzyć katalogowi aukcji, przed rokiem 1780 r. obraz znajdował się w kolekcji Jacques's-Augustina de Silvestre (1719–1809), malarza i nauczyciela rysunku na dworze Ludwika XVI. Zlicytowany 17 kwietnia 1780 r. i kupiony za 9 liwrów i 1 sou. Nie można jednak wykluczyć, że obiekt jest tożsamy z pracą o nieco większych wymiarach, wystawioną na sprzedaż 1 grudnia 1779 r. i niesprzedaną (poz. 34).

PROVENANCE → If the auction catalogue is to be believed, before 1780 the painting was in the collection of Jacques-Augustin de Silvestre (1719–1809), painter and teacher of drawing at the court of Louis XVI. It was auctioned on 17 April 1780 and bought for 9 livres and 1 sou. However, it cannot be ruled out that it is the same work, of slightly larger dimensions, that was put up for sale on 1 December 1779 and went unsold (lot 34).

LIT → Catalogue 17.04.1780, p. 13, lot 60; Lugt 3123; GPI, F-A603, lot 60.

W katalogu obraz jest opisany jako starcie kawalerii („un choc de cavalerie”).

In the catalogue the painting is described as a clash of cavalrymen (‘un choc de cavalerie’).

36

Scena batalistyczna

Battle Scene

przed/before
1774 (?)

olej, płótno, 1 stopa 7 cali × 1 stopa 3 cale 6 linii starofrancuskich [ok. 51,38 × 40,64 cm]

oil on canvas, approx. 51.38 × 40.64 cm

HISTORIA → W kolekcji urzędnika Césara-Luca-Marie de Selle de la Garejade (1723–1781, *ancien trésorier général de la Marine et des Colonies Françaises*). Wystawiony na sprzedaż po jego śmierci, na aukcji w Paryżu 17 grudnia 1781 r. razem z siedmioma obrazami Casanova.

PROVENANCE → In the collection of the official César-Luc-Marie de Selle de la Garejade (1723–1781, *ancien trésorier général de la Marine et des Colonies Françaises*). It was put up for sale after his death, at an auction in Paris on 17 December 1781, together with seven paintings by Casanova.

LIT → Catalogue 17.12.1781, lot 32; GPI, F-A669, lot 32.

W katalogu obraz jest opisany lakonicznie jako potyczka („escarmouche”) kawalerii.

The catalogue describes the painting very briefly as a skirmish (‘escarmouche’) between cavalrymen.

37

Żołnierz Soldier

przed/before
1774 (?)

olej, podłoże nieznanne, 4 × 3 cale starofrancuskie [ok. 10,8 × 8,1 cm]

oil, support unknown, approx. 10.8 × 8.1 cm

HISTORIA → Wystawiony na sprzedaż na aukcji w Paryżu 25 listopada 1782 r. i sprzedany za 6 liwów Jeanowi-Baptiste'owi-Pierre'owi Le Brunowi. Niewykluczone, że obiekt jest tożsamy z obrazem zlicytowanym w Paryżu rok później, 24 listopada 1783 (poz. 40).

PROVENANCE → Put up for sale in Paris on 25 November 1782 and sold for 6 livres to Jean-Baptiste-Pierre Le Brun. It is possible that it is the same painting that was auctioned in Paris a year later, on 24 November 1783 (lot 40).

LIT → Catalogue 25.11.1782, lot 79; Lugt 3479; GPI, F-A706, lot 79.

W katalogu praca opisana lakonicznie jako przedstawiająca wojskowego. Wnioskując z formatu i wymiarów obiektu, możemy domniemywać, że ukazywała tylko jedną postać.

Duża liczba przedmiotów wystawionych na wspomnianej aukcji i ich ceny sugerują, że nie była to sprzedaż zbiorów jednego kolekcjonera, ale raczej aukcja zorganizowana przez handlarza. Na licytacji pojawiło się kilka prac Norblina: olejna scena portowa (poz. 79), rysunek o tematyce batalistycznej, dwa gwasze ze scenami parkowymi, dwa rysunki pejzażowe.

The catalogue describes the work briefly as depicting a military man. Judging from its format and dimensions, we can assume it depicted only one figure.

The large number of objects put up for sale at said auction, and their prices, suggest that it was not a sale of the collection of a single collector, but more likely one organized by a dealer. Several works by Norblin were put up for sale: a port scene in oils (cat. no. 79), a drawing with a battle theme, two gouaches depicting park scenes, and two drawings of landscapes.

38–39

Para obrazów: Pair of paintings: sceny batalistyczne Battle Scenes

przed/before
1774 (?)

olej, deska, 6 cali 4 linie × 10 cali 2 linie lub 6 × 10 cali starofrancuskich [ok. 17 × 27,05 cm lub 16,2 × 27 cm]

oil on panel, approx. 17 × 27.05 cm or 16.2 × 27 cm

HISTORIA → Przed 1783 r. w zbiorach Jeana-Antoine'a-Huberta Vassala de Saint-Hubert (1741–1782), *fermier-général*. Wystawione na aukcji jego kolekcji w Paryżu 24 kwietnia 1783 r. (na tej samej aukcji oferowano *Zabawę wiejską* i *Zabawę w parku* Norblina)³⁴⁷. Sprzedane 1 maja za 132 liwry „Dilliotowi”. Nazwisko tego ostatniego zapisano zapewne błędnie i chodzi tu o Williota (być może *de facto* o kogoś z rodziny de Willot). Oba obrazy zostały bowiem pięć lat później wystawione na aukcji jego kolekcji zorganizowanej przez Alexandre'a-Josepha Pailleta w Paryżu 26 lutego 1788 r.

PROVENANCE → Before 1783 in the collection of Jean-Antoine-Hubert Vassal de Saint-Hubert (1741–1782), *fermier-général*. Put up at the sale of his collection in Paris on 24 April 1783 (Norblin's *Une Fête de village* & *une Fête dans un jardin* were put up for sale at the same auction).³⁴⁷ Sold on 1 May for 132 livres to a 'Dilliot'. The latter's name was probably written down incorrectly and was meant to be Williot (perhaps *de facto* someone from the de Willot family). Both paintings were sold five years later at the sale of his collection organized by Alexandre-Joseph Paillet in Paris on 26 February 1788.

LIT → Catalogue 24.04.1783, lot 78; Lugt 3561; GPI, F-A732, lot 78; Catalogue 26.02.1788; Lugt 4267, lot 16; GPI, F-A923; lot 16.

Opisy katalogowe są lakoniczne: dowiadujemy się, że chodzi o dwa obrazy przedstawiające różne sceny batalistyczne. Oba malowane bardzo zamazyście („vigoureux”).

The descriptions in the catalogue are brief: we learn that these are two paintings depicting different battle scenes. Both are painted with very broad strokes ('vigoureux').

347 W katalogu aukcyjnym uwzględniono także przedmioty należące do anonimowego kolekcjonera, trudno jednak spekulować, czy „Norbliny” mogły do niego należeć. Vassal wydaje się lepszym kandydatem na ich właściciela: wiadomo bowiem, że posiadał w swoich zbiorach rysunki Norblina: kilka z nich zlicytowano na jego aukcji 29 marca 1779 r.

347 The auction catalogue also included items belonging to an anonymous collector, but it is difficult to ascertain whether the 'Norblins' could have belonged to him. Vassal seems a better candidate as their owner, for he is known to have had drawings by Norblin in his collection; several were sold at his sale on 29 March 1779.

40

Scena z wojskowym na białym koniu

olej, deska, 4 cale 5 linii × 4 cale starofrancuskie [ok. 11,1 × 10 cm]

HISTORIA → Przed rokiem 1783 obraz znajdował się w kolekcji de Thessona (zm. 1783), *maréchal des logis de Madame* [Royale], zapewne Marii Adelajdy (1730–1800). Wystawiono go na licytacji jego kolekcji w Paryżu 24 listopada 1783 r. i sprzedano za 7 liwów i 1 sola. Niewykluczone, że obiekt jest tożsamy z pracą sprzedaną w Paryżu rok wcześniej, 25 listopada 1782 (nr cat. 37).

LIT → Catalogue 24.11.1783, lot 72; Lugt 3634; GPI, F-A749, lot 72.

Według opisu z katalogu obraz przedstawiał licznych żołnierzy, a na pierwszym planie – żołnierza na białym koniu. Podobne kompozycje zdarzały się w warsztacie Casanovy, choć zwykle w nieco większych rozmiarach.

Scene with a Soldier on a White Horse

oil on panel, approx. 11.1 × 10 cm

PROVENANCE → Before 1783 the painting was in the collection of de Thesson (d. 1783), *maréchal des logis de Madame* [Royale], probably Marie Adélaïde (1730–1800). It was put up at a sale of his collection in Paris on 24 November 1783 and sold for 7 livres and 1 sou. It is possible it is the same work that was sold in Paris a year earlier, on 25 November 1782 (cat. no. 37).

According to the description in the catalogue, the painting depicted numerous soldiers, with a soldier on a white horse in the foreground. Similar compositions were made in Casanova's workshop, although usually of slightly larger sizes.

41

Scena batalistyczna

olej na desce, 4 × 5 cali starofrancuskich [ok. 10,8 × 13,5 cm]

HISTORIA → W zbiorach paryskiego architekta Claude'a Billarda de Bélisard (1722–1790), pracującego m.in. dla księcia Louisa V Josepha de Bourbon-Condé. Wystawiony na aukcji jego kolekcji 15 marca 1785 r. i sprzedany za 63 liwry. Na tej samej aukcji wystawiono także dwa gwasze Norblina, sześć obrazów Nicolasa (?) Crépina i dwa Casanovy. Praca jest prawdopodobnie tożsamy z obiektem, który pojawił się na licytacji w Paryżu 29 kwietnia 1790 r. (niesprzedany). W jej katalogu pochodzenie części wystawionych obiektów określono jako zagraniczne, ale być może był to zabieg marketingowy, mający odwrócić uwagę od rozprzedaży kolekcji paryskich w dobie rewolucji.

LIT → Catalogue 15.03.1785, lot 101; Lugt 3845, lot 101; GPI, F-A824, lot 101; Catalogue 28.04.1790, lot 50; Lugt 4578; GPI, F-A983, lot 50.

W katalogu z 1785 r. opisany lakonicznie jako walka kawalerii i „jeden z obrazów najlepiej wykonanych przez tego Mistrza” („tableau des plus fins de ce Maître”). W katalogu z 1790 r. temat pracy zidentyfikowano lakonicznie jako bitwę i wspomniano, że dzieło namalowano zamazyście.

Battle Scene

oil on panel, approx. 10.8 × 13.5 cm

PROVENANCE → In the collection of the Parisian architect Claude Billard de Bélisard (1722–1790), working for, among others, Prince Louis V Joseph de Bourbon-Condé. It was put up at a sale of his collection on 15 March 1785 and sold for 63 livres. The same sale also included two gouaches by Norblin, six paintings by Nicolas (?) Crépin and two by Casanova. The work is probably the same one that appeared at an auction in Paris on 29 April 1790 (unsold). In its catalogue, the provenance of some of the items on display was described as foreign, but this may have been a marketing tactic to divert attention from the selling-off of Parisian collections at the time of the Revolution.

In the 1785 catalogue, it is described briefly as a cavalry battle and ‘one of the best-finished paintings by this Master’ (‘tableau des plus fins de ce Maître’). The 1790 catalogue briefly identifies the subject of the work as a battle and mentions that it was painted with broad strokes.

przed/before
1774 (?)

42 Scena batalistyczna – wystrzał z pistoletu

olej, płótno, 29 cali × 3 stopy 6 cali starofrancuskich [ok. 78,3 × 113,65 cm]

HISTORIA → Wystawiony na sprzedaż na aukcji w Paryżu 14 listopada 1786 r. i sprzedany za 74 livry i 1 sola handlarzowi Claude'owi-Marie Cornillonowi.

LIT → Catalogue 14.11.1786, lot 59; Lugt 4093; GPI, F-A877, lot 59.

W katalogu opisany jako starcie się kawalerii, z pistoletem i białą bronią. Podobny temat Norblin podejmował w kilku swoich pracach rysunkowych, niekiedy nawiązując do słynnej kompozycji Casanovy w latach 70. XVIII w. znajdującej się w kolekcji księcia Conti, obecnie w zbiorach Luwru (nr inw. 3155). Nie wiadomo czy praca jest tożsama z obiektem zlicytowanym na aukcji 21 marca 1791 r. (poz. 44).

Battle Scene – Gunshot

oil on canvas, approx. 78.3 × 113.65 cm

PROVENANCE → Put up for sale in Paris on 14 November 1786 and sold for 74 livres and 1 sou to the dealer Claude-Marie Cornillon.

Described in the catalogue as a clash between cavalrymen, with a pistol and a cold weapon. Norblin took up a similar theme in several of his drawings, sometimes alluding to a famous composition by Casanova in the 1770s held in the collection of the Duke of Conti, now in the Louvre collection (inv. no. 3155). It is not known whether the work is the same one that was sold at an auction on 21 March 1791 (cat. no. 44).

43 Scena batalistyczna

olej, płótno, 13 × 16 cali starofrancuskich [ok. 35,1 × 43,2 cm]

HISTORIA → Obraz wystawiony na aukcji zorganizowanej w Paryżu 22 stycznia 1787 r. przez Josepha-Alexandre'a Le Bruna i Louisa-François-Jacques'a Boileau i sprzedany malarzowi i handlarzowi Thomasowi-François Guerinowi (1756–1829) za 100 liwrow. Na wspomnianej aukcji oprócz obrazu przedstawiono aż 13 rysunków Norblina.

LIT → Catalogue 22.01.1787, lot 156; Lugt 4126; GPI, F-A888, lot 156.

Według opisu w katalogu obraz przedstawiał bitwę, jego kompozycja była bogata, a kolor przyjemny.

Battle Scene

oil on canvas, approx. 35.1 × 43.2 cm

PROVENANCE → The painting was put up for sale in Paris at an auction on 22 January 1787 organized by Joseph-Alexandre Le Brun and Louis-François-Jacques Boileau and sold to the painter and dealer Thomas-François Guerin (1756–1829) for 100 livres. In addition to the painting, as many as 13 drawings by Norblin were presented at the aforementioned auction.

According to the description in the catalogue, the painting depicted a battle, its composition was lavish and the colour pleasant.

44

Scena batalistyczna – wystrzał z pistoletu

olej, płótno, 2 stopy × 3 stopy 8 cali starofrancuskich [ok. 64,96 × 119,5 cm]

HISTORIA → Obraz wystawiono na sprzedaż 21 marca 1791 r. na aukcji kolekcji malarki Eugénie-Marie-Françoise Bellanger (zm. 1789).

LIT → Catalogue 21.03.1791, lot 50; GPI, F-A1002, lot 50.

Obraz opisano, używając tej samej frazy, która pojawiła się w kontekście pracy Norblina o tym samym temacie, sprzedanej na aukcji 14 listopada 1786 r. (poz. 43; „un choc de cavalerie au pistolet et à l’arme blanche: composition librement exécutée”). Trudno jednak stwierdzić, czy mamy tu do czynienia z tym samym obrazem – według danych katalogowych wysokość obu prac różni się bowiem aż o 5 cali. Być może więc pokrewieństwo opisów wynika po prostu z rutynowego podejścia redaktora katalogu (przy obu aukcjach pracowała ta sama osoba – François-Léandre Regnault-Delalande (1762–1824)).

W The Getty Provenance Index, pojawia się informacja, jakoby omawiany tu obraz wrócił na rynek aukcyjny 25 grudnia 1794 r. (i został zlicytowany dzień później, 26 grudnia, zob. GPI, F-A1093). To pomyłka. W 1794 r. licytowano rysunek Norblina oprawiony w szkło. Tymczasem w 1791 r. w katalogu aukcyjnym wyraźnie mowa o obrazie – pracę uwzględniono w dziale *tableaux* i przypisano jej literę „T” odnoszącą się do podłoża (fr. *toile*, czyli ‘płótno’).

45

Scena batalistyczna

olej, deska, 4,5 × 7,5 cala starofrancuskiego [12,15 × 20,25 cm]

HISTORIA → Obraz wystawiony w Paryżu 31 maja 1790 r. na aukcji zorganizowanej przez Josepha-Alexandre’a Le Bruna i Guillaume’a-Jeana Constantina (1755–1816). Zaprezentowano go jako *pendant* do obrazu Louthourbourga o tym samym temacie i sprzedano razem z nim za 77 liwów. Na tej samej aukcji wystawiono jeszcze dwa obrazy Norblina ze składu Constantina: *Scenę kuchenną* i *Walkę kogutów* (poz. 58–59) oraz kilka jego rysunków.

LIT → Catalogue 31.05.1790, lot 56; Lugt 4604; GPI, F-A986, lot 56.

W katalogu oba obrazy, tj. Norblina i Louthourbourga, opisano lakonicznie jako wyobrażające przejazd kawalerii („des marches de cavalerie”). Malowane były barwnie i zamasyżycie wykończone („ils sont d’une bonne couleur & retouchés spirituellement”).

Battle Scene – Gunshot

oil on canvas, approx. 64.96 × 119.5 cm

PROVENANCE → The painting was put up for sale on 21 March 1791 at an auction of the collection of the painter Eugénie-Marie-Françoise Bellanger (d. 1789).

The painting is described using the same phrase that appeared in the context of Norblin’s work on the same subject, sold on 14 November 1786 (cat. no. 43; ‘un choc de cavalerie au pistolet et à l’arme blanche: composition librement exécutée’). However, it is difficult to say whether this is the same painting – because according to the catalogue, the height of the two works differs by as much as 5 inches. Therefore, perhaps the similarity of the descriptions is simply due to the customary style of the catalogue’s editor (the same person worked on both sales – François-Léandre Regnault-Delalande (1762–1824)).

In The Getty Provenance Index, it appears that the painting being discussed here reappeared on the market on 25 December 1794 (and was sold a day later, on 26 December, see GPI, F-A1093). This is an error. In 1794 a Norblin drawing framed in glass was put up for sale. Meanwhile, in 1791, in the auction catalogue there is clear mention of a painting – the work was included in the *tableaux* section and assigned a “T” referring to the support (French: *toile*, meaning ‘canvas’).

Battle Scene

oil on panel, 12.15 × 20.25 cm

PROVENANCE → The painting was put up for sale in Paris on 31 May 1790 at an auction organized by Le Brun and Guillaume-Jean Constantin (1755–1816). It was presented as a pendant to a Louthourbourg painting of the same subject and sold together with it for 77 livres. At the same sale, two more Norblin paintings from Constantin’s warehouse were put up for sale: *Kitchen Scene* and *Cockfight* (cat. nos 58–59), as well as several of his drawings.

In the catalogue, both paintings, i.e. those by Norblin and Louthourbourg, were described briefly as depicting cavalry marches (‘des marches de cavalerie’). They were painted colourfully and finished with broad strokes (‘ils sont d’une bonne couleur & retouchés spirituellement’).

46

Scena batalistyczna Battle Scene

olej, deska, 24 cale × 30 cali starofrancuskich [64,8 × 81 cm]

HISTORIA → Obraz został wystawiony na aukcji zorganizowanej przez Alexandre'a-Josepha Pailleta 9 kwietnia 1793 r. Ponieważ znalazł się w suplemencie katalogu, nie wydaje się, aby wcześniej należał do jednego z kolekcjonerów, których obrazy wystawiono wówczas na sprzedaż, tj. markiza Philippe'a Henri de Ségur (1724–1801) i Charles'a-François-René Mesnarda de Clesle (zm. 1803). Stanowił raczej część składu samego Pailleta. Obraz za 72 livry kupił handlarz Guillaume-Jean Constantin.

oil on panel, approx. 64.8 × 81 cm

PROVENANCE → The painting was put up for sale at an auction organized by Alexandre-Joseph Paillet on 9 April 1793. As it was included in the supplement of the catalogue, it does not appear to have previously belonged to one of the collectors whose paintings were put up for sale at the time, namely the Marquis Philippe Henri de Ségur (1724–1801) and Charles-François-René Mesnard de Clesle (d. 1803). More likely, it was part of Paillet's own stock. The painting was bought for 72 livres by the dealer Guillaume-Jean Constantin.

LIT → Catalogue 9.04.1793, lot 17 (supplement); Lugt 5028; GPI, F-A1049, lot A17.

W katalogu aukcyjnym obraz opisano lakonicznie jako przedstawiający bitwę i malowany zamazyście.

The auction catalogue described the painting briefly as depicting a battle and painted with broad strokes.

47

Scena batalistyczna Battle Scene

olej, podłoże nieznane [tableau], wymiary nieznane

HISTORIA → Wystawiony na aukcji 27 lutego 1799 r. jako para z obrazem Jeana-Baptiste'a Lallemanda, oba sprzedane łącznie za kwotę 6 franków. Wcześniej w kolekcji osoby określonej w katalogu jako „obywatel ***”, posiadającej głównie ryciny.

oil, unknown support [tableau], dimensions unknown

PROVENANCE → Put up for sale on 27 February 1799 as a pair with a painting by Jean-Baptiste Lallemand, both were sold together for 6 francs. Previously in the collection of a person described in the catalogue as 'citizen ***', owning mainly engravings.

LIT → Catalogue 27.02.1799, lot 153; Lugt 5872; GPI, F-A1199, lot 153.

48

Scena batalistyczna Battle Scene

olej, podłoże nieznane [tableau], wymiary nieznane

HISTORIA → Wystawiony na sprzedaż w Paryżu 12 października 1819 r. na aukcji zorganizowanej przez Bon-Thomasa Henry'ego lub Duranda. Sprzedany Descatowi za 18 franków.

oil, unknown support [tableau], dimensions unknown

PROVENANCE → Put up for sale in Paris on 12 October 1819 at an auction organized by Bon-Thomas Henry or Durand. Sold to a certain Descat for 18 francs.

LIT → Catalogue 11.10.1819, lot 46; Lugt 9666; GPI, F-981, lot 46.

W katalogu aukcji opisany jako starcie kawalerii („choc de cavalerie”) malowane żywiołowo.

In the auction catalogue described as a clash of cavalymen ('choc de cavalerie') painted spontaneously.



49

Bitwa pod Zborowem

olej, płótno, 78 × 111 cm
Muzeum Okręgowego w Tarnowie, nr inw. MT-A-M/230; depozyt w Sukiennicach – Oddziale Muzeum Narodowego w Krakowie

Na odwrociu napisy: „MT-A-M/230.”, „MZT / I 230” oraz atramentem: „Michał Mniszech”. Na bieżym napis: „Obraz historyi Polskiej / przez Norblina J.O.X. / Józefa Poniatowskiego”. Na podramku pięć papierowych nalepek: nalepka inwentarzowa z dawnego MZT z numerem „230”; nalepka tegoż muzeum z tytułem obrazu i wyceną 300 000 złotych; nalepka wystawowa z 1910 r. z numerem „15534” i nazwiskiem [Romana] Sanguszki; papierowa nalepka własnościowa „Prce* Joseph Poniatovski” oraz fragmentarycznie zachowana nalepka z napisem „N 40 [...] / Norb (?) [...]”. W nieznanym okresie z owrocia obrazu zniknęły kartki z napisami: „Sławuta” oraz „N.463 rok 1860”, notowane w starszej literaturze. W 1910 r., kiedy Batowski opracowywał omawiany tu obraz, widoczne były także nieistniejące dziś napisy: „3 1663” (naniesiony czerwoną farbą numer inwentarzowy kolekcji króla) oraz numer „[...]892” (biała farba).

HISTORIA → Obraz namalowany na zamówienie Stanisława Augusta lub z myślą o nim. Opłacony kwotą 120 dukatów 14 lutego 1789 r. Do katalogu został wpisany jako *Bitwa Jana Kazimierza*. Niebawem odsprzedany lub odstąpiony przez króla Michałowi Jerzemu Mniszchowi (1742–1806) i jego żonie Urszuli

Battle of Zboriv

ok./c.
1788

oil on canvas, 78 × 111 cm
Regional Museum in Tarnów, inv. no. MT-A-M/230; on loan to the Sukiennice [Cloth Hall] – a branch of the National Museum, Kraków

On the reverse, the inscription: 'MT-A-M/230.', 'MZT / I 230' and in ink: 'Michał Mniszech'. On the cross brace of the stretcher bar, the inscription: 'Obraz historyi Polskiej / przez Norblina J.O.X. / Józefa Poniatowskiego' [Painting from Polish History / by Norblin J.O.X. / Józef Poniatowski]. On the stretcher bar five paper labels: inventory label from the former MZT with the number '230'; label of this museum with the title of the painting and valuation of 300,000 zlotys; exhibition label of 1910 with the number '15534' and the surname of [Roman] Sanguszko; paper ownership label 'Prce* Joseph Poniatovski' and a partially preserved label with the inscription 'N 40 [...] / Norb (?) [...]'. At an unknown period, the labels with the inscriptions: 'Sławuta' and 'N.463 rok 1860' disappeared from the back of the painting which were recorded in older literature. In 1910, when Batowski was working on the painting discussed here, the inscriptions '3 1663' (applied in red paint, the inventory number of the Stanisław August collection) and the number '[...]892' (white paint) – were also visible; these no longer exist today.

PROVENANCE → The painting was commissioned by Stanisław August or executed with him in mind. Paid for on 14 February 1789 with 120 ducats. Recorded in the catalogue as *Battle of Jan Kazimierz*. Soon resold or given by the king to Michał Jerzy Mniszech (1742–1806) and his wife, Urszula née Zamoyska

z Zamoyskich (1757–1816)³⁴⁸. Ok. 1794/1795 r. Mniszchowie sprzedali obraz księciu Józefowi Poniatowskiemu. W maju 1810 r. o jego pozyskanie bezskutecznie zabiegał u Mniszchowej książę Adam Czartoryski. Od 1851 r. praca znajdowała się w pałacu Sanguszków w Sławucie. W 1910 r. Roman Sanguszko wypożyczył ją na wystawę dzieł Norblina zorganizowaną przez Batowskiego. W 1945 r. znajdowała się w pałacu Sanguszków w Gumińskich, skąd trafiła do zbiorów Muzeum Okręgowego w Tarnowie. 15 lutego 2001 r. zakończono gruntowną konserwację obrazu. W 2010 r. przekazano go w depozyt do MNK, na ekspozycję w Sukiennicach.

ARCH → BCz, 6041 II, fol. 133; ZNiO 2585; AGAD, AJP, 202, no. 1663; AGAD, AJP, 370, fol. 164; ZNiO 2585/II, fol. 2; Archiwum PAN, Archiwum Batowskiego, III/2-50, fol. 376.

LIT → Catalogue 14.05.1830, p. V; Hillemacher 1848, p. 7; Rastawiecki 1851, p. 64; Sobieszański 1869, p. 39; Mycielski 1897, p. 119; Fournier-Sarlovèze 1907, p. 47; Batowski 1910a, p. 846; Batowski 1910b, p. 7; Batowski 1911a, pp. 96–99; Rutowski 1914, p. 11; Kopera 1926, p. 320; Mańkowski 1932, p. 381; Porebski 1952, p. 55; Dobrowolski 1957, vol. 1, p. 82; Porebski 1961, p. 24; Auburn 1977, p. 26; Kępińska 1978, pp. 22–23, 47; Patellière 1978, vol. 1, p. 23, vol. 2, no. 28; Bernatowicz 1998, p. 115; Ciciora 2010, pp. 44–45, 255; Juszcak 2011, p. 42; Ignaczak 2016a, p. 530; Juszcak 2020, p. 292; Fabre 2022, vol. 2, p. 275; Niemira 2022a, pp. 259, 272; Niemira 2022d, p. 42.

Obraz został namalowany niewątpliwie z myślą o Stanisławie Augustie lub wręcz na jego zamówienie. Nie dysponujemy co prawda żadnymi dokumentami dotyczącymi genezy pracy, ale jej nietypowy temat i związek z polityką dworu królewskiego ok. 1787/1788 r. zdają się potwierdzać bezpośrednio zaangażowanie monarchy w powstanie dzieła.

Praca przedstawia bitwę pod Zborowem, stoczoną 15–16 sierpnia 1649 r. między wojskami koronnymi, zmierzającymi na odsiecz obleganemu Zbarażowi, a armią tatarską i Kozakami. Stroną polską dowodził król Jan Kazimierz, który w przededniu bitwy zażądał od szlachty do walki. Starcie zakończyło się zwycięstwem Polaków i doprowadziło do zawarcia ugody. Ta, choć zakładała przekazanie stronie tatarskiej okupu, w Rzeczypospolitej uchodziła – podobnie jak sama bitwa – za sukces. W XVIII w. legendę starcia pod Zborowem współtworzył ponadto fakt, że brał w nim udział Jan Sobieski, przyszły król i zwycięzca spod Wiednia.

Zainteresowanie Stanisława Augusta (i Norblina) bitwą pod Zborowem wynikało prawdopodobnie z bieżącej sytuacji politycznej. Od 1786 r. coraz głośniej się mówiło o nadchodzącej wojnie Rosji z Turcją, a w 1787 r. stała się ona faktem. Z Turkami walczyła też Austria. Stanisław August próbował wykorzystać ten konflikt dla wzmocnienia pozycji Polski w regionie i rozciął przed Katarzyną II perspektywę pomocy militarnej (w tym celu spotkał się z nią w Kaniowie w maju 1787 r.). Nie wiemy co prawda w jakim wnętrzu Zamku Królewskiego lub Pałacu na Wodzie *Bitwa* była prezentowana, ale elitarnego widza mogła informować o ambicjach wschodniej polityki Stanisława Augusta. Temat obrazu przypominał o zaangażowaniu Rzeczypospolitej w wojny z Turkami i odnoszonych przez nią zwycięstwach. Z kolei osoba króla Jana Kazimierza wskazywała na bezpośrednie zaangażowanie polskich monarchów w tego rodzaju przedsięwzięcia (a tym samym dawała do zrozumienia, że i obecny król Polski w razie potrzeby poprowadzi armię do walki)³⁴⁹. Polityczną

(1757–1816).³⁴⁸ In around 1794/1795 the Mniszechs sold the painting to Prince Józef Poniatowski. In May 1810, Prince Adam Czartoryski unsuccessfully sought Urszula Mniszech's assistance in acquiring the painting. From 1851, the work was housed in the Sanguszko palace in Sławuta. In 1910 Roman Sanguszko loaned it for an exhibition of Norblin's works organized by Batowski. In 1945, it was located in the Sanguszko palace in Gumniska, from where it ended up in the collection of the Regional Museum in Tarnów. On 15 February 2001 comprehensive conservation work on the painting was completed. In 2010, it was given on loan to the MNK for an exhibition in the Sukiennice (Cloth Hall).

The painting was undoubtedly executed with Stanisław August in mind or even commissioned by him. Although there are no documents confirming the origins of the work, the unusual subject matter, and its connection with the politics of the royal court c. 1787/1788 seem to confirm the monarch's direct involvement in its creation.

The painting depicts the Battle of Zboriv, fought on 15–16 August 1649 between the Crown (Polish) army, which was marching to relieve the besieged city of Zbaraż (now Zbarazh/Zboriv, Ukraine), and the Tatar and Cossack armies. The Poles were commanded by King Jan Kazimierz, who, on the eve of the battle, strongly urged the *szlachta* to fight. The clash ended in victory for the Poles and led to a settlement. Although the settlement provided for a ransom to be paid to the Tatars, in the Polish-Lithuanian Commonwealth it was considered a success – like the battle itself. In the eighteenth century, the legend of the Battle of Zboriv was further consolidated by the fact that Jan Sobieski, the future king and victor at Vienna, took part in it.

Stanisław August's (and Norblin's) interest in the Battle of Zboriv was probably due to the immediate political situation. From 1786 onwards, there was increasing talk of an impending war between Russia and Turkey, which in 1787 became a reality. Austria was also fighting against the Turks. Stanisław August sought to take advantage of this conflict to strengthen Poland's position in the region and broached the subject to Catherine II of the possibility of providing military assistance (to this end he met her in Kaniów (now Kaniv, Ukraine) in May 1787. Although we do not know in which interior of the Royal Castle or the Palace on the Isle, the *Battle of Zboriv* was displayed, to the educated viewer it may have communicated the ambitions of Stanisław August's policy towards the east. The subject of the painting was a reminder of the Polish-Lithuanian Commonwealth's involvement in the war against the Turks and the victories it achieved. In turn, the person of King Jan Kazimierz indicated the direct involvement of Polish monarchs in such endeavours (and thus let it be understood that, if necessary, the current Polish king would also lead an army into battle).³⁴⁹ The political

348 Przytaczanej przez Romana Aftanazego i Władysława Tomkiewicza informacji, jakoby Mniszchowie kupili obraz od króla ok. 1795 r. i wywieźli go do Wiśniowca, nie udało się potwierdzić. Zob. Tomkiewicz 1934, s. 414; Aftanazy 1988, t. 5, s. 374.

349 Chociaż współcześnie patrzy się na Stanisława Augusta jako na króla-pacyfistę, nie należy zapominać, że był on całkowicie świadom znaczenia armii dla budowania siły państwa, a w realizacjach propagandowych chętnie gloryfikował waleczność i wykorzystywał figurę króla-wojownika.

348 The information quoted by Roman Aftanazy and Władysław Tomkiewicz that the Mniszechs purchased the painting from the king in around 1795 and took it to Wiśniowiec could not be confirmed. See Tomkiewicz 1934, p. 414; Aftanazy 1988, vol. 5, p. 374.

349 Although, nowadays, Stanisław August is seen as a pacifist king, it should not be forgotten that he was fully aware of the importance of the army for building the strength of the state, and in his propaganda manifestations he willingly glorified bravery and made use of the figure of the warrior king.

interpretację *Bitwy* potwierdzają losy obrazu. Po spotkaniu z imperatorką w Kaniowie król zaczął tracić złudzenia dotyczące budowy antytureckiego sojuszu, choć nie wycofał się z rozpoczętych wcześniej projektów propagandowych (we wrześniu 1788 r. odsłonięto w Łazienkach pomnik Jana III). Plan sojuszu z Rosją król porzucił dopiero na przełomie lat 1788 i 1789. Z kolei w 1789 r. zdecydował się pozbyć omawianego tu obrazu. Juszczak sugerowała niedawno, że zaważyło tu niezadowolenie monarchy z jakości pracy, ale wydaje się, że na decyzję Stanisława Augusta wpłynąć mogły przede wszystkim czynniki polityczne. W 1789 r. w środowisku dworu nikt już nie wierzył w sojusz z Rosją, a na Turcję patrzono jak na potencjalnego sojusznika. Obraz, który jeszcze dwa lata wcześniej mógł ilustrować wspólne polsko-rosyjskie cele, był niewygodnym świadectwem zarzuconej już linii politycznej. Odstąpienie go Mniszchowi „oczyszczało” siedzibę króla z niezręcznego komunikatu.

Co ciekawe, stylistyka obrazu Norblina ma związek z innymi pracami wykonanymi na dworze w ramach antytureckiej kampanii propagandowej. W 1787 r. król zamówił u Jana Bogumiła Plerscha (1732–1817) dwa pejzaże dokumentujące jego spotkanie z imperatorką w Kaniowie: *Fajerwerki na cześć Katarzyny II w 1787 r.* oraz *Powitanie Katarzyny II w Kaniowie* (Lwowska Galeria Obrazów, nr inw. 3965, il. 49-1; 49-2; a replika jednego z nich w Rosji). Norblin w *Bitwie pod Zborowem* wyraźnie podejmuje z nimi dialog. Nawiązania dotyczą typu pejzażu (różowo-błękitne niebo³⁵⁰, korony drzew na linii horyzontu, rzeka z *Powitania*) oraz niezwykłych efektów światła, dymów, wybuchów, a także migotania na ciemnej tafli wody, po której suną łodzie (wszystkie te rozwiązania znajdziemy na *Fajerwerkach*). Otwarte pozostaje pytanie, gdzie Norblin zetknął się z obrazami Plerscha. Czy miało to miejsce jeszcze w jego pracowni, czy już na Zamku? Nie wiadomo także, czy decyzja o powieleniu jego zabiegów była samodzielnym wyborem artysty, czy może wskazówką króla³⁵¹.

Norblin, pracując nad *Bitwą pod Zborowem*, musiał konsultować się z historykiem lub osobą obeznaną w ikonografii poprzedniego stulecia (Adamem Naruszewiczem? Księciem Adamem Czartoryskim? Królem?). Typ pejzażu odpowiada bowiem historycznym opisom Zborowa (miasteczko położone nad rzeką, na skarpie), a szereg detali wojskowych, takich jak most pontonowy, drewniane palisady, zasieki czy wozy – siedemnastowiecznym przekazom wizualnym³⁵². Przekonująco malarz ukazał także podgolonego magnata na gniadym koniu (być może to portret Jerzego Ossolińskiego, który brał udział w bitwie), chorągiew z herbem Wazów i Rzeczypospolitej czy trzymany przed królem buńczuk³⁵³. „Zgrzytają” za to rycerskie zbroje oraz postać Jana Kazimierza na białym koniu, nieco oderwana od ikonografii tego monarchy. Nie udało mi się niestety ustalić, czy chorągwie na obrazie Norblina (czerwone proporce z czarnym polem i białym krzyżem) są jego inwencją artystyczną i wskazują po prostu na chrześcijańską orientację polskiej armii, czy są nawiązaniem do rzeczywiście istniejących znaków.

350 Na marginesie warto wspomnieć, że podobną kolorystykę można odnaleźć w twórczości nauczyciela Norblina - Francesca Casanovy: pojawia się dość rzadko, ale nie jest zupełnie nieobecna. Zob. zwłaszcza monumentalną *Bitwę* w Musée des Beaux-Arts w Breście (nr inw. 62.13.1).

351 Wiadomo, że Stanisław August ingerował w rysunkowe kompozycje Norblina i zlecał mu przemalowania. Por. *Kalendarium*.

352 Niewykluczone, że Norblin znał też rysunki Johana Christiana Kamsetzera z 1777 r. lub Johanna Heinricha Müntza z lat 1781-1783, przedstawiające pejzaże Ukrainy.

353 Wśród rysunków Norblina zachowała się praca przedstawiająca także inny typ buńczuka, zob. MNW, Rys. Pol. 9779.

interpretation of *Battle...* is confirmed by the painting's fate. After his meeting with the Empress at Kaniów, the king began to shed all illusions of building an anti-Turkish alliance, although he did not withdraw from the propaganda projects he had begun earlier (in September 1788 a monument to Jan III was unveiled at the Łazienki). The king did not abandon his plan for an alliance with Russia until late 1788 / early 1789, and as a result decided to dispose of the painting in question in 1789. Juszczak has recently suggested that the monarch's dissatisfaction with the quality of the work was at the root of the issue here, but it seems that Stanisław August's decision may have been largely influenced by political factors. By 1789, no one in the court circles believed in an alliance with Russia, and Turkey was viewed as a potential ally. The painting, which only two years earlier might have illustrated common Polish-Russian goals, was an unwelcome testimony to a political line that had now been abandoned. Passing the painting on to Mniszech 'cleared' the king's residence of an inappropriate message.

It is interesting that the style of Norblin's painting is related to other works produced at court as part of an anti-Turkish propaganda campaign. In 1787 the king commissioned two landscapes from Jan Bogumił Plersch (1732–1817) documenting his meeting with the Empress in Kaniów: *Fireworks in Honour of Catherine II in 1787* and *Welcoming Catherine II in Kaniów* (Lviv Picture Gallery, inv. no. 3965, figs 49-1 and 49-2; and a replica of one of these in Russia). In his *Battle of Zboriv* Norblin explicitly enters into a dialogue with them. Allusions are made to the type of landscape (the pink and blue sky,³⁵⁰ the crowns of the trees on the horizon, the river from *Welcoming...*) and to the unusual effects of the lights, smoke, and explosions, as well as the flickering on the dark surface of the water on which the boats are gliding along (all of which can be seen in *Fireworks...*). The question of where Norblin came into contact with Plersch's paintings remains an open one. Did this take place in his workshop or at the Castle? It is also unclear whether the decision to reproduce his 'compositional motifs' was the artist's own choice or perhaps an instruction from the king.³⁵¹

When working on the *Battle of Zboriv*, Norblin must have consulted a historian or someone familiar with the iconography of the previous century (Adam Naruszewicz? Prince Adam Czartoryski? the king?). The type of landscape corresponds to historic descriptions of Zborów (a small town situated on a river, on an escarpment), and a number of military details, such as the pontoon bridge, wooden palisades, abatises and carts – to seventeenth-century visual accounts.³⁵² The painter also convincingly depicts a shaven-headed magnate on a bay horse (possibly a portrait of Jerzy Ossoliński, who took part in the battle), a flag with the Vasa and Polish-Lithuanian Commonwealth's coats of arms, and a *bunchuk* held up in front of the king.³⁵³ On the other hand, the knights' armour and the figure of Jan Kazimierz on a white horse, which diverged somewhat from the iconography of this monarch, are 'irritating'. Unfortunately, I have not been able to establish whether the flags in Norblin's painting (red pennants with a black field and white cross) are an artistic invention of his and simply indicate the Polish army's Christian orientation, or whether they are a reference to actually existing insignia.

350 As an aside, it is worth mentioning that a similar colour scheme can be found in the work of Norblin's teacher - Francesco Casanova: although it appears rarely, it is not absent. See especially the monumental *Battle* in the Musée des Beaux-Arts in Brest (inv. no. 62.13.1).

351 It is known that Stanisław August intervened in the compositions of Norblin's drawings and asked him to redraw them. See *Timeline*.

352 It is possible that Norblin was also familiar with the drawings of Johann Christian Kamsetzer of 1777 and of Johann Heinrich Müntz of 1781-1783, depicting Ukrainian landscapes.

353 Among Norblin's drawings a work depicting a different type of *bunchuk* has also survived, see MNW, Rys. Pol. 9779.



49-1, 49-2

Jan Bogumił Plersch

*Fajerwerki na cześć Katarzyny II w 1787 roku, Odjazd Katarzyny II z Kaniowie /
Catherine II leaving Kaniów in 1787, Fireworks in Honour of Catherine II in 1787*

Lwowska Galeria Obrazów im. Borysa Woźnickiego /

Borys Voznytskyi Lviv National Art Gallery



SCENY RODZAJOWE

GENRE SCENES



[Z udziałem Francesca Casanovy lub jego współpracowników? /
With the collaboration of Francesco Casanova or his associates?]

50–51

**Para obrazów:
Para w porcie
i Turek z fajką**

**Pair of paintings:
A Couple in the Harbour
and Turk with a Pipe**

ok./c.
1765–1770

olej, płótno, 79 × 133 cm
kolekcja prywatna, Francja

oil on canvas, 79 × 133 cm
private collection, France

HISTORIA → Obrazy być może pochodzą ze zbiorów écuyer Louisa René Marchala de Saincy (1746–1807); zostały sprzedane na aukcji 29 kwietnia 1789 r. Na początku XXI w. znajdowały się w kolekcji prywatnej w Paryżu. W 2014 r. pojawiły się w ofercie Galerie Alexis Bordes w Paryżu, a 29 stycznia 2016 r. wystawiono je na sprzedaż w Sotheby's.

PROVENANCE → The paintings may have come from the collection of écuyer Louis René Marchal de Saincy (1746–1807); they were sold at an auction on 29 April 1789. At the beginning of the twenty-first century they were in a private collection in Paris. In 2014 they were on sale at the Galerie Alexis Bordes in Paris, and on 29 January 2016 they were put up for sale at a Sotheby's auction.

LIT → Catalogue 29.04.1789, pp. 11–13, lot 32; GPI, F-A960, no. 32; Zvereva 2014, no. 8; Sotheby's 29.01.2016, lot 543; Niemira 2022a, pp. 97, 103, 310.

W paryskiej galerii Alexisa Bordes'a prace przypisano Casanovie, a jako najbliższą analogię do ich stylu przywołano wiązany z tym artystą pejzaż ze zbiorów Dulwich Picture Gallery (nr inw. DPG 138). Sposób wykonania obu scen odbiega jednak od techniki Casanovy: kolory są czystsze, a farba kładziona grubiej. Pod względem technicznym obrazy przypominają raczej dzieła przypisywane temu artyście hipotetycznie, które uznać należy za produkcję warsztatową (np. *Mężczyznę pijącego wino* z Luwru, poz. III), a także wczesne obrazy Norblina. Z Norblinem obie sceny łączy także kilka rozwiązań kompozycyjnych (grupka rybaków, konwencjonalne przedstawienie partii nieba). Temat obu scen ma z kolei swój odpowiednik w zaginionej dziś gabinetowej pracy Norblina przedstawiającej scenę portową z postaciami (poz. 79).

Przedstawiona w „Historii” informacja, jakoby obrazy pochodziły z kolekcji Louisa René Marchala de Saincy, ma charakter hipotezy. Opiera się ona na fakcie, że w jego zbiorach były notowane cztery supraporty malowane przez Casanovę (co mogło oczywiście oznaczać: warsztat i uczniów), a przedstawiające obóz wojskowy, postój wojskowych i dwa widoki morskie. Ich wymiary (2 stopy 6 cali × 4 stopy 3 cale) tylko nieznacznie różnią się od wymiarów omawianych tu scen portowych. Warto też podkreślić, że Marchal de Saincy posiadał aż 15 kompozycji Casanovy, więc i kontakty między nim a artystą musiały być stałe. Kolekcjoner miał ponadto w swoich zbiorach słynny cykl *panneaux* Fragonarda przedstawiający fety wydawane w Saint-Cloud (datowany zwykle na ok. 1773–1775, obecnie rozproszony między Banque de France a National Gallery w Waszyngtonie, nr inw. 1961.9.16–17). Jest bardzo prawdopodobne, że Norblin go widział i znał mieszkanie Marchal de Saincy'ego. Badacze dopatrują się inspiracji cyklem Fragonarda w *panneaux* malowanych przez Norblina dla pawilonu powązkowskiego.

At the Galerie Alexis Bordes in Paris, the works were attributed to Casanova, and a landscape from the collection of the Dulwich Picture Gallery (inv. no. DPG 138), which is associated with this artist, was cited as the closest to them in style. However, the manner in which both scenes are executed differs from Casanova's technique: the colours are clearer and the paint applied more thickly. From a technical point of view, the paintings are more reminiscent of works with hypothetic attributions to this artist, which should be considered as having been made by the workshop (e.g. *Man Drinking Wine* from the Louvre, cat. no. III), as well as of early paintings by Norblin. The two scenes are also linked to Norblin due to several compositional solutions (the group of fishermen, the conventional representation of the sky). The subject of both scenes, in turn, has its counterpart in Norblin's now lost cabinet work depicting a harbour scene with figures (cat. no. 79).

The information given in 'Provenance' that the paintings may have come from the collection of Louis René Marchal de Saincy is hypothetical. It is based on the fact that four overdoors painted by Casanova (which could, of course, mean by his workshop and pupils) were noted in his collection; they depicted a military camp, an army at halt and two sea views. Their dimensions (2 feet 6 inches × 4 feet 3 inches) differ only slightly from those of the port scenes discussed here. It is also worth noting that Marchal de Saincy owned as many as fifteen of Casanova's compositions, so contact between him and the artist must also have been taking place on a regular basis. In addition, he had in his collection Fragonard's famous series of *panneaux* depicting fêtes taking place at Saint-Cloud (usually dated c. 1773–1775, now dispersed between the Banque de France and the National Gallery in Washington, inv. no. 1961.9.16–17). It is highly likely that Norblin saw it and was familiar with Marchal de Saincy's apartment. Scholars see inspiration drawn from Fragonard's series in the *panneaux* Norblin painted for the Powązki pavilion.





52-53

Para obrazów:
Kuglarze z małpką
i Wróżka

Pair of paintings:
Jugglers with a Monkey
and Fortune Teller

1768

Kuglarze z małpką (Dama dająca jałmużnę)
olej, blacha miedziana, 22,5 × 17 cm
Zamek Królewski w Warszawie, nr. inw. ZKW/3914

Na licu obrazu, po prawej u dołu czerwoną farbą numer z kolekcji Stanisława Augusta: „782”. Na odwrociu białą farbą numer: „ZKW/3914”.

Wróżka
olej, blacha miedziana, 22,5 × 17 cm
Zamek Królewski w Warszawie, nr inw. ZKW/3915

Sygnowany i datowany na łuku wieży: „NBf. 1768”. Na licu obrazu, po prawej u dołu czerwoną farbą numer z kolekcji Stanisława Augusta: „783”. Na odwrociu białą farbą numer: „ZKW/3915”.

HISTORIA → Namalowane w Paryżu, obrazy trafiły do Polski niewątpliwie razem z Norblinem w 1774 r. Nabyte przez króla Stanisława Augusta w 1782 r. (opłacone kwotą 50 dukatów 11 czerwca 1782 r.) były eksponowane prawdopodobnie na Zamku Królewskim. W 1795 r. wisiały w sypialni króla w pałacu w Łazienkach, w 1796 r. – w Gabinetecie do Ubierania. Od 1798 r. znalazły się w posiadaniu księcia Józefa Poniatowskiego, a od 1813 r. – Marii Teresy Tyszkiewiczowej, w pałacu w Łazienkach. 7 października 1815 r. zostały kupione przez Kazimierza Rzewuskiego i wywiezione do Wiednia. Po śmierci Rzewuskiego w 1820 r. stały się własnością jego córki Ludwika Lanckorońskiej, a następnie od 1839 r. – jej syna Kazimierza i wnuka Karola Lanckorońskiego, który ok. 1901 r., a zapewne i wcześniej, eksponował obrazy w Damensalon swojego pałacu w Wiedniu. W 1943 r. znalazły się w rękach nazistów. W 1947 r. odzyskane przez Antoniego Lanckorońskiego zostały zdeponowane w Zamku Hohenems koło Vaduz; od 1950 r. w depozycie w banku w Szwajcarii. W 1994 r. ofiarowane przez Karolinę Lanckorońską Zamkowi Królewskiemu w Warszawie.

ARCH → AGAD, AJP, 200, nos 782 and 783; AGAD, AJP, 201, fol. 31, nos 782 and 783; AGAD, AJP, 202, nos 782 and 783; AGAD, AJP, 369, fol. 30; AGAD, AJP, 414, fol. 107; AGAD, AJP, 508/509; AGAD, KSA, 5b, fols 18–25; AGAD, KNBK, 168; AGAD, AJP, 118, fol. 419; Archiwum PAN, Archiwum Batowskiego, III/2-21, fol. 51; ZKW, AKL, R XIX/1-2.

LIT → (both paintings): Rastawiecki 1851, pp. 63–64; Sobieszański 1869, p. 39; Palais Lanckoroński 1903, p. 14; Batowski 1911a, p. 94; Rutowski 1914, p. 11; Batowski 1931, p. 513; Mańkowski 1932, pp. 64, 157, 301–302; Michałowski 1978; Patellière 1978, vol. 1, p. 23, vol. 2, nos 30 and 31; Warszawa 1995, nos 1.16 and 1.17; Juszcak, Małachowicz 1995, nos 14 and 15; Juszcak, Małachowicz 1998, nos 12 and 13; Bernatowicz 1998, pp. 115–116; Juszcak 2007, pp. 371–373; Juszcak 2009, pp. 346–347; Winiewicz-Wolska 2010, vol. 2., p. 175, nos 648 and 649; Juszcak 2011, pp. 38–44; Świętosławska 2015, p. 93; Juszcak 2020, p. 290; Dmowska et al. 2022, pp. 86–91; Niemira 2022a, p. 97, 124–126, 153, 255; Warszawa 2022, pp. 100–103.

Choć niewielki format prac oraz ich hollandyzujący charakter sugerują, że powstały z myślą o chłonnym na tego typu obiekty paryskim rynku sztuki, Norblin nie rozstawał się z nimi przez kilkanaście lat: namalowane w 1768 r. obrazy sprzedał dopiero w roku 1782. Trudno jednak spekulować, czy stanowiły one część „składu” pracowni, czy może element dekoracji mieszkania artysty. Wysoka kwota, którą Norblin uzyskał za nie od króla (50 dukatów, tj. 900 złotych), pokazuje jednak niezbicie, że malarz wysoko je cenił.

Obrazki reprezentują typ gabinetowy: zarówno z uwagi na swój format, jak i kompozycję. Mamy tu bowiem do czynienia ze scenkami rodzajowymi osadzonymi w malowniczej architekturze przywodzącej na myśl kraje północy (*Wróżka*) lub kompozycje północnych italianistów (*Kuglarze*). Juszcak słusznie zwraca uwagę, że punktem odniesienia dla Norblina mogły być zarówno scenki malowane przez Davida Teniersa i jego naśladowców, jak i obrazki Huberta Roberta i Fragonarda powstałe w latach 60. XVIII w. Do listy artystycznych odniesień dodać możemy Antoine’a Watteau: postaci z *Wróżki* zdają się bowiem nawiązywać do jednej z jego kompozycji lub jej graficznego powtórzenia

Jugglers with a Monkey (A Lady Giving Alms)
oil on copper, 22.5 × 17 cm
Royal Castle, Warsaw, inv. no. ZKW/3914

On bottom right of the painting, the red no. ‘782’ of the Stanisław August collection. On the back the white number: ‘ZKW/3914’.

Fortune Teller
oil on copper, 22.5 × 17 cm
Royal Castle, Warsaw, inv. no. ZKW/3915

Signed and dated on the arch of the tower gate: ‘NBf. 1768’. On bottom right of the painting, the red no. ‘783’ of the Stanisław August collection. On the back the white number: ‘ZKW/3915’.

PROVENANCE → Painted in Paris, the pictures undoubtedly came to Poland with Norblin in 1774. Acquired by King Stanisław August in 1782 (50 ducats paid on 11 June 1782), they were probably on display at the Royal Castle. In 1795 they hung in the king’s bedchamber in the Łazienki Palace, in 1796 – in the Dressing Room. From 1798 they were in the possession of Prince Józef Poniatowski, and from 1813 – Maria Teresa Tyszkiewicz, in the Łazienki Palace. On 7 October 1815 they were purchased by Kazimierz Rzewuski and taken to Vienna. After Rzewuski’s death in 1820, they became the property of his daughter Ludwika Lanckorońska, and then from 1839 – her son Kazimierz and grandson Karol Lanckoroński, who in around 1901, and probably earlier, hung the paintings in the Damensalon of his residence in Vienna. In 1943 they fell into the hands of the Nazis. In 1947, recovered by Antoni Lanckoroński, they were on loan to Hohenems Castle near Vaduz; from 1950 onwards they were in a bank deposit box in Switzerland. In 1994 they were donated by Karolina Lanckorońska to the Royal Castle in Warsaw.

Although the small format of the works and their Dutch character suggest that they were created with the Paris art market in mind, which was receptive to this type of work, Norblin did not part with them for more than a dozen years or so: he did not sell the pictures, painted in 1768, until 1782. However, it is difficult to speculate whether they were part of the workshop’s ‘stock’ or perhaps part of the decoration of the artist’s accommodation. The high sum Norblin received from the king for them (50 ducats, i.e. 900 zlotys), however, shows irrefutably that the painter valued them highly.

The pictures are cabinet-type paintings: both in terms of their format and composition. For we are dealing here with genre scenes set in picturesque architecture reminiscent of northern countries (*Fortune Teller*) or northern Italian compositions (*Jugglers*). Juszcak was right to point out that Norblin’s point of reference may have been the scenes painted by David Teniers and his imitators, as well as paintings by Hubert Robert and Fragonard created in the 1760s. Antoine Watteau can also be added to the list of artistic references: figures from the *Fortune Teller* seems to allude to one of his compositions or its engraved

(il. 53-1)³⁵⁴, oraz Francesca Casanova: wielopiętrowy budynek ze sceny z kuglarzami i zestawiona z nim brama przywodzą na myśl gmach wyobrażony na jego obrazie *Pół ryb* ze zbiorów Musée des Beaux-Arts w Nancy (il. 52-1).

Nie ulega wątpliwości, że obie prace – choć niewielkie – należą do bardziej przemysłanych dzieł Norblina. Potwierdziły to wykonane przez konserwatorów ZKW w 2022 r. badania (Dmowska et al. 2022, s. 88–91). Ujawiły one, że obie prace artysta wykonał na jasnym gruncie, na który naniósł ołówkiem szczegółowy rysunek. Przystępując do kładzenia farby, zmienił jednak rozwiązania kilku fragmentów. W *Kuglarzach* planował umieścić dziecko obok postaci starszego mężczyzny stojącego przy schodach – ostatecznie przesunął je w prawo i dodał mu towarzyszkę, a na pierwotnym miejscu dziecka przedstawił pieska. Rozmyślił się także z malowania zwierzątka biegnącego po schodach. W oknie znajdującym się po prawej stronie zamiast dwóch postaci ostatecznie namalował tylko jedną. Uprościł też sylwetkę starca, odejmując mu ekstrawagancki kapelusz. Po położeniu farby również zdecydował się na kilka korekt i przemalowań. Dodał także nowe motywy: m.in. donice. Podobnie jest w przypadku *Wróżki*, gdzie mamy do czynienia zarówno z upraszczaniem jak i komplikowaniem wyjściowej kompozycji. Artysta uprościł zarys wyrysowanego w tle budynku, zmniejszył liczbę postaci (zrezygnował m.in. z kobiety czerpiącej wodę ze studni), ale też zdecydował się na dodatki: m.in. figurę pieska.

W Winnicy zachował się niedatowany rysunek Norblina przedstawiający scenkę wróżenia z ręki (nr inw. Γ-585). Jest on zapewne nieco późniejszy niż sam obraz i stanowi wariację na jego temat (wiadomo, że Norblin często po latach „bawił się”, przepracowując swoje wcześniejsze obrazy i ryciny).

Warto wspomnieć o jeszcze dwóch pracach Norblina podejmujących temat wróżki. Pierwsza to rysunek w formacie owalnym, wyobrażający pięć osób, w tym młodą kobietę i kabalarzkę. Tę pracę sprzedano na aukcji w Paryżu 9 lutego 1789 r. (poz. 540): za 40 liwrów nabył ją Joseph-Alexandre Le Brun. Drugim obiektem jest rysunek zlicytowany 3 marca 1926 r. w paryskim Hôtel Drouot. Przedstawiał on kabalarzkę (*La diséuse de bonne aventure*), miał wymiary 17 cm × 12 cm. Nie udało mi się jednak odnaleźć żadnej z tych prac (może są ze sobą tożsame?).



53-1
Laurens Cars, Antoine Watteau (wg / after)
Wróżka / Fortune Teller
1727
Rijksmuseum

by the stairs – ultimately, he moved the child to the right and placed a female companion next to the man; in the area where the child was to go originally, he depicted a little dog instead. He also changed his mind about painting the animal running up the stairs. In the window on the right, instead of two figures, he ended up painting only one. He also simplified the silhouette of the old man by removing his extravagant hat. After applying the paint, he decided to make a few corrections and repaintings. He also added new motifs: among others, the large pots. The same is true of the *Fortune Teller*, where we are dealing with both simplification of and additions to the initial composition. The artist simplified the outline of the building drawn in the background, reduced the number of figures (omitting, among other things, the woman drawing water from a well), but he also decided to make some additions: including the figure of the little dog.

In Vinnytsia there is a preserved undated drawing by Norblin depicting a palm-reading scene (inv. no. Γ-585). It was probably executed slightly later than the painting itself and is a variation on its theme (it is known that Norblin often ‘played around with’ and reworked his earlier paintings and engravings many years later).

It is worth mentioning two more works by Norblin that take up the theme of the *Fortune Teller*. The first is an oval format drawing depicting five people, including a young woman and a caballer. This work was sold at auction in Paris on 9 February 1789 (lot 540): Joseph-Alexandre Le Brun acquired it for 40 livres. The second work is a drawing auctioned on 3 March 1926 at the Hôtel Drouot in Paris. It depicted a fortune teller (*La diséuse de bonne aventure*) and measured 17 cm × 12 cm. However, I have not been able to find either of these works (perhaps they are the same one?).



52-1
Francesco Casanova
Pół ryb / La Pêche
Musée des Beaux-Arts, Nancy, inv. no. 147

354 Scenkę tę przepracowywali także inni paryscy artyści, m.in. Lallemand (rysunek sprzedany na aukcji w paryskiej Galerie Georges Petit, 7 czerwca 1928 r., poz. 105, potem w Christie's, 16 kwietnia 1997 r., poz. 161.).

354 This scene was also made by other Parisian artists, including Lallemand (the drawing was sold at auction in Paris at the Galerie Georges Petit, 7 June 1928, lot 105, then at Christie's, 16 April 1997, lot 161.).

54

Portret kobiety w malowniczym stroju, według Rembrandta

olej, deska, 10 × 7 cali starofrancuskich [ok. 27 × 18,9 cm]

HISTORIA → Obraz wystawiono na aukcji zorganizowanej przez J.B.P. Le Bruna 19 stycznia 1778 r. i sprzedano za 60 liwrów. Nabywcą był Louis-François Metra (1738-1804), publicysta i agent Fryderyka II Wielkiego.

Portrait of a Woman in a Picturesque Costume, after Rembrandt

przed/before
1774 (?)

oil on panel, approx. 27 × 18.9 cm

PROVENANCE → The painting was put up for sale at an auction organized by J.B.P. Le Brun on 19 January 1778 and sold for 60 livres. The purchaser was Louis-François Metra (1738-1804), publicist and agent of Frederick the Great.

LIT → Catalogue 19.01.1778, p. 53, lot 212; Lugt 2772; GPI, F-A486, lot 212; Niemira 2022a, pp. 210, 320.

Z lakonicznego opisu w katalogu trudno wyrokować, który z kobiecych portretów Rembrandta (lub jego naśladowcy?) skopiował Norblin. Warto jednak wspomnieć, że w Winnicy zachował się rysunek Norblina przedstawiający *Młodą kobietę z kolczykami*, według olejnego obrazu Rembrandta znajdującego się do 1781 r. w Paryżu, w kolekcji hrabiego Simona-René de Baudouina (obecnie w Ermitażu, il. 54-1).

From the brief description in the catalogue it is difficult to judge which of Rembrandt's (or his 'followers') female portraits Norblin copied. It is worth mentioning, however, that Norblin's drawing of a *Young Woman with Earrings*, after Rembrandt's oil painting, until 1781 in Paris, in the collection of Count Simon-René de Baudouin (now in the Hermitage, fig. 54-1), has been preserved in Vinnytsia.



54-1

Norblin, Rembrandt (wg / after)

Młoda kobieta z kolczykami / *Young Woman with Earrings*

1781?, 1787?

BOXM, Vinnytsia, Г-727

55

Żołnierze i kobiety przed karczmą

olej, deska, 5 cali × 3 cale i 9 linii starofrancuskich [ok. 13,5 × 10 cm]

HISTORIA → Obraz wystawiony na aukcji zorganizowanej w Paryżu 25 lutego 1782 r. przez François-Charles'a Joullaina i Saugraina, a prezentującej zbiory niejakiego Le Doux (?); sprzedany za 60 liwów nieznanemu bliżej Devinne'owi.

LIT → Catalogue 25.02.1782, lot 57; Lugt 3371; GPI, F-A683, lot 57.

W katalogu obraz opisany jako przedstawiający dwie kordgardy i oficerów „zabawiającymi się” z kobietami.

Soldiers and Women in Front of an Inn

przed/before
1774 (?)

oil on panel, approx. 13.5 × 10 cm

PROVENANCE → The painting was put up for sale at an auction held in Paris on 25 February 1782 by François-Charles Joullain and Saugrain, presenting the collection of a certain Le Doux (?); it was sold for 60 livres to an unknown Devinne.

In the catalogue, the painting is described as depicting two guards and officers 'amusing themselves' in the company of women.

56–57

Para obrazów: Alchemik w pracowni i Stara kobieta na tle pejzażu

olej, deska, 4 × 6 cali starofrancuskich (każdy) [ok. 10,8 × 16,2 cm]

HISTORIA → Przed 1788 r. obraz znajdował się w kolekcji „Vieux Villera”, zapewne Étienne'a Auguste'a Baude'a, seigneur de la Vieuville et de Saint-Père, marquis de Chateauneuf (1713–1795). 18 lutego 1788 r. został wystawiony w Paryżu na aukcji zorganizowanej przez Josepha-Alexandre'a Le Bruna (razem z czterema małymi „wiejskimi” obrazkami artysty i *Sceną kuchenną*). Kupiony za 12 liwów przez handlarza obrazów Jeana-François Breyttera (1751 – po 1813), który już wcześniej obracał pracami Norblina (w 1787 r. kupił na aukcjach paryskich trzy jego rysunki).

LIT → Catalogue 18.02.1788, lot 186; GPI, F-A922, lot 186.

Według opisu katalogowego obrazki przedstawiały alchemika w pracowni (*laboratoire*) oraz starą kobietę na tle pejzażu, w scenerii nocnej (być może wiedźmę?). Wpisywały się zapewne w tradycję gabinetowych obrazków holenderskich Thomasa Wijcka, Mattheusa van Helmonta czy Davida Teniersa, popularnych na paryskim rynku w drugiej połowie XVIII w. (zob. olejny *Astronom* François Eisena z Musée des Beaux-Arts w Valenciennes, nr inw. P46-1-518). Były jednak od typowego „holendra” nieco mniejsze.

Norblin temat alchemika (lekarza?) w pracowni podjął również w rysunku z 1779 r. (il. 56-1). Postaci czarownic odnajdujemy z kolei w ilustracjach do *Myszeidy* z 1777 r. (MNP Gr 365-367).

Pair of paintings: Alchemist in his Workshop and Old Woman Against a Landscape

przed/before
1774 (?)

oil on panel, approx. 10.8 × 16.2 cm (each)

PROVENANCE → Before 1788 the painting was in the collection of the 'Vieux Viller', probably of Étienne Auguste Baude, seigneur de la Vieuville et de Saint-Père, Marquis de Chateauneuf (1713–1795). On 18 February 1788, it was put up for sale in Paris at an auction organized by Joseph-Alexandre Le Brun (together with four small 'country' paintings by the artist and *Kitchen Scene*). It was bought for 12 livres by the picture dealer Jean-François Breytter (1751 – after 1813), who had already traded in Norblin's works (he had bought three of his drawings at Parisian auctions in 1787).

According to the catalogue description, the paintings depicted an alchemist in a workshop (*laboratoire*) and an old woman against a landscape, in a nocturnal setting (perhaps a witch?). They were probably made in the tradition of the Dutch cabinet paintings by Thomas Wijck, Mattheus van Helmont or David Teniers, popular on the Parisian market in the second half of the eighteenth century (see François Eisen's oil painting *The Astronomer* from the Musée des Beaux-Arts in Valenciennes, inv. no. P46-1-518). They were, however, somewhat smaller than the typical 'Dutch' format.

Norblin also took up the theme of the alchemist (doctor?) in his laboratory in a drawing dating from 1779 (fig. 56-1). Figures of witches, on the other hand, can be found in illustrations to the *Myszeida* of 1777 (MNP Gr 365-367).



56-1
Alchemik (lekarz?) / Alchemist (A Doctor?)
 1779
 MNK Rr 1030.

58

Scena kuchenna Kitchen Scene

przed/before
 1774 (?)

olej na desce, 12 × 15 lub 11 × 15 cali starofrancuskich [ok. 32,4 × 40,5 cm lub 29,7 × 40,5 cm]

oil on panel, approx. 32.4 × 40.5 cm or 29.7 × 40.5 cm

HISTORIA → Przed rokiem 1786 obraz znajdował się w kolekcji Jules'a-Davida Cromota de Fougy, barona du Bourg (1725–1786), nadintendenta do spraw finansowych i administracyjnych hrabiego Prowansji (późniejszego Ludwika XVIII). Został być może namalowany na jego zlecenie, a w każdym razie stanowił *pendant* do obrazu Sébastiena Bourdona ze zbiorów du Bourga. Na aukcji 19 stycznia 1787 r. pracę Norblina sprzedano razem z obrazem Bourdona za 200 liwów niejakiemu Plantierowi. Przed 1788 r. obraz znalazł się w kolekcji „Vieux Villera”, zapewne Étienne'a Auguste'a Baude'a, seigneur de Vieuville et de Saint-Père, markiza de Chateaufeuf (1713–1795), ale już samodzielnie, bez pracy Bourdona. 18 lutego 1788 r. wystawiono go na aukcji zbiorów Vieux Villera zorganizowanej przez Josepha-Alexandre'a Le Bruna (razem z czterema małymi „wiejskimi” obrazkami Norblina, *Alchemikiem* oraz *Starą kobietą*) i sprzedano za 57 liwów handlarzowi Guillaume'owi-Jeanowi Constantinowi. 9 grudnia tego samego roku został ponownie wystawiony na sprzedaż, tym razem na aukcji zorganizowanej przez Le Bruna, oficjalnie prezentującej kolekcję markiza de *** (Montesquiou, 1739–1798), ale w rzeczywistości także obrazy ze składu organizatora oraz składów współpracujących z nim handlarzy, w tym Constantina, i wylicytowany przez tego ostatniego oficjalnie za cenę 63 liwów. Został ponownie wystawiony na sprzedaż 31 maja 1790 r. na aukcji zorganizowanej przez Constantina, Le Bruna i Nicolasa Lejeune'a i sprzedany za 48 liwów.

PROVENANCE → Before 1786 the painting was in the collection of Jules-David Cromot de Fougy, Baron du Bourg (1725–1786), superintendent for financial and administrative affairs of the Count of Provence (later Louis XVIII). It was perhaps painted at his behest, and in any case was the pendant to a painting by Sébastien Bourdon from the du Bourg collection. At a sale held on 19 January 1787, Norblin's work was sold together with Bourdon's painting for 200 livres to a certain Plantier. Before 1788, the painting was in the collection of the 'Vieux Viller', probably of Étienne Auguste Baude, seigneur de Vieuville et de Saint-Père, Marquis de Chateaufeuf (1713–1795), but on its own, without Bourdon's work. On 18 February 1788, it was put up for sale at the auction of the 'Vieux Viller' collection organized by Joseph-Alexandre Le Brun (together with four small 'country' paintings by Norblin, *The Alchemist* and *The Old Woman*) and sold for 57 livres to the dealer Guillaume-Jean Constantin. On 9 December of the same year, it was again put up for sale, this time at an auction organized by Le Brun, officially presenting the collection of the Marquis de *** (Montesquiou, 1739–1798), but in fact also paintings from the organizer's stock and that of dealers' collaborating with him, including Constantin, and auctioned by the latter officially for 63 livres. It was put up for sale again on 31 May 1790 at an auction organized by Constantin, Le Brun and Nicolas Lejeune and sold for 48 livres.

LIT→ Catalogue 29.01.1787, lot 3; Lugt 4130; GPI, F-A889, lot 3; Catalogue 18.02.1788, lot 144; Lugt 4261; GPI, F-A922, lot 144; Catalogue 9.12.1788, lot 268; Lugt 4364; GPI, F-A941; lot 0268; Catalogue 31.05.1790, lot 57; Lugt 4604; GPI, F-A986, lot 57.

W katalogu aukcji z 1787 r. obraz opisano jako scenę kuchenną umiejscowioną w malowniczym budynku wiejskim („grange”). Po lewej stronie miała się znajdować młoda kobieta wyciągająca wiadro ze studni. W katalogach późniejszych aukcji pojawiają się wzmianki na temat jeszcze dwóch innych postaci, a także sprzętów domowych i warzyw znajdujących się na pierwszym planie. Ton kompozycji opisano jako srebrzysty, co notabene współgrałoby z faktem, że była ona przewidziana jako *pendant* do kuchennego obrazu Bourdona. Znane są bowiem sceny tego artysty utrzymane w podobnej, szaro-srebrnej kolorystyce (por. *Scena kuchenna*, Luwr, nr inw. MI1027). W latach 60. i 70. XVIII w. sceny kuchenne osadzone w rzeczywistości wiejskiej pojawiają się także w twórczości Fragonarda, Huberta Roberta czy Louisa-Marc-Antoine’a Bilcoq. W Musée des Beaux-Arts w Dijon znajduje się „kuchenny” obraz Jeana-Baptiste’a Lallemanda (1716–1803), na którym, tak jak na zaginionym obrazie Norblina, przedstawiono kobietę przy studni i dwie inne postaci (nr. inw. 2809).

The 1787 auction catalogue described the painting as a kitchen scene set in a picturesque barn (Fr. *grange*). On the left was said to be a young woman pulling a bucket up from a well. The catalogues of later auctions mention two other figures, as well as domestic utensils and vegetables in the foreground. The tone of the composition was described as silvery, which incidentally would harmonize with the fact that it was intended as a pendant to the kitchen painting by Bourdon. Indeed, scenes by this artist in a similar grey-silver colour scheme are known (cf. *Kitchen Scene*, Louvre, inv. no. MI1027). In the 1760s and 1770s, kitchen scenes in realistic rural settings also appear in the works of Fragonard, Hubert Robert and Louis-Marc-Antoine Bilcoq. The Musée des Beaux-Arts in Dijon is in possession of a ‘kitchen’ painting by Jean-Baptiste Lallemand (1716–1803), which, like the lost Norblin painting, features a woman at a well and two other figures (inv. no. 2809).

59

Walka kogutów

Cockfight

przed/before
1774 (?)

olej, podłoże nieznanne, 7 × 11 cali starofrancuskich [ok. 18,9 × 29,7 cm]

oil, unknown support, approx. 18.9 × 29.7 cm

HISTORIA → Przed 1790 r. prawdopodobnie na składzie handlarza Guillaume’a-Jeana Constantina. Sprzedany za 30 liwrow na aukcji zorganizowanej przez niego i Le Bruna w Paryżu 31 maja 1790 r. Na tej samej aukcji wystawiono także inne prace Norblina: *Scenę kuchenną* oraz *Scenę batalistyczną* stanowiąca *pendant* do obrazu Louterbourga.

PROVENANCE → Before 1790, probably in the hands of the dealer Guillaume-Jean Constantin. Sold for 30 livres at an auction organized by him and Le Brun in Paris on 31 May 1790. At the same sale other works by Norblin were also presented: *Kitchen Scene* and a *Battle Scene* forming a pendant to a painting by Louterbourg.

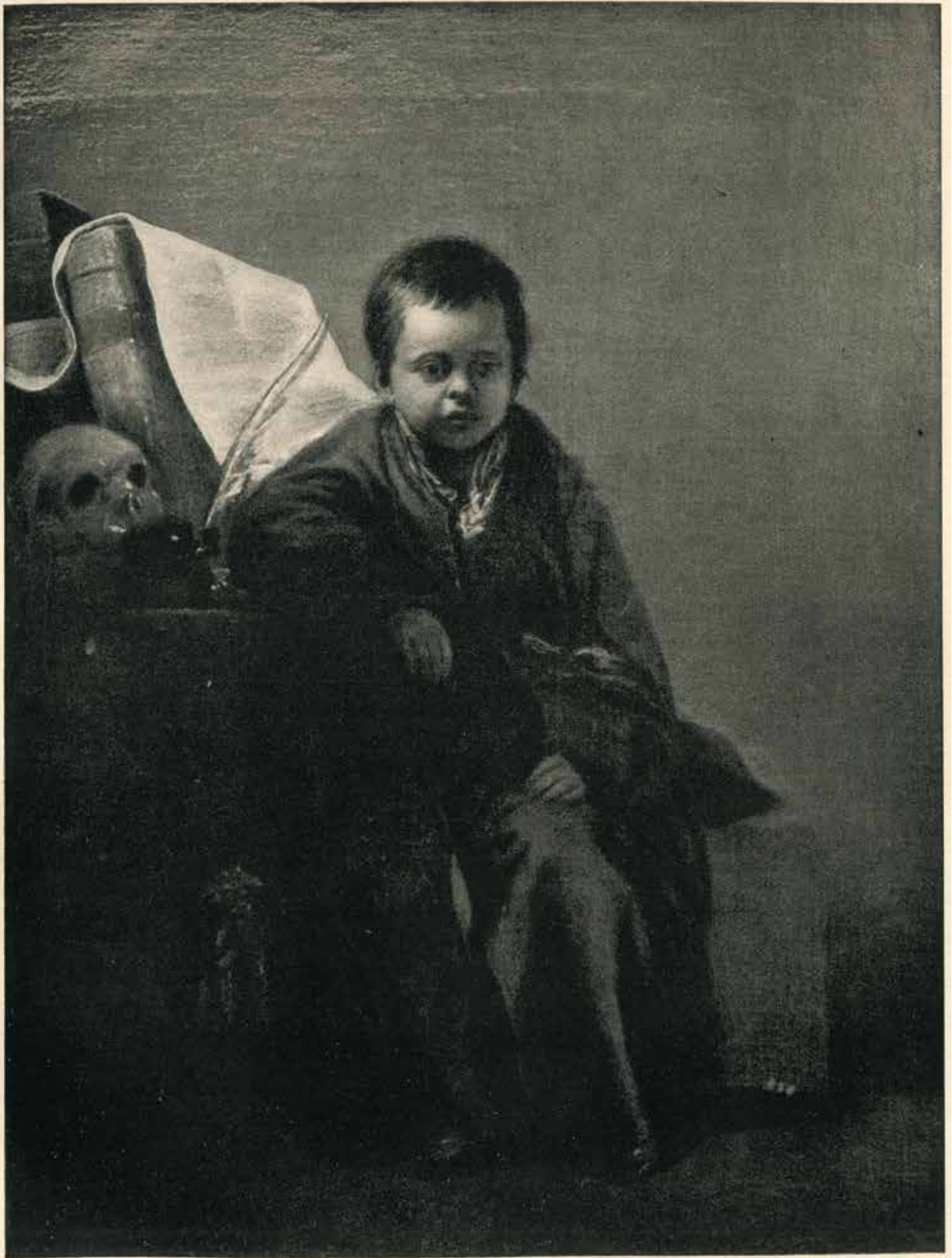
LIT→ Catalogue 31.05.1790, lot 58; Lugt 4604, lot 58; GPI, F-A986, lot 58.

Według notki z katalogu obraz był „w gatunku [uprawianym przez] Corneille’a Dusarta” (Cornelis Dusart, 1660–1704) i przedstawiał grupę postaci oglądających walkę kogutów. Postaci miały być „groteskowe”, co w żargonie artystycznym oznaczało tyle co mające charakterystyczny wyraz twarzy i reprezentujące różne typy ludzkie. W tle widać było tłum. Obraz opisano jako zamasyście wykonany („spirituellement fait”).

Temat walki kogutów Norblin podjął również w kompozycji, która znajdowała się w kolekcji Stanisława Augusta (zob. poz. 63). Z kolei w Winnicy zachowały się dwa rysunki artysty przedstawiające studia kogutów (BOXM, Γ-872 oraz il. 63-1). Jeden z nich opisano jako wykonany w Londynie.

According to the catalogue note, the painting was ‘in the genre [cultivated by] Corneille Dusart’ (Cornelis Dusart, 1660–1704) and depicted a group of figures watching a cockfight. The figures were supposed to be ‘grotesque’, which in artistic terminology just meant having distinctive facial expressions and representing different human types. A crowd could be seen in the distance. The painting was described as executed with a flourish (‘spirituellement fait’).

Norblin also took up the theme of cockfighting in a composition that was in Stanisław August’s collection (see cat. no. 63). On the other hand, two drawings by the artist depicting studies of cockfights have been preserved in Vinnytsia (BOXM, Γ-872 and fig. 63-1). One of them is described as having been made in London.



60

Chłopiec filozof The Little Philosopher

ok./c.
1776 (?)

olej, płótno (?), 60,5 × 46 cm

oil on canvas (?), 60.5 × 46 cm

HISTORIA → W 1911 r. obraz znajdował się w zbiorach Wojciecha Kolasińskiego w Warszawie (zm. 1916). Zaginiony.

PROVENANCE → in 1911 the painting was in the collection of Wojciech Kolasiński in Warsaw (d. 1916). Lost.

ARCH → MNW 74952 (negative; photography).

LIT → Batowski 1910b, p. 8; Batowski 1911a, pp. 40–43; Jakimowicz 1957, p. 132; Kępińska 1978, p. 30; Michałowski 1978; Patellière 1978, vol. 1, p. 24, vol. 2, no. 33; Bernatowicz 1998, p. 119; Bernatowicz 2019, p. 227.

Chociaż obraz znany jest jedynie z czarno-białej fotografii, jego kolorystykę możemy zrekonstruować na podstawie relacji Batowskiego. Badacz wspominał bowiem, że tło było zielonkawo-brunatne, płaszcz chłopca – brązowy, a jego przyduże okrycie – zielonkawe. Kapa zakrywająca stół miała z kolei kolor wiśniowy, a jej frędzle – złoty.

Kompozycja osadzona jest w tradycji holenderskiej. Przywołuje na myśl przede wszystkim akwafortę Rembrandta z ok. 1627 r. przedstawiającą zamyślonego starca (il. 60-1, B149).

Swój obraz Norblin powielił w formie ryciny w 1776 r., w późniejszych stanach przyciętej do poziomego formatu (il. 60-2; 60-3). Do tematu człowieka malancholijnie studiującego książki kilka razy powracał także w malarstwie (poz. 64). Interesującym kontekstem dla *Chłopca-filozofa* są rysunki Norblina przedstawiające zamyślonę lub wypoczywającą dzieci oraz rysowane sangwiną i ujmowane frontalnie portrety. Warto wymienić tu przede wszystkim rysunek z 1781 r. ze zbiorów MNW (Rys. Pol. 9060) i *contre-épreuve* sangwiny z 1785 r. w zbiorach ZNiO (I.g.4974).

Although the painting is known only from a black-and-white photograph, we can reconstruct its colours based on Batowski's account. In fact, the scholar recalled that the background was greenish-brown, the boy's coat was brown, and his oversized cloak was greenish. The table covering, on the other hand, was morello cherry-coloured and its tassels golden.

The composition is derived from the Dutch tradition. It is particularly reminiscent of Rembrandt's etching from c. 1627 depicting an old man deep in thought (fig. 60-1, B149).

Norblin reproduced his painting in the form of an etching in 1776, cropped to a horizontal format in later states (figs 60-2; 60-3). He returned to the theme of a man melancholically studying books several times, including in his painting (cat. no. 64). Norblin's drawings of pensive or resting children, as well as portraits drawn in sanguine and shown frontally, are an interesting context for *The Little Philosopher*. The most noteworthy of these are the 1781 drawing from the collection of the MNW (Rys. Pol. 9060) and the 1785 sanguine *contre-épreuve* in the collection of the ZNiO (I.g.4974).



60-1

Rembrandt, *Medytujący św. Paweł / Saint Paul in Meditation*
1627
Rijksmuseum



60-2
Chłopiec filozof / The Little Philosopher
1775
kol. pryw. / private collection



60-3
Chłopiec filozof / The Little Philosopher
1776
Rijksmuseum



61

Pożegnanie Farewell

ok./c.
1775–1780

olej, płótno, 24 × 19,5 cm
Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. MP 25

Na podramku dwie papierowe nalepki z numerem „83” oraz jedna z numerem „2139”; papierowa nalepka inwentarzowa MNP.

HISTORIA → Obraz przed I wojną światową znajdował się w zamku Działyńskich w Gołuchowie. W 1929 r. był eksponowany w Sali II tegoż muzeum; w latach 1939–1943 (?) przyjęty do MNP; latem

oil on canvas, 24 × 19.5 cm
National Museum, Poznań, inv. no. MP 25

On the stretcher bar two paper labels numbered '83' and one with the number '2139'; paper inventory label of the MNP.

PROVENANCE → The painting was in the Działyński Castle in Gołuchów before the First World War. In 1929 it was on display in Room II of the same museum; in the years 1939–1943 (?) it was in the possession of

1943 r. wywieziony przez nazistów do Kahlau. W nieznanym okresie trafił do Moskwy. Przekazany przez ZSRR do MNP w lutym 1946 r. W 2008 r. obraz poddano konserwacji i usunięto z niego żółtki werniks. Pracami kierowała Katarzyna Męczyńska.

LIT→ Batowski 1911a, p. 41; Pajzderski 1913, p. 31; Pajzderski 1929, p. 32; Dobrowolski 1957, vol. 1, p. 82; Jakimowicz 1957, p. 132; Warszawa 1962a, p. 52; Kraków 1969, p. 21; Michałowski 1978; Patellière 1978, vol. 1, p. 24, vol. 2, no. 23; Bernatowicz 1998, p. 119.

Pożegnanie (znane także ze wzbogaconego o kilka motywów graficznego powtórzenia, il. 61-1) postrzegane jest zwykle jako gabinetowa scenka ukazująca rozstanie pary kochanków, a uwaga badaczy koncentruje się na rembrandtowskiej stylistyce przedstawienia. O obu tych problemach wypada powiedzieć kilka słów.

Chociaż *Pożegnanie* może przywołać na myśl słynny obraz Rembrandta *Pożegnanie Dawida z Jonatanem* (Ermitaż, nr inw. 713), nie wydaje się, aby był on dla Norblina bezpośrednim punktem odniesienia. Od 1716 r. wspomniana praca znajdowała się w Petersburgu, do którego – o ile wiadomo – francuski artysta nigdy nie zawitał. Pewniejsze są związki kompozycji Norblina z rycinami mistrza z Lejdy, np. akwafortą *Modlący się Dawid* (B41) czy *Zasniciem Marii* (B99). Pokrewieństwa dotyczą zarówno efektów artystycznych, takich jak kontrasty i oświetlenie, jak i doboru konkretnych motywów (np. bardzo niski fotel, ciężka kotara, jednostopniowa „katedra” we wnętrzu czy kłęczący mężczyzna ubrany w żołnierski strój z XVII w. i wysokie buty z wywinętymi cholewami).

Pożegnanie łączy rembrandtowskie motywy z powracającym w twórczości Norblina „ramowym” tematem przysięgi i/lub pożegnania. Znamy go np. z rysunków i rycin przedstawiających *Narodziny rysunku* (najstarsze wersje pochodzą jeszcze z lat 1774–1775, il. 61-2) czy z olejnego obrazu *Medea przyjmująca przysięgę Jazona* (poz. 9). Związki między *Pożegnaniem* a *Narodziny* dotyczą rozwiązań kompozycyjnych (na czele z ciemnym, oświetlonym zaledwie jednym lub dwoma płomieniami wnętrzem) i konkretnych motywów (lekko zaokrąglony stopień, mężczyzna z atrybutami żołnierza i beretem na głowie lub w dłoni, oliwna lampa, ozdobne siedzisko). W przypadku pokrewieństwa *Pożegnania* z *Medeą* warto zwrócić uwagę na zakomponowanie posągu i jego przeciwstawienie dynamicznie ujętej sylwetce młodzieńca.

Sam posąg ukazany w *Pożegnaniu*, a przedstawiający boginię Dianę, może być wskazówką dotyczącą tematu sceny. Chociaż przedstawienie jest osadzone w historyzujących, baśniowych dekoracjach, operuje motywami odsyłającymi widza do rzeczywistości antycznej (oprócz posągu takim motywem jest stojąca przed nim kadzielnica). Być może obraz odnosi się do konkretnej opowieści antycznej? W naturalny sposób przychodzi tu na myśl historia Jazona i Medei i epizod przysięgi składanej przez herosa. Nawet jeśli w tekstach literackich mowa o tym, że wydarzyło się to przed posągiem Hekate, pamiętać należy, że artyści często ją ukazywali jako Artemidę-Dianę (tak było w przypadku Charles’a Monneta, którego rycinę Norblin powtórzył; poz. 9).

Na obecnym etapie badań bezpieczniej założyć jednak, że scena ma charakter rodzajowy i prezentuje po prostu – podobnie jak prace Rembrandta – motyw pożegnania/przysięgi. Do ostrożności zachęca także fakt, że w latach 60. i 70. na popularności zyskiwały scenki przedstawiające kochanków przed ołtarzem miłości (specjalizował się w nich m.in. Fragonard).

the MNP; in the summer of 1943 it was taken by the Nazis to Kahlau. At an unknown time it was taken to Moscow. Transferred by the USSR to the MNP in February 1946. In 2008, the painting underwent restoration and the yellowed varnish was removed. This work was overseen by Katarzyna Męczyńska.

Farewell (also known from an etched repetition elaborated with the use of several motifs, fig. 61-1) is generally perceived as a cabinet scene showing the parting of a pair of lovers, while the attention of scholars focuses on the Rembrandtesque stylistics of the representation. It may be appropriate to say a few words about both of these questions.

Although *Farewell* may bring to mind Rembrandt’s famous painting *Farewell of David and Jonathan* (Hermitage, inv. no. 713), it does not appear to have been a direct point of reference for Norblin. From 1716 onwards, the work in question was located in St Petersburg, which, as far as we know, the French artist never visited. More reliable are the links between Norblin’s composition and the Leiden master’s engravings, such as the etchings *Praying David* (B41) and *The Dormition of Mary* (B99). The affinities relate to both the artistic effects, such as contrasts and lighting, and the selection of specific motifs (e.g. a very low seat, a heavy curtain, a simple platform in the interior or a kneeling man dressed in seventeenth-century soldier’s uniform and high boots with rolled-up tops).

Farewell combines Rembrandtesque motifs with the recurring ‘framework’ theme (‘Rahmenthema’) of sworn oath and/or final farewell in Norblin’s work. We are familiar with it, for example, in the drawings and etchings depicting *The Invention of Drawing* (the oldest versions date already from 1774–1775, fig. 61-2) or in the oil painting *Medea Receiving Jason’s Oath* (cat. no. 9). The links between *Farewell* and *The Invention* pertain to compositional solutions (with the dark interior illuminated by just one or two torches at the forefront) and specific motifs (a slightly rounded step, a man with the attributes of a soldier and a beret on his head or in his hand, an oil lamp, an ornamental seat). In the case of the affinity between *Farewell* and *Medea*, it is worth noting the composition of the statue and its contrast to the dynamically outlined silhouette of the young man.

The statue itself depicted in *Farewell*, and representing the goddess Diana, may be a clue as to the subject of the scene. Although the representation is shown in a historicizing, fairy-tale setting, it uses motifs that refer the viewer back to ancient reality (apart from the statue, another such motif is the incense burner standing in front of it). Perhaps the painting alludes to a specific ancient tale? The story of Jason and Medea, and the episode of the oath taken by the hero, naturally come to mind. Even if the literary texts mention that this happened in front of a statue of Hecate, it should be remembered that artists often depicted her as Artemis-Diana (this was the case with Charles Monnet, whose engraving Norblin repeated; cat. no. 9).

At this stage of research, however, it is safer to assume that it is a genre scene and simply presents – like Rembrandt’s work – a farewell/sworn oath motif. Caution is also urged by the fact that in the 1760s and 1770s scenes depicting lovers in front of the altar of love were gaining popularity (artists specializing in them included Fragonard).



61-1
Pożegnanie / The Farewell
1775-1780
Rijksmuseum



61-2
Narodziny rysunku / The Invention of Painting
1775
Rijksmuseum



62

Marionetki

Marionettes

ok./c.

1781–1782

olej na desce, 31,3 × 24,5 cm
Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 3235 MNW

Na dole wryty w farbie numer „780”.
Na odwrociu papierowa nalepka z dawnym numerem inwentarzowym:
„Muz. Nar. Nr inw. 129330” oraz białą farbą numer: „MP 3235 MNW”,
na ramie: „A II 5”.

HISTORIA → Obraz zakupiony od artysty przez Stanisława Augusta 11 czerwca 1782 r. za 50 dukatów; przechowywany w Malarnii; po 1796 r. został przeniesiony do Białego Domku w Łazienkach. Od 1798 (?) r. znalazł się w kolekcji księcia Józefa Poniatowskiego i był prezentowany w Pałacu pod Blachą (w 1808 r. w bibliotece). Od 1813 r. w zbiorach Marii Teresy Tyszkiewiczowej. W 1816 r. ukradziony przez Andrzeja Haydego. W 1853 r. znalazł się w kolekcji Augusta (?) Wolfa w Krakowie. Następnie trafił do kolekcji Katarzyny z Branickich Potockiej w Krzeszowicach (w 1858 r. Blasius Hofel opracował jego reprodukcyjną rycinę); a od ok. 1882 r. – do zbiorów Potockich w Krzeszowicach lub w Krakowie. 13 lutego 1947 r. został zakupiony do MNW od Dobrosławy Krzemińskiej za 600 000 złotych.

oil on panel, 31.3 × 24.5 cm
National Museum, Warsaw, inv. no. MP 3235 MNW

At the bottom the number '780' in paint.
On the back a paper label with the former inventory number: 'Muz. Nar. Inv. no. 129330' and the number in white paint: 'MP 3235 MNW';
on the frame: 'A II 5'.

PROVENANCE → The painting was purchased from the artist by Stanisław August on 11 June 1782 for 50 ducats; kept in the Royal Castle's Atelier; after 1796 it was moved to the White Pavilion in the Łazienki Park. From 1798 (?) it found its way into the collection of Prince Józef Poniatowski and was on display in the Tin-Roofed Palace (in 1808 in the library). From 1813, in the collection of Maria Teresa Tyszkiewicz. In 1816 it was stolen by Andrzej Hayde. In 1853 it found its way into the collection of August (?) Wolf in Kraków. It then became part of the collection of Katarzyna Potocka, née Branicka, in Krzeszowice (in 1858 Blasius Höfel produced a reproductive engraving of it); and from c. 1882 – of the Potocki collection in Krzeszowice or Kraków. On 13 February 1947 it was purchased for the MNW from Dobrosława Krzemińska for 600,000 zlotys.

ARCH → AGAD, AJP, 201, fol. 31; AGAD, AJP, 369, fol. 30; AGAD, AJP 414, fol. 107.

LIT → Rastawiecki 1851, p. 63, „Czas” 1853, p. 2; Sobieszański 1869, p. 39; Kraków 1882, p. 91 (?); Bołoz Antoniewicz 1894, p. 42; Mycielski 1897, pp. 120–122; Bołoz Antoniewicz 1898, p. 13; Pagaczewski 1902, p. 134; Krupski 1904, pp. 120–124; Fournier-Sarlovèze 1907, p. 52; Olszewski 1907, p. 67; Batowski 1910a, p. 846; Batowski 1911a, p. 95; Rutowski 1914, p. 11; Gronkowski 1919, p. 115; Kopera 1926, p. 317; Batowski 1931, p. 513; Mańkowski 1932, vol. 1, p. 301; Warszawa 1934, p. 19; Winkler 1934, p. 8; Ruszczycówna 1954; Dobrowolski 1957, vol. 1, p. 84; Warszawa 1962b, p. 51; Warszawa 1964, p. 115; Klimowicz 1965, p. 392; Warszawa 1967, vol. 2, p. 20; Michałowski 1968, pp. 63–68; Wierzbowski 1968, pp. 203–242; Warszawa 1969–1970, vol. 2, p. 20; Jurkowski 1970, pp. 247–250; Michałowski 1973a, pp. 254–256; Warszawa 1975, p. 272; Kozakiewicz 1976, p. 33; Kępińska 1978, pp. 47–48; Michałowski 1978; Patellière 1978, vol. 1, p. 23; Lorentz, Rottermund 1984, p. 273; Zahorski 1986, p. 288; New York 1988, p. 41; Köln 1989, p. 21; Kraków 1989, p. 76, lot 867; Waszkiel 1990, pp. 26, 34, 80; Wierzbowski 1990, pp. 29, 127–128, 136; Warszawa 1995, p. 46; München 1995–1996; Warszawa 1998a, p. 136; Bernatowicz 1998, p. 115; Warszawa 2001, p. 144; Wien 2002–2003, p. 222; Sopot 2004; Moczulska 2006, p. 135; Warszawa 2006, p. 47; Manikowska 2007, pp. 160, 170; Ignaczak 2008, p. 216; Manikowska 2008, p. 192; Kajczuk 2009b, pp. 350–351; Compiègne 2011, p. 60; Juszczak 2011, p. 42; Warszawa 2011, pp. 259–260; Świętosławska 2015, pp. 93, 96; Bernatowicz 2016, p. 504; Ignaczak 2016b, pp. 330–331; Danielewicz 2019, pp. 184–186; Skutnik 2019, p. 90; Juszczak 2020, p. 290; Danielewicz 2022, p. 50; Dmowska et al. 2022, p. 88; Ignaczak 2022a, p. 72; Zdańkowska 2022, pp. 30–32.

Batowski numer kolekcji Stanisława Augusta „780”, który w jego czasach widniał na licu obrazu, uznał za autorski napis Norblina i przyjął jako datę powstania obrazu rok 1780. Praca mogła powstać jednak nieco później, w każdym razie przed czerwcem 1782 r., kiedy to trafiła do kolekcji Stanisława Augusta. W 1781 r. Norblin opracował rysunek gwaszem podejmujący podobny temat, ale osadzony we wnętrzu „pałacowym” – wedle relacji Izabeli Czartoryskiej, powtarzającym formę wnętrza pawilonu w Powązkach (il. 62-1)³⁵⁵. Omawiana tu olejna wersja tej sceny osadzona jest jednak we wnętrzu drewnianej izby z piecem. Powstała zapewne nieco później niż gwasz, prawdopodobnie ok. 1781–1782 r.

Obraz należy do najczęściej komentowanych prac Norblina, a toczące się wokół niego spory (w których głos zabierali m.in. Wierzbowski, Michałowski, Jurkowski, Waszkiel i Moczulska) dotyczą dwóch spraw. Pierwszą z nich jest temat przedstawienia, tj. określenie, czy mamy tu do czynienia z „neutralnym” spektaklem teatryku kukiełek, czy z przedstawieniem jasełkowym.

355 Poniżej rysunku Norblina Czartoryska załączyła notatkę dotyczącą wizyty wędrownego trupy w Powązkach, BCz, 6070 III, t. 3, k. 73.

Batowski believed that the number of the Stanisław August collection, '780', which could be seen on the painting in his time, was inscribed by Norblin himself, and accepted the year 1780 as the date of the painting's creation. However, the work may have been made somewhat later, in any case before June 1782, when it found its way into Stanisław August's collection. In 1781 Norblin produced a gouache on a similar theme, but set in a 'palace' interior – according to the accounts of Izabela Czartoryska, repeating the form of the interior of the pavilion at Powązki (fig. 62-1).³⁵⁵ The oil version of this scene discussed here, however, is set in a wooden interior with a stove. It was probably made somewhat later than the gouache, probably c. 1781–1782.

The painting is one of the works by Norblin that is most frequently commented upon, and the disputes surrounding it (in which Wierzbowski, Michałowski, Jurkowski, Waszkiel and Moczulska, among others, have taken part) concern two issues. The first is the subject of the performance, and how it is described, i.e. whether it is a 'neutral' puppet theatre performance or a nativity

355 Below Norblin's drawing, Izabela Czartoryska enclosed a note concerning the visit of the travelling troupe to Powązki, BCz, 6070 III, vol. 3, fol. 73.

Argumentem na rzecz tezy o bożonarodzeniowym charakterze scenki miałyby być sylwetki pacynek (m.in. postać Żyda w czarnym kapeluszu, stałego, otwarcie antysemitckiego motywu polskich jasełek). Z drugiej strony notatka księżnej Czartoryskiej towarzysząca wersji gwaszowej jasno mówi, że przedstawienia lalkarskie odbywały się w Powązkach, a tam przebywano wyłącznie między wiosną i jesienią. Sugerowałoby to, że teatr na obrazie daje inne przedstawienie niż jasełka. Sprawy tej nie da się jednak rozstrzygnąć – obraz olejny wcale nie musi być osadzony w konkretnej rzeczywistości, a jego relacja z gwaszem dotyczącym spektaklu w Powązkach jest dość luźna.

Drugą kwestią, która frapowała historyków sztuki, jest identyfikacja przedstawionych postaci. Wierzbowski sugerował, że obraz, tak jak wspomniany wcześniej gwasz, przedstawia osoby związane z dworem Czartoryskich. Mieliby to być: poeta Franciszek Dionizy Kniaźnin, obożny Ignacy Witosławski, guwernantka Madeleine Petit, pułkownik Stanisław Ciesielski, komerdyner Bossy oraz dzieci księstwa Czartoryskich: Maria, Teresa, Adam Jerzy i Konstanty. Na poparcie tej hipotezy nie ma jednak mocnych dowodów.

Anna Lewandowska z pracowni konserwacji malarstwa sztalugowego MNW wykazała w swoich badaniach, że pod warstwą farby kryje się podrysowanie (il. 62-2). Norblin, kładąc farbę olejną, niemal nie wprowadzał na rysunku zmian. Wyjątek dotyczy laleczek dodanych po prawej stronie kompozycji oraz większego przechylenia trzeciej lalki od lewej strony, tak aby jej oś nie pokrywała się z osią wieży będącej częścią scenografii.

play. An argument in favour of the Christmas character of the scene would be the silhouettes of the puppets (including the figure of a Jew in a black hat, an ever present, openly anti-Semitic motif in Polish nativity plays). On the other hand, Izabela Czartoryska's note accompanying the gouache version makes it clear that puppet shows took place at Powązki, and that the family stayed there only between spring and autumn. This would suggest that the puppet theatre in the painting is staging a different performance from the nativity play. However, this matter cannot be resolved – the oil painting is not necessarily of an actual setting, and its relationship to the gouache with the performance at Powązki is rather tenuous.

The second issue that has intrigued art historians is the identification of the figures depicted. Wierzbowski suggested that the painting, like the aforementioned gouache, portrays people connected with the Czartoryski court. These would be: the poet Franciszek Dionizy Kniaźnin, the coachman Ignacy Witosławski, the governess Madeleine Petit, Colonel Stanisław Ciesielski, the merchant Bossy and the Czartoryski children: Maria, Teresa, Adam Jerzy and Konstanty. However, there is no strong evidence to support this hypothesis.

In her research, Anna Lewandowska from the Conservation Studio of easel paintings at the National Museum in Warsaw showed that an underdrawing was hidden under the layer of paint (fig. 62-2). Norblin, when applying oil paint, made almost no changes to the drawing. The exception are the marionettes added on the right side of the composition and the greater tilting of the third marionette from the left, so that it is not centrally placed like the tower, which was part of the scenery.



62-1
Spektakl kukielkowy / Puppet Show
1781
BCz, 6070 III, t. 3



62-2
IR: *Marionetki / Marionettes*
fot. / photo Anna Lewandowska
MNW

63

Walka kogutów

Cockfight

przed/before
1782

olej, deska, 6,5 × 9 cali [ok. 17,55 × 24,3 cm]

oil on panel, 6.5 × 9 inches [approx. 17.55 × 24.3 cm]

HISTORIA → Obraz został kupiony przez Stanisława Augusta w 1782 r. za 15 dukatów. Po śmierci króla obiekt przeszedł drogą dziedziczenia na własność Marii Teresy Tyszkiewiczowej, która przechowywała go w zbiorze miniatur. W 1820 r. Tyszkiewiczowa sprzedała pracę nieznanemu nabywcy.

PROVENANCE → The painting was bought by Stanisław August in 1782 for 15 ducats (270 zlotys). After the king's death, it passed by inheritance to Maria Teresa Tyszkiewicz, who kept it in her collection of miniatures. In 1820 she sold the work to an unknown purchaser.

ARCH → AGAD, AJP, 202; AGAD, AJP, 369, fol. 30; AGAD, AJP, 414, fol. 107; ZNiO, 5712/III, no. 785.

LIT → Mańkowski 1932, p. 302; Michałowski 1978; Bernatowicz 1998, p. 115; Juszcak 2011, p. 42; Juszcak 2020, pp. 290–291.

Temat walki kogutów, a właściwie tłumu gapiów obserwujących ten spektakl, Norblin podjął także w pracy zlicytowanej w 1790 r. w Paryżu (poz. 59). Obraz ten opisano jako „w gatunku [uprawianym przez] Corneille'a Dusarta” (1660–1704). Nie jest wykluczone, że w przypadku obiektu z kolekcji króla było podobnie.

W Winnicy zachowały się dwa rysunki artysty przedstawiające studia kogutów (BOXM, Γ-872 oraz Γ-114; il. 63-1), być może mające związek z któryś ze wspomnianych obrazów.

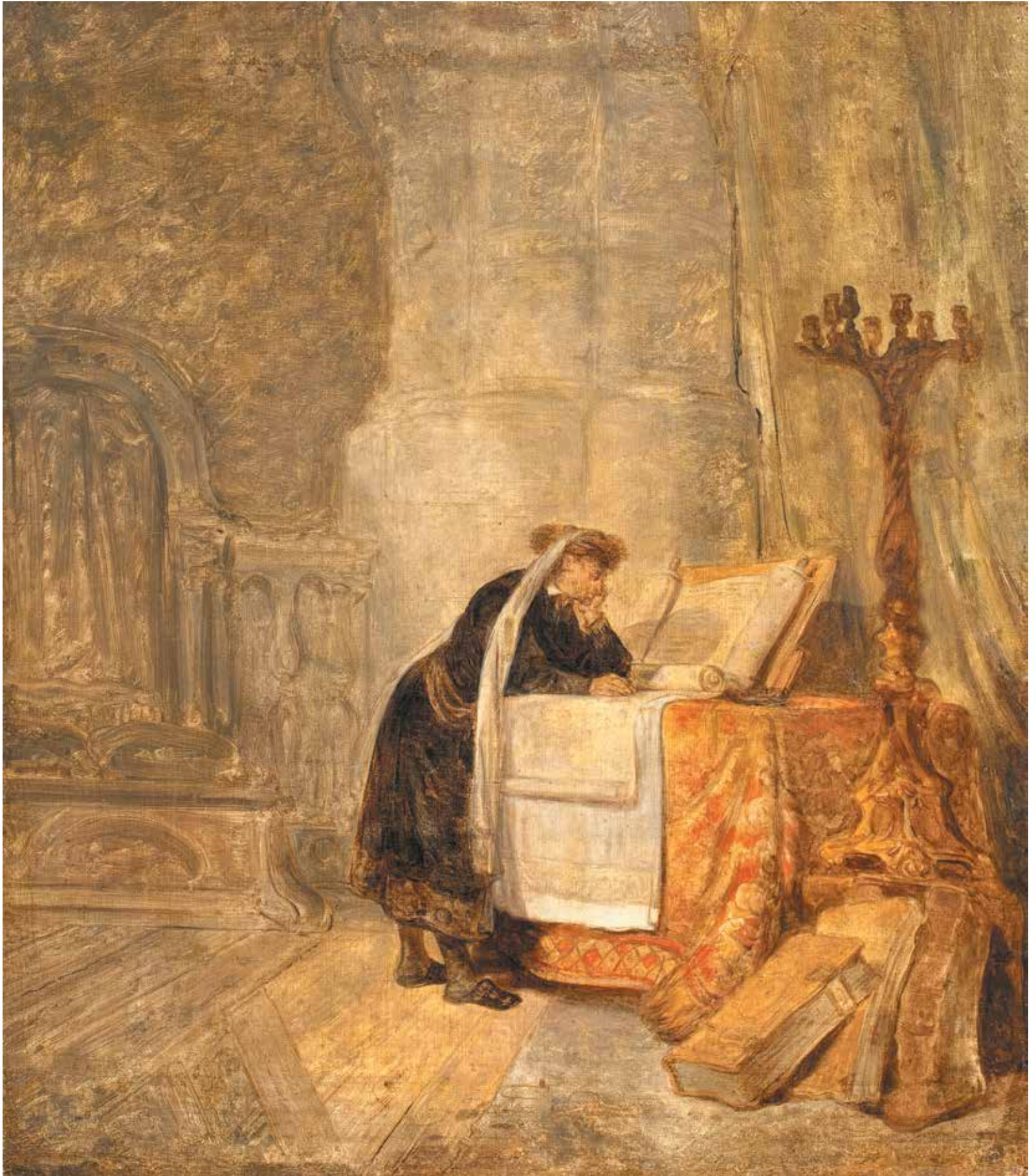
Norblin also took up the theme of cockfights, or rather crowds of onlookers watching the spectacle, in a work auctioned in Paris in 1790 (cat. no. 59). This painting was described as ‘in the genre [cultivated by] Corneille Dusart’ (1660–1704). It is not impossible that the same was true of the work in the king's collection.

Two drawings by the artist depicting studies of roosters have been preserved in Vinnytsia (BOXM, Γ-872 and Γ-114; fig. 63-1), possibly related to either of the aforementioned paintings.



63-1

Studia kogutów / Study of Roosters
BOXM, Vinnytsia, Γ-114



64

Żyd studiujący
Talmud

Jew Studying
the Talmud

ok./c.
1780-1790

olej, płótno dublowane, 56 × 48,5 cm
Muzeum Narodowe we Wrocławiu, nr inw. VIII-398

Na odwrociu numer inwentarzowy żółtą farbą: „M ŚL VIII 398”. Na podramku trzy papierowe nalepki z napisami: „Jan Piotr Norblin / Żyd studiujący / nr inw. 1”, „odpis z napisu ołówkiem na blejtr[amie] / OBRAZ REPRODUKOWANY I OPISANY W MONOGRAFII / NORBLINA PRZEZ PROF. BATOWSKIEGO. / J.P. NORBLIN (ZE ZBIOROW STANISŁAWA ZUNDERLANDA / W SIEDLCACH). WŁASNOŚĆ IRENY I LEOPOLDA USTASZEW- / SKICH” oraz papierowa nalepka własnościowa MNWr z tytułem obrazu, informacja o wymiarach „55 × 48 cm” oraz numerem inwentarzowym. Na ramie papierowa nalepka z zadrukiem: „[...]fart Gefellichalt / Möbeltransporte / L 19505”. Według relacji Batowskiego w 1910 r. na licu obrazu widoczny był fragment czterocyfrowego numeru inwentarzowego dzieła, rozpoczynający się od „25”.

HISTORIA → Według Rastawieckiego obraz w 1851 r. znajdował się u J. Schatzfeiera, zięcia Norblina, w Warszawie. Zdaniem Batowskiego pochodził z kolekcji „generałowej Grabowskiej” (jest jednak mało prawdopodobne, aby badacz miał na myśli Elżbietę (1748–1810)) i został nabyty od jej spadkobierców przez adwokata Stanisława Sunderlanda (1847–1912). Data nabycia nie jest znana – obraz znajdował się w domu Sunderlanda w Siedlcach przynajmniej od 1910 r. W latach 40. XX w. praca była w zbiorach Leopolda i Ireny Ustaszewskich. Decyzją Ministra Kultury z 12 kwietnia 1947 r. obraz zakupiła Centralna Komisja Zakupu Muzealiów przy MKiS; przekazany do MNWr w 1948 r., został wpisany do inwentarza muzeum jako jego własność w 1954 r. W latach 50. XX w. obiekt przeszedł gruntowną konserwację, w tym wymianę dublażu.

LIT → Rastawiecki 1851, p. 65; Batowski 1910b, p. 9; Batowski 1911a, pp. 58–60; Bajdor, Łukaszewicz 1967, no. 318; Kraków 1969, no. 59; Michałowski 1978; Patellière 1978, vol. 1, p. 24, vol. 2, no. 34; Berlin 1984, no. 67; Kraków 1989, p. 76, no. 866; Houszka, Łukaszewicz 1992, pp. 113–114; Bernatowicz 1998, p. 119; Houszka, Łukaszewicz 2013, p. 192.

Bezpośrednim punktem odniesienia dla kompozycji Norblina był obraz przedstawiający Zachariasza w świątyni, w czasach artysty uchodzący za dzieło Rembrandta, a obecnie wiązany z Janem Lievensem (il. 64-1). Praca znajdowała się w Warszawie w kolekcji Wincentego Potockiego. W 1781 r. Norblin wykonał jej graficzną reprodukcję. W kolejnych latach powracał do tej ryciny, wykonując jej gwaszowe przeróbki (il. 64-2). Do tematu Żyda studiującego Talmud sięgał także później, o czym świadczy rysunek z 1799 r. (dawniej w kolekcji Emila Meyersona w Paryżu, il. 64-3), w zarysie kompozycyjnym bliski omawianej tu pracy.

Miękki modelunek i płynne linie, z którymi mamy do czynienia na obrazie wrocławskim, przywodzą jednak na myśl nie tyle malarstwo Rembrandta (wyjawszy może *Czytającego filozofa* z 1631 r., Nationalmuseum w Sztokholmie, nr inw. NM 579, którego Norblin raczej nie mógł znać) czy Lievensa, ile sztukę Gerbrandta van den Eeckhouta czy Jana Victorsa i kilku paryskich artystów trawestujących podobne kompozycje, np. François Eisena (por. szczególnie: *Astronom*, Musée des Beaux-Arts w Valenciennes, nr inw. P46-1-518). Otwarte pozostaje jednak pytanie, które z holenderskich i holandyzujących obrazów Norblin rzeczywiście studiował. Być może omawiana praca ma jakiś związek z *Uczonym w pracowni* van den Eeckhouta – dziełem, które artysta strawestował w niedatowanym rysunku (FC-ZKW 751)³⁵⁶?

356 Być może praca pochodzi jeszcze z lat 70. XVIII w., a jej echem jest architektura przedstawiona na ilustracji Norblina do *Myszeidy* Ignacego Krasickiego: MNP Gr 360.

oil on canvas relining, 56 × 48.5 cm
National Museum, Wrocław, inv. no. VIII-398

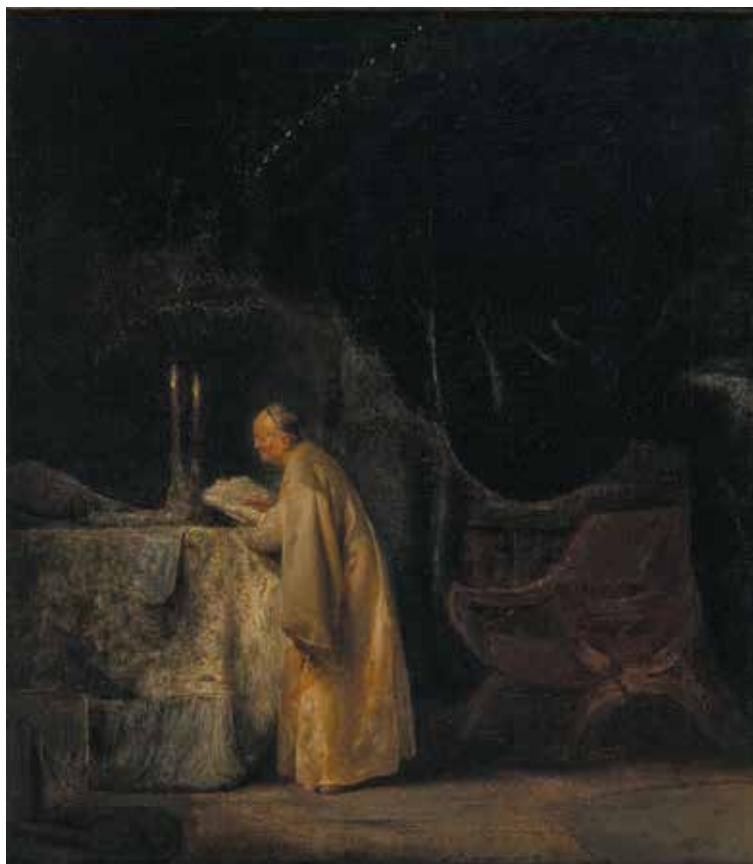
On the back the inventory number: 'M ŚL VIII 398' in yellow paint. On the stretcher bar three paper labels with the inscriptions: 'Jan Piotr Norblin / Żyd studiujący / nr inw. 1', [copy from pencil inscription on stretcher / IMAGE REPRODUCED AND DESCRIBED IN THE MONOGRAPH / OF NORBLIN BY PROF. BATOWSKI. / J.P. NORBLIN (FROM THE COLLECTION OF STANISŁAW ZUNDERLAND / IN SIEDLCE). PROPERTY OF IRENA AND LEOPOLD USTASZEW- / SKI] and a paper ownership label of the MNWr with the title of the painting, information about the dimensions '55 × 48 cm' and the inventory number. On the frame a printed paper label: '[...]fart Gefellichalt / Möbeltransporte / L 19505'. According to Batowski's account, a fragment of the work's four-digit inventory number, beginning with '25', was visible on the painting in 1910.

PROVENANCE → According to Rastawiecki, the painting was at the home of Józef Schatzfeier, Norblin's son-in-law, in Warsaw in 1851. According to Batowski, it came from the collection of 'Generałowa Grabowska' [wife of General Grabowski] (it is unlikely, however, that the scholar had Elżbieta (1748–1810; morganatic wife of Stanisław August) in mind and the painting was acquired from her heirs by the lawyer Stanisław Sunderland (1847–1912). The date of acquisition is unknown – the painting had been in Sunderland's house in Siedlce since at least 1910. In the 1940s the work was in the collection of Leopold and Irena Ustaszewski. By a decision of the Minister of Culture of 12 April 1947, the painting was purchased by the Central Commission for the Purchase of Museum Collections at the Ministry of Culture; transferred to the MNWr in 1948, it was entered in the museum's inventory as its property in 1954. In the 1950s the object underwent comprehensive conservation, including new relining.

The direct point of reference for Norblin's composition was a painting depicting Zechariah in the temple, in the artist's time believed to be a work by Rembrandt and now associated with Jan Lievens (fig. 64-1). The work was in Warsaw in the collection of Wincenty Potocki. In 1781, Norblin made an etched reproduction of it. In subsequent years, he returned to this etching, making gouache adaptations of it (fig. 64-2). He also turned to the theme of a Jew studying the Talmud later, as evidenced by a drawing from 1799 (formerly in the collection of Emil Meyerson in Paris, fig. 64-3), the compositional outline of which is close to the work discussed here.

However, the soft modelling and flowing lines of the Wrocław painting are reminiscent not so much of Rembrandt's paintings (except perhaps *Philosopher Reading* of 1631, Nationalmuseum in Stockholm, inv. no. NM 579, which Norblin most probably did not know) or those of Lievens, but rather the art of Gerbrand van den Eeckhout or Jan Victors and several Parisian artists who copied and altered similar compositions, such as François Eisen (cf. especially: *The Astronomer*, Musée des Beaux-Arts in Valenciennes, inv. no. P46-1-518). It remains an open question, however, which Dutch and Netherlandish paintings Norblin actually studied. Perhaps the work in question has some connection with *Scholar in His Study* by van den Eeckhout – a work that the artist travestied in an undated drawing (FC-ZKW 751)³⁵⁶?

356 It is possible that the work dates from as late as the 1770s and reflects the architecture depicted in Norblin's illustration to Ignacy Krasicki's *Myszeida*: MNP Gr 360.



64-1
Jan Lievens, *Zachariasz w świątyni / Zechariah in the Temple*
ZKW, inv. no. 1188



64-2
Starzec piszący / Old Man Writing
MNW, Gr.Pol.169937



64-3
Żyd przepisujący Talmud / Jew Copying the Talmud
1799
dawniej w kolekcji Emila Meyersona w Paryżu /
formerly in the collection of Emil Meyerson



65–66

**Para obrazów:
Targ na konie na
ul. Królewskiej w Warszawie
i Targ na Pradze**

**Pair of paintings:
Horse Fair on Królewska
Street in Warsaw and
Market in Praga**

ok./c.
1784–1791

Targ na konie na ul. Królewskiej w Warszawie
olej, sepia, płótno, 58,5 × 103 cm
Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. MNP Mp 2112

Horse Fair on Królewska Street in Warsaw
oil and ink on canvas, 58.5 × 103 cm
National Museum, Poznań, inv. no. MNP Mp 2112

HISTORIA → W kolekcji Ludwika Norblina. Wystawiony na sprzedaż na aukcji 5 stycznia 1855 r. i nabyty przez *mademoiselle* Josephine Rousset, działającą w imieniu Izabeli Czartoryskiej (później: Działyńskiej, 1830–1899). Przed 1885 r. trafił do zamku w Gołuchowie. W 1905 r. był eksponowany w Oficynie pałacu. W latach 1914–1920 przechowywany prawdopodobnie w Dreźnie, następnie znów w Gołuchowie. Zagrabiony przez nazistów w 1940 r., zaginiony. W nieznanym okresie trafił do kolekcji Piotra Hibnera w Kaliszu (ul. Brzozowa 3), gdzie w latach 60. XX w. odnalazł go „mgr Podlewski”. 22 września 1969 r. zatwierdzony do zakupu przez Komisję Zakupów MNP. Nabyty przez muzeum 23 marca w 1970 r. za kwotę 5000 złotych. Poddany konserwacji przez Annę Siuchnińską w lutym 1991 r.

PROVENANCE → In the collection of Ludwik Norblin. Put up for sale at an auction on 5 January 1855 and acquired by Mademoiselle Josephine Rousset, acting on behalf of Izabela Czartoryska (later: Działyńska, 1830–1899). Before 1885 it was in the castle at Gołuchów. In 1905 it was exhibited in the Outbuilding of the castle. In the years 1914–1920 it was probably kept in Dresden, then again in Gołuchów. Seized by the Nazis in 1940, lost. At some unknown time it ended up in the collection of Piotr Hibner in Kalisz (3 Brzozowa Street), where it was found in the 1960s by ‘mgr Podlewski’. On 22 September 1969 approved for purchase by the MNP Purchasing Committee. Acquired by the museum on 23 March 1970 for 5,000 zlotys. Underwent conservation by Anna Siuchnińska in February 1991.

ARCH → Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, Paris, Documents de commissaires-priseurs, D60 E3 2, L 22231;
BCZ, 7489, Izabela Działyńska/Josephine Rousset; BPP, 948, Inwentarz dzieł sztuki i sprzętów [c. 1885], no. 44;
APAZ, Die Kunstsammlungen der Gräfin I. Działyńska geb. Fürstin Czartoryska aus Schloss Gołuchów.

LIT → Catalogue 5.02.1855, p. 35, lot 5; Batowski 1911a, pp. 109–114; Minda-Pouet 1915, p. 198; Singer 1915, p. 139;
Kopera 1926, p. 321; Batowski 1931, p. 513; Kępińska 1978, p. 50; Talarowska 1972, p. 130; Trzeciak 1975, p. 276;
Kozakiewicz 1976, p. 265, no. 25; Michałowski 1978; Patellière 1978, vol. 2, no. 24; Kępińska 1978, p. 50, no. 94;
Jakimowicz 1982, p. 52; Bernatowicz 1998, p. 116; Suchocka 2005, p. 167; Rosset 2005b, p. 218; Rizzi 2006, p. 18;
Suchocka 2008b, p. 158; Świętostawska 2015, pp. 99–100; Gołąb 2018, p. 308; Podmostko-Kłós, Skalska 2018, p. 292;
Budzińska 2022, p. 34; Ignaczak 2022a, p. 74.



Targ na Pradze

olej, sepia, płótno 56 cm × 105 cm

Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 3273

HISTORIA → W kolekcji Ludwika Norblina. Wystawiony na sprzedaż na aukcji 5 stycznia 1855 r. i nabyty przez *mademoiselle* Rousset, działającą w imieniu Izabeli Czartoryskiej (później: Działyńskiej). Przed 1885 r. trafił do zamku w Gołuchowie. W 1905 r. ekspozowany w Oficynie zamku, ok. 1913 r. w salonie na pierwszym piętrze. W latach 1914–1920 obraz znajdował się prawdopodobnie w Dreźnie (?), po czym wrócił do Gołuchowa. Według różnych wersji: zrabowany przez nazistów w 1940 r. lub przekazany pod zastaw pożyczki przed 1939 r. W latach 60. XX w. w MNP sądzono, że może znajdować się na kielecczyźnie, podobnie jak inny obraz Norblina o tym samym temacie (poz. 65). W kwietniu 1991 r. został wystawiony na sprzedaż w Galerii Horn w Poznaniu. Zatwierdzony do zakupu przez MNP 7 czerwca 1991 r. (nr protokołu 7/91). Zakupiony 12 czerwca 1991 r. za 295 500 000 złotych. Obiekt poddano konserwacji w lipcu 2001 r.

Market in Praga

oil and sepia on canvas, 56 cm × 105 cm

National Museum, Poznań, inv. no. Mp 3273

PROVENANCE → In the collection of Louis Norblin. Put up for sale at an auction on 5 January 1855 and acquired by Mademoiselle Rousset, acting on behalf of Izabela Czartoryska (later: Działyńska). Before 1885 it was in the castle at Gołuchów. In 1905 it was exhibited in the Outbuilding of the castle, c. 1913 in the salon on the first floor. In the years 1914–1920 the painting was probably in Dresden (?), after which it returned to Gołuchów. According to various versions: looted by the Nazis in 1940 or put up as collateral for a loan before 1939. In the 1960s, the MNP thought it might be in the Kielce region, as was another painting by Norblin with the same subject (cat. no. 66). In April 1991 it was put up for sale at the Horn Gallery in Poznań. Approved for purchase by the MNP on 7 June 1991 (protocol number 7/91). Purchased on 12 June 1991 for 295,500,000 zlotys. The painting underwent conservation in July 2001.

ARCH → Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, Paris, Documents de commissaires-priseurs, D60 E3 2; L 22231; BCz, 7489, Izabela Działyńska/Josephine Rousset; BPP, 948, Inwentarz dzieł sztuki i sprzętów [c. 1885], no. 43; APAZ, Die Kunstsammlungen der Gräfin I. Działyńska geb. Fürstin Czartoryska aus Schloss Gołuchów.

LIT → Catalogue 5.02.1855, p. 35, lot 4; Batowski 1911a, pp. 109–112; Minde-Pouet 1915, p. 198; Singer 1915, p. 139; Kopera 1926, p. 321; Batowski 1931, p. 513; Michałowski 1978; Patellière 1978, vol. 2, no. 43; Jakimowicz 1982, p. 51; „Gazette des Beaux-Arts”, mars 1992, no. 348, p. 91, fig. 97; Bernatowicz 1998, p. 116 (as lost); Suchocka 2005, p. 167; Świętosławska 2015, p. 100; Ignaczak 2016b, pp. 331–332; Gołąb 2018, p. 306; Podmostko-Kłós, Skalska 2018, p. 292; Ignaczak 2022a, p. 73.

Niestety, o genezie obu prac i ich pierwotnym przeznaczeniu nic nie wiemy. Ponieważ oba tematy Norblin podejmował kilkakrotnie, trudno też o precyzyjne datowanie³⁵⁷.

357 Warto podkreślić, że Norblin nie był jedynym z czynnych w Polsce artystów, który sięgał po tematykę życia miejskiego. Spośród rysowników zainteresowanych życiem ulicznym i szeroko rozumianą etnografią wymienić warto Johanna Heinricha Müntza (1727–1798), Mattheusa Deischa (1724–1789), Friedricha Lohrmanna (1735–1800) oraz Franciszka Smuglewicza (1745–1807).

Unfortunately, we know nothing about the origins of either of the works or their original purpose. As both subjects were taken up on several occasions by Norblin, it is also difficult to date them precisely.³⁵⁷

357 It is worth noting that Norblin was not the only artist active in Poland who took up the subject of urban life. Among the draughtsmen interested in street life and ethnography in the broadest sense, were Johann Heinrich Müntz (1727–1798), Mattheus Deisch (1724–1789), Friedrich Lohrmann (1735–1800) and Franciszek Smuglewicz (1745–1807).

Punktem odniesienia dla olejnej wersji *Targu na Pradze* mogły być prace wykonane gwaszem i akwarelą, obecnie znajdujące się w zbiorach MNK oraz MNW (III-r.a. 16 368 oraz MNK, III-r.-122.332, datowana na 1784, il. 66-1; Rys. Pol. 3264 MNW; Rys. Pol. 6070 MNW, il. 66-2; Rys. Pol. 9850 MNW). W przypadku *Targu na konie* warto wymienić rysunkowe wersje tego tematu ze zbiorów Muzeum Czartoryskich oraz MNW (MNK XV-Rr.-964; il. 65-1; Rys. Pol. 9464 MNW, il. 65-2). Pracując nad oboma obrazami, Norblin posiłkował się studiami wykonanymi w plenerze, które jednak modyfikował. Doskonale widać to na przykładzie *Targu na konie*. Architektura na pierwszy rzut oka sprawia wrażenie realistycznej. Na obrazie z łatwością rozpoznajemy sylwetki gmachów: kościoła wizytek, kościoła ewangelickiego, bramy pałacu Bielińskich i mur, za którym stała słynna swego czasu karczma „Otwock”. Porównanie *Targu na konie* z rysunkiem Zygmunta Vogla z 1786 r., prezentującym podobne ujęcie ul. Królewskiej (MNW, Rys. Pol. 181 769), pokazuje jednak, że choć Norblin zachował rygor perspektywy i znamiona realizmu, znacznie przeskalował zabudowania. Z podobnym problemem mamy do czynienia w kompozycji *Targu na Pradze*: drewniane budynki flankujące prawy i lewy brzeg sceny są przeskalowane i nieporadnie nakreślone.

Temat dużych targowisk artysta podejmował wcześniej (np. już w 1784 r. rysował targowisko na Rynku Nowego Miasta w Warszawie, MNK-XV-Rr-1538). Także od lat 90. chętnie do tego motywu powracał: szkicował *Targ na Pocięjowie w Warszawie* (MNW, Rys. Pol. 8901; MNK, III-r.o. 1904, błędnie identyfikowany w MNK jako targ przed pałacem Paców), targ mieszczący się na Krakowskim Przedmieściu, Łęcznej i Opolu Lubelskim (ZKW, nr inw.4102; MNK-XV-Rr-1244; -963; kolekcja prywatna, Polska). Zbliżone motywy rysował nawet po przeniesieniu się na dobre do Francji (np. MNK-XV-Rr-463, Albertina, Wiedeń, nr inw. 17432). W przypadku wielu z tych prac – podobnie jak w dwóch omawianych tu obrazach – uderza dążenie do ukazania możliwie szerokiego przekroju społecznego uczestników targu. Na *Targu na konie* z łatwością rozpoznajemy reprezentantów elit miejskich, szlachty, grup nieuprzywilejowanych, Żydów, Kozaków, a także przedstawicieli konkretnych zawodów (np. oprócz oczywistych w tym przypadku handlarzy warto wymienić księży, żołnierzy czy służących). Niewykluczone, że tego typu panoramiczne przedstawienia stanowiły wizualny odpowiednik literackiego gatunku *laudatio urbis*, ciągle w XVIII wieku popularnego. Punktem odniesienia dla Norblina mogła być także tradycja malarska, przede wszystkim panoramy malowane przez flamandzkiego artystę związanego z Francją, Adama Fransa van der Meulena, a w mniejszym stopniu także dzieła Jana Peetera Verdussena z kolekcji Stanisława Augusta (MŁK, nr inw. ŁKr 925).

A point of reference for the oil version of *Market in Praga* could be works executed in gouache and watercolour, currently in the collections of the MNK and the MNW (III-r.a. 16 368 and MNK, III-r.-122.332, dated 1784, fig. 66-1; Rys. Pol. 3264 MNW; Rys. Pol. 6070 MNW, fig. 66-2; Rys. Pol. 9850 MNW). In the case of *Horse Fair*, it is worth mentioning the drawn versions of this subject from the collections of the Czartoryski Museum and the MNW (MNK XV-Rr.-964, fig. 65-1; Rys. Pol. 9464 MNW, fig. 65-2). When working on both paintings, Norblin used studies made in the open air, but modified them. This is clearly evident in *Horse Fair*. The architecture appears realistic at first glance. In the painting, we can easily recognize the outlines of the buildings: the Church of the Visitation, the Evangelical Church, the gates of the Bieliński Palace and the walls behind which the once famous ‘Otwock’ Inn stood. A comparison of *Horse Fair* with a drawing by Zygmunt Vogel from 1786, presenting a similar depiction of Królewska Street (MNW, Rys. Pol. 181 769), shows, however, that although Norblin maintained the rigour of perspective and elements of realism, he significantly over-scaled the buildings. We face a similar problem in the composition of *Market in Praga*: the wooden buildings flanking the right and left sides of the scene are scaled up and awkwardly drawn.

The artist had taken up the subject of large markets before (e.g. as early as 1784, he drew a market on the New Town Square in Warsaw, MNK-XV-Rr-1538). From the 1790s onwards, too, he readily returned to this motif: he sketched the *Market at Pocięjów in Warsaw* (MNW, Rys. Pol. 8901; MNK, III-r.o. 1904, misidentified in MNK as a market in front of the Pac palace), a market located on Krakowskie Przedmieście Street, Łęczna and Opole Lubelskie (ZKW, no. inv. 4102; MNK-XV-Rr-1244; -963; private collection, Poland). He continued to draw similar motifs even after he had returned to France for good (e.g. MNK-XV-Rr-463; Albertina, Vienna, inv. no. 17432). In the case of many of these works – as in the two paintings discussed here – one is struck by the artist’s desire to depict the broadest possible cross-section of members of society at the market. In *Horse Fair* we can easily recognize members of the urban elite, the *szlachta*, underprivileged groups, Jews, Cossacks, as well as representatives of specific professions (e.g. apart from the obvious traders, it is worth mentioning priests, soldiers and servants). It is possible that such panoramic representations were the visual equivalent of the literary genre of *laudatio urbis*, still popular in the eighteenth century. Norblin’s point of reference may also have been the painting tradition, above all the panoramas painted by a Flemish artist associated with France, Adam Frans van der Meulen and, to a lesser extent, works by Jan Peeter Verdussen from the Stanisław August collection (MŁK, inv. no. ŁKr 925).



65-1
*Targ na konie na ul. Królewskiej /
Horse Market on Królewska Street*
MNK, MNK-XV-Rr-964



65-2
*Targ na konie na ul. Królewskiej /
Horse Market on Królewska Street*
MNW, Rys. Pol. 9464



66-1
Targ na Pradze / Market in Praga
1784-1790
MNK, III-r.-122.332



66-2
Targ na Pradze / Market in Praga
1785
MNW, Rys. Pol. 6070



66-3
Targ na Pradze / Market in Praga
1785
MNW, Rys. Pol. 3264



66-4
Targ na Pradze / Market in Praga
1785
MNW, Rys. Pol. 9850

67

Atak rabusiów Attack by Robbers

olej, deska, 7 × 11 cali starofrancuskich [ok. 18,9 × 29,7 cm]

oil on panel, approx. 18.9 × 29.7 cm

HISTORIA → Obraz jest notowany w katalogu kolekcji „Meriana starszego”, wystawionej na sprzedaż w 1796 r. w Bazylei. Merian jest zapewne tożsamy z bazylejskim bankierem i kupcem Christophem (1769–1849). Za pracę Norblina oczekiwał 3 talarów.

PROVENANCE → The painting is listed in the catalogue of the collection of ‘Merian the Elder’, put up for sale in Basel in 1796. Merian is probably the Basel banker and merchant Christoph (1769–1849). He wanted 3 thalers for Norblin’s work.

LIT → Basel 1796, lot 37; GPI, D-A254, lot 37; Ketelsen, Stockhausen 2002, p. 1774; Fischer 20.11.2013, lot 1040 (?).

W katalogu obraz został opisany jako scena osadzona wśród ruin („des voûtes ruinées”) o szlachetnej architekturze (zapewne antycznej). Kryjący się w nich rabusie atakują podróżników na koniach. Na pierwszym planie jeden z łotrów ogłusza jeźdźca kijem. Na dalszym planie widać dwóch rabusiów wychodzących z oddalonej kryjówki („une voûte plus éloignée”), aby wspomóc towarzyszy. Na podstawie opisu trudno stwierdzić, czy obraz wpisywał się w holenderską lub italianizującą tradycję podobnych scen, czy może w tematykę podejmowaną przez Huberta Roberta lub Casanovę (ten ostatni pod koniec lat 70. XVIII w. w projektach tapiserii dla manufaktury w Beauvais wykorzystywał motyw podróżników odpoczywających wśród monumentalnych ruin).

Warto też wspomnieć, że Norblin posiadał w swoich zbiorach olejny obraz Philipa Wouwermana *Jaskinię ze złodziejami* i dwa pejzaże z ruinami Fredericka Moucheron (por. *Kalendarium*).

W 2013 roku sprzedano w Lucenie obraz o wymiarach i temacie odpowiadających omawianej tu pracy (Fischer 20.11.2013, lot 1040). Niski poziom jego wykonania sugeruje, że może on być kopią wykonaną według pracy Norblina, lub jego nieudaną młodzieńczą pracą (il. 67-1).

The catalogue described the painting as a scene set amidst ruins (‘des voûtes ruinées’) of noble architecture (probably ancient). The robbers hiding among them are attacking travellers on horseback. In the foreground, one of the robbers attacks a rider with a stick and knocks him out. In the background, two robbers can be seen emerging from a remote hiding place (‘une voûte plus éloignée’) to assist their companions. From the description, it is difficult to determine whether the painting was based on the Dutch or Italianate tradition of similar scenes, or perhaps on the themes undertaken by Hubert Robert or Casanova (the latter used the motif of travellers resting among monumental ruins in his designs for tapestries for the Beauvais manufactory in the late 1770s).

It is also worth mentioning that Norblin had in his collection Philips Wouwerman’s oil painting *Thieves in a Cave* and two landscapes with ruins by Frederick Moucheron (cf. *Timeline*).

In 2013, a painting was sold in Lucena with dimensions and the subject matter corresponding to the work discussed here (Fischer 20.11.2013, lot 1040). The low level of its execution suggests that it may be a copy made according to Norblin’s work, or an unsuccessful work made by him in his youth (fig. 67-1).



67-1

NN, *Atak rabusiów / Robbers Attacking Travellers*
kol. pryw. / private collection



SCENY PARKOWE I PEJZAŻE

PARK SCENES

68

Scena parkowa

Park Scene

przed/before
1774

olej, płótno, 9 × 11 cali starofrancuskich [ok. 24,3 × 29,7 cm]

oil on canvas, approx. 24.3 × 29.7 cm

HISTORIA → Wystawiony na aukcji zorganizowanej w Paryżu przez Alexandre'a-Josepha Pailleta, prezentującej przede wszystkim zawartość jego składu. Sprzedany za 72 livry handlarzowi Jacques'owi Langlierowi (ok. 1730–1814).

PROVENANCE → Put up for sale at an auction held in Paris by Alexandre-Joseph Paillet, showing mainly items from his stock. Sold for 72 livres to the dealer Jacques Langlier (c. 1730–1814).

LIT → Catalogue 17.02.1774, p. 28, lot 75; Lugt 2239; GPI, F-A339, lot 75.

W katalogu aukcyjnym obraz opisano jako przedstawienie wnętrza lasu, gdzie widać grupę siedzących kobiet i mężczyzn, którzy wydają się zażywać ochłody („prendre le frais”). Miał być malarsko („spirituellement”) wykończony. Gabriel de Saint-Aubin na jednym z egzemplarzy katalogu opracował szkicowy rysunek tej kompozycji (w kolekcji Philadelphia Museum of Art, il. 68-1). Rysunek odwraca jednak proporcje obrazu, które znamy z tekstu noty, gdzie jest mowa o formie poziomego prostokąta. De Saint-Aubin ukazał ponadto tylko dwie postaci, podczas gdy w katalogu zarówno o kobietach, jak i mężczyznach mówi się w liczbie mnogiej. Być może jest tożsamy z *Towarzystwem w parku* notowanym w Amsterdamie w 1803 r. (poz. 122).

The auction catalogue described the painting as depicting the interior of a forest, in which a group of seated men and women appear to be enjoying the fresh air ('prendre le frais'). It was said to have been finished in a painterly manner ('spirituellement'). Gabriel de Saint-Aubin sketched this composition in one copy of the catalogue (in the collection of the Philadelphia Museum of Art, fig. 68-1). The drawing, however, inverts the proportions of the painting, which we know from the note, which mentions a horizontal rectangular form. Moreover, de Saint-Aubin depicted only two figures, whereas both men and women are referred to in the plural in the catalogue. Perhaps the painting is identical with the *Company in the park* sold in Amsterdam in 1803 (cat. no. 122).



68-1
Gabriel de Saint-Aubin, Jean-Pierre Norblina (wg / after)
Scena parkowa / Park Scene
1774
Philadelphia Museum of Art

69

Gitarzysta

The Guitarist

przed/before
1774

olej, deska, 7,5 × 5 cali lub 7 cali 3 linie × 5 cali 3 linie lub 7 × 5 cali starofrancuskich [18,9-20,25 × 13,5 cm]

oil on panel, approx. 18.9-20.25 × 13.5 cm

HISTORIA → Przed 1774 r. obraz znajdował się w kolekcji Jeana-Baptiste'a du Barry'ego (1723–1794), szwagra Madame du Barry. Pojawił się na licytacji jego kolekcji, zorganizowanej 21 listopada 1774 r. (w tym roku zmarł Ludwik XV i rodzina du Barry, popadłszy w niełaskę, szykowała się do emigracji). Sprzedano go za 90 liwów i 4 sou Claude'owi Tolozanowi (1728–1796). Pojawił się znów na rynku 7 lutego 1777 r. na aukcji zorganizowanej przez Alexandre'a-Josepha Pailleta, gdzie wystawiono go jako *pendant* do kompozycji Watteau przedstawiającej kobietę w stroju sułtanki (tę pracę opisano jako pochodzącą z kolekcji François Bouchera (1703–1770)). Dwa lata później, 1 grudnia 1779 r., oba obrazy pojawiły się na aukcji zorganizowanej przez tego samego handlarza, Pailleta (znalazły się na niej jeszcze trzy inne prace Norblina). Chociaż licytacja uchodziła za prezentującą kolekcję księdza Jeana-Baptiste'a-Guillaume'a de Gevigney (1729–1802 lub 1808; notabene posiadającego dwa batalistyczne obrazy Norblina), wydaje się, że *Gitarzysta* nigdy do niego nie należał, a Paillet po prostu „dorzucił” obraz do aukcji. Tym razem para Watteau–Norblin znalazła nabywcę: oba obrazy kupił niejaki Hamont (być może: Gudre de Hamond?) i zapłacił za nie 219 liwów 19 sou. W parze obrazy wróciły na rynek osiem lat później: 31 stycznia 1787 r. zaprezentowano je na aukcji zbiorów nieokreślonego „Amatora”, a zorganizowanej przez Pailleta. Następnie, w nieznanym czasie *Gitarzystę* nabył polityk i bonapartista Antoine de Sauzay (1745–1821), a prywatnie... zięć Pailleta. Na aukcji jego zbiorów 8 stycznia 1810 r. kupił go za 8 franków malarz Alexis-Nicolas Pérignon (1785–1864). Trzy lata później Pérignon wystawił obraz na aukcji własnej kolekcji i uzyskał za niego 10 franków.

PROVENANCE → Before 1774 the painting was in the collection of Jean-Baptiste du Barry (1723–1794), brother-in-law of Madame du Barry. It appeared at a sale of his collection held on 21 November 1774 (in that year Louis XV died and the du Barry family, having fallen into disfavour, were preparing to emigrate). It was sold for 90 livres and 4 sous to Claude Tolozan (1728–1796). It reappeared on the market on 7 February 1777 at a sale organized by Alexandre-Joseph Paillet, where it was exhibited as a pendant to a Watteau composition depicting a woman in the costume of a sultan's wife – this work was described as coming from the collection of François Boucher (1703–1770). Two years later, on 1 December 1779, both paintings turned up at a sale organized by the same dealer, Paillet (which included three other works by Norblin). Although the auction claimed to feature the collection of the priest Jean-Baptiste-Guillaume de Gevigney (1729–1802 or 1808; incidentally in possession of two of Norblin's battle paintings), it now seems that *The Guitarist* never belonged to him, and Paillet simply 'slipped' the painting into the sale. This time a buyer was found for the Watteau–Norblin pair: a certain Hamont (perhaps: Gudre de Hamond?) bought both paintings and paid 219 livres 19 sous for them. The paintings returned to the market eight years later as a pair: on 31 January 1787, they were put up for sale at an auction of the collection of an unspecified 'art lover' which was organized by Paillet. Next, at an unknown time, *Guitarist* was acquired by the politician and Bonapartist Antoine de Sauzay (1745–1821), who, in his private life, was Paillet's son-in-law. At a sale of his collection on 8 January 1810, it was bought for 8 francs by the painter Alexis-Nicolas Pérignon (1785–1864). Three years later, Pérignon sold the painting at an auction of his own collection and obtained 10 francs for it.



69-1
Michel Aubert, Antoine Watteau (wg / after)
La Pollonoise
Rijksmuseum



69-2
Antoine Watteau
L'Accord
Musée Condé, Chantilly, PE 371



69-3
Pierrot
1770
MNK, XV-Rr.-1128

LIT→ Catalogue 21.11.1774, lot 113; Lugt 2332; GPI, F-A359, lot 113; Catalogue 7.02.1777, lot 13; GPI, F-A449, lot 13; Catalogue 1.12.1779, lot 533; Lugt 3063; GPI, F-A583, lot 533; Catalogue 31.01.1787, lot 26; Lugt 4132; GPI, F-A890, lot 26[a]; Catalogue 8.01.1810, lot 38; Lugt 7686; GPI, F-228, lot 38; Catalogue 7.12.1813, lot 120; Lugt 8456; GPI, F-472, lot 120; Niemira 2022a, p. 32.

Według opisów katalogowych obraz przedstawiał młodego mężczyznę, który jest ubrany w kostium hiszpański/strój teatralny/kostium Pierrota i gra na gitarze lub mandolinie. Muzyk, ukazany bokiem, siedzi na ławce w ogrodzie. Opis sugeruje, że obraz mógł mieć związek z kompozycją Watteau *L'Accord*, która w okresie, kiedy Norblin pracował nad swoim obrazem (a więc pod koniec lat 60. lub na początku lat 70. XVIII w.), znajdowała się w posiadaniu słynnego marszanda Jeana-Baptiste'a-Pierre'a Le Bruna (il. 69-2). Z kolei obraz Watteau, do którego *Gitarzysta* Norblina stanowił *pendant*, nie zachował się, ale jest znany z reprodukcji graficznej (il. 69-1).

Nie można jednak wykluczyć, że obraz Norblina miał związek z jego rysunkiem przedstawiającym Pierrota z gitarą (il. 69-3, MNK XV-Rr.-1128). Jego rozmiary (15,6 × 12 cm) sugerują, że mógł wręcz posłużyć Norblinowi jako studium przygotowawcze dla omawianej tu, zaginionej pracy.

According to the descriptions in the catalogue, the painting depicted a young man dressed in Spanish costume/theatrical costume/a Pierrot costume, playing a guitar or mandolin. The musician, shown sideways, is sitting on a bench in a garden. The description suggests that the painting may have been connected to Watteau's composition *L'Accord*, which, at the time that Norblin was working on his painting (i.e. in the late 1760s or early 1770s), was in the possession of the renowned art dealer Jean-Baptiste-Pierre Le Brun (fig. 69-2). By contrast, the Watteau painting to which Norblin's *Guitarist* was a pendant has not survived, but is known from an engraved reproduction (fig. 69-1).

However, it is possible that Norblin's painting was related to his drawing depicting Pierrot with a guitar (fig. 69-3, MNK XV-Rr.-1128). Its dimensions (15.6 × 12 cm) suggests that it may even have been used by Norblin as a preparatory study for the lost work discussed here.

70 Dziewczyna z psem

olej, deska, 5 cali 6 linii × 4 cale 3 linie lub 5 cali 9 linii × 4 cali 2 linie starofrancuskie [14,85–15,53 × ok. 11,4 cm]

HISTORIA → Przed 1776 r. w kolekcji Augustina Blondela de Gagny (1695–1776), intendenta w Menus-Plaisirs i słynnego kolekcjonera. 10 grudnia 1776 r. w Paryżu, na aukcji po jego śmierci, kupiony przez brytyjskiego bankiera Sir Joha Lamberta (1728–1799) za 168 liwów. Następnie w kolekcji niejakiego de Menneville'a, brygadiera armii królewskiej, i sprzedany w Paryżu na jego aukcji 2 kwietnia 1781 r. za 125 liwów.

LIT→ Catalogue 10.12.1776, lot 287; GPI, F-A442, lot 287; Lugt 2616, lot 287; Catalogue 2.04.1781, lot 92; Lugt 3246, lot 92; GPI, F-A646, lot 92.

W katalogu aukcji z 1776 r. obraz opisano jako przedstawiający młodą dziewczynę, która trzyma psa na smyczy i znajduje się w ogrodzie. W katalogu z 1781 r. jako przedstawiający kobietę bawiącą się z psem w ogrodzie.

Scenki o analogicznej tematyce i formacie cieszyły się w Paryżu dużym wzięciem. Jeszcze w czasach Norblina wyspecjalizował się w nich Jean-Frédéric Schall (1752–1825). Na rynku były też obecne podobne obrazki utrzymane w manierze Watteau (np. *Dama z psem*, znana z reprodukcji z Frick Art Reference Library Photoarchive, teka: Watteau, 527-1a).

Girl With a Dog

przed/before
1774 (?)

oil on panel, approx. 14.85–15.53 × 11.4 cm

PROVENANCE → Before 1776 in the collection of Augustin Blondel de Gagny (1695–1776), supervisor of the Menus-Plaisirs du Roi, and a famous collector. On 10 December 1776 in Paris, at a sale held after his death, it was bought by the British banker Sir John Lambert (1728–1799) for 168 livres. Then in the collection of a certain de Menneville, brigadier in the Royal Army, and sold in Paris at his auction on 2 April 1781 for 125 livres.

In the 1776 auction catalogue the painting was described as depicting a young girl holding a dog on a leash and in a garden – in the 1781 catalogue as depicting a woman playing with a dog in a garden.

Scenes with a similar subject matter and format were very popular in Paris. Even in Norblin's time, Jean-Frédéric Schall (1752–1825) specialized in them. Similar pictures maintained in the style of Watteau were also present on the market (e.g. *Woman with a Dog*, known from reproductions in the Frick Art Reference Library Photoarchive, file: Watteau, 527-1a).

71–72

Para obrazów: Jarmark wiejski i Ciuciubabka

olej, papier naklejony na deskę, 2 × 4 cale starofrancuskie każdy
[ok. 5,4 × 10,8 cm]

HISTORIA → Obrazy wystawiono w Paryżu na aukcji 22 kwietnia 1776 r. Nie jest jasne do kogo należały wcześniej. Na aukcji bowiem licytowano obrazy z kilku kolekcji, których właścicielami byli m.in. „le Ch[evali]er de Cossé”, zapewne Louis-Hercule-Timoléon de Cossé-Brissac, diuk de Brissac (1734–1792), a także Baché, Brilliant, Quené (Quien? Quen?). Pojawiła się na niej też inna olejna praca Norblina – scena batalistyczna. Baza The Getty Provenance Index, podaje, że oba omawiane tu obrazki za wysoką kwotę 200 liwów kupił Alexandre-Joseph Paillet (1743–1814), współorganizator aukcji. Według zapisków na katalogu ze zbiorów The Frick Collection kupił go jednak niejaki Picardy.

LIT → Catalogue 22.04.1776, p. 42, lot 121; Lugt 2533; GPI, F-A418, lot 121.

W katalogu aukcyjnym obrazki opisano jako przedstawiające jarmark wiejski („une foire de village”³⁵⁸) oraz zabawę w ciuciubabkę („jeu de Colin-Maillard”). Kolorystykę określono jako finezyjną, a wykończenie jako malarskie („grande finesse de couleur et d’une touche très-spirituelle”).

73

Pejzaż z postaciami

olej, deska, 8 × 12 cali starofrancuskich [ok. 21,6 × 32,4 cm]

HISTORIA → Obraz został wystawiony na aukcji 17 lutego 1777 r. i sprzedany za 30 liwów. Kilka egzemplarzy katalogu tej licytacji zostało ręcznie opisanych jako zawierające kolekcję Madame du Barry i „Buffaulta”. Nazwisko tej pierwszej odnosi się jednak tylko do kilku obrazów z aukcji, niesprzedanych na wcześniejszej licytacji jej zbioru 22 grudnia 1775 r. (praca Norblina się na niej nie znalazła). Co do drugiego nazwiska, nie jest jasne, czy odnosi się ono do rzeczywistej osoby i na aukcję trafiły jakieś prace z kolekcji Jeana-Baptiste’a Buffaulta, radnego miasta Paryża, który zmarł właśnie w roku licytacji (1777), czy może mamy tu do czynienia ze złośliwością: Madame du Barry w młodości pracowała bowiem jako modystka w butik rodziny Buffault.

LIT → Catalogue 17.02.1777, lot 48; Lugt 2641; GPI, F-A450, lot 48.

W katalogu obraz opisano jako pejzaż z postaciami, malowany w sposób lekki.

358 W bazie GPI słowo odczytano błędnie jako „soire”, co mogłoby sugerować, że chodzi tu o wieczorną zabawę. W katalogu jednak wyraźnie wydrukowano pierwszą literę słowa jako „f”.

Pair of paintings: Country Fair and Blind Man’s Buff

przed/before
1774

oil, paper pasted onto panel, approx. 5.4 × 10.8 cm

PROVENANCE → The paintings were put up for sale in Paris on 22 April 1776. It is not clear to whom they previously belonged. This is because the sale included paintings from several collections whose owners included ‘le Ch[evali]er de Cossé’, presumably Louis-Hercule-Timoléon de Cossé-Brissac, Duc de Brissac (1734–1792), as well as Baché [Bachet?], Brilliant, Quené (Quien? Quen?). Another work in oils by Norblin, *Battle Scene*, was also featured. The Getty Provenance Index database states that both these paintings discussed here were bought for the high sum of 200 livres by Alexandre-Joseph Paillet (1743–1814), co-organizer of the auction. According to the catalogue notes from The Frick Collection, however, they were bought by someone called Picardy.

The auction catalogue describes the paintings as depicting a village fair (‘une foire de village’³⁵⁸) and a game of blind man’s buff (‘jeu de Colin-Maillard’). The colouring was described as sophisticated and the finish as painterly (‘grande finesse de couleur et d’une touche très-spirituelle’).

Landscape with Figures

przed/before
1774 (?)

oil on panel, approx. 21.6 × 32.4 cm

PROVENANCE → The painting was auctioned on 17 February 1777 and sold for 30 livres. Several copies of the catalogue for this sale were handwritten and described as containing the collections of Madame du Barry and ‘Buffault’. The former’s name, however, refers only to a number of paintings which were not sold at an earlier auction of her collection on 22 December 1775 (Norblin’s work did not appear there). As for the second name, it is not clear whether it refers to an actual person and some works from the collection of Jean-Baptiste Buffault, a Paris city councillor who had just died in the year of the auction (1777), which were put up for sale, or whether it is simply an act of malice: after all, Madame du Barry worked as a milliner in the Buffault family’s boutique in her youth.

The catalogue describes the painting as a landscape with figures, painted in a light manner.

358 In the GPI database, this was misread as ‘soire’, which could suggest that it was about an evening entertainment. However, in the catalogue, the first letter was clearly printed as an ‘f’.

74–77

Cztery sceny, m.in. Ciuciubabka i Gra w raketkę

olej, papier (?), [wymiary nieznane]

HISTORIA → 15 grudnia 1777 r. prace wystawiono na aukcji zorganizowanej przez Alexandre'a-Josepha Pailleta w Paryżu. Za kwotę 27 liwów kupił je handlarz François-Léandre Regnault-Delalande (1762–1824). Być może są tożsame z zespołem czterech rysunków, który pojawił się na paryskim rynku aukcyjnym 24 marca 1783 r., a następnie 19 listopada 1783 r.

LIT → Catalogue 15.12.1777, pp. 103–104, lot 315; Lugt 2754; GPI, F-A475, lot 315;
Catalogue 24.03.1783, lot 60; Lugt 3533; GPI, F-A726; Catalogue 19.11.1783, lot 183; Lugt 3630; GPI, F-A748.

W katalogu z 1777 r. prace uwzględniono w dziale rysunków oprawionych pod szkłem w złożone ramy, ale jako ich technikę wykonania podano olej. Określono je jako niewielkie („petits morceaux”), co sugeruje, że mamy tu do czynienia z popularnym ówczesnie w Paryżu formatem, nadawanym czterem scenkom oprawionym pod wspólnym „krzyżem” (por. *Wieśniacy* Loucherbourga z kolekcji Muzeum Puszkina w Moskwie, nr inw. Ж-1010).

Jedna ze scenek Norblina przedstawiała zabawę w ciuciubabkę („jeu de colin-maillard”). Nie wydaje się jednak, żeby była tożsama z jego *Ciuciubabką* sprzedaną na aukcji rok wcześniej, 22 kwietnia 1776 r. Chociaż w obu przypadkach w organizację aukcji zaangażowany był ten sam handlarz, Paillet, w 1776 r. za *Ciuciubabkę* i *Jarmark wiejski* zapłacono aż 200 liwów – rok później podobny zestaw powiększony o dwie prace kosztował jednak zaledwie 27 liwów.

Omawiane tu obrazki są prawdopodobnie tożsame z obiektami, które pojawiły się na paryskim rynku aukcyjnym 24 marca 1783 i 19 listopada 1783 r. Na pierwszej z tych aukcji zlicytowano cztery rysunki nadające się do wprawienia w tabakierkę i prezentujące różne przyjemne tematy („différens sujets agréables”). Na drugiej z aukcji, zorganizowanej przez Jeana-Baptiste'a-Pierre'a Le Bruna, wystawiono cztery prace oprawione pod wspólnym szkłem. Jedna z nich miała przedstawiać grę w raketkę („jeu de volant”). Obiekty kupił handlarz Guillaume-Jean Constantin.

przed/before
1774 (?)

Four scenes, including Blind Man's Buff and A Game of Battledore and Shuttlecock

oil on paper (?), [unknown dimensions]

PROVENANCE → On 15 December 1777, the works were put up for sale at an auction organized by Alexandre-Joseph Paillet in Paris. They were bought for 27 livres by the dealer François-Léandre Regnault-Delalande (1762–1824). They may be the set of four drawings that appeared on the Paris sales market on 24 March 1783 and again on 19 November 1783.

In the catalogue of 1777, the works were included in the section concerning drawings framed under glass in gilt frames, but oil was given as the technique used. They were described as being small ('petits morceaux'), suggesting that we are dealing here with a format popular in Paris at the time, applied to four scenes framed under a common 'cross' (cf. Loucherbourg's *Villagers* from the collection of the Pushkin Museum in Moscow, inv. no. Ж-1010).

One of Norblin's scenes depicted a game of blind man's buff ('jeu de colin-maillard'). However, it does not appear to be the *Blind Man's Buff* sold at auction a year earlier, on 22 April 1776. Although the same dealer – Paillet – was involved in organizing both auctions, in 1776 as much as 200 livres was paid for *Blind Man's Buff* and *Country Fair* – a year later, however, a similar set augmented with two more works cost barely 27 livres.

The pictures discussed here are probably those that appeared on the Parisian sales market on 24 March 1783 and 19 November 1783. At the first of these, four drawings suitable for mounting onto snuffboxes and presenting various pleasant subjects ('différens sujets agréables') were auctioned. The second sale, organized by Jean-Baptiste-Pierre Le Brun, featured four works framed under one piece of glass. One of them was said to depict a game of battledore and shuttlecock ('jeu de volant'). They were bought by the dealer Guillaume-Jean Constantin.

78 Dama w niebieskiej sukni

olej na desce, 7 × 5 cali starofrancuskich [ok. 18,9 × 13,5 cm]

HISTORIA → Obraz został wystawiony na aukcji kolekcji malarza i handlarza Charles'a-Antoine'a Dulaca (1762–1803) i sprzedany handlarzowi Alexandre'owi-Josephowi Pailletowi za 48 liwów 19 sou.

LIT → Catalogue 30.11.1778, lot 12; Lugt 2917; GPI, F-A530, lot 12.

W katalogu obraz opisano jako przedstawiający młodą kobietę w dopasowanej niebieskiej sukni i kapeluszu, która opiera się na wąskiej lasce („canne”). W tle widać było pejzaż w świetle zachodzącego słońca.

Woman in a Blue Dress

oil on panel, approx. 18.9 × 13.5 cm

PROVENANCE → The painting was put up for sale at the collection of the painter and dealer Charles-Antoine Dulac (1762–1803) and sold to the dealer Alexandre-Joseph Paillet for 48 livres 19 sous.

przed/before
1774 (?)

The catalogue described the painting as depicting a young woman in a matching blue dress and hat leaning on a narrow walking stick ('canne'). In the background the landscape could be seen in the light of the setting sun.

79 Scena portowa

olej, płótno, 5 × 8 cali starofrancuskich [ok. 13,5 × 21,6 cm]

HISTORIA → Wystawiony na sprzedaż w Paryżu 25 listopada 1782 r. na aukcji (współ)organizowanej przez Josepha-Alexandre'a Le Bruna i „kupiony” przez organizatora za 29 liwów 19 sou. Wrócił na rynek 5 marca 1787 r., kiedy został sprzedany na aukcji za 12 liwów i 2 sole. Katalog tej ostatniej opisano jako zawierający kolekcję „M[onsieur]. P.”, ale niewykluczone, że był to wyłącznie chwyt marketingowy, a obraz w okresie 1782–1787 pozostawał własnością Le Bruna, który pracował jako ekspert przy obu przedsięwzięciach.

LIT → Catalogue 25.11.1782, lot 78; Lugt 3479; GPI, A706, lot 78; Catalogue 5.03.1787, lot 109; Lugt 4150; GPI, F-A894, lot 109.

W katalogu aukcji z 1782 r. obraz opisano jako szkic przedstawiający port morski, na którego pierwszym planie, na prawo, widać postaci ludzkie i statki w okolicy fortecy. Z kolei w katalogu aukcji z 1787 r. w opisie obrazu mowa o widoku portu, na którym widnieją barki i postać na pierwszym planie.

Motywy morskie i portowe są w twórczości Norblina bardzo rzadkie. W kontekście omawianego obrazu warto odnowować jednak rysunek z 1771 r. ukazujący kilka statków, a na pierwszym planie – postaci (MNW, Rys. Pol. 9021) oraz niedatowany (ale pochodzący zapewne z lat 90. XVIII wieku), niewielki rysunek sprzedany niedawno pod mylną atrybucją Adrianowi van der Kabelowi (Christie's, 24.03.2021, poz. 19).

Port Scene

oil on canvas, approx. 13.5 × 21.6 cm

PROVENANCE → Put up for sale in Paris on 25 November 1782 at an auction (co-)organized by Joseph-Alexandre Le Brun and 'purchased' by the organizer for 29 livres 19 sous. It re-entered the market on 5 March 1787, when it was sold at auction for 12 livres and 2 sous. The catalogue of the latter described it as containing the collection of 'M[onsieur]. P.', but it is possible that this was purely a marketing ploy and that during the period 1782–1787 the painting remained the property of Le Brun, who worked as an expert at both events.

przed/before
1774 (?)

The 1782 auction catalogue describes the painting as a sketch depicting a seaport, with human figures and ships in the foreground, to the right, near the fortress. In turn, in the 1787 auction catalogue, the description of the painting refers to a view of the harbour with barges and a figure in the foreground.

Maritime and port motifs are very rare in Norblin's oeuvre. However, in the context of the painting in question, it is worth noting a drawing from 1771 showing several ships and figures in the foreground (MNW, Rys. Pol. 9021) and undated (executed probably in the 1790s) drawing recently sold under the name of Adrian van der Kabel (Christie's, 24.03.2021, lot 19).

80–81

Para obrazów: Zabawa wiejska oraz Przyjęcie w ogrodzie

olej na desce, 2 cale 2 linii × 4 cale 6 linii starofrancuskich każdy
[ok. 5,45 × 12,1 cm]

HISTORIA → W kolekcji Jeana-Antoine'a-Huberta Vassala de Saint-Hubert (1741–1782), *fermier-général*, sprzedany na aukcji jego kolekcji w Paryżu 30 kwietnia 1783 r. (na tej samej aukcji wystawiono też dwie sceny batalistyczne Norblina). Za 127 liwów nabył je niejaki Lescoriot.

LIT → Catalogue 24.04.1783, lot 77; Lugt 3561; GPI, F-A732, lot 77.

W katalogu aukcyjnym opisane lakonicznie jako *Zabawa wiejska i Przyjęcie w ogrodzie* („Fête de village & Fête dans un jardin”).

Pair of paintings: Fête de village and Fête dans un jardin

oil on panel, approx. 5.45 × 12.1 cm

PROVENANCE → In the collection of Jean-Antoine-Hubert Vassal de Saint-Hubert (1741–1782), *fermier-général*, sold at an auction of his collection in Paris on 30 April 1783 (two battle scenes by Norblin were also put up for sale at the same auction). It was acquired for 127 livres by a certain Lescoriot.

przed/before
1774 (?)

Described briefly in the auction catalogue as ‘Fête de village & Fête dans un jardin’.

82

Scena parkowa

olej, deska, 6 cali 6 linii × 5 cali starofrancuskich [ok. 17,6 × 13,5 cm]

HISTORIA → Wystawiony w Paryżu 22 grudnia 1783 r. na aukcji kolekcji Jeana-Baptiste'a François de Montullé (1721–1787), urzędnika w Wersalu i zięcia słynnego kolekcjonera Jeana de Julienne'a; sprzedany za 30 liwów handlarzowi Guillaume'owi-Jeanowi Constantinowi.

LIT → Catalogue 22.12.1783, lot 88; Lugt 3652; GPI, F-A761, lot 88.

W katalogu aukcyjnym obraz opisano jako pejzaż, na którego pierwszym planie widać kobiety ubrane na sposób „armeński” oraz mężczyznę ubranego po włosku, serwującego im owoce na tacy.

Park Scene

oil on panel, approx. 17.6 × 13.5 cm

PROVENANCE → Put up for sale in Paris on 22 December 1783 at an auction of the collection of Jean-Baptiste François de Montullé (1721–1787), an official at Versailles and son-in-law of the famous collector Jean de Jullienne; sold for 30 livres to the dealer Guillaume-Jean Constantin.

przed/before
1774 (?)

The auction catalogue described the painting as a landscape, the foreground of which depicts women dressed in the ‘Armenian’ style and a man dressed in the Italian fashion, serving them fruit on a tray.

83

Para w ogrodzie

olej, płótno, 12 cali × 8 cali 6 linii starofrancuskich [ok. 32,4 × 22,94 cm]

HISTORIA → Wystawiony na aukcji zorganizowanej przez Josepha-Alexandre'a Le Bruna i Louisa-François-Jacquesa Boileau 28 grudnia 1785 r. jako część zestawu kilku obrazów. Kolejnego dnia sprzedany osobno niejakemu Meunierowi za 23 liwry. Meunier jest zapewne tożsamy z lekarzem Marie-Zorobabelem Munierem. Na aukcji jego zbioru 6 maja 1795 r. wystawiono obraz opisany jako dzieło Norblina. Za 71 assignat (waluta rewolucyjna) kupił je niejaki Simon.

LIT → Catalogue 28.12.1785, lot 157; Lugt 3968; GPI, F-A849, lot 157; Catalogue 6.05.1795, lot 17; Lugt, 5306; GPI, F-A1099, lot 17.

Katalog z 1785 r. nie podaje tematu obrazu. W katalogu aukcyjnym z 1795 r. obraz opisano jako scenę rozgrywającą się w boskiecie, gdzie młoda kobieta siedzi i słucha klęczącego przed nią mężczyzny. Dzieło w stylu Watteau.

84

Zabawa wiejska

olej, deska, 10 cali 9 linii × 14 cali 6 linii starofrancuskich [ok. 29 × 39,1 cm]

HISTORIA → Przed 1788 r. w kolekcji Anne-Louis Dubois, markiza de Courval (1721–1788), doradcy w parlamencie paryskim (*conseiller à la grand-chambre du parlement de Paris*). 11 maja 1789 r. wystawiony na licytacji jego kolekcji i sprzedany za 57 liwrow 3 sou.

LIT → Catalogue 11.05.1789, lot 14; Lugt 4443; GPI, F-A966, lot 14.

W katalogu aukcyjnym obraz opisano jako zabawę wiejską („fête de village”). Pierwszy plan ukazywał wędrownych aktorów i otaczających ich widzów. Na drugim planie widoczny był pejzaż i porozstawiane namioty.

Couple in a Garden

oil on canvas, approx. 32.4 × 22.94 cm

PROVENANCE → Put up for sale at an auction organized by Joseph-Alexandre Le Brun and Louis-François-Jacques Boileau in Paris on 28 December 1785 as part of a set of several paintings. The following day it was sold separately to someone named Meunier for 23 livres. Meunier is probably the physician Marie-Zorobabel Munier. At the sale of his collection on 6 May 1795, a painting was presented described as a work by Norblin. It was bought for 71 assignats (a paper bill issued as currency during the French Revolution) by a certain Simon.

The catalogue of 1785 does not give the subject of the painting. The auction catalogue of 1795 describes it as a scene set in a bosquet in which a young woman is sitting and listening to a man kneeling before her. A work in the style of Watteau.

Fête de village

oil on panel, approx. 29 × 39.1 cm

PROVENANCE → Before 1788 in the collection of Anne-Louis Dubois, Marquis de Courval (1721–1788) advisor in the Paris Parliament, (*conseiller à la grand-chambre du parlement de Paris*). On 11 May 1789 it was put up for sale at an auction of his collection and sold for 57 livres and 3 sous.

The auction catalogue described the painting as a ‘fête de village’. The foreground showed itinerant actors and spectators encircling them. The landscape and erected tents were visible in the background.

przed/before
1774 (?)przed/before
1774 (?)

85

Trzy postaci w pejzażu

Three Figures in a Landscape

przed/before
1774 (?)

olej, deska, 5 cali × 3 cale 6 linii starofrancuskich [13,5 × 9,4 cm]

oil on panel, approx. 13.5 × 9.4 cm

HISTORIA → Przed rokiem 1790 w zbiorach Pierre'a-Louisa Éveillarda, markiza de Livois (1736–1790) w Angers. Uwzględniony w katalogu jego kolekcji opracowanym przez Pierre'a Sentout w 1791 r. Zlicytowany na aukcji w Angers 23 lipca 1799 r.

PROVENANCE → Before 1790 in the collection of Pierre-Louis Éveillard, Marquis de Livois (1736–1790) in Angers. Included in the catalogue of his collection compiled by Pierre Sentout in 1791. Sold at an auction in Angers on 23 July 1799.

LIT → Catalogue 1791, lot 41; Lugt 4828; GPI, F-A1208-A, lot 41.

W katalogu aukcyjnym obraz opisano jako pejzaż, który przedstawia dwie siedzące młode kobiety i mężczyznę przy wejściu do lasu. Jego stylistykę określono jako bliską stylowi Jeana-Baptiste'a Patera (1695–1736). Praca stanowiła *pendant* do obrazu Brueghela Aksamitnego.

The auction catalogue described the painting as a landscape depicting two seated young women and a man at the entrance to a forest. Its style was described as close to that of Jean-Baptiste Pater (1695–1736). The work was a pendant to a painting by Jan Brueghel the Elder (Velvet Brueghel).

86

Zabawy wiejskie do pawilonu w Powązkach

Fêtes champêtres for the pavilion at Powązki

ok./c.
1774–1778

olej na papierze (?), pawilon Izabeli Czartoryskiej w Powązkach, zniszczone

oil on paper (?), pavilion of Izabela Czartoryska at Powązki, destroyed

HISTORIA → Dekoracje do głównego pawilonu w Powązkach Norblin wykonał przed 1778 r. (po raz pierwszy notuje je Johann Bernoulli w swojej *Podróży po Polsce*). Wchodziły one w ciąg trzech pomieszczeń. Pozostałe wnętrza były zdobione miedziorytami (zapewne w typie wnętrz Białego Domku w Łazienkach) oraz obrazami i portretami. Zniszczone w czasie wojny 1794 r.

PROVENANCE → The decorations for the main pavilion at Powązki were made by Norblin before 1778 (they are first recorded by Johann Bernoulli (1744–1807) in his *Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preussen, Curland, Russland und Polen in der Jahren 1777 und 1778/Journeys through Poland*). They were part of a suite consisting of three rooms. The other interiors were decorated with prints (copperplate engravings) – probably of the type adorning the interiors of the White Pavilion at the Łazienki – as well as paintings and portraits. Destroyed during the war in 1794.

LIT → Bernoulli 1778, p. 425; Rastawiecki 1851, p. 65; Dębicki 1888, vol. 4, p. 49; Mycielski 1897, pp. 116–117; Batowski 1911a, pp. 68–69; Rutowski 1914, p. 10; Kozakiewicz 1976, p. 263; Patellière 1978, vol. 1, pp. 20–21; Bernatowicz 1998, p. 113; Bernatowicz 2005, pp. 139–140; Świętosławska 2015, pp. 87, 91; Malawski 2021, p. 468; Niemira 2022a, pp. 123, 252, 301; Zdańkowska 2022, p. 23.

Dekoracje znajdowały się w gabinecie głównego, drewnianego pawilonu w parku Czartoryskich w Powązkach. Prace nad budynkiem rozpoczęto prawdopodobnie wiosną 1771 r. lub krótko po tej dacie, a kierował nimi Efraim Schröger (1727–1783). Norblin do sporządzania dekoracji mógł przystąpić najwcześniej w październiku 1774 r. Według relacji Bernoullego malowidła były wykonane na tapecie z *papier mâché* („eine gemalte Tapete von Papier mâché”) i przedstawiały zabawy wiejskie („ländliche Spiele”). Stanisław Trembecki w swoim poemacie *Powązki wśród wspaniałości głównego pawilonu* również wymieniał jego ścienne dekoracje. Niestety język, metaforyka i układ wersów nie pozwalają na jednoznaczną interpretację fragmentu. Trembecki odnotowuje co prawda „pastuszków zalecanki”, ale nie jest jasne, czy ma tu

The decorations were in the study of the main wooden pavilion in the Czartoryski park in Powązki. Work on the building probably began in the spring of 1771 or shortly thereafter and was supervised by Ephraim Schröger (1727–1783). According to Bernoulli's account, the paintings were executed on papier mâché wallpaper (‘eine gemalte Tapete von Papier mâché’) and depicted country pastimes (‘ländliche Spiele’). In his poem *Powązki*, Stanisław Trembecki also mentioned the wall decorations when describing the grandeur of the main pavilion. Unfortunately, the language, metaphor and arrangement of the verses do not enable this particular passage to be clearly interpreted. Trembecki does indeed make a reference to the ‘shepherds’ desires’, but it is not clear if he has in mind Norblin's painted compositions, or some

na myśli kompozycje malowane przez Norblina, czy może ryciny. Poeta pisał bowiem, że we wnętrzu chaty „Bawią i trwożą, ryte przecudnej roboty, / Pastuszków zalecanki”, ale ponieważ w jednym z pomieszczeń znajdowały się na ścianach ryciny, możemy domniemywać, że to do nich, a nie do dzieł Norblina odnosi się ten fragment. Malowideł Francuza mógłby za to dotyczyć ustęp opiewający kolorystykę wnętrz: „Sprawność naśladownicza, ciągnąc kwiatów wzory / Piękne i przyrodzone dała im kolory”. Jeśli chodzi o tematykę dekoracji, musimy więc ograniczyć się do relacji Bernoullego. Co ciekawe, zachowało się kilka rysunków Norblina podejmujących wątek *ländliche Spiele* i ujętych kartuszami, co sugeruje, że były to kompozycje przeznaczone do dekoracji ścian (il. 86-1; 86-2). Być może związek z nimi mają także podobnie przez niego ujmowane scenki z odpoczywającymi parami, np. rysunek w kartuszu inspirowanym rysunkami Watteau, a spopularyzowany przez rycinę Gabriela Huquiera (1695–1772) (il. 86-3, Ermitaż, nr inw. 40783).

engravings. The poet writes that, inside the cottage, ‘They amuse and frighten, with beautifully engraved work, / the desires of the Shepherds’, but because in one of the rooms there were some prints on the walls, we can assume that this passage is referring to those, and not to Norblin’s work. On the other hand, it is possible that the Frenchman’s paintings are being referred to in the paragraph describing the colouring of the interiors: ‘Mimetic skill, drawing floral patterns / They were adorned with beautiful and natural colours’. When it is a question of decoration, we must therefore confine ourselves to Bernoulli’s account. Interestingly, several of Norblin’s drawings taking up the theme of *ländliche Spiele*, and framed in cartouches, have survived, suggesting that these compositions were intended for wall decorations (figs 86-1 and 86-2). There may also be a connection with his similarly framed scenes depicting couples at rest, such as the drawing in the cartouche inspired by Watteau’s drawing (Hermitage, inv. no. 40783) and popularized by the engraving by Gabriel Huquier (1695–1772) (fig. 86-3).



86-1, 86-2
La bascule, La main chaude
 NGA, Washington, inv. 2018.174.1-2



86-3
Odpuzywająca para / Resting Couple
 kol. pryw. / private collection

87

Obraz w stylu Watteau

Painting in the Style of Watteau

przed/before
1779

olej, podłoże nieznanne, 5,75 × 7,75 cala staropolskiego [14,26 × 19,22 cm]

oil, unknown support, approx. 14.26 × 19.22 cm

HISTORIA → Zakupiony przez Stanisława Augusta w 1779 r. (zapłata w kwocie 20 dukatów, tj. 360 złotych, kwitowana 22 lipca 1779 r.). Przechowywany w Malarni na Zamku Królewskim. Po śmierci króla wszedł w posiadanie Marii Teresy Tyszkiewiczowej, która w 1821 r. sprzedała go handlarzowi Antonio Fusiemu. W tym samym roku Fusi wywiózł do Rosji ok. 900 obrazów z dawnej kolekcji króla, a wśród nich także tę pracę.

PROVENANCE → Purchased by Stanisław August in 1779 (payment of 20 ducats, i.e. 360 zlotys, receipted 22 July 1779). Stored in the Atelier at the Royal Castle. After the king's death it came into the possession of Maria Teresa Tyszkiewicz, who sold it to the dealer Antonio Fusi in 1821. In the same year, Fusi transported approx. 900 paintings from the king's former collection to Russia, including this work.

ARCH → AGAD, AJP, 200; AGAD, AJP, 202; AGAD, AJP, 1068, fol. 10; AGAD, KSA, 11, fol. 330; AGAD, ARP, 412, fol. 109.

LIT → Rastawiecki 1851, p. 62; Mycielski 1897, p. 117; Batowski 1911a, p. 94; Mańkowski 1932, p. 259, no. 405; Michałowski 1978; Patallière 1978, vol. 2, no. 39; Bernatowicz 1998; Juszcak 2020, p. 289; Zdańkowska 2022, p. 21.

W katalogu kolekcji króla obraz określono jako „oryginalną” (zapewne w znaczeniu: niebędącą kopią) kompozycję utrzymaną w guście Watteau. Zapewne mamy tu do czynienia z *fête galante*.

The catalogue of the king's collection describes the painting as an 'original' (presumably meaning: not a copy) composition in the manner of Watteau. We are probably dealing with a *fête galante* here.

[Wspólnie z Janem Ścisło / In collaboration with Jan Ścisło]

88

Pejzaż z postaciami i końmi

Landscape with Figures and Horses

ok./c.
1774–1783olej, płótno, 37 × 62 cala staropolskie [ok. 91,76 × 153,76 cm]
zaginionyoil on canvas, approx. 91.76 × 153.76 cm
lost

HISTORIA → Obraz trafił do kolekcji Stanisława Augusta przed rokiem 1783, wyceniono go na 26 dukatów (468 złotych). W 1794 r. ofiarowany przez króla księciu Józefowi Poniatowskiemu. Został skradziony razem z partią innych obrazów przez pełnomocnika księcia – Andrzeja Haydego. Jego dalsze losy nie są znane.

PROVENANCE → The painting became part of Stanisław August's collection before 1783 and was valued at 26 ducats (468 zlotys). In 1794 the king gave it to Prince Józef Poniatowski. It was stolen along with a number of other paintings by the Prince's representative – Andrzej Hayde. Its further fate is unknown.

LIT → Rastawiecki 1851, p. 160; Batowski 1911a, p. 189; Mańkowski 1932, p. 295, no. 696; Bernatowicz 1998, pp. 122–123.

Ten monumentalny obraz w kolekcji króla uchodził za wspólne dzieło Jana Ścisły (1729–1804) i Norblina. Pierwszy z artystów miał namalować pejzaż, drugi: postaci i konie. Współpraca Norblina ze Ścisłem wydaje się zastanawiająca ze względu na niską jakość artystyczną prac tego ostatniego. Ścisło był malarzem czynnym w Warszawie, skąd pochodził. Kształcił się u Łukasza Smuglewicza, okazjonalnie pracował dla dworu, wykonując kopie i pastisze i współpracując z Janem Bogumiłem Plerschem (1732–1817) przy dekoracjach freskowych. Być może Norblina poproszono o poprawienie i rozbudowanie obrazu Ścisły?

This monumental painting in the king's collection was thought to be a collaborative work by Jan Ścisło (1729–1804) and Norblin. The former was to have painted the landscape, and the latter: the figures and horses. Norblin's collaboration with Ścisło is puzzling given the poor artistry of the latter's work. Ścisło was a painter active in Warsaw, from whence he came. He trained under Łukasz Smuglewicz, and occasionally worked for the court, making copies and pastiches and collaborating with Jan Bogumił Plersch (1732–1817) on fresco decorations. Perhaps Norblin was asked to correct and elaborate on a painting made by Ścisło?

89

Pejzaż z dziewięcioma postaciami i kaskadą

olej, płótno, 9 cali 6 lini × 11 cali staropolskich [ok. 23,66 × 27,28 cm]

HISTORIA → Obraz notowany w katalogu kolekcji Wincentego Potockiego w Warszawie, w 1781 r.

LIT → Varsovie 1780, no. 235; Lugt 3343; GPI, D-A129, no. 235; Rottermund 1987, p. 155; Ketelsen, Stockhausen 2002, p. 1774.

W katalogu aukcyjnym obraz opisano jako pejzaż. Po prawej widać było las (park?), w którym dziewięć postaci oddawało się rozmowie, po lewej – rzekę i kaskadę. Motywy te często powracają w twórczości Norblina: zarówno w scenkach ukazujących odpoczywających wojowników (il. 3), jak i eleganckie towarzystwo. Ze względu na ogólnikowy charakter katalogowego opisu bohaterów sceny jako „postaci” możemy założyć, że chodzi tu o elegantów.

Landscape with Nine Figures and a Cascade

przed/before
1780

oil on canvas, approx. 23.66 × 27.28 cm

PROVENANCE → The painting is mentioned in the catalogue of the collection of Wincenty Potocki in Warsaw, 1781.

The catalogue described the painting as a landscape. On the right was a forest (a park?) in which nine figures were engaging in conversation, on the left – a river and a cascade. These motifs recur frequently in Norblin's work: both in scenes showing warriors at rest (fig. 3) and elegant company. Because the catalogue's description of the characters in the scene is vague – 'figures' – we can assume that they are referring to elegant people.



90

Towarzystwo na wycieczce

olej, płótno dublowane, 140,5 × 206,5 cm
Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 294 MNW

Na odwrociu białą farbą „MP 294 MNW”. Na podramku: papierowa nalepka z numerem inwentarzowym MNW „212 668”, „D36”; papierowa nalepka wystawowa z Royal Academy of Arts w Londynie.

HISTORIA → Obraz hipotetycznie wiązany z Powązkami, gdzie musiałby się znajdować do 1794 r. Pierwszą notowaną właścicielką dzieła jest jednak dopiero „Augustowa Potocka” (Batowski 1911a, s. 79), co sprawia, że trudno udowodnić jego związek z Czartoryskimi. Sprawę komplikuje identyfikacja owej Augustowej. Według Danielewicz chodzi tu o Aleksandrę z Potockich Potocką (1818–1892), żonę Augusta (1806–1867). Moim zdaniem to pomyłka i mamy tu do czynienia z Eugenią z Wojnicz-Sianożęckich (1870–1925), wdową po hrabim Auguście Potockim (1847–1905), matką Maurycego (1894–1949), który odziedziczył po niej obraz i przechowywał go w pałacu w Jabłonnej. W czasie II wojny światowej za jego sprawą olej trafił do Londynu. W 1944 r. był wystawiony na sprzedaż w Wildenstein Gallery w Londynie. W 1951 i 1957 r. ponownie oferowany w tej samej galerii i w 1957 r. lub krótko po tej dacie zakupiony przez Stanisława Radziwiłła (1914–1976). W 1960 r.

Company on a Trip

ok./c.
1777–1780

oil on canvas, relined, 140.5 × 206.5 cm
National Museum, Warsaw, inv. no. MP 294 MNW

On back in white paint 'MP 294 MNW'. On the stretcher: paper label with the inventory number of the MNW '212 668', 'D36'; paper label with the exhibition label of the Royal Academy of Arts in London.

PROVENANCE → The painting is hypothetically linked with Powązki, where it must have been housed until 1794. However, the first recorded owner of the work is 'Augustowa Potocka' (Batowski 1911a, p. 79), which makes it difficult to confirm its connection with the Czartoryski family. The identification of Augustowa complicates matters further. According to Danielewicz, this refers to Aleksandra Potocka, née Potocka (1818–1892), wife of August (1806–1867). In my opinion, this is an error and here we are speaking about Eugenia née Wojnicz-Sianożęcka (1870–1925), widow of Count August Potocki (1847–1905), mother of Maurycy (1894–1949); he inherited the painting from her and kept it in the palace in Jabłonna. During the Second World War, through him, the oil painting ended up in London. In 1944 it was put up for sale at the Wildenstein Gallery in London. In 1951 and 1957 it was again put up for sale at the same gallery and in 1957, or shortly thereafter, it was purchased by Stanisław Radziwiłł (1914–1976). In 1960 Radziwiłł exchanged it for a portrait

Radziwiłł wymienił go na portret Luizy Radziwiłłowej autorstwa Élisabeth Vigée Le Brun, będący w zbiorach MNW (obecnie w Metropolitan Museum, nr inw. SL.1.2016.14.1). Praca przeszła konserwację przed 1960 r. w Londynie i kolejną w 1988 r. w MNW. Nie jest jasne, kiedy zmieniono rozmiary dzieła (obcięto górny pas płótna), czy jeszcze w XIX, czy już w XX w., i jak dużą część wycięto.

of Princess Louise of Prussia (Radziwiłł; 1770–1836) by Élisabeth Vigée Le Brun, which was in the collection of the MNW (now in the Metropolitan Museum in New York City, inv. no. SL.1.2016.14.1). The work underwent conservation before 1960 in London and again in 1988 at the MNW. It is not clear when the work's dimensions changed (a strip was cut off the upper part of the canvas), whether it was still in the nineteenth century, or in the twentieth, nor how much was cut off.

- LIT→ Batowski 1910a, p. 846, Batowski 1911a, pp. 71, 79; Kopera 1926, vol. 2, p. 314; Chwalewik 1926–1927, vol. 2, p. 417; Batowski 1931, p. 513; „The Burlington Magazine”, 1944, p. 308; „The Burlington Magazine”, 1951, p. 102; „The Connoisseur”, 1955, no. 135, p. 51; „The Burlington Magazine”, 1957, fig. 22; Warszawa 1960, p. 6; Bordeaux 1961, p. 119; Warszawa 1962a, p. 115; Warszawa 1962b, pp. 51–52; Chicago-Philadelphia-Ottawa 1966–1967; Warszawa 1967, vol. 2, p. 20; London 1968, p. 102; Kwiatkowski 1969, p. 132; Paris 196; Warszawa 1969–1970, vol. 2, p. 20; Michałowski 1973a, pp. 249–250; Warszawa 1975, p. 273; Kozakiewicz 1976, p. 32; Kępińska 1978, pp. 38–39; Michałowski 1978; Patellière 1978, vol. 1, pp. 21–22; Morawińska 1984, p. 61; Zahorski 1986, p. 288; New York 1988, p. 38; Köln 1989, p. 26; London 1992, pp. 90–91; Warszawa 1995, p. 44; München 1995–1996; Ryszkiewicz 1996, vol. 23, p. 202; Bernatowicz 1998, p. 113; Warszawa 1998a, p. 135; Kowalczykowa 1999, p. 15; Frankfurt am Main 2000, p. 14; „Revue du Louvre”, 2001, no. 3, pp. 82–110; Warszawa 2001, p. 143; Milwaukee-Houston-San Francisco 2002, p. 154; Warszawa 2006, p. 45; Kajczuk 2009a, p. 349; Bernatowicz 2010, pp. 136–137; Urbańczyk 2010, p. 124; Araszkiewicz et al. 2011, p. 84; Świątosławska 2015, pp. 89–90; Bernatowicz 2016, p. 503; Ignaczak 2016a, p. 530; Polanowska 2016, p. 526; Danielewicz 2019, pp. 189–192; Danielewicz 2022, p. 47; Niemira 2022a, pp. 91–97, 118, 165–166, 120–121, 190, 254, 299–300; Dmowska et al. 2022, p. 86.

Obraz jest rozwinięciem kompozycji znanej z czterech prac Norblina: rysunku z Ossolineum (il. 90-3), rysunku z Winnicy (il. 90-1), oleju z Musée des Beaux-Arts de Valenciennes (zob. poz. 91) oraz rysunku z MNW (il. 90-2). Ponieważ pierwsza z tych prac jest utrzymana w stylu szkiców do powązkowskich *panneaux*, a trzecia na verso opisana: „1780 Powązki”, to także w omawianym tu obrazie chciałoby się widzieć obiekt, który zdobił parkowy pawilon (np. salę służącą za galerię obrazów, o której wspomina w swoim opisie Johann Bernoulli). Niestety, związek dzieła z Czartoryskimi wcale nie jest oczywisty – praca już w XIX w. notowana była w kolekcji innej rodziny magnackiej: Potockich. Trudno zrozumieć, jak mogła z Powązek trafić w ich ręce. Trudno też zrozumieć, czemu cykl powązkowski miałby powstawać w dwóch rzutach: jedna praca w okresie 1777–1780, a pozostałe ok. 1784–1785.

W interpretacji notatki „1780 Powązki” należy więc zachować powściągliwość. Nie jest jasne, czy odnosi się ona do czasu wykonania rysunku (i obrazu) i miejsca jego przeznaczenia, czy może ma związek z przedstawionym na kompozycji wydarzeniem (tj. czy napis „1780 Powązki” nie odnosi się np. do daty zainscenizowania w parku połowu ryb). W środowisku warszawskim podobne połowy należały do repertuaru zabaw parkowych, ale ze względu na ich rzadkość bywały odnotowywane jako warte uwagi. Z przekazów pamiętnikarskich wiadomo, że podobne rozrywki urządzał bankier Piotr Tepper (Niemira 2022a, s. 300), notabene znany Norblinowi³⁵⁹.

Tezę o związku obrazu z cyklem powązkowskich *panneaux* podważa także jego format. *Towarzystwo na wycieczce* jest o 70 cm niższe od *Kiermaszu* (zob. poz. 95) – w takiej formie obraz nie mógłby więc zdobić tego samego wnętrza (czyli najprawdopodobniej salonu). Teoretycznie można by założyć, że obecny format *Towarzystwa* nie jest oryginalny, a pierwotnie kompozycja ujęta była w kwadrat (tak jak widzimy to na

The painting is an elaboration of a composition known from four works by Norblin: a drawing from the ZNiO (fig. 90-3), a drawing from Vinnytsia (fig. 90-1), an oil painting from the Musée des Beaux-Arts de Valenciennes (see cat. no. 91) and a drawing from the MNW (fig. 90-2). As the first of these works is in the style of the sketches for the Powązki *panneaux*, and on the third ‘1780 Powązki’ is written on the back, one would like to see the painting under discussion also as an object that adorned the park pavilion (e.g. the room serving as the picture gallery, which Johann Bernoulli mentioned in his description). Unfortunately, the work's connection with the Czartoryskis is not at all obvious – in the nineteenth century the work was already recorded in the collection of another magnate family: the Potockis. It is difficult to understand how it could have ended up in their hands from Powązki. It is also difficult to understand why the Powązki series would have been created in two stages: one in the period 1777–1780, and the other in around 1784–1785.

Therefore restraint should be exercised in interpreting the annotation ‘1780 Powązki’. It is not clear whether it refers to the time when the drawing (and painting) was made and its intended destination, or whether it could be related to the event depicted in the composition (i.e. whether the inscription ‘1780 Powązki’ refers, for example, to the date when a fishing scene was staged in the park). In Warsaw circles, similar fishing scenes were part of the repertoire of park entertainments, but due to their infrequency they were sometimes recorded as being noteworthy events. From diary entries we know that similar entertainments were arranged by the banker Piotr Tepper (Niemira 2022a, p. 300), who, incidentally, was known to Norblin.³⁵⁹

The theory of a connection between the painting and the Powązki *panneaux* series is also called into question due to its format. *Company on a Trip* is 70 cm smaller in



90-1
Połów ryb / Catch of Fish
BOXM, Vinnytsia Г-140

359 Norblin wykonał rysunkowy portret jego żony: MNK XV-Rr.-1419.

359 Norblin made a drawn portrait of his wife: MNK XV-Rr.-1419.

wspominanym obrazie z Valenciennes (poz. 91) i rysunku z Winnicy, il. 90-1). Wtedy jednak, wisząc w jednym pomieszczeniu z trzema znanymi *panneaux*, burzyłaby ich symetrię i harmonię. Tym bardziej, że sposób jej wykonania znacznie odbiega od stylu pozostałych *panneaux*. Najbezpieczniejszym rozwiązaniem zagadki związku obrazu z Powązkami byłoby zasugerowanie, że zdołał on galerię obrazów, o której wspominał Bernoulli lub że powstał ok. 1777–1780 z myślą o salonie, ale został z niego usunięty ok. 1785 r., kiedy to wmontowano tam zespół *panneaux*.

Niejasności dotyczące przeznaczenia obrazu są o tyle kłopotliwe, że jest on w *oeuvre* Norblina jedną z najciekawszych i artystycznie najlepszych prac.

Kompozycja przedstawia towarzystwo odpoczywające nad brzegiem jeziora. Po bokach widać dwie grupy rybaków zajęte połowem przy użyciu włoka. Po lewej stronie – po tafli wody płynie łódź wioząca grupę eleganckich postaci. Po prawej stronie – krząta się służba, a na niewielkim wzgórzu stoi samotny biedak. W tle widoczne są sylwetki drzew, zarośla, konie i powóz oraz piętrowy budynek. Przestrzeń zamyka pasmo monumentalnych, skalistych gór.

Szczególnie frapujący jest problem tradycji ikonograficznej, w którą się wpisuje obraz, a także procesu ewolucji kompozycji. Z tematem eleganckiego towarzystwa przypatrującego się połowowi ryb artysta mógł się zetknąć jeszcze w Paryżu: z dziesiątek prac podejmujących ten motyw wymieńmy tylko obraz Anibale Carracciego, znajdujący się ówczesnie w kolekcji królewskiej, a obecnie w Luwrze (nr inw. 209, MR 126), kompozycję Natoire'a z 1737 r. (kolekcja prywatna, dawniej w zamku w Fontainebleau) oraz dwie kompozycje Casanovy (il. 90-4 oraz poz. IV, być może ta ostatnia wykonana została przy udziale Norblina)³⁶⁰. Także motyw łódki z eleganckim towarzystwem przybijającej do brzegu pojawia się u wielu osiemnastowiecznych artystów, m.in. u Watteau, Fragonarda, Lallemanda czy Casanovy (il. 90-6) i jego uczniów, np. Loucherbourga (praca z kolekcji prywatnej, ostatnio na rynku sztuki w Hôtel Drouot, 17 czerwca 1996 r., poz. 41). Z kompozycji samego Norblina, które wykorzystują ten motyw, warto wymienić rysunki ze Sztokholmu (il. 90-5) oraz z MNW (nr inw. NMH 512/2016; Rys. Pol. 7748 MNW).

Kilka detali obrazu przywodzi z kolei na myśl rysunki Norblina z czasów spędzonych u Casanovy, dotyczy to np. głowy białego konia, bardzo zbliżonej do motywów ze szkicownika młodego Norblina (MNK-III-r.a. 1898, k. 7–8)³⁶¹. Warto też odnotować, że pasmo górskie widoczne na horyzoncie *Towarzystwa*, będące być może echem pejzażu z *Pielgrzymki na Cyterę* Watteau lub kompozycji Nicolaesa Berchemy czy Phillipa Wouwermansa, często powraca w szkicach artysty, niestety w większości niedatowanych (np. MNK XV-Rr.-1117; MNK



90-2
Połów ryb / Catch of Fish
1780
MNW, Rys. Pol. 9058

height than the *Kermesse* (see cat. no. 95) – in this format the painting could therefore not have adorned the same interior (i.e. most probably the salon). Theoretically, one could assume that the present format of *Company* is not original, and that initially the composition was square (as we see in the aforementioned painting from Valenciennes (no. cat. 91) and the Vinnytsia drawing (fig. 90-1). But then, hanging in the same room with the three well-known *panneaux*, it would have spoiled their symmetry and harmony. And all the more so, since the manner of its execution differs significantly from the style of the other *panneaux*. The best answer to the question of the painting's connection with Powązki would be to suggest

that it adorned the picture gallery mentioned by Bernoulli made in around 1777–1780 with the salon in mind, but was removed in around 1785, when the set of *panneaux* was installed there.

The ambiguity surrounding the painting's purpose is all the more perplexing as it is one of the most interesting and artistically superior works in Norblin's oeuvre.

The composition depicts a group of people relaxing on the shores of a lake or a river. On the sides, two groups of fishermen are busy casting their trawling net. On the left a boat carrying a group of elegantly-dressed figures is sailing on the water. To the right – servants are busying themselves and a lone pauper stands on a small hill. In the background can be seen silhouettes of trees, scrubland, horses and a carriage and a storeyed building. The space is enclosed by a range of monumental, rocky mountains.

The issue concerning the iconographic tradition into which the painting fits is particularly intriguing, as is the composition's evolutionary process. The artist may have encountered the theme of elegant company watching a catch of fish while still in Paris: of the dozens of works taking up this motif, we need only mention a painting by Annibale Carracci, then in the royal collection where and now in the Louvre (inv. no. 209, MR 126), a composition by Natoire dating from 1737 (private collection, formerly in the Château de Fontainebleau) and two compositions by Casanova (figs 90-4 and cat. no. IV, perhaps the latter made with Norblin's participation).³⁶⁰ The motif of a boat with elegant people arriving at the shore also appears in the works of many eighteenth-century artists, including Watteau, Fragonard, Lallemand and Casanova (fig. 90-6) and his pupils, such as Loucherbourg (work in a private collection, last on the art market at the Hôtel Drouot, 17 June 1996, lot 41). Of Norblin's own compositions that make use of this motif, it is worth mentioning the drawings from Stockholm (fig. 90-5) and the MNW (inv. no. NMH 512/2016; Rys. Pol. 7748 MNW).

Several details in the painting, on the other hand, are reminiscent of Norblin's drawings from his time with Casanova: this applies, for example, to the head of the white horse, very similar to motifs from

360 Motyw połowu włokiem pojawia się u Verneta oraz na kilku marinach Lallemanda ze zbiorów prywatnych (Drouot 16.03.1987, poz. 152; Christie's 24.01.2003, poz. 110; Tajan 24.06.2004).

361 Do wyczonego w młodości sposobu rysowania końskich głów Norblin powracał całe życie. Por. MNW Nb. al. 71-865, 71-935.

360 The trawling motif appears in Vernet and in several maritime scenes by Lallemand in private collections (Drouot 16.03.1987, lot 152; Christie's 24.01.2003, lot 110; Tajan 24.06.2004).

XV-Rr.-555 (rysunek z 1779 r.); BOXM, Γ-734; BOXM, Γ-818; BOXM, Γ-837; MNW, Nb. Al. 71-16, Nb. al. 71-295 (praca wykonana po 1789 r.); MNW, Nb. Al. 71-460; MNW, Nb. Al. 71-554; MNW, Nb. Al. 71-644; MNW, Nb. Al. 71-646; MNW, Nb. Al. 71-688; MNW, Rys. Pol. 9174 (praca z 1794 r.).

Wreszcie wypada powiedzieć słowo o technice wykonania. Na pierwszy rzut oka obraz sprawia wrażenie malowanego lekko, szybko i zamazyście. Dokładniejszy ogląd ujawnia jednak stosowane bardzo różnorodnych narzędzi (nie tylko pędzli ale także kija, stylusa, lub ostrego drzewca)³⁶², liczne nieścistości i autorskie „korekty”. Te ostatniwe widać np. w podwójnych twarzach kilku postaci: w kilku przypadkach z jednej szyi wyrastają kontury twarzy w dwóch ujęciach. Tak jest w przypadku jeźdźca widocznego po prawej stronie, dwóch dam z grupy stojącej pod parasolem oraz kobiety w tylnej części łodzi. W partii pejzażowej uwagę zwraca niekonsekwencja w prowadzeniu obrysu gór: ich ciemny kontur nie pokrywa się z plamą barwną – część bryły wykracza poza obrysowanie³⁶³. Wymienione tu efekty tylko w niewielkim stopniu mają związek z upływem czasu i uprzedzonymi farby. Prawdopodobnie niektóre z korekt zostały przez Norblina celowo pozostawione widoczne i a ich funkcją miało być danie widzowi do zrozumienia, że praca, z którą obcuje, była przedmiotem daleko idącej refleksji artysty (Niemira 2022a, s. 165–176).



90-3
Połów ryb / Catch of Fish
ZNIQ, l.g. 4958

the young Norblin's sketchbook (MNK-III-r.a.1898, fols 7–8).³⁶¹ It is also worth noting that the mountain range visible on the horizon in *Company...* – possibly an echo of the landscape from Watteau's *Le Pèlerinage à l'île de Cythère* or the compositions of Nicolaes Berchem and Phillips Wouwermans – often recurs in the artist's sketches, most of which are unfortunately undated (e.g. MNK XV-Rr.-1117; MNK XV-Rr.-555 (drawing from 1779); BOXM, Γ-734; Γ-818; Γ-837; MNW, Nb. al. 71-16, Nb. al. 71-295 (work executed after 1789); MNW, Nb. Al. 71-460; MNW, Nb. al. 71-554; MNW, Nb. al. 71-644; MNW, Nb. al. 71-646; MNW, Nb. al. 71-688; MNW, Rys. Pol. 9174 (work dating from 1794)).

Finally, a word should be said about the technique of its execution. At first glance the painting gives the impression of having been painted lightly, swiftly and in a sweeping manner. Closer inspection, however, reveals the use of a wide variety of tools (not only brushes, but also a stick, burin and a sharp spar),³⁶² numerous incongruities and authorial 'corrections'. The latter can be seen, for example, in the 'double' faces of several figures: in some instances, the contours of a face emerge from a single neck in two images. This is the case with the horseman visible on the right, the two ladies in the group standing under the parasol and the woman in the back of the boat. In the landscape part, attention is drawn to the inconsistency in the handling of the outline of the mountains: their dark contours do not blend in with the patch of colour – part of the mass extends beyond the outline.³⁶³ The effects mentioned here are only marginally connected to the passage of time and the transparency of the paint. It is likely that some of the corrections were deliberately left visible by Norblin and that their purpose was to let the viewer know that the artist had thought long and hard about the painting that they were now looking at. (Niemira 2022a, pp. 165–176).

362 Na stosowanie tego narzędzia zwróciła moja uwagę Anna Lewandowska z MNW.

363 Warto wspomnieć tu raz jeszcze o rysunku *Et in Arcadia ego* z 1779 r., na którym widzimy w partii gór podobne wahanie artysty.

361 Throughout his life Norblin returned to the method of drawing horse heads which he had learned in his youth. Cf. MNW Nb. al. 71-865, 71-935.

362 The use of this tool was brought to my attention by Anna Lewandowska of the MNW.

363 Here it is again worth mentioning the drawing *Et in Arcadia ego* dated 1779, on which, in the part with the mountains, we see similar hesitation by the artist.



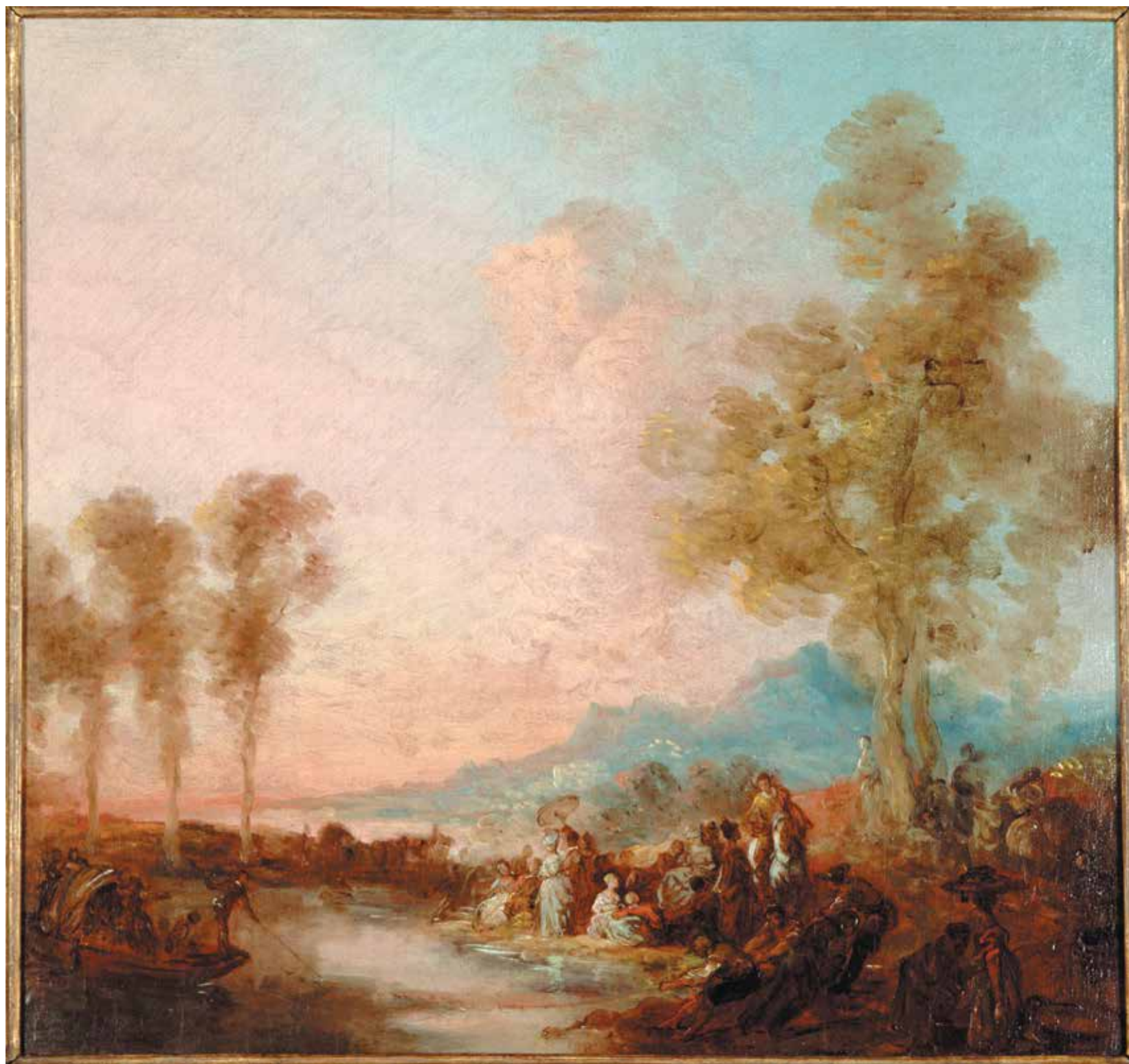
90-4
Francesco Casanova
La Pêche
Musée des Beaux-Arts, Nancy, inv. no.147



90-5
Park i gondole / Park Landscape with Gondolas
Nationalmuseum Stockholm, inv. no. NMH 512/2016



90-6
Francesco Casanova
Przejażdżka łodzią / Promenade en barque
Musée des Beaux-Arts, Nancy, inv. no. 148



91

Towarzystwo na wycieczce (studium)

olej, płótno dublowane, 38 × 40 cm
Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, nr inw. 2000-2-1

Obecnie na odwrociu obrazu nie ma oznaczeń, ale katalog aukcji w Hôtel Drouot z 1997 r. wspomina o śladach pieczęci celnej oraz numerze „72” naniesionym czarnym atramentem.

Company on a Trip (Study)

oil on canvas, relined, 38 × 40 cm
Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, inv. no. 2000-2-1

There are currently no markings on the back of the painting, but the auction catalogue of the Hôtel Drouot of 1997 mentions traces of a customs stamp and the number '72' in black ink.

ok./c.
1777-1780

HISTORIA → Praca w nieznanym czasie trafiła do kolekcji Czartoryskich. Przynajmniej od lat 60. XIX w. znajdowała się w kolekcji Władysława Czartoryskiego w Hôtel Lambert. Została wystawiona przez rodzinę Czartoryskich na sprzedaż 25 lutego 1965 r. w Sotheby's w Londynie; rok później, 19 marca 1966 r., w Palais Galliera (poz. 127). Obraz trafił do kolekcji prywatnej w Paryżu. Został wystawiony na sprzedaż 15 grudnia 1997 r. na aukcji zorganizowanej w Hôtel Drouot przez galerzystę Yves'a de Cagny. Nabyty przez muzeum w Valenciennes w 2000 r.

PROVENANCE → The work became part of the Czartoryski collection at an unknown time. It had been in the collection of Władysław Czartoryski at the Hôtel Lambert since at least the 1860s. It was put up for sale by the Czartoryski family on 25 February 1965 at Sotheby's in London; a year later, on 19 March 1966, at the Palais Galliera (lot 127). The painting ended up in a private collection in Paris. It was put up for sale on 15 December 1997 at an auction held at the Hôtel Drouot by the gallery owner Yves de Cagny. It was acquired by the museum in Valenciennes in 2000.

ARCH → BCz, 3078.

LIT → Sotheby's 25.02.1965, lot 103; Catalogue 19.03.1966, lot 127; Michałowski 1973a, pp. 249–251; Patellière 1978, vol. 2, no. 16; Drouot 15.12.1997, lot 17; Bernatowicz 1998, p. 113; Ramade 2001, p. 90, no. 25; Rosset 2005b, p. 220; Świętośławska 2015, p. 90; Niemira 2022a, p. 329.

Kompozycja dość wiernie powtarza scenę znaną z rysunku z Winnicy z 1777 r. (il. 90-1) i razem z nim stanowiła punkt wyjścia do kolejnych wcieleń tego tematu (rysunku z 1780 r., il. 90-2, i obrazu z MNW, zob. poz. 90). Jej wysokość jest niemal równa wysokości szkiców do *Kiermaszu* i *Pikniku* (poz. 95, 103). Format dzieła sugerowałby, że i ono wchodziło w skład cyklu powązkowskich *panneaux*, ale datowanie wspomnianych rysunków (na 1777 i 1780 r. w przypadku *Towarzystwa* i na 1785 w przypadku *Pikniku*) zdaje się temu przeczyć.

The composition reproduces quite faithfully the scene known from the 1777 drawing in Vinnytsia (fig. 90-1) and along with it formed the starting point for the subsequent incarnations of this subject (the 1780 drawing, fig. 90-2, and the painting from the MNW, see cat. no. 90). Its height is almost equal to that of the sketches for *Kermesse* and *Picnic* (cat. nos 95 and 103). The format of the work would suggest that it, too, was part of the series of Powązki *panneaux*, but the dating of the aforementioned drawings (to 1777 and 1780 in the case of *Company* and to 1785 in the case of *Picnic*) seems to contradict this.



92-93

Para obrazów: **Taniec w parku i Teatr kukielkowy**
Pair of paintings: **Dancing in the Park and Puppet Show**

ok./c.
1777-1781



Taniec w parku

olej, płótno (?), 39 × 32 cm
 sygnowany w lewym dolnym rogu: „Norblin fecit”.
 kolekcja prywatna, Włochy

Teatr kukiełkowy

olej, płótno (?), 39 × 32 cm
 kolekcja prywatna, Włochy

HISTORIA → Losy obrazów w XVIII i w pierwszej połowie XIX w. są niejasne. W grę wchodzi kilka scenariuszy. Pierwszy, zasugerowany niedawno przez Juszcza, zakłada, że prace są tożsame z obrazami kupionymi przez Stanisława Augusta w 1781 r. za 200 dukatów i eksponowanymi w Gabinetie Pracy w Łazienkach; po śmierci króla oba stały się własnością Marii Teresy Tyszkiewiczowej, która w 1821 r. sprzedała je Antonio Fusiemu, a ten wywiózł je do Petersburga. Jak z Rosji prace mogłyby trafić do kolekcji rodziny Conantré, gdzie znajdowały się zapewne już w połowie XIX w. – Juszcza nie udało się jednak ustalić. Drugi ze scenariuszy zakłada, że prace nigdy do Rosji nie trafiły, a Fusi jeszcze w latach 20. XIX w. sprzedał je Michałowi Hieronimowi Radziwiłłowi (albo wręcz, że to Radziwiłłowie byli ich pierwszymi właścicielami, a prace nigdy do króla nie należały). W tym założeniu byłyby one tożsame z obiektami notowanymi w katalogu kolekcji Radziwiłłów sporządzonym przez Antoniego Blanka w 1835 r., gdzie funkcjonowały pod nazwiskiem Fragonarda (poz. 514 i 515: *W ogrodzie bawi się familia tańcem przy muzyce* oraz *Zgromadzenie familijne w ogrodzie przyglądające się arlekinadzie*). Ich technikę określono jako olej na desce, format jako owal, wymiary: 15,5 × 12 cali każdy. Jeśli wisiały wysoko, wydaje się możliwe, że Blank nie zauważył sygnatury Norblina bądź pomylił materiał podobrazia, zamiast płótna notując deskę. Jak prace trafiły z Nieborowa do Francji – nie wiadomo, ale warto podkreślić, że kiedy w drugiej połowie XIX w. Radziwiłłowie zdecydowali się na rozsprzedaż kolekcji, zwrócili się właśnie na rynek paryski. Trzeci scenariusz zakłada, że obie prace pochodzą z kolekcji rodziny Norblinów, a do zbiorów rodziny Conantré trafiły za pośrednictwem Marcina Norblina (Roland Michel 1975, s. 39). Wiadomo bowiem, że Conantré posiadali liczne prace należące wcześniej do artysty (np. rysunek Antoine’a Watteau, dziś w Harvard Art Museums, Cambridge, nr inw. 1964.14, czy rysunek Élisabeth Vigée-Lebrun, dziś w Metropolitan Museum of Art, Nowy York, nr inw. 2019.138.4) i kilka prac rysunkowych samego Norblina, ofiarowanych im lub sprzedanych przez Marcina Norblina w latach 40. XIX w. (np. *Widok ze świątyni Diany w Arkadii* z 1783 r., podarowany w 1843 r.). Oba omawiane tu obrazy należały początkowo do Marie-Élise-Antoinette-Blanche, baronne Bajot de Conantré; następnie znajdowały się w zbiorach jednej z jej córek: Marie-Blanche-Charlotte, comtesse des Isnards-Suze lub Anne-Blanche-Caroline, baronne de Rublé; następnie – w zbiorach córki tej ostatniej, Eliane, baronne de Witte, a potem jej córki, Germaine, markizy de Bryas (urodzonej jako de Witte), która sprzedała je do paryskiej Galerie Cailleux ok. 1958 r. Z Galerie Cailleux prace trafiły do kolekcji prywatnej we Włoszech³⁶⁴. Przed 1962 r. Marianne Roland Michel sygnalizowała istnienie obrazu Stanisławie Sawickiej z Gabinetu Rycin BUW. 25 stycznia 1962 r. przesłała jej dokumentację dotyczącą obu obiektów (zachowaną w kopii w Petit Palais w Paryżu, w Documentation Marianne Roland Michel, dossier: Norblin – stock).

³⁶⁴ Nie jest prawdą, jak podaje Świątosławska (2015, s. 93), że obrazy odnalazł we Włoszech Michałowski. Badacz miał dostęp do informacji na ich temat za pośrednictwem Marianne Roland Michel z Galerie Cailleux w Paryżu.

Dancing in the Park

oil on canvas (?), 39 × 32 cm
 signed in bottom left corner: 'Norblin fecit'.
 private collection, Italy

Puppet Show

oil on canvas (?), 39 × 32 cm
 private collection, Italy

PROVENANCE → The fate of the paintings in the eighteenth and first half of the nineteenth century is unclear. There are several possible scenarios. The first, suggested recently by Juszcza, assumes that the works are the paintings that were bought by Stanisław August in 1781 for 200 ducats and displayed in his Study at the Łazienki; after the king's death, they both became the property of Maria Teresa Tyszkiewicz, who sold them to Antonio Fusi in 1821, who in turn sent them to St Petersburg. However, Juszcza was unable to determine how the works could have come from Russia and ended up in the collection of the Conantré family, where they presumably already were in the mid-nineteenth century. The second scenario assumes that the works never arrived in Russia, and that Fusi sold them to Michał Hieronim Radziwiłł already in the 1820s (or indeed that the Radziwiłłs were their first owners and the works never belonged to the king). If this last assumption is correct, they would have been the paintings that were listed in the catalogue of the Radziwiłł collection compiled by Antoni Blank in 1835, where they appeared under the name of Fragonard (cat. nos 514 and 515: *A Family Dancing to Music in the Garden* and *A Family Gathering in the Garden Watching a Harlequinade*). Their technique was described as oil on panel, the format as an oval, and dimensions: 15.5 × 12 inches each. If they were hung high up, it would seem possible that Blank did not notice Norblin's signature or that he mistook the material of the support and recorded panel instead of canvas. How the works made their way from Nieborów to France is not known, but it should be noted that when – in the second half of the nineteenth century – the Radziwiłłs decided to sell the collection, they specifically approached the Parisian market. A third scenario suggests that both works came from the Norblin family collection, and that they entered the Conantré family collection through Martin Norblin (Roland Michel 1975, p. 39). Indeed, the Conantré family is known to have owned numerous works that had previously belonged to the artist (e.g. a drawing by Antoine Watteau, now in the Harvard Art Museums, Cambridge, MA, USA, inv. no. 1964.14, and a drawing by Élisabeth Vigée-Lebrun, now in the Metropolitan Museum of Art, New York, inv. no. 2019.138.4) and several drawings by Norblin himself, either given or sold to them by Martin Norblin in the 1840s (e.g. *View from the Temple of Diana in Arkadia* from 1783, gifted in 1843). The two paintings discussed here originally belonged to Marie-Élise-Antoinette-Blanche-Françisca, Baronne Bajot de Conantré; they were later in the collection of one of her daughters: Marie-Blanche-Charlotte, Comtesse des Isnards-Suze or Anne-Blanche-Caroline, Baronne de Rublé; then – in the collection of the latter's daughter, Eliane, Baronne de Witte, and then her daughter, Germaine, Marquise de Bryas (née de Witte), who sold them to the Galerie Cailleux in Paris in around 1958. From the Galerie Cailleux the works passed to a private collection in Italy.³⁶⁴ Before 1962 Marianne Roland Michel reported the existence of the paintings to Stanisława Sawicka in the BUW's Print Room. On 25 January 1962 she sent her documentation for both objects (preserved in a copy in the Petit Palais in Paris, in Documentation Marianne Roland Michel, dossier: Norblin – stock).

³⁶⁴ It is not accurate that the paintings were found in Italy by Michałowski as claimed by Świątosławska (2015, p. 93). The scholar had access to information about them through Marianne Roland Michel of the Galerie Cailleux in Paris.

ARCH→ AGAD, AJP, 200; AGAD, AJP, 202; AGAD, AJP, 1068, fol. 3; AGAD, ARP, 414, fol. 99; Petit Palais, Paris, Documentation Marianne Roland Michel, file: Norblin – stock.

LIT→ Fortia de Piles 1796, p. 684; Blank 1835, pp. 136, 138, nos 514 and 519 (as Fragonard); Rastawiecki 1851, p. 63; Mycielski 1897, p. 117; Fournier-Sarlovèze 1907, p. 47; Batowski 1911a, p. 94; Rutowski 1914, p. 11; Mańkowski 1932, p. 288, nos 624 and 625; Michałowski 1973a, pp. 251–253; Roland Michel 1975, p. 39; Kępińska 1978, p. 47; Michałowski 1978; Patellière 1978, vol. 1, p. 21, vol. 2, nos 4, 5 and 37; Bernatowicz 1998, p. 114; Świętosławska 2015, p. 93; Juszcak 2020, p. 289; Niemira 2022a, pp. 113–115, 118, 255, 327; Zdańkowska 2022, pp. 21–22.

KOPIE → Zachowała się kopia *Teatru kukielkowego*, na rynku sztuki funkcjonująca jako autorska kompozycja Philiberta-Louisa Deboucourta lub dzieło nieznanego artysty (olej, płótno 41 × 32,5 cm, il. 93-1). Po raz pierwszy obraz pojawił się w sprzedaży w 2012 r. we Francji, następnie 12 grudnia 2014 r. w Uzès na południu Francji, w domu aukcyjnym Études de Province SVV, z estymacją 4000–5000. euro i atrybucją Deboucourtowi. Niesprzedany. 11 października 2016 r. wystawiony w paryskim domu aukcyjnym Artcurial z estymacją 2000–3000 euro. Niesprzedany. 14 lutego 2017 r. wystawiony na sprzedaż w tym samym miejscu z estymacją 1000–1500 euro (zob.: „La Gazette Drouot”, 2014, nr 12, s. 159; Artcurial 11.10.2016, poz. 543; Artcurial 14.02.2017, poz. 495).

Nawet jeśli odrzucimy hipotezę wysuniętą przez Juszcak, jakoby prace były tożsame z kompozycjami, które weszły do kolekcji Stanisława Augusta w 1781 r., ich datowanie na koniec lat 70. lub początek lat 80. XVIII w. nie powinno budzić szczególnych wątpliwości. Większym problemem jest określenie związku między olejnymi kompozycjami a rysunkami Norblina podejmującymi podobne tematy. Chodzi tu przede wszystkim o zbliżone do siebie stylistycznie rysunki ze zbiorów MCz (il. 93-2) i BOXM (il. 92-1) oraz osobną „wprawkę” z MCz (il. 93-3). Czy były one szkicami do obrazów, które Norblin ostatecznie zdecydował się „zagaścić” i wpisać w pionowy owal, czy może rysunki są względem obrazów późniejsze, mają charakter wariacji lub też wiążą się z innym projektem: w przypadku rysunku z Winnicy być może z barwnym gwaszem przedstawiającym taniec w parku z 1781 r., a pochodzącym z kolekcji króla (MNW, Rys. Pol. 4204)? Sam skłaniam się do tej pierwszej możliwości, tzn. w omawianych tu obrazach olejnych skłonny jestem widzieć jedno z najlepiej przemyślanych prac artysty, a wspomniane rysunki jako ślady ewolucji pomysłu Norblina.

Punktem odniesienia dla obu obrazów jest przede wszystkim twórczość Watteau. Ogólny schemat *Tańca w parku* przywodzi na myśl *La musette*, znaną Norblinowi zapewne za pośrednictwem ryciny (il. 92-2), czy kompozycję *Les fêtes vénitienes*, także dostępną w graficznej reprodukcji. Mężczyzna z *Tańca* leżący na trawie i zwrócony do widza tyłem przypomina rozwiązania z kilku parkowych scen Watteau, chociażby ze wspomnianych już *Les fêtes vénitienes* czy z *Les agréments de l'esté* (obie prace miały w epoce swoje graficzne reprodukcje).

W przypadku *Teatru kukielkowego* za ikonograficzny kontekst posłużyć może cykl *panneaux* Fragonarda przedstawiający zabawy

COPIES → A copy of *Puppet Show* has survived, appearing on the art market as an original composition by Philibert-Louis Deboucourt or a work by an unknown artist (oil on canvas 41 × 32.5 cm, fig. 93-1). The painting first turned up at a sale in 2012 in France, then on 12 December 2014 in Uzès, southern France, at the Études de Province SVV auction house, with an estimate of 4,000–5,000 euros and an attribution to Deboucourt. Unsold. 11 October 2016, exhibited at the Artcurial auction house in Paris with an estimate of 2,000–3,000 euros. Unsold. 14 February 2017 put up for sale at the same place with an estimate of 1,000–1,500 euros (see: *La Gazette Drouot*, 2014, no. 12, p. 159; Artcurial 11.10.2016, lot 543; Artcurial 14.02.2017, lot 495).

Even if we reject the hypothesis put forward by Juszcak that the works are the compositions that became part of Stanisław August's collection in 1781, their dating to the late 1770s or early 1780s should not be in question. A greater problem is establishing the link between the oil compositions and Norblin's drawings of similar subjects. The drawings in question are the stylistically similar drawings from the MCz (fig. 93-2) and Vinnytsia (fig. 92-1) collections, and a separate 'sketch' from the MCz (fig. 93-3). Were they sketches for paintings that Norblin eventually decided to 'condense' and incorporate into a single vertical oval, or are the drawings from a later date in relation to the paintings, or are they variations of, or related to, another project: in the case of the drawing from Vinnytsia, it could be a link to the colourful gouache depicting dancing in the park from 1781, and coming from the king's collection (MNW, Rys. Pol. 4204)? I, myself, am more drawn to the former possibility, i.e. in the oil paintings discussed here I am inclined to see some of the artist's best-thought-out works, and the aforementioned drawings as indications of the evolution of Norblin's idea.

Watteau's work is the most notable point of reference for both paintings. The overall concept of *Dancing in the Park* brings to mind *La musette*, probably known to Norblin through an engraving (fig. 92-2), or the composition *Les fêtes vénitienes*, also available as a reproduction print. The man in *Dancing...* lying on the grass with his back to the viewer is reminiscent of arrangements found in several of Watteau's park scenes, such as the aforementioned *Les fêtes vénitienes* or in *Les agréments de l'esté* (both works were reproduced as prints in the period).



93-1
NN (Sébastien Norblin? Aleksander Norblin?),
Jean-Pierre Norblin (wg / after)
Teatr kukielkowy / Puppet Show
początek XIX w. (?) / early 19th century (?)

(fr. *fêtes*) w Saint-Cloud z ok. 1773–1775 r. (Banque de France, NGA, nr inw. 1946.7.5-6; 1961.9.16-17). Wykonany był dla Louisa-René Marchala de Saincy, o którym wiadomo, że posiadał liczne prace Casanovy i samego Norblina. Wspomniany cykl Norblin mógł znać także z któregoś z autorskich powtórzeń (jedno z nich – obraz z kolekcji Emila Georga Bührlego w Zurychu – wyodrębnia samą scenę z teatrem kukielkowym).

Niektóre z motywów obecnych na omawianych tu kompozycjach Norblina powracają w innych jego pracach – jest tak np. w przypadku drewnianych, pomalowanych na niebiesko barierek czy kamiennych waz (poz. 101–102, 106, 108 itd).

In the case of *Puppet Show*, the iconographic context can be provided by Fragonard's series of *panneaux* depicting entertainments (fr. *fêtes*) in Saint-Cloud from c. 1773–1775 (Banque de France, NGA, inv. no. 1946.7.5-6; 1961.9.16-17). It was made for Louis-René Marchal de Saincy, who is known to have owned numerous works by Casanova and Norblin himself. Norblin may also have been familiar with the aforementioned series from one of the author's reproductions (one of which – a painting from the collection of Emil Georg Bührle in Zurich – features the scene with the puppet show).

Some of the motifs present in Norblin's compositions discussed here recur in his other works – this is the case, for example, with the wooden, blue-painted railings or the stone vases (cat. nos 101–102, 106, 108, etc.).



92-1
Taniec w parku / Dancing in the Park
BOXM, Vinnytsia, Г-790



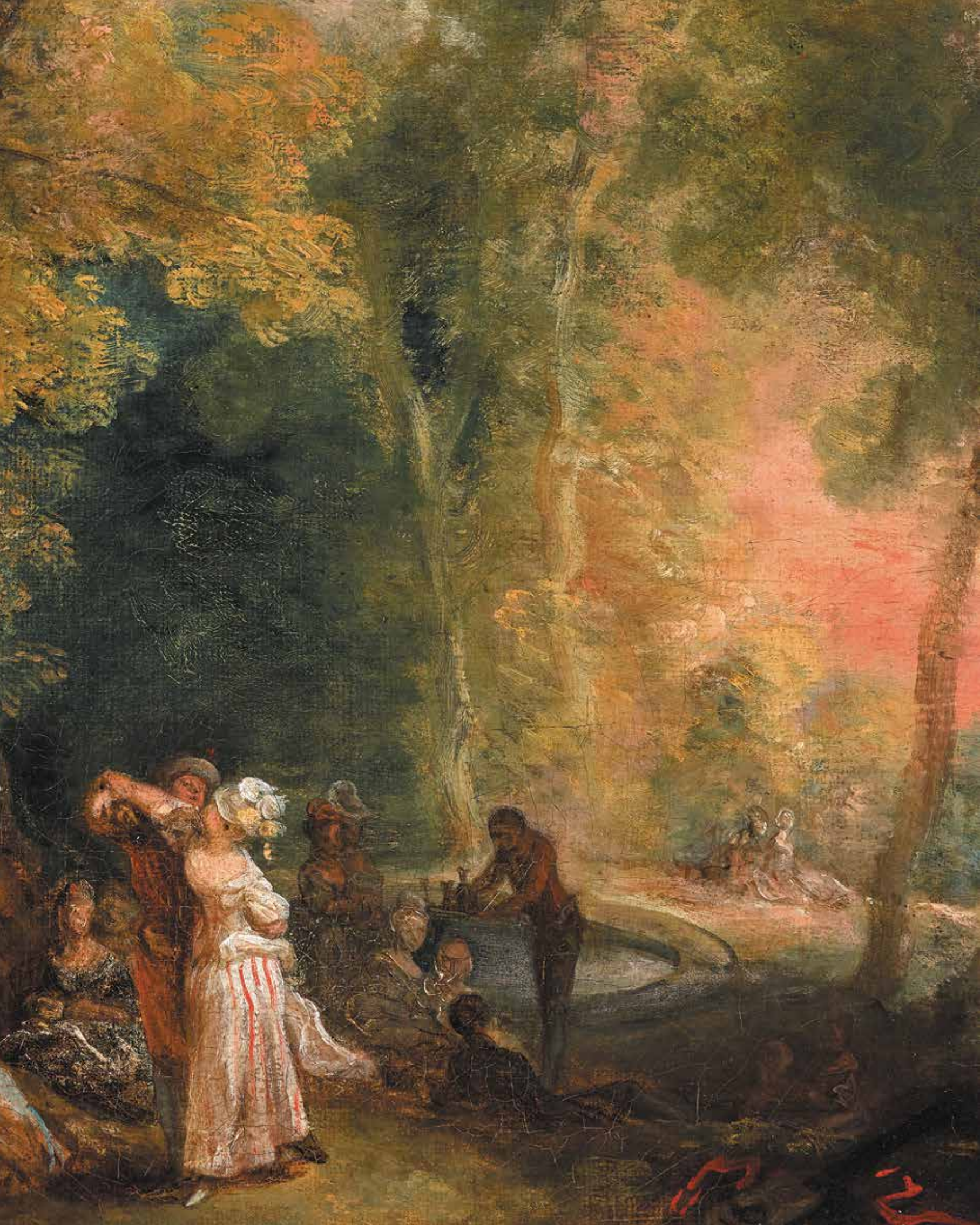
93-2
Teatr kukielkowy / Puppet Show
MNK, XV-Rr.-1386



92-2
Jean Moyreau, Antoine Watteau (wg / after)
La Musette
Rijksmuseum



93-3
Towarzystwo w parku / Company in the Park
MNK XV-Rr.-1290





94

Zebranie
towarzyskie w parku

Company
in the Park

ok./c.
1780-1781

olej, płótno, 34,5 c, × 28,5 cm
Zamek Królewski w Warszawie, nr inw. ZKW-dep.FC/1264/a

Na ramie napis niebieską kredką: „A [?] 1501”, ołówkiem: „42 H” oraz „H 27/33”. Na podramku zieloną farbą dawny numer inwentarzowy: „FC-ZKW/1831/a” oraz papierowa nalepka z obecnym numerem.

HISTORIA → Obraz pochodzi z kolekcji Czartoryskich. Przynajmniej od lat 60. XIX w. znajdował się w zbiorach Władysława Czartoryskiego w Hôtel Lambert w Paryżu. Przed 1911 r. eksponowany w salonie tego pałacu; być może jednak z przerwą: katalog zamku Gołuchowskiego z 1893 r. wymienia bowiem zespół czterech widoków Powązek, malowanych na płótnie. Od lat 70. XX w. w zbiorach Zamoyskich w Londynie. Od Zamoyskich pracę zakupił Andrzej Ciechanowiecki, który w 2019 r. ofiarował ją ZKW jako depozyt swojej Fundacji.

oil on canvas, 34.5 × 28.5 cm
Royal Castle, Warsaw, inv. no. ZKW-dep.FC/1264/a

On the frame, an inscription in blue chalk: 'A [?] 1501', in pencil: '42 H' and 'H 27/33'. On the stretcher, in green paint, the former inventory number: 'FC-ZKW/1831/a' and a paper label with the current number.

PROVENANCE → The painting comes from the Czartoryski collection. Since at least the 1860s it was in the collection of Władysław Czartoryski at the Hôtel Lambert in Paris. Before 1911 it was on display in the salon of that residence; however, perhaps intermittently: the 1893 catalogue of the Gołuchów castle mentions a set of four views of Powązki Park, painted on canvas. Since the 1870s it has been in the Zamoyski collection in London. The work was purchased from the Zamoyski family by Andrzej Ciechanowiecki, who in 2019 gave it to ZKW as a loan from his Foundation.

ARCH → BCz, 3078; APAZ, Die Kunstsammlungen der Gräfin I. Działyńska geb. Fürstin Czartoryska aus Schloss Gołuchów, fol. 72, nos 159–162.

LIT → Batowski 1911a, p. 78; Michałowski 1978; Patellière 1978, vol. 2, no. 27; Rosset 2005b, p. 220; Danielewicz 2010; Mowska et al. 2022, pp. 87, 95; Niemira 2022a, pp. 108, 113; Warszawa 2022, pp. 122–123; Zdańkowska 2022, p. 28.

Batowski sugerował, że praca mogła stanowić szkic do piątego *panneau* Norblina przeznaczonego do Powązek, co – teoretycznie – mogłoby potwierdzać kilka wspólnych dla prac artysty motywów, rozmiar obiektu oraz forma jego ramy – analogiczne do tych, które mają szkice *Pikniku w parku* i *Kiermaszu* (zob. poz. 95, 103). Należy jednak pamiętać, że wspólne motywy, jak np. postać służącego czy kamienny basen, nie tyle przechodzą z jednej pracy Norblina do drugiej, ile po prostu pochodzą z jednego źródła: sztuki Watteau. Rozmiar obrazu może być z kolei wynikiem zestandaryzowania produkcji artysty. Ramy zaś są późniejsze niż same prace: pochodzą z XIX w. i nie można ich traktować jako dowodu na związek między omawianym tu obrazem a szkicami z piknikiem i kiermaszem.

Przeciwno tezie Batowskiego świadczy też stylistyka *Zebrania*: sposób malowania postaci znacznie różni się od modelu znanego ze wspomnianych szkiców. Przywodzi za to na myśl starsze prace Norblina, przede wszystkim te z lat 70. XVIII w. czy nawet nieco wcześniejsze, jak *Kuglarze* i *Wróżka* (poz. 52–53). Ogólny zarys kompozycji jest z kolei bliski jego gwaszom z Museum of Fine Arts w Bostonie (il. 94-1) oraz olejnej (choć wykonanej na kartonie!) pracy z 1781 r. ze zbiorów ZNiO (il. 94-2). W przypadku porównania z kompozycją z Bostonu warto przede wszystkim zwrócić uwagę na układ drzew, rozkład światła i kolorystykę nieba. W przypadku zestawienia z pracą ze zbiorów ZNiO – na stroje kobiet i kapelusze.

Też, że mamy tu do czynienia z niezależnym obrazkiem gabinetowym wtórnie połączonym ze szkicami powązkowskimi, może też potwierdzać szczegółowe opracowanie kilku detali, jak np. listowia czy prążków na sukni damy w bieli – w przypadku szkicu takie działania byłyby bowiem zbędne.

Batowski suggested that the work may have been a sketch for Norblin's fifth *panneau* intended for Powązki, which could – theoretically – be confirmed by several elements common to the artist's work: its dimensions and the shape of the frame – similar to those of the sketches *Picnic in the Park* and *Kermesse* (see cat. nos 95, 103). It should, however, be remembered that common motifs, such as the figure of the servant or the stone pool, do not really transfer from one Norblin work to another; they are simply derived from a single source: the art of Watteau. The painting's size may in turn result from the standardization of the artist's production. The frames, on the other hand, were made later than the works themselves: they date from the nineteenth century and cannot be treated as evidence of a link between the painting under discussion here and the *Picnic...* and *Fair* sketches.

Batowski's argument is also contradicted by the style of *Company*: the manner in which the figures are painted differs significantly from the model known from the aforementioned sketches. Instead, it is reminiscent of earlier works by Norblin, above all those from the 1770s or even slightly earlier, such as *Jugglers* and *Fortune Teller* (cat. nos 52–53). The general outline of the composition, on the other hand, is close to his gouaches from the Museum of Fine Arts in Boston (fig. 94-1) and to an oil work (although painted on card!) from 1781 from the collection of the ZNiO (fig. 94-2). In the case of the comparison with the Boston composition, it is worth noting, above all, the arrangement of the trees, the distribution of light and the colouring of the sky. In a comparison with the work from the collection of the ZNiO – the women's clothes and hats should be noted.

The theory that here we are dealing with an independent cabinet painting secondarily connected with the Powązki sketches may also be confirmed by the meticulous elaboration of several details, such as the foliage or the stripes on the dress of the lady in white – in the case of a sketch such treatment would be unnecessary.



94-1
Towarzystwo w parku / Company in the Park
c. 1780
MFA, Boston, inv. no. 65.2596



94-2
Fête galante
1781
ZNI0, l. g. 4945



95

Kiermasz (studium) Kermesse (Study)

ok./c.
1777-1785

olej, płótno, 31,8 × 28,7 cm
Lwowska Galeria Obrazów im. Borysa Woźnickiego, Lwów, nr inw. Ж-351

Na odwrociu stempel własnościowy Lwowskiej Galerii Obrazów. Na krośnię napis ołówkiem: „Norblin / Jan”; pieczęć własnościowa muzeum; stempel z numerem „Ж-351” oraz napis białą farbą: „N Ж-351 / ЛКГ”. Do krosna wtórnie przybity gwoździami fragment papierowej nalepki z tytułem obrazu „Kiermasz” i wymiarami. Na podramku fragment papierowej nalepki własnościowej Galerii Narodowej Miasta Lwowa, papierowa nalepka z numerem „72”, czarną farbą napisy: „N P 3010” i „N Proc 593” (ten ostatni przekreślony) oraz dwa oznakowania ramy numerami: „N PM-205-ЛКГ”.

HISTORIA → W połowie XIX w. w kolekcji naczelnika powiatu kieleckiego Tomasza Zielińskiego (1802–1858) w Kielcach. Od 1861 lub 1871 r. własność hrabiostwa Łubieńskich w Warszawie. Następnie prawdopodobnie w kolekcji Krasickich w Lesku. Zakupiony przez Jana Jakowicza, w 1907 r. trafił razem z pozostałą częścią jego kolekcji do Muzeum miejskiego we Lwowie. W okresie I bądź II wojny światowej warstwa malarska uległa znacznemu uszkodzeniu i zatarciu (por. stan na reprodukcji zamieszczonej w: Rutowski 1914, s. nlb.).

ARCH → AP, Kielce, „Akta notariusza W. Mieszkowskiego”, 34 [1858], no. 300;
Archiwum PAN, Archiwum Batowskiego, III/2-50, fol. 328.

LIT → Batowski 1911a, p. 78; Kopera 1926, p. 314; Batowski 1931, p. 513; Ostrogskij 1955, p. 74; Jakimowicz 1970, p. 357, no. 220; Jakimowicz 1973, p. 199, no. 220; Patellière 1978, vol. 2, no. 27 (as lost); Szelest 1990, p. 26, no. 25; Bernatowicz 1998, p. 123; Chomyn 2006, p. 18; Świętosławska 2015, p. 92; Rosset 2021, p. 260; Kyiv 2021, no. 96; Niemira 2022a, p. 329.

Batowski sugerował, że praca jest szkicem do *panneau* przeznaczanego do Powązek i w związku z tym datował ją na ok. 1785 r. Tej tezy nie można niestety potwierdzić: wymiary obiektu są nieco mniejsze niż pozostałych olejnych szkiców z tej serii (przy czym one różnią się między sobą o kilka centymetrów). Nieco inny jest także sposób wykonania i ujęcie motywów (uwagę warto zwrócić przede wszystkim na wątle korony drzew, niepasujące do pełnego, bujnego listowia obrazów powązkowskich).

Kompozycja lwowskiego obrazu ma związek z niedatowanym rysunkiem Norblina z Luwru (il. 95-1). Pokrewieństwa dotyczą m.in. symetrycznego rozstawienia dekoracji teatralnych i płachty rozpiętej na kijach oraz wyraźnego wyodrębnienia środkowej grupy chowających się pod parasolką bohaterów. Jak w wielu innych przypadkach trudno jednak stwierdzić, czy relacja między pracami polega na schemacie: szkic – druga wersja, czy mamy tu do czynienia z niezależnymi wariacjami na ten sam temat.



95-1
Fête galante
Louvre, inv. RF 29739

oil on canvas, 31.8 × 28.7 cm
Borys Voznytsky Lviv National Art Gallery, Lviv, inv. no. Ж-351

On the back the ownership stamp of the Lviv National Art Gallery. On the stretcher a pencil inscription: 'Norblin / Jan'; museum ownership stamp; stamp with number 'Ж-351' and inscription in white paint: 'N Ж-351 / ЛКГ'. A fragment of a paper label with the title of the painting 'Kiermasz' [Kermesse] and the dimensions nailed to the stretcher at a later date. On the stretcher a fragment of the paper ownership label of the Lviv National Art Gallery, a paper label with the number '72', the inscriptions in black paint: 'N P 3010' and 'N Proc 593' (the latter crossed out) and two markings on the frame with the numbers: 'N PM-205-ЛКГ'

PROVENANCE → in the mid-nineteenth century in the collection of the head of the Kielce district, Tomasz Zieliński (1802–1858) in Kielce. From 1861 or 1871 owned by the counts Łubieński in Warsaw. Then presumably in the collection of the Krasicki family in Lesko. Purchased by Jan Jakowicz, in 1907 it was transferred, together with the rest of his collection, to the Lviv National Art Gallery. During the First World War or Second World War the paint layer was significantly damaged and abraded (cf. the condition in the reproduction in Rutowski 1914, n.p.).

Batowski suggested that the work was a sketch for a *panneau* intended for Powązki and therefore dated it to around 1785. Unfortunately, this assumption cannot be confirmed: the dimensions are slightly smaller than those of the other oil sketches in the series (although they also differ among themselves by several centimetres). The manner of execution and the way the motifs are depicted also differ somewhat (above all, it is worth noting the fragile crowns of the trees, which do not correspond to the full, lush foliage of the Powązki paintings).

The composition of the Lviv painting is related to an undated drawing by Norblin in the Louvre (fig. 95-1). The similarities include the symmetrical spacing of the theatrical decorations and the sheet stretched on poles, as well as the clear separation of the central group of characters sheltering under a parasol. As in many other cases, however, it is difficult to say whether the relationship between the works is one of a sketch and its second version, or whether here we are dealing with independent variations on the same theme.



96

Huśtawka See-Saw

ok./c.
1780olej, deska, 10,6 cm × 8 cm
kolekcja prywatna, USA

HISTORIA → Pochodzenie pracy jest nieznane. Przed 1970 r. oferował ją na sprzedaż w Galerie Cailleux niejaki van Hacken (?) reprezentujący także bliżej nieznaną Lord; prawdopodobnie obraz został wówczas sprzedany. W latach 70. XX w. powtórnie krążył na amerykańskim rynku antykwarycznym. W 2003 atrybucję Norblinowi, wysuniętą być może już w Galerie Cailleux, potwierdził Nicolas Joly z paryskiego oddziału Sotheby's. 28 czerwca 2003 i 23 lutego 2004 pracę wystawiano w domu aukcyjnym Winter Associates w Plainville w USA.

oil on panel (?), 10.6 cm × 8 cm
private collection, USA

PROVENANCE → The origin of the work is unknown. Before 1970 it was put up for sale at the Galerie Cailleux by a certain van Hacken (?) also representing an unknown person by the name of Lord; the painting was probably sold at that time. In the 1970s it was again in circulation on the American antiques market. In 2003, the attribution to Norblin, perhaps already made at the Galerie Cailleux, was confirmed by Nicolas Joly of Sotheby's Paris. On 28 June 2003 and 23 February 2004, the works were put up for sale at the Winter Associates auction house in Plainville, USA.

ARCH → Petit Palais, Paris, Documentation Marianne Roland Michel, file: Norblin – stock.

LIT → Michałowski 1973a, p. 253; Patellière 1978, vol. 1, p. 21, vol. 2, no. 3; Bernatowicz 1998, p. 114; Winter 28.6.2003, lot 78; Winter 23.2.2004, lot 169.

Według Patellière praca powstała w 1780 r. Badaczka nie podała niestety, na jakiej podstawie oparła tę informację – czy sam Norblin opisał obraz taką datą, czy może datowanie jest jej autorską hipotezą. Najbardziej prawdopodobne wydaje się jednak, że datację zasugerowała badaczce osoba, która obraz знаła z autopsji lub dysponowała informacją na ten temat od właściciela (być może takimi pośrednikami byli właściciele Galerie Cailleux?)³⁶⁵.

Norblin temat huśtawki wykonanej z pnia drzewa podjął na niedatowanym rysunku, zapewne z początku lat 70. XVIII w., obecnie w NGA w Waszyngtonie (il. 86-2). Motyw ten znajdujemy także na wielu pracach Huberta Roberta, Fragonarda i kilku innych paryskich artystów.

According to Patellière, the work was painted in 1780. Unfortunately, the scholar did not say on what she based this information – whether Norblin himself dated the painting, or whether the dating is her own hypothesis. It seems most likely, however, that the dating was suggested to the scholar by someone who knew the painting first hand or had information about it from the owner (perhaps the owners of the Galerie Cailleux were such intermediaries?).³⁶⁵

Norblin took up the theme of a see-saw made from a tree trunk in an undated drawing, probably from the early 1770s, now at the NGA in Washington (fig. 86-2). We also find the motif in many works by Hubert Robert, Fragonard and several other Parisian artists.

97-98

Para obrazów:
Widok kaskady
w Arkadii i Widok
Groty Sybilli
Pair of paintings:
View of a Cascade
in Arkadia and View
of Sybil's Grottook./c.
1782-1784 (?)olej na desce, 5 × 8 cali nowopolskich każdy [ok. 12 × 19,2 cm]
zaginione, dawniej w pałacu w Nieborowie

HISTORIA → Obrazy pochodziły z kolekcji Radziwiłłów. Wiadomo, że w 1836 r. znajdowały się w Gabinetcie Księcia w pałacu w Nieborowie.

oil on panel, approx. 12 × 19.2 cm
lost, formerly in the palace at Nieborów

PROVENANCE → The paintings came from the Radziwiłł collection. They are known to have been in the Prince's Study at Nieborów Palace in 1836.

ARCH → AMPN, Ms 127; 140, nos 286 and 287.

LIT → Blank 1835, p. 141, nos 555 and 556; Rastawiecki 1851, p. 65; Grzeluk, Warchatowski 2012, pp. 112, 566; Piwkowski 2005, p. 138.

365 Za tym, że Patellière raczej nie znała pracy z autopsji przemawia fakt, że w katalogu błędnie podaje jej wymiary jako 106 × 80 cm.

365 That Patellière is unlikely to have known the work first hand is supported by the fact that the catalogue mistakenly gives its dimensions as 106 × 80 cm.

Niewielki format prac i technika ich wykonania (w każdym z inwentarzy pałacu wyraźnie mowa o tym, że były sporządzone na desce) każą w nich widzieć dzieła w typie posiadanych przez Radziwiłłów *Schodów w parku* i *Parkowej sadzawki* (zob. poz. 107–108).

Zawarte w inwentarzach tytuły są bardzo lakoniczne i pozwalają tylko na snucie spekulacji. W przypadku sceny z Grotą Sybilli możemy przypuszczać, że ukazywała ona widok, znany z rysunku Norblina (il. 97-1). Umiejscowienie tej struktury w parku Arkadyjskim nie pozwalało bowiem na jej ujęcie z innych punktów widzenia (dla porządku trzeba jednak wspomnieć, że Norblin opracował także widok wnętrza grotty, MNK XV-Rr.-532).

W przypadku *Widoku na kaskadę* sprawa jest bardziej złożona. Kaskada znajdowała się w środkowej części parku, od zachodu, na rzece Łupia. Podobnie jak Grota Sybilli była jednym z pierwszych elementów budowanego pod okiem Heleny Radziwiłłowej założenia i była gotowa przed październikiem 1782 r.³⁶⁶ W połowie lat 80. XVIII w. nad kaskadą zbudowano kamienny (sic!) akwedukt³⁶⁷. Norblin wielokrotnie rysował ten motyw, zarówno od strony południowej, po skosie (Rys. Pol. 1165 MNW; MNK XV-Rr.-548, kolekcja prywatna, Anglia), jak i od strony północnej (il. 98-1; MNK XV-Rr.-540; sangwina z kolekcji prywatnej, Wielka Brytania). Ponieważ omawiany tu obrazek olejny figuruje w inwentarzu jako przedstawiający kaskadę, niewątpliwie prezentował on właśnie ujęcie od strony północnej (od południa kaskady nie można było zobaczyć). Fakt, że pracę opisano lakonicznie jako *Widok kaskady* (a nie np. widok akweduktu), może sugerować, że przedstawiała ona ów fragment parku, zanim ok. 1784 r. zbudowano tę konstrukcję.

The small format of these works and the technique in which they were executed (each of the palace inventories clearly states that they were made on panel) suggest that they are works of the type of the *Stairs in the Park* and *Park Pond* owned by the Radziwiłł family (see cat. nos 107 and 108).

The titles in the inventories are very brief and allow only for speculation. In the case of the scene with the *Grotto of Sybil*, we can only assume that it showed a view known from Norblin's drawing (fig. 97-1). The structure's location in the park in Arkadia did not enable it to be depicted from any other viewpoint (for the sake of accuracy, however, it should be mentioned that Norblin also drew a view of the interior of the grotto, MNK XV-Rr.-532).

In the case of *View of a Cascade*, the matter is more complex. The Cascade was located in the central part of the park, to the west, on the Łupia River. Like Sybil's Grotto, it was one of the first structures at this establishment that was built under the supervision of Helena Radziwiłł and was ready before October 1782.³⁶⁶ In the mid-1780s a stone (sic) aqueduct³⁶⁷ was built over the cascade. Norblin drew this motif many times, both from the south side, on a slant (Rys. Pol. 1165 MNW; MNK XV-Rr.-548, private collection, England), and from the north side (fig. 98-1; XV-Rr.-540, private collection, England). Since the oil painting discussed here is listed in the inventory as depicting a cascade, it undoubtedly presented the view from the north (the cascade could not be seen from the south). The fact that the work is briefly described as *View of a Cascade* (rather than, for example, view of the aqueduct), may suggest that it depicted this section of the park before c. 1784 when the structure was built.



97-1
Widok na Grotę Sybilli / View of Sybil's Grotto
MNK, XV-Rr.-535



98-1
Widok na Akwedukt w Arkadii
View of a Cascade in Arkadia
MNK, XV-Rr.-543

366 Radziwiłł 1892, s. XX.

367 Jego współczesna, ceglana forma jest rekonstrukcją.

366 Radziwiłł 1892, p. XX.

367 Its contemporary brick form is a reconstruction.

99–103

Panneaux
do głównego
pawilonu w Powązkach
i szkice do nich

Panneaux for
the main pavilion
in Powązki and
the sketches for them

HISTORIA → Cykl dekoracyjnych *panneaux*, z których do dziś zachowały się *Kiermasz* (poz. 99), *Koncert w parku* (poz. 101) i *Piknik* (poz. 102) powstał ok. 1784–1785 i był przeznaczony do jednego z wnętrza pawilonu księżnej Izabeli Czartoryskiej w Powązkach. Wiadomo, że owa parterowa chatka (il. 99-103-1) mieściła w 1778 r. pokój ozdobiony miedziorytami (zapewne w typie wnętrza Białego Domku w Łazienkach), pokój dekorowany obrazami i portretami, pokój sypialny oraz gabinet ozdobiony tapetami malowanymi przez Norblina (Bernoulli 1778, s. 425). *Panneaux* umieszczono zapewne w największym pomieszczeniu, tj. pokoju pierwotnie dekorowanym obrazami i portretami, który – być może – Norblin przedstawił nieco wcześniej na gwaszu ukazującym spektakl lalkarski (il. 62-1).

Datowanie prac przyjmuje się na podstawie dwóch źródeł: listu Norblina do Heleny Radziwiłłowej, datowanego umownie na 1784 r., w którym artysta wspomina, że jest zajęty niesprecyzowanym zleceniem dla księżnej Izabeli Czartoryskiej³⁶⁸, oraz na podstawie daty „1785”, naniesionej na rysunkowe powtórzenie jednego z *panneaux* (MNW, Rys Pol. 9070). Na marginesie warto też wspomnieć, że na okres, w którym Norblin pracował nad cyklem, przypada informacja na temat jego wynagrodzenia pobieranego od Czartoryskich. W 1784 r. była to przyzwoita suma 4320 złotych (por. *Kalendarium*).

Nie jest jasne, co z *panneaux* stało się po zniszczeniu Powązek przez armię rosyjską w 1794 r. Być może przewieziono je do Puław i omawiane *panneaux* są tożsame z pejzażami Norblina, które zdobiły tzw. apartamenty cesarskie w pałacu Czartoryskich (Dembowski 1898, t. 1, s. 131), albo „cennymi obrazami” notowanymi w pałacu Marynki (tamże, t. 1, s. 133)? W 1831 r. *panneaux* znajdowały się podobno majątku Zamoyskich w Podzamczu koło Maciejowic. W 1893 r. trafiły do MCz w Krakowie.

PROVENANCE → The series of decorative *panneaux*, of which *Kermesse/ Concert in the Park* and *Picnic...* have survived, was created in around 1784–1785 and was intended for one of the interiors of Princess Izabela Czartoryska's pavilion in Powązki. It is known that this single-storey cottage (fig. 99-103-1) in 1778 contained a room decorated with prints (copper engravings) (probably of the type in the interiors of the White Pavilion at Łazienki), a room decorated with paintings and portraits, a bedroom and a study embellished with wallpapers painted by Norblin (Bernoulli 1778, p. 425). The *panneaux* were probably placed in the largest room, i.e. the one originally decorated with paintings and portraits, which – possibly – Norblin had made slightly earlier in a gouache depicting a puppet show (fig. 62-1).

The dating of the work is assumed on the basis of two sources: Norblin's letter to Helena Radziwiłł, hypothetically dated 1784, in which the artist mentions that he was busy with an unspecified commission for Izabela Czartoryska,³⁶⁸ and the date '1785', marked on a drawn repetition of one of the *panneaux* (MNW, Rys. Pol. 9070). As an aside, it is also worth mentioning that the period in which Norblin worked on the series includes information about the wages he received from the Czartoryskis. In 1784, this amounted to the handsome sum of 4,320 zlotys (cf. *Timeline*).

It is not clear what happened to the *panneaux* after the destruction of Powązki by the Russian army in 1794. Perhaps they were taken to Puławy and the *panneaux* in question are the Norblin landscapes which decorated the so-called 'imperial apartments' in the Czartoryski Palace (Dembowski 1898, vol. 1, p. 131), or the 'valuable paintings' mentioned in the Marynka Palace (ibid., vol. 1, p. 133). In 1831 the *panneaux* were allegedly located at the Zamoyski estate in Podzamcze near Maciejowice. In 1893 they came into the possession of the MCz in Kraków.



99-103-1

Główny pawilon parku powązkowskiego, fragment Zabawy w Powązkach /
The Main Pavilion in Powązki, detail of *Fête in Powązki*

1787

ZKW-dep.FC/1031

368 Por. *Kalendarium*.368 Cf. *Timeline*.



99

Kiermasz w parku

Kermesse in the Park

1785

olej, płótno dublowane, 210 × 310 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie – Muzeum Czartoryskich, nr inw. MNK XII-443

oil on canvas, relined, 210 × 310 cm
National Museum, Kraków – Czartoryski Museum, inv. no. MNK XII-443

LIT→ Mycielski 1897, p. 117; Fournier-Sarlovèze 1907, pp. 44–45; Batowski 1910a, p. 846; Batowski 1911a, pp. 69, 72–73; Kraków 1914, p. 32, no. 129; Gronkowski 1919, p. 114; Réau 1924, p. 27; Kopera 1926, pp. 313–314; Komornicki 1929, p. 27, no. 122; Batowski 1931, p. 513; Komornicki 1938, p. 13; Dobrowolski 1957, vol. 1, p. 80; Rostworowski 1960, no. 16; Ruszczyk 1961, pp. 6–7; Żygalski 1968, p. 77; Kwiatkowski 1969, p. 132; Kozakiewicz 1976, pp. 32, 265; Michałowski 1978; Kępińska 1978, p. 38; Patellière 1978, vol. 1, p. 21, vol. 2, no. 14; Dobrowolski 1989, pp. 34–36; Bernatowicz 1998, p. 113; Bernatowicz 2005, pp. 139–140; Urbańczyk 2010, pp. 127–128; Świętosławska 2015, pp. 87–89; Ignaczak 2016a, p. 530; Putkowska 2016, p. 336; Ignaczak 2016b, p. 329; Malawski 2021, p. 468; Niemira 2022a, pp. 123, 142–143; 165–166, 258; Zdañkowska 2022, pp. 23–25; Dmowska et al. 2022, p. 86.

Zarówno ogólny zarys kompozycji, jak i jej poszczególne detale wyraźnie nawiązują do sztuki Watteau. Punktem odniesienia dla Norblina była przede wszystkim kompozycja *L'accordée de village*, znana mu niewątpliwie z ryciny (il. 99-1), z której zaczerpnął m.in. pomysł umieszczenia tanecznego kręgu i muzyków z lewej strony, wprowadzenia sylwetki damy w żółtej sukni spacerującej z kawalerem czy ukazania polany i pieska na pierwszym planie. Równocześnie wykorzystał też inne motywy znane z Watteau, jak np. sylwetkę pieska, nawiązującą do ryciny według *La mariée de village*, czy motyw mężczyzny pomagającego wstać kobiecie, znany z licznych kompozycji artysty, żeby wymienić tu tylko *Pielgrzymkę na Cyterę* lub *Promenadę w Lasku Bulońskim* z kolekcji Stanisława

Both the general outline of the composition and its individual details clearly allude to the art of Watteau. Norblin's point of reference was, above all, the composition *L'accordée de village*, undoubtedly known to him from the engraving (fig. 99-1), from which he took, among other things, the idea of placing a circle of dancers and musicians on the left-hand side, introducing the figure of a lady in a yellow dress walking with a gentleman, or depicting a glade and a little dog in the foreground. At the same time, he also used other motifs known from Watteau, such as the figure of a dog, referring to the engraving after *La mariée de village*, or the motif of a man helping a woman to stand up, known from numerous compositions by the artist, to mention only *Le Pèlerinage à l'île de*

Augusta (ówcześnie obraz uchodził za autograf Watteau, współcześnie zaś widzi się w nim pracę Nicolasa Lancreta, Wallace Collection, nr inw. P488).

Norblin wykonał także olejny szkic omawianej tu sceny (zob. poz. 100) oraz dwa rysunki podejmujące podobny temat, uwzględniające motywy znane z *Kiermaszu* i datowane na 1785 r. (il. 99-2; 99-3). Trudno jednak stwierdzić, czy mają one charakter studiów przygotowawczych, czy wariacji na temat gotowego już *panneau*.

Chociaż ze względu na osadzenie kompozycji w sztuce Watteau trudno w niej widzieć reporterską ilustrację zabaw wydawanych w Powązkach, wspomnieć należy, że w ogrodzie Czartoryskiej rzeczywiście organizowano „wiejskie” kiermasze³⁶⁹. Jeden z nich odbył się 11 sierpnia 1780 r. i był cześcią zabawy urządzonej na cześć Stanisława Augusta. Było to wydarzenie na tyle głośne, że choć wstęp do Powązek był biletowany, i ogrodu strzegła straż konna, zebrał się przed nim „tumul pospolstwa”, próbujący dostać się do ogrodu. W samym parku rozstawiono siedem „kramików z różnymi rzeczami do zwyczajnego sprzedawania onych”, a każdy z nich obsługiwała „dystygowana dama” przebrana w kupiecki strój (być może było to celowe nawiązanie do zabawy wydanej przez Marię Antoninę w Petit Trianon w 1777 r.)³⁷⁰. Rozrywka polegała na podchodzeniu gości do kramów i targowaniu się z damami, te bowiem „sprzedawały [...] towary założywszy cenę, jaką kupcy zakładają, ale potem za małą bardzo cenę lub nic nie wzięwszy dystygowanym osobom sprzedawały” (cyt za: Ryba 1998, s. 36–37). Krótko po tym wydarzeniu, bo jeszcze w 1781 r., Norblin wykonał gwasz, na którym widać rozstawiony w Powązkach namiot, a pod nim dystygowaną damę rozkładaną na stole towary (il. 115-1)³⁷¹. Motyw kiermaszu stanowiącego część elitarniej, parkowej zabawy powraca też na rysunku z 1784 r., tym razem osadzonym w fikcyjnej scenerii (MNK-III-Ro-1903).

Cythère or Promenade in the Bois de Boulogne from the collection of Stanisław August (at that time, the painting was considered to be an autograph work by Watteau, while today it is believed to be by Nicolas Lancret, Wallace Collection, inv. no. P488).

Norblin also made an oil sketch of the scene discussed here (see cat. no. 100) and two drawings taking up a similar theme, incorporating motifs known from *Kermesse* and dated 1785 (figs. 99-2 and 99-3). It is, however, difficult to determine whether they are preparatory studies or variations on an already completed *panneau*.

Although due to the placement of the composition in Watteau's art, it is difficult to see it as an illustrative reportage of the entertainments taking place at Powązki, it is worth mentioning that 'country' fairs were indeed organized in Izabela Czartoryska's garden.³⁶⁹ One of these took place on 11 August 1780 and was part of a party organized in honour of Stanisław August. It was such a high-profile event that, although admission to the Powązki was by ticket only, and the garden was protected by horse guards, a 'raucous crowd' gathered in front of it trying to gain entry. In the park itself, seven 'stalls with all sorts of sundry items – simply to sell them' were set up, each manned by a 'distinguished lady' dressed in merchant's attire (perhaps this was a deliberate reference to the entertainments hosted by Marie Antoinette at the Petit Trianon in 1777?).³⁷⁰ The object of the game required guests to approach the stalls and start haggling with the ladies, as they 'sold (...) goods at the price that merchants charge, but then sold for a very low price or for nothing at all to distinguished people' (quoted after Ryba 1998, pp. 36–37). Shortly after this event, in 1781, Norblin made a gouache showing a tent set up in Powązki and inside it a distinguished lady laying out goods on a table (fig. 115-1).³⁷¹ The motif of a fair forming part of an elite party in the park also recurs in a drawing from 1784, this time in a fictional setting (MNK-III-Ro-1903).

369 Podobnie było także w Paryżu. Kiermasze urządzano m.in. w parku w Saint-Cloud, por. Masseau 2018, s. 28.

370 Wiadomo, że 24 sierpnia 1777 r. Maria Antonina zorganizowała w parku zabawę w jarmark, podczas której damy dworu udawały handlarzy. Sama królowa tego dnia „sprzedawała” lemoniadę i kawę (por. Masseau 2018, s. 117). Jeśli wierzyć rysunkom Claude'a-Louisa Châteleta (np. Wersal, nr inw. MV 8384) do podobnych zabaw powracano w Petit Trianon także w kolejnych latach.

371 Warto jednak pamiętać, że w twórczości rysunkowej Norblina znajdziemy też kilka przykładów klasycznych jarmarków wiejskich, gdzie w tle pojawiają się chatki czy kościółki, np. BOXM, Γ-821; BOXM, Γ-823; MNW, Nb.Al. 532; MNW, Rys. Pol. 9435 i 9557.

369 The same was also true in Paris. Fairs were held, for example, in the park at Saint-Cloud, cf. Masseau 2018, p. 28.

370 It is known that Marie Antoinette organized a country fair in the park on 24 August 1777, during which the ladies of the court pretended to be traders. The queen herself 'sold' lemonade and coffee on that day (cf. Masseau 2018, p. 117). If Claude-Louis Châtelet's drawings are to be believed (e.g. Versailles, inv. no. MV 8384), similar games were revived at the Petit Trianon also in subsequent years.

371 It is worth remembering, however, that in Norblin's drawings we can also find several examples of typical country fairs, where cottages and/or little churches appear in the background, e.g. BOXM, Vinnytisia, Γ-821, Γ-823; MNW, Nb.Al. 532; MNW, Rys. Pol. 9435 and 9557.



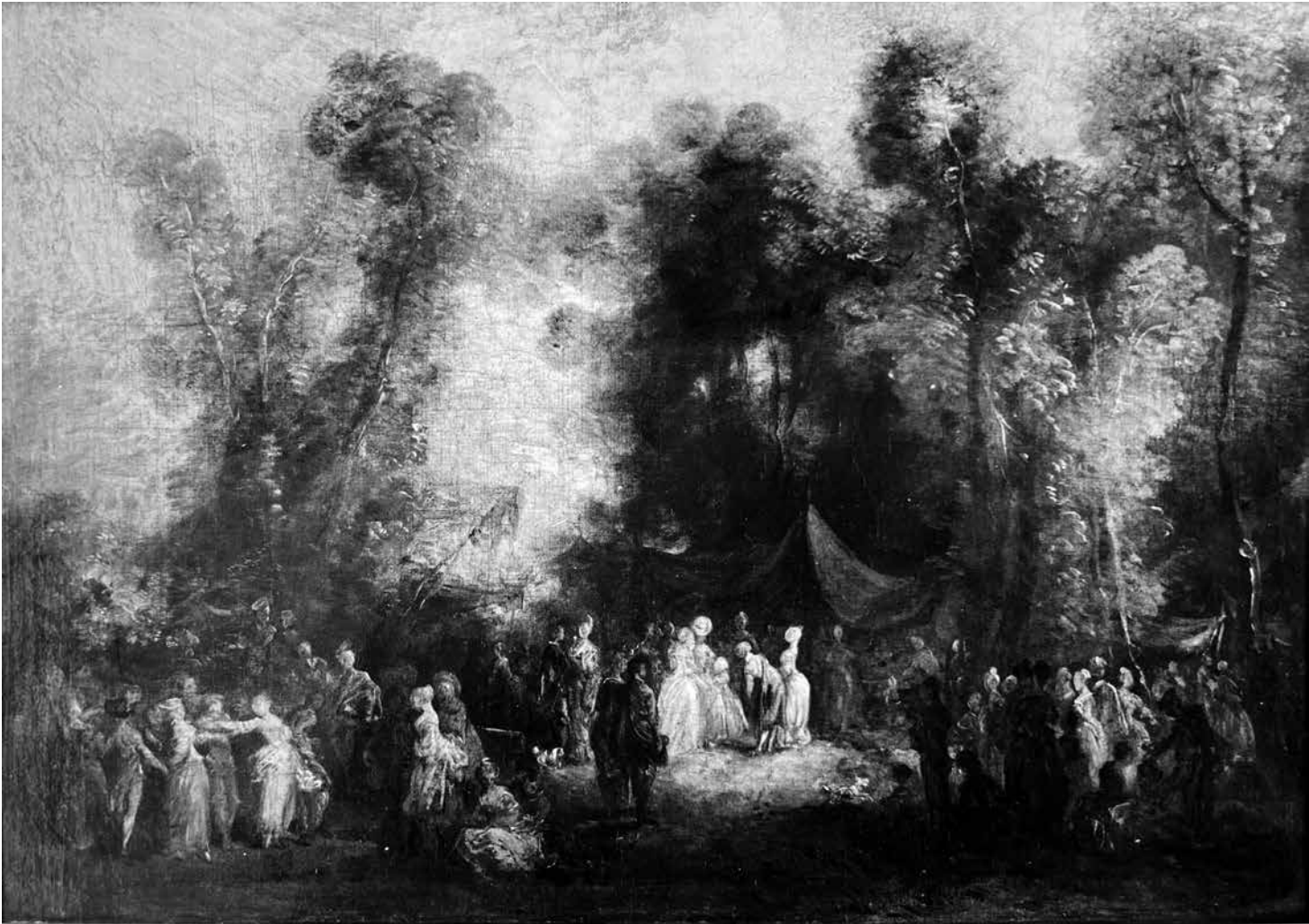
99-1
Nicolas de Larmessin, Antoine'a Watteau (wg / after)
L'accordée de village
1735
Rijksmuseum



99-2
Kiermasz / Kermesse
1785
MNW, Rys. Pol. 9067



99-3
Kiermasz / Kermesse
1785
MNW, Rys. Pol. 9068



100

Kiermasz (studium)

klej, płótno, 39 × 56 cm
kolekcja Zdzisława Zamoyskiego, Londyn

HISTORIA → Obraz pochodzi ze zbiorów Czartoryskich. W latach 60. XIX w. był notowany w kolekcji Władysława Czartoryskiego w Hôtel Lambert w Paryżu. Przynajmniej od 1911 r. był eksponowany w salonie tej rezydencji (być może jednak z przerwą: katalog zamku Gołuchowskiego z 1893 r. wymienia bowiem zespół czterech widoków Powązek, malowanych na płótnie). W 1935 r. pracę prezentowano w Kopenhadze. W połowie XX w. znajdował się w zbiorach rodziny Zamoyskich w Londynie, gdzie pozostaje do dziś.

ARCH → BCZ, 3078; APAZ, Die Kunstsammlungen der Gräfin I. Działyńska geb. Fürstin Czartoryska aus Schloss Gołuchów, fol. 72, nos 159–162.

LIT → Fournier-Sarlovèze 1907, p. 45; Batowski 1911a, p. 78; Copenhagen 1935, p. 46, Michałowski 1978; Patellière 1978, vol. 2, no. 44; Bernatowicz 1998, p. 113; Rosset 2005b, p. 220; Niemira 2022a, pp. 258, 260, 329; Zdańkowska 2022, pp. 28–29; Dmowska et al. 2022, p. 95.

Obraz jest studium do powązkowskiego *panneau* o tym samym temacie (poz.99). Patellière przypuszczała, że dzieło jest tożsame z pracą *Fête champêtre dans une parc* eksponowaną na wystawie „L'art français au XVIII siècle” w Kopenhadze w 1935 r.

Kermesse (Study)

oil on canvas, 39 × 56 cm
collection of Zdzisław Zamoyski, London

PROVENANCE → The painting comes from the Czartoryski collection. In the 1860s it was mentioned in the collection of Władysław Czartoryski at the Hôtel Lambert in Paris. From at least 1911 it was exhibited in the salon of that residence (perhaps intermittently, however: the 1893 catalogue of the Gołuchów castle mentions a set of four views of Powązki, painted on canvas). In 1935 the work was exhibited in Copenhagen. In the mid-twentieth century it was in the collection of the Zamoyski family in London, where it remains to this day.

The painting is a study for a Powązki *panneau* of the same subject (cat. no. 99). Patellière presumed that the work was the *Fête champêtre dans un parc* exhibited at the 'L'art français au XVIII siècle' exhibition in Copenhagen in 1935.

ok./c.
1785



101

Koncert w parku

Concert in the Park

1785

olej, płótno dublowane, 211 × 135 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie – Muzeum Czartoryskich, nr inw. MNK XII-442

Na odwrociu napis: „MUZEUM CZWRTORYSKICH / W KRAKOWIE INW.322.” oraz „NI XII 422”; na krośnie fragmenty dwóch stempli MCz; numery inwentarzowe: „nr inw V 322” i „V 320 KT 128” oraz papierowa nalepka inwentarzowa z MNW (sic!) z numerem 189016. Na ramie papierowa nalepka firmy Krause.

oil on canvas, relined, 211 × 135 cm
National Museum, Kraków – Czartoryski Museum, inv. no. MNK XII-442

On the back the inscription: 'MUZEUM CZARTORYSKICH / W KRAKOWIE INW. 322.' and 'NI XII 422'; on the stretcher, fragments of two MCz stamps; inventory numbers: 'nr. inw V 322' and 'V 320 KT 128' and a paper inventory label of the MNW (sic) with the number 189016. On the frame a paper label of the Krause company.

LIT→ Mycielski 1897, p. 117; Fournier-Sarlovèze 1907, pp. 44, 49; Batowski 1910a, p. 846; Batowski 1911a, pp. 69, 74–75; Kraków 1914, p. 32, no. 128; Gronkowski 1919, p. 114; Réau 1924, p. 27; Kopera 1926, pp. 313–314; Niewiadomski 1926, p. 22; Komornicki 1929, p. 27, lot 123; Batowski 1931, p. 513; Komornicki 1938, p. 13; Ruszczyc 1961, p. 7; Sulerzyńska 1963, pp. 285–287; Kwiatkowski 1969, p. 132; Żygulski 1968, p. 77; Wer 1972; Kozakiewicz 1976, pp. 263–265; Kępińska 1978, p. 38; Michałowski 1978; Patellière 1978, vol. 1, p. 21, vol. 2, no. 13; Dobrowolski 1989, p. 34; Bernatowicz 1998, p. 113; Bernatowicz 2005, pp. 139–140; Urbańczyk 2010, pp. 129–130; Wheelan 2014, p. 344; Świętosławska 2015, pp. 87–89; Ignaczak 2016a, p. 530; Ignaczak 2016b, p. 329; Putkowska 2016, pp. 336–337; Koziara 2019, pp. 49–50; Malawski 2021, p. 468; Niemira 2022a, p. 258; Zdańkowska 2022, pp. 23–24.

W przeciwieństwie do dwóch pozostałych prac z cyklu powązkowskiego *Koncert* nie ma jasnego pierwowzoru ikonograficznego. Sulerzyńska sugerowała wprawdzie związek kompozycji z ryciną Bernarda Picarta przedstawiającą muzykowanie w ogrodzie, a Urbańczyk – związek z *Pielgrzymką na Cyterę* Watteau, ale w obu przypadkach nawiązania – jeśli rzeczywiście miały miejsce – są bardzo ogólne i trudne do wtłoczenia w model: przyczyna–skutek. Wyjaśnienia ewolucji omawianego przedstawienia nie ułatwia zachowany rysunek artysty o tym samym temacie (dawniej w zbiorach Jacques’a de Bryasa, w latach 60. XX w. w ofercie Galerie Cailleux w Paryżu, dziś w kolekcji prywatnej we Francji, il. 101-1). Nie sposób stwierdzić, czy był studium przygotowawczym do powązkowskiej kompozycji, czy jest jej wariacją.

Motywy *Koncertu* bliskie są wątkom obecnym w *Teatrze kukielkowym* (zob. wyżej, poz. 93). Dotyczy to zarówno „akcji” obrazu (słuchanie/patrzenie), jak i konkretnych rozwiązań kompozycyjnych (np. sylwetki siedzących dam i ich kolorowe suknie, kamienna waza jako element dekoracji ogrodu). Luźno nawiązują także do rysunku ze sceną parkową ze zbiorów MCz (MNK XV-Rr.-1290), przy czym jest ona bliższa wspomnianemu *Teatrowi kukielkowemu* niż samemu *Koncertowi*.

Unlike the other two works in the Powązki series, *Concert...* does not have a clear iconographic original. Although Sulerzyńska suggested a connection between the composition and Bernard Picart’s engraving depicting music-making in a garden, and Urbańczyk – with Watteau’s *Le Pèlerinage à l’île de Cythère*, in both cases the references – if they actually existed – are very general and difficult to incorporate into a cause-and-effect model. Explaining the evolution of the representation in question is not made any easier by a surviving drawing by the artist on the same subject (previously in the collection of Jacques de Bryas, in the 1960s on sale by the Galerie Cailleux in Paris, today in a private collection in France, fig. 101-1). It is impossible to ascertain whether it was a preparatory study for the Powązki composition or if it is a variation of it.

The motifs of *Concert...* are close to those present in the *Puppet Show* (see above, cat. no. 93). This applies both to the ‘action’ of the painting (listening/looking) and to specific compositional solutions (e.g. the outlines of the seated ladies and their colourful dresses, the stone vase as part of the garden decoration). There is also a loose reference to a drawing with a park scene from the MCz collection (MNK XV-Rr.-1290), which is closer to the aforementioned *Puppet Show* than to *Concert...* itself.



101-1
Koncert w parku / Concert in the Park
kol. pryw / private collection



102

Piknik w parku

Picnic in the Park

1785

olej, płótno dublowane, 213 × 132 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie – Muzeum Czartoryskich,
nr inw. MNK XII-444

Na odwrociu napis: „MUZEUM CZARTORYSKICH / W KRAKOWIE INW. V-320”
oraz „NI XII 444”. Na krośnie papierowa nalepka z MNW (sic!) z numerem
„189014”.

oil on canvas, relined, 213 × 132 cm
National Museum, Kraków – Czartoryski Museum, inv. no. MNK XII-444

On the back the inscription: 'MUZEUM CZARTORYSKICH / W KRAKOWIE
INW. V-320' and 'NI XII 444'. On the stretcher paper label of MNW (sic)
with the number '189014'.

LIT→ Mycielski 1897, p. 117; Fournier-Sarlovèze 1907, pp. 44, 47; Batowski 1910a, p. 846; Batowski 1911a, pp. 69, 73–75;
Kraków 1914, p. 32, no. 130; Gronkowski 1919, p. 114; Réau 1924, p. 27; Komornicki 1929, p. 27, lot 124;
Kopera 1926, vol. 1, pp. 313–314; Niewiadomski 1926, p. 23; Batowski 1931, p. 513; Komornicki 1938, p. 13; Rostworowski 1960, p. 36;
Ruszczyc 1961, p. 7; Warszawa 1962b, p. 52; Kwiatkowski 1969, p. 132; Żygulski 1968, p. 77; ; Kozakiewicz 1976, p. 263;
Michałowski 1978; Kępińska 1978, p. 38; Patellière 1978, vol. 1, p. 21, vol. 2, no. 12; Rostworowski 1978, p. 153; Bernatowicz 1998, p. 113;
Bernatowicz 2005, pp. 139–140; Urbańczyk 2010, pp. 126–127; Świętośławska 2015, pp. 87–89; Ignaczak 2016a, p. 530;
Ignaczak 2016b, p. 329; Putkowska 2016, p. 336; Kozłara 2019, pp. 49, 51; Malawski 2021, p. 468; Niemira 2022a, pp. 33, 165–166, 258;
Zdańkowska 2022, p. 23.

Piknik, podobnie jak *Kiermasz*, ma charakter „składaka”
czerpiącego motywy z kilku rycin powielających kompozycje
Watteau. W tym przypadku za punkt odniesienia posłużyła przede
wszystkim *La collation sur l’herbe* (il. 102-1). Norblin rozbudował
ją o kilku nowych bohaterów, m.in. postać służącego, być może
zaczepniętą w rycinie Bouchera według Watteau przedstawiającej
czarnoskórego lokaja. Motyw pałacowej architektury przebijającej
między drzewami przywodzi z kolei na myśl *La musette*.

Zachował się rysunek Norblina datowany przez niego na
1785 r. i dość wiernie powtarzający kompozycję *Pikniku* (do
ważniejszych różnic należy brak wazy, il. 102-2) oraz szkic olejny
z podobnym przedstawieniem (zob. poz. 103).

Picnic, like *Kermesse*, has the character of a ‘compilation’ that
uses motifs from several engravings reproducing Watteau’s
compositions. In this case, *La collation sur l’herbe* (fig. 102-1) in
particular, served as a point of reference. Norblin expanded it by
adding several new characters, including the figure of a servant,
possibly taken from Boucher’s engraving after Watteau depicting
a black-skinned footman. The motif of palace architecture
emerging through the trees, in turn, brings to mind *La musette*.

A drawing by Norblin, which he dated 1785 and which reproduces
the composition of *Picnic*... quite faithfully, has survived (the major
differences include the absence of the vase, fig. 102-2); an oil sketch with
a similar representation (see cat. no. 103) has also survived.



102-1
Philippe Mercier, Antoine Watteau (wg / after)
La Collation sur l’herbe
1725
Rijksmuseum



10-2
Piknik / Picnic
MNW, Rys. Pol. 9070



103

Piknik w parku (studium)

olej, płótno dublowane, 38,2 × 21,8 cm
Zamek Królewski w Warszawie, nr inw. ZKW-dep.FC/1265/a

Na podramku zieloną farbą dawny numer inwentarzowy:
„FC-ZKW/1832/a” oraz papierowa nalepka z obecnym.

HISTORIA → Obraz w nieznanym okresie trafił do zbiorów Czartoryskich. W latach 60. XIX w. był notowany w kolekcji Władysława Czartoryskiego w Hôtel Lambert w Paryżu; przynajmniej od 1911 r. eksponowany w salonie tej rezydencji (być może jednak z przerwą: katalog zamku Gołuchowskiego z 1893 r. wymienia bowiem zespół czterech widoków Powązek, malowanych na płótnie). W drugiej połowie XX w. znajdował się w zbiorach rodziny Zamoyskich w Londynie. Od Zamoyskich kupił pracę Andrzej Ciechanowiecki. Fundacja im. Ciechanowieckich w 2019 r. przekazała ją na ZKW.

ARCH → BCz, 3078; APAZ, Die Kunstsammlungen der Gräfin I. Działyńska geb. Fürstin Czartoryska aus Schloss Gołuchów, fol. 72, nos 159–162.

LIT → Fournier-Sarlovèze 1907, p. 45; Batowski 1911a, p. 78; Michałowski 1978; Patellière 1978, vol. 2, lot 45; Rosset 2005b, p. 220; Danielewicz 2010; Zdańkowska 2022, p. 28; Dmowska et al. 2022, pp. 87, 95; Niemira 2022a, pp. 31–33, 329; Warszawa 2022, pp. 120–121.

Obraz został namalowany jako studium przygotowawcze do powązkowskiego *panneau*. Jedyne istotniejsze odstępstwo jest układ ciał dwóch służących znajdujących się na pierwszym planie.

Picnic in the Park (Study)

ok./c.
1785

oil on canvas, relined, 38.2 × 21.8 cm
Royal Castle, Warsaw, inv. no. ZKW-dep.FC/1265/a

On the stretcher in green paint the former inventory number:
‘FC-ZKW/1832/a’ and paper label with the current number.

PROVENANCE → The painting became part of the Czartoryski collection at an unknown time. In the 1860s it was mentioned in the collection of Władysław Czartoryski at the Hôtel Lambert in Paris. From at least 1911 it was on display in the salon of that residence (perhaps intermittently, however: the 1893 catalogue of Gołuchów castle mentions a set of four views of Powązki painted on canvas). In the second half of the twentieth century it was in the collection of the Zamoyski family in London. The work was purchased from the Zamoyskis by Andrzej Ciechanowiecki. The Ciechanowiecki Foundation donated it to ZKW in 2019.

The picture was painted as a preparatory study for the Powązki *panneau*. The only major deviation is the positioning of the bodies of the two servants in the foreground.

104

Huśtawka The Swing

olej, płótno (?), 33,3 × 44,5 cm
zaginiony, dawniej w zbiorach Działyńskich w Gołuchowie z nr inw. 277

HISTORIA → Notowany w pałacu Gołuchowie od 1893 r. Zaginiony.

ARCH → APAZ, Die Kunstsammlungen der Gräfin I. Działyńska geb. Fürstin Czartoryska aus Schloss Gołuchów, fol. 72, nos 159–162 (jako zespół czterech prac).

LIT → Batowski 1911a, p. 77.

Batowski opisywał obraz jako szkic olejny wchodzący w skład serii szkiców powązkowskich *panneaux* (dodajmy jednak, że rozmiary pracy czyniły ją najmniejszym obiektem w tym zespole). Badacz odnotował, że w pejzażu widoczne były „czerwone tony zachodu”, a kompozycję powiązał z rysunkiem z Albumu Gołuchowskiego (MNW, Rys. Pol. 9069, il. 104-1). Ta rysunkowa wersja luźno nawiązuje do kompozycji Watteau i Huberta Roberta (np. oleju Roberta z Metropolitan Museum, z ok. 1777–1779, nr inw. 17.190.27, dawniej zdobiącego Château de Bagatelle koło Paryża, czy akwarela Roberta z 1776 r., w kolekcji prywatnej). Podobny temat, choć w nieco innym ujęciu, podejmuje także niedatowany rysunek Norblina ze zbiorów Nationalmuseum w Sztokholmie, ujęty w formacie poziomego prostokąta (nr inw. NMH 511/2016).

oil on canvas (?), 33.3 × 44.5 cm
lost, formerly in the Działyński collection in Gołuchów with inv. no. 277

PROVENANCE → Recorded in the castle at Gołuchów from 1893.

Batowski described the painting as an oil sketch forming part of a series of sketches of Powązki *panneaux* (let us add, however, that the size of the work made it the smallest in this group). The researcher noted that ‘the red tones of the west’ were visible in the landscape and linked the composition to a drawing from the Gołuchów Album (fig. 104-1). This drawn version relates loosely to compositions by Watteau and Hubert Robert (e.g. Robert’s oil painting from the Metropolitan Museum, from around 1777–1779, inv. no. 17.190.27, formerly embellishing the Château de Bagatelle near Paris, or Robert’s watercolour of 1776, in a private collection). An undated drawing by Norblin from the collection of the Nationalmuseum in Stockholm, framed in a horizontal rectangular format (inv. no. NMH 511/2016), also takes up a similar theme, albeit using a slightly different approach.



104-1
Huśtawka / The Swing
MNW, Rys. Pol. 9069.



105

Kąpiel w parku

Bathing in the Park

ok./c.
1785

olej, płótno dublowane, 220 × 130 cm
Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 275 MNW

Opisany na dolnej krawędzi: „2 0” albo „Z 0”.
Na odwrociu czarnym atramentem numer „75921 / MN”, papierowa nalepka inwentarzowa MNW, nalepka z numerem „II 49” oraz nalepka z napisem „Kiste”. Na ramie białą farbą numer „302”, wydrapane „22A” oraz napis „SKRZYŃIA 4”.

oil on canvas, relined, 220 × 130 cm
National Museum, Warsaw, inv. no. MP 275 MNW

Inscribed on lower edge: '2 0' or 'Z 0'.
On the back in black ink the number '75921 / MN', a paper inventory label of the MNW, a label with the number 'II 49' and a label with the inscription 'Kiste'. On the frame in white paint the number '302', scratched '22A' and the inscription 'SKRZYŃIA 4'.

HISTORIA → Obraz wykonany z myślą o Powązkach Czartoryskich zapewne ok. 1785 r. Po zniszczeniu parku w 1794 r. przewieziony prawdopodobnie do Puław. W połowie XIX w. w pałacu rodziny Zamoyskich w Podzamczu koło Maciejowic. Ok. 1895–1900 (według opinii Benedykta Tyszkiewicza) sprzedany w sklepie z antykami prowadzonym przez Sapiechę, niewątpliwie Antoniego (ok. 1866–po 1946), eks-stolarza handlującego głównie meblami i antykami, czynnego ówczesnie na ul. Wareckiej 15; trafił do kolekcji Władysława Branickiego (1848–1914). Ekspozowany w jego pałacu na ul. Frascati, gdzie był wprawiony w boazerię. Następnie w kolekcji córki Branickiego Marii (1873–1934) i jej męża Zdzisława Lubomirskiego (1865–1943). 23 grudnia 1931 r. zakupiony od Marii do zbiorów MNW za cenę 3000 złotych (w transakcji pośredniczył Hipolit Grzegorzewski). Wywieziony z muzeum przez nazistów w 1944 r. Zakupiony przez MNK w 1946 r. Przekazany do MNW. Między grudniem 1990 a marcem 1991 r. poddany gruntownej konserwacji.

PROVENANCE → Painting made for the Czartoryskis' Powązki probably c. 1785. After the destruction of the park in 1794 it was probably taken to Puławy. In the mid-nineteenth century in the palace of the Zamoyski family in Podzamcze near Maciejowice. In around 1895–1900 (according to Benedykt Tyszkiewicz) sold in an antique shop run by Sapieha, undoubtedly Antoni (c. 1866 – after 1946), a former cabinetmaker dealing mainly in furniture and antiques, active at that time at 15 Warecka Street; it ended up in the collection of Władysław Branicki (1848–1914). On display in his palace on Frascati Street, where it was installed in the panelling. Then in the collection of Branicki's daughter Maria (1873–1934) and her husband Zdzisław Lubomirski (1865–1943). On 23 December 1931, purchased from Maria for the collection of the MNW for 3,000 zlotys (the transaction was mediated by Hipolit Grzegorzewski). Removed from the museum by the Nazis in 1944. Purchased by the MNK in 1946. Transferred to the MNW. Between December 1990 and March 1991 it underwent extensive conservation work.

ARCH → MNW, Dział Dokumentacji, 158/400/82, 68721.

LIT → Batowski 1910a, p. 846; Batowski 1911a, pp. 75–77; Gronkowski 1919, p. 114; Kopera 1926, vol. 2, p. 314; Sienkiewicz 1938, p. 51, Batowski 1931, p. 513; Dobrowolski 1957, vol. 1, p. 80; Warszawa 1962a, p. 115; Kwiatkowski 1969, p. 132; Warszawa 1967, vol. 2, p. 20; Warszawa 1969–1970, p. 20; Kaposy 1970, pp. 127–130; Michałowski 1973a, pp. 246–250; Roma 1975, p. 142; Warszawa 1975, p. 273; Dobrowolski 1976, p. 24; Kozakiewicz 1976, p. 32; Patellière 1978, vol. 1, p. 21, vol. 2, no. 17; Michałowski 1978; Kępińska 1978, pp. 38–39; Zahorski 1986, p. 288, Dobrowolski 1989, p. 34; Warszawa 1995, p. 45; Bernatowicz 1998, p. 114; Warszawa 1998a, pp. 133–135; Frankfurt am Main 2000, pp. 94–95; Warszawa 2000–2001, p. 14; Warszawa 2001, pp. 143–144; Warszawa 2003, pp. 124–125; Bernatowicz 2005, pp. 139–140; Warszawa 2006, pp. 46–47; Kajczuk 2009c, p. 359; Urbańczyk 2010, p. 124; Araszkiewicz et al. 2011, pp. 84–85; Świętosławska 2015, p. 91; Putkowska 2016, p. 335; Ignaczak 2016a, p. 530; Danielewicz 2019, pp. 182–183; Skutnik 2019, p. 90; Danielewicz 2022, p. 48; Niemira 2022a, pp. 61–62, 258, 293; Dmowska et al. 2022, p. 86.

Przeznaczenie pracy i jej datowanie określa się na podstawie rysunku przedstawiającego analogiczną kompozycję (il. 105-2). Na jego licu Norblin naniósł datę 1785, a na odwrociu informację, że kompozycję wykonał do posiadłości Izabeli Czartoryskiej w Powązkach.

Nie jest niestety jasne, które z wnętrza głównego pawilonu *panneau* dekorowało. Mało prawdopodobne, aby tworzyło jeden cykl z trzema obrazami znajdującymi się obecnie w MCz. Temat i kompozycja dzieła sugerują, że mogło się ono znajdować albo w pokoju sypialnym (zawieszony nad balustradą namiot przypomina element dekoracji łóżka *à la polonaise*) albo – i ku tej możliwości bardziej się skłaniam – w pokoju kąpielowym. W XVIII w. w pokojach tego typu we wnęce za plecami wanny umieszczano niekiedy dekorację malarską lub freskową w pionowym formacie. Z takim rozwiązaniem spotykamy się np. w dekoracji łazienki Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej w Wilanowie (il. 105-1; por. Fijałkowski 1969, s. 257–258). Pamiętać należy przy tym, że pokoje kąpielowe nie były w Polsce wnętrzami o charakterze intymnym. Przeciwnie: służyły za miejsce spotkań w gronie przyjaciół, bywały też pokazywane gościom, nawet „turystom” wysokiej rangi. Podobnie było także we Francji czego jednym ze słynniejszych przykładów jest łazienka w pałacyku Bagatelle dekorowana *panneaux* przez Huberta Roberta (co ciekawe, jedno z nich przedstawiało kąpiące się w stawie kobiety (Metropolitan Museum, Nowy Jork, nr inw. 17.190.27) i było przez artystę przemalowywane w 1784 r. (Radisich 1996, s. 83), a więc w czasie kiedy Norblin podobno podróżował do Francji).

W *Kąpieli w parku* historycy sztuki doszukiwali się subtelnych nawiązań do mitologii i scen przedstawiających Dianę w kąpeli (w takim ujęciu widzowi chciałoby się przypisać rolę Akteona podglądającego boginię, co współgrałoby zresztą ze

The purpose of the work and its dating is determined on the basis of a drawing depicting a similar composition (fig. 105-2). Norblin added the date 1785 on the painting, and on the back he included the information that the composition was made for the estate of Izabela Czartoryska at Powązki.

Unfortunately, it is not clear which of the interiors of the main pavilion the *panneau* decorated. It is unlikely that it formed one series with the three paintings currently on display at the MCz. The subject matter and composition of the work suggest that it may have been located either in the bedroom (the canopy suspended over the balustrade is reminiscent of an element of bed decoration *à la polonaise*) or – and I am more inclined to this possibility – in the bathroom. In the eighteenth century paintings or fresco decorations in vertical format were sometimes placed in a niche behind the bath in rooms of this type. Such a solution can be found, for example, in the decoration of Izabela née Lubomirska's bathroom in Wilanów (fig. 105-1; Fijałkowski 1969, pp. 257–258). It should also be remembered that bathrooms in Poland were not intimate interiors. On the contrary: they served as a meeting place for friends, and were sometimes shown to guests, even high-ranking 'tourists'. This was also the case in France, of which one of the most famous examples is the bathroom in the Château de Bagatelle in Paris, decorated with *panneaux* by Hubert Robert, one of which depicted women bathing in a pond (Metropolitan Museum, New York, inv. no. 17.190.27). It was repainted by the artist in 1784 (Radisich 1996, p. 83) – i.e. at a time when Norblin is said to have travelled to France.

In *Bathing in the Park* art historians have managed to find subtle references to mythology and scenes depicting Diana bathing (the aim of such an approach was to assign to the viewer the role of Actaeon peeping at the goddess, which would be in keeping with the 'spying' motifs in Norblin's art, known for example from

„szpiegowskimi” motywami sztuki Norblina, znanymi choćby z *Kąpiących się* z Muzeum Puszkina, poz. 116, czy kompozycjami „interaktywnymi”, jak *Jutrzenka* z Arkadii, poz. 20). W przypadku *Kąpieli* alegoryczne odczytania, choć oczywiście kuszące, wydają się nieco naciągane. Na obrazie brak jakichkolwiek atrybutów odsyłających do rzeczywistości mitologicznej.

Powązki były traktowane przez Czar-toryską jako elitarne kąpielisko. Łazienka mieszcząca się w głównym pawilonie była zarezerwowana dla księżnej, a domownicy Czartoryskich nie mieli w Powązkach własnego miejsca do mycia się³⁷². Skłonność księżnej do częstych kąpeli była dobrze znana (podobno zdarzało się, że w ciągu miesiąca zażywała ich nawet 60, co znaczyłoby, że myła się dwa razy dziennie)³⁷³, a aktywność ta w jej codziennym życiu była na tyle ważna, że zdarzało się, że to właśnie rytm kąpeli decydował o tym, czy księżna znajdzie czas na wieczorne spotkanie ze dziećmi³⁷⁴. Już w latach 70. XVIII w. księżna inwestowała w wyposażenie i dekorację łazienek znaczne sumy. Johann Bernoulli, a potem także William Cox, Simon Gottlieb Zug i Ernst Ahasverus von Lehndorf odnotowali w Powązkach ekstrawaganckie sprzęty i kosztowne kafelki (holenderskie, saskie lub sewrskie; Bernatowicz 2005, s. 142). Dlatego też możemy założyć, że ranga, którą kąpiele zajmowały w Powązkach i przywiązanie księżnej do pomieszczenia łazienkowego w zupełności wystarczyły, aby zamówić dekoracje przedstawiające właśnie tę czynność, tym bardziej że z relacji Zuga wiadomo, że już wcześniej, bo 1784 r., w pokoju kąpielowym znajdowało się „wiele obrazów dobrych mistrzów” (Zug 1848, s. 15). Może praca Norblina miała uzupełniać ten zespół lub zastąpić, któregoś z płócien?

Zamówienie lubującej się w kąpielach Czartoryskiej nie potrzebowało „protezy” mitologicznego tematu. Nie zmienia to faktu, że kompozycja obrazu zakorzeniona jest w tradycji przedstawieniowej spod znaku „kąpeli Wenus” czy „kąpeli Diany”. Przystępując do pracy, Norblin mógł posiłkować się m.in. ryciną Noëla Le Mire’a przedstawiającą Lato (w rzeczywistości Wenus w otoczeniu amorków), którą opublikowano w paryskim wydaniu *Metamorphoz* (1767–1771) (z tej samej edycji artysta zaczerpnął schematy mitologicznego cyklu wykonanego dla Szkoły Rycerskiej) i która była w Warszawie dobrze znana (sięgnął po nią m.in. Jan Bogumił Pleresch, pracujący nad dekoracją Białego Domku w Łazienkach). Artysta mógł się posiłkować także tradycją ikonograficzną wywodzącą się ze sztuki François Lemoyne’a i François Bouchera, często przedstawiających Wenus, kiedy wchodzi czy wręcz „wślizguje się” do wody. Punktem odniesienia mogły być też popularne w Paryżu scenki Jacques’a Charliera (ok. 1720–1790) oraz



105-1
Łazienka Izabeli Lubomirskiej w pałacu w Wilanowie /
Izabela Lubomirska's Bathing Room in Wilanów

Bathers in the Pushkin Museum (cat. no. 116), or ‘interactive’ compositions such as *Aurora* in Arkadia (cat. no. 20). In the case of *Bathers*, while obviously tempting, allegorical readings do seem somewhat tenuous. The painting lacks any attributes that would allude to mythological reality.

Izabela Czartoryska treated Powązki as an exclusive bathing resort. The bathroom located in the main pavilion was for her use alone, and the members of the Czartoryski household had no place of their own to wash at Powązki.³⁷² Izabela’s propensity for frequent bathing was well known (it is said that she could take as many as sixty baths a month, which would mean that she washed twice a day);³⁷³ indeed this bathing routine was such an important part of her day-to-day life that it sometimes determined whether or not she would find time to spend with her children in the evening.³⁷⁴ In the 1770s she was already investing considerable sums in furnishing and decorating the bathrooms. Johann Bernoulli and later also William Cox, Simon Gottlieb Zug and Ernst Ahasverus

von Lehndorf made references to extravagant furnishings and costly tiles (Dutch, Saxon or Sèvres; Bernatowicz 2005, p. 142) at Powązki. Therefore, we can assume that the high status that bathing held at Powązki, and Izabela’s attachment to the bathroom, allowed for the ordering of decorations to depict this very activity, especially since we know from Zug’s account that earlier, in 1784, the bathroom already contained ‘many paintings by good masters’ (Zug 1848, p. 15). Perhaps Norblin’s work was intended to complement this series, or to replace one of the canvases?

The commission by the lover of bathing, Izabela Czartoryska, did not require any additional support in the form of a symbolic mythological subject. This does not alter the fact that the painting’s composition is rooted in the manner of representations such as those of a bathing Venus or bathing Diana. When starting his work, Norblin could have used, among other things, Noël Le Mire’s engraving depicting *Summer* (i.e. Venus surrounded by cupids), which was published in the Paris edition of the *Metamorphoses* (1767–1771) (it was from this same edition that Norblin borrowed the models for the mythological series he made for the School of Chivalry) and which was well known in Warsaw (it was used by, among others, Jan Bogumił Pleresch, who worked on the decoration of the White Pavilion in the Łazienki). The artist may also have made use of an iconographic tradition derived from the art of François Lemoyne and François Boucher, who often depicted Venus as she entered or even ‘slipped’ into the

372 Dowiadujemy się o tym m.in. z listu guwernantki Czartoryskich, madame Petit, która w wiadomości do Marii Czartoryskiej wymawiała się z przyjazdu do Powązek faktem, że właśnie zorganizowała sobie kąpiel w Warszawie, z której nie może zrezygnować.

373 BCz, 6149 III, Maria z Czartoryskich Wirtemberska, Korespondencja, k. 211.

374 BCz, 6139 II, s. 423 n.l., list Izabeli Czartoryskiej do córki Marii, przyszłej księżnej Wirtemberskiej, bez daty [1782].

372 We learn about this – from among other things – a letter written by the Czartoryskis’ governess, Madame Petit, who, in a message to Maria Czartoryska, excused herself from coming to Powązki due to the fact that she had just made arrangements to have a bath in Warsaw, which she could not forego.

373 BCz, 6149 III, Maria Württemberg née Czartoryska, Korespondencja [Correspondence], fol. 211.

374 BCz, 6139 II, p. 423 n.p., letter from Izabela Czartoryska to her daughter Maria, the future Princess of Württemberg, n.d. [1782].



105-2
Kąpiel w parku / Bathing in the Park
1785
MNK XV-Rr.-45

prace rzeźbiarza Christophe'a-Gabriela Allegraina (1710–1795), tworzącego przedstawienia kąpiących się Wenus i Dian m.in. dla Madame du Barry (np. Luwr, nr inw. MR 1747). Przeskalowanie drzew i zarośli otaczających kąpiące się kobiety przywodzi z kolei na myśl dekoracyjne *panneaux* Huberta Roberta i Fragonarda malowane dla paryskich pałaców i podmiejskich willi w latach 60 i 70. XVIII w. oraz prace rysunkowe samego Norblina podejmujące temat grupy kąpiących się wspólnie kobiet (il. 105-3; 105-4)³⁷⁵.

Daleki jestem jednak od osadzania obrazu Norblina wyłącznie w kontekście sztuki paryskiej XVIII w. Kompozycja zdradza bowiem frapujący związek z obrazem z warsztatu Rembrandta, *Odnalezienie Mojżesza*, który w czasach Norblina znajdował się w kolekcji księcia de Choiseul w Paryżu (The Philadelphia Museum of Art, nr inw. 474) i był dostępny także w postaci graficznej reprodukcji zawartej w *Recueil d'estampes gravées d'après les tableaux du Cabinet de Monseigneur le duc de Choiseul...* (1771)³⁷⁶. Na obrazie „Rembrandta” odnajdziemy motywy występujące też u Norblina: kamienny, lekko zaowalony podest sadzawki, kamienną balustradę z przerzuconą przez nią tkaniną, charakterystyczną, okrągłą parasolkę czy odosobnioną postać kobiecą zanurzoną w wodzie. Na rzecz tezy, że wspomniana praca mogła być Norblinowi znana przemawia także fakt, że niektóre z obecnych na niej motywów odnajdziemy na namalowanych przez niego scenkach parkowych z dawnej kolekcji nieborowskiej (poz. cat 110). Podobne motywy pojawiają się także na obrazie nieznanego naśladowcy Rembrandta, *Zuzanna i starcy*, który Norblin powielił w rycinie w 1775 r. (Jakimowicz 1969, s. 302-303).



105-3
Kąpiące się / Bathers
Szépművészeti Múzeum, Budapeszt, inv. no. 2987



105-4
Kąpiące się / Bathers
kol. pryw. / private collection

water. Another point of reference may have been the scenes popular in Paris by Jacques Charlier (c. 1720–1790) and the works of the sculptor Christophe-Gabriel Allegrain (1710–1795), who made depictions of bathing Venuses and Dianas for Madame du Barry, among others (e.g. Louvre, inv. no. MR 1747). The oversizing of the trees and bushes surrounding the bathing women, on the other hand, brings to mind the decorative *panneaux* by Hubert Robert and Fragonard painted for Parisian palaces and suburban villas in the 1760s and 1770s, as well as Norblin's own drawings taking up the theme of a group of women bathing together (figs. 105-3 and 105-4).³⁷⁵

However, I am far from placing Norblin's painting solely in the context of eighteenth-century Parisian art. Indeed, the composition betrays a remarkable connection to a painting from Rembrandt's workshop, *The Finding of Moses*, which in Norblin's time was in the collection of the Duc de Choiseul in Paris (The Philadelphia Museum of Art, no inv. 474) and was also available in the form of a reproduction engraving in *Recueil d'estampes gravées d'après les tableaux du Cabinet de Monseigneur le duc de Choiseul...* (1771).³⁷⁶ In 'Rembrandt's' painting, we find motifs also appearing in Norblin's work: a stone, a slightly oval pond platform, a stone balustrade with a cloth draped over it, a characteristic round parasol and an isolated female figure submerged in the water. The theory that some of the motifs present in the mentioned work may have been known to Norblin is also supported by the fact that we find some of them in his garden scene painted in oils from the former Nieborów collection (now lost, see cat. no. 110). Similar motifs also appear in a painting by an unknown imitator of Rembrandt, *Susanna and the Elders*, which Norblin reproduced in an etching in 1775 (Jakimowicz 1969, pp. 302–303).

375 W przypadku pracy wykonanej tuszem (il. 105-4) warto zwrócić uwagę na umieszczenie w jednej płaszczyźnie kobiet ubranych (dosłownie) od stóp do głów i kobiet całkowicie nagich. W przypadku pracy wykonanej gwaszem i olejem (sic!, il. 105-3) warto zatrzymać się nad nią nieco dłużej. Rysunek pochodzi z kolekcji malarza i restauratora Stefana Delhaesa (1843–1901). Ponieważ badaczka, która go opublikowała w 1970 r., użyła formuły „przypisujemy tę pracę...” (Kaposy 1970), w dalszej literaturze przyjęto się sądzić, że to właśnie jej zawdzięczamy identyfikację, i to natychmiastową, autora. W swoim tekście Kaposy jasno wspominała jednak, że jej atrybucja opiera się nie tyle na analizie stylistycznej, ile na fakcie, że obiekt został na odwrociu opisany nazwiskiem Norblina. Niemniej, ponieważ układ kompozycji i sposób malowania drzew bliski jest *Kiermaszowi* ze zbiorów Lwowskiej Galerii Obrazów, wydaje się, że oba obiekty mogły powstać w zbliżonym czasie.

376 Obraz ten był zresztą znany artystom z kręgu Norblina, jego echa znajdziemy m.in. w twórczości Lallemanda, zob. Marcus 1996, il. 12.

375 In the case of the work in ink (fig. 6), it is worth noting the placement in one plane of women dressed (literally) from head to toe and women who were completely naked. In the case of the work made in gouache and oil (sic, fig. 5), it is worth giving it longer consideration. The drawing comes from the collection of the painter and restorer Stefan (István) Delhaes (1843–1901). Since the scholar who published it in 1970 used the phrase 'we attribute this work...' (Kaposy 1970), the belief was accepted in subsequent literature that it was to her that we owe the identification, and with that, the immediate identification, of the author. In her text, however, Kaposy clearly mentioned that her attribution was based not so much on stylistic analysis as on the fact that the object was inscribed on the reverse with Norblin's name. Nonetheless, as the layout of the composition and the manner of painting the trees are close to *Kermesse* from the collection of the Lviv Picture Gallery, it seems that both objects may have been made at a similar time.

376 The painting was, in fact, well-known to artists in Norblin's circle; we can find reverberations of it in, among others, Lallemand's works, see Marcus 1996, fig. 12.



106

Towarzystwo w parku

olej, płótno (?), wymiary nieznanne

HISTORIA → Obraz przynajmniej od 1962 r. znajdował się w kolekcji paryskiego bankiera Jeana Sterne'a i eksponowany był w jego domu na rue Octave Feuillet 18. Po śmierci Sterne'a obraz przeszedł na własność jego żony Cecile, z domu Lambert (1884–1972).

LIT → Niemira 2022a, p. 261.

Obiekt znany jest wyłącznie z fotografii z Centrum Dokumentacji Luwru, wprawionej w *dossier* dotyczące artystów nierozpoznanych. Choć w atrybuowaniu dzieł wyłącznie na podstawie analizy ich reprodukcji należałoby zachować ostrożność, w tym przypadku przypisanie autorstwa Norblinowi nie powinno budzić obiekcji. Zarówno typ kompozycji, jak i dobór poszczególnych motywów znajdują w jego *oeuvre* liczne analogie. Dotyczy to m.in. sukien kobiet i kroju ich kapeluszy, wprowadzenia do sceny dzieci i psa, pozy mężczyzny leżącego na pierwszym planie czy motywów architektonicznych, takich jak kolumnada zwieńczona balustradą i posągami w tle (poz. 102) czy postument z wazą w centrum kompozycji (poz. 101–103, 109). Także sposób kładzenia farby, na tyle, na ile możemy to wywnioskować z reprodukcji, bliski jest opracowaniu gabinetowych obrazów Norblina.

Motyw postumentu z olbrzymią kamienną wazą umieszczonego niemal w centralnym punkcie kompozycji Norblin zaczerpnął niewątpliwie od Watteau (por. scenę *Les fêtes vénitienes* i jej graficzną reprodukcję Laurenta Carsa). Pojawia się on także sporadycznie u innych artystów paryskich, m.in. Bouchera (Getty Center, nr inw. 71.PA.38).

Gathering in the Park

ok./c.

1784–1785 (?)

oil on canvas (?), dimensions unknown

PROVENANCE → The painting had been in the collection of the Parisian banker Jean Sterne since at least 1962 and was on display in his house at 18 Rue Octave Feuillet. After Sterne's death, the painting passed to his wife Cecile, née Lambert (1884–1972).

The painting is known only from a photograph from the Centre d'études et de documentation (peintures) of the Louvre, included in a file on unrecognized artists. Although caution should be exercised in attributing works based solely on an analysis of their copies, in this case the attribution to Norblin should raise no objections. Numerous analogies both to the type of composition and the selection of individual motifs can be found in his oeuvre. These motifs concern the women's dresses and the design of their hats, the inclusion of children and a dog into the scene, the pose of the man lying in the foreground and the architectural motifs such as the colonnade topped with a balustrade and the statue in the background (cat. no. 102), the pedestal with a vase in the centre of the composition (cat. nos 101–103, 109). The manner of applying the paint, as far as we can deduce from the reproductions, is also close to Norblin's cabinet paintings.

Norblin undoubtedly borrowed the motif of a pedestal with a huge stone vase placed almost in the centre of the composition from Watteau (cf. the scene *Les fêtes vénitienes* and its reproduction as an engraving by Laurent Cars). It also appears from time to time in the works of other Parisian artists, including Boucher (Getty Center, inv. no. 71.PA.38).



107

Towarzystwo pod pomnikiem Cnoty

olej, deska, 90 × 66 cm
zniszczony w 1939 r.

HISTORIA → Przed wojną obraz znajdował się w zbiorach Jadwigi Branickiej i był przechowywany w kamienicy na ul. Smolnej 40 w Warszawie. Według relacji Morawińskiego został zniszczony w pożarze kamienicy we wrześniu 1939 r.

Company By a Statue of Virtue

oil on panel, 90 × 66 cm
destroyed in 1939.

PROVENANCE → Before the war, the painting was in the collection of Jadwiga Branicka and was kept in a tenement house at 40 Smolna Street in Warsaw. According to [Jan?] Morawiński's account, it was destroyed in a house-fire in September 1939.

ok./c.
1784–1790 (?)

ARCH → Archiwum MNW, Fototeka, Dd. Neg. 17278; MKiDN, Departament Dziedzictwa Kulturowego za Granicą i Strat Wojennych, no. 31755; AAN, MKiS, (2/366/0), Naczelna Dyrekcja Muzeów i Ochrony Zabytków. Biuro Rewindykacji i Odszkodowań, Kwestionariusze strat i zniszczeń w zakresie dzieł sztuki, 387/34, fol. 82, no. 15, fol. 137.

LIT → Niemira 2022a, pp. 124, 127.

Jedyną zachowaną reprodukcją obrazu jest zdjęcie ze zbiorów MNW, na które moją uwagę zwrócił p. Michał Przygoda. Do niedawna w badaniach znano wyłącznie replikę tej kompozycji ze zbiorów MNW i określano ją jako jednostkowe i oryginalne dzieło Norblina.

Analizując kompozycję powtórzenia z MNW (poz. 108), Kępińska zwróciła uwagę na jej związek z wczesnym rysunkiem Norblina przedstawiającym Ogród Luksemburski (il. 107-1, zob. Kępińska 1978, s. 37) i ryciną Daniela Chodowieckiego, na której znajdujemy posąg Cnoty trzymającej w dłoni wieniec. Załęski

The only surviving reproduction of the painting is a photograph from the collection of the MNW, brought to my attention by Michał Przygoda. Until recently, scholars only knew about the replica of this composition from the collections of the MNW and described it as an individual and original work by Norblin.

On analysing the composition of the replica from the MNW (cat. no. 108), Kępińska drew attention to its link with Norblin's early drawing depicting the Luxembourg Gardens (fig 107-1, see Kępińska 1978, p. 37) and Daniel Chodowiecki's engraving, on which a statue of Virtue holds a wreath in her hand. Załęski, in

zwracał z kolei uwagę na powiązanie z ryciną Christiana Dietricha wyobrażającą podobny posąg (Załęski 2009, s. 104). Dodać można, że motyw ten jest całkiem konwencjonalny, pojawia się np. u Bouchera w kompozycji z Vertumnusem i Pomoną (ok. 1757, The Fine Arts Museums of San Francisco, nr inw. 1967.11), na jej powtórzeniach w technice tapiserii wykonywanych w Beauvais aż do połowy lat 70. XVIII w. czy w rekonstrukcjach graficznych antycznej rzeźby Flory Kapitolinińskiej i Flory Farnese.

Motyw tańczącej pary, którą widać po prawej stronie kompozycji, przywodzi na myśl parę z *Les fêtes vénitienes* Watteau (przy czym Norblin zmienił układ rąk postaci). Charakterystyczna barierka (na powtórzeniu z MNW: w kolorze zielono-niebieskim) pojawia się u Norblina m.in. na *Teatrze kukielkowym* (zob. poz. 93). Odnajdziemy ją także w scenkach parkowych naśladujących dzieła Fragonarda (por. *Mysliwi przy drodze*, aukcja Christie's, 25.11.2011, poz. 758) oraz na obrazu Étienne'a Théolona ze zbiorów samego Norblina (poz. D).

turn, drew attention to the association with an etching by Christian Dietrich depicting a similar statue (Załęski 2009, p. 104). It can be added that this motif is quite conventional, appearing, for example, in Boucher's composition with Vertumnus and Pomona (c. 1757, The Fine Arts Museums of San Francisco, inv. no. 1967.11), on its repetitions in the tapestries executed in Beauvais until the mid-1770s, or in reconstructions as prints of the antique sculpture of the Capitoline Flora and the Flora Farnese.

The motif of a dancing couple, which can be seen on the right-hand side of the composition, is reminiscent of the couple from Watteau's *Les fêtes vénitienes* (with Norblin altering the arrangement of the figures' hands). The distinctive railing (on the reproduction from the MNW: in green and blue) appears in Norblin's work in, among others, *Puppet Show* (see cat. no. 93). It can also be found in park scenes imitating works by Fragonard (cf. *Hunters by the Road*, Christie's auction, 25.11.2011, lot 758) and in a painting by Étienne Théolon from Norblin's own collection (cat. no. D).



107-1

Widok Ogrodu Luksemburskiego /
View of the Gardens of the Palais du Luxembourg
MNW, Rys. Pol. 9004



108

Towarzystwo w parku

olej, płótno, 67 × 51 cm
Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 5304 MNW

HISTORIA → Zakupiony przez MNW w 1927 r. od Ireny Śliwickiej (być może Ireny Śliwickiej-Głowińskiej (1881–1962)).

Company in the Park

oil on canvas, 67 × 51 cm
National Museum, Warsaw, inv. no. 5304 MNW

PROVENANCE → Purchased by the MNW in 1927 from Irena Śliwicka – possibly Irena Śliwicka-Głowińska (1881–1962).

ok./c.
1785–1790

LIT → Sienkiewicz 1938, p. 51; Warszawa 1967, vol. 2, p. 21; Warszawa 1969–1970, p. 21; Warszawa 1975, p. 273; Kępińska 1978, p. 37; Patellière 1978, vol. 2, no. 2; Warszawa 1998–1999, p. 290; Załęski 2009, p. 104; Bernatowicz 2010, p. 134; Cegielski 2014, p. 167; Wheelan 2014, pp. 230–231; Putkowska 2016, p. 336; Danielewicz 2019, pp. 186–187; Malawski 2021, p. 296.

Obraz w literaturze uchodzi za oryginalne i jednostkowe dzieło Norblina. W rzeczywistości jest nieco zmniejszonym powtórzeniem obrazu, który przed wojną znajdował się w zbiorach Branickich (poz. 107). Omawiana tu wersja została nieco uproszczona: brak na niej m.in. dwóch postaci siedzących między drzewami po lewej stronie oraz sęków na jednym z drzew. Bardziej szczegółowo są za to opracowane partie liści (co może przywołać na myśl gwaszowy *Odpust na Bielanych* z 1784 r., ZKW, nr inw. KW/6184).

Putkowska twierdziła, że obraz wykonany został z myślą o Powązkach. Zdaniem Danielewicz jest on przykładem „fascynacji malarza ogrodami, a szczególnie założeniem ogrodowym [...] w Powązkach”. Żadnej z tych tez nie da się udowodnić. Parkowe motywy obrazu są bardzo konwencjonalne.

In the literature, the painting is believed to be an original and singular work by Norblin. In reality, it is a slightly reduced repetition of a painting that was in the Branicki collection before the Second World War (cat. no. 107). The version discussed here has been somewhat simplified: it lacks, among other things, the two figures sitting between the trees on the left and the knots on one of the trees. Instead, the foliage is painted in more detail (which may bring to mind the gouache *Church Festival in Bielany* of 1784, ZKW, inv. no. KW/6184).

Putkowska claimed that the painting was made with Powązki in mind. According to Danielewicz, it exemplifies the painter's 'fascination with gardens, especially the garden layout [...] at Powązki'. Neither of these assertions can be proved. The park motifs in the painting are very conventional.



108-1
 Christian Wilhelm Ernst Dietrich
Stado przed pomnikiem Flory /
Herd Passing by the Statue of Flora
 1744
 Rijksmuseum



109-110

Para obrazów:
Parkowe schody
i Sadržawka w parku

Pair of paintings:
Park Stairway and
Pond in the Park

ok./c.
1785-1790 (?)

olej, deska 4 × 6,5 cala nowopolskiego [ok. 9,6 × 15,6 cm]
dawniej w kolekcji Radziwiłłów, przechowywane w pałacu w Nieborowie,
nr inw. NB Bibl. 2190/16 i 2190/20

HISTORIA → Obrazy pochodzą z kolekcji Radziwiłłów. W XIX w. znajdowały się w Pokoju Toaletowym (Garderobie, Pokoju Księcia) w pałacu w Nieborowie, gdzie notują je inwentarze z 1831 i 1836 r. (Antoni Blank w tym pierwszym wycenił je na 20 złotych polskich za sztukę). W 1939 r. wisiały w Bibliotece pałacu i były wycenione na 2000 złotych. Zagięły w czasie wojny, ale nie figurują w spisie strat wojennych prowadzonym przez MKiDN.

ARCH → AMPN, Ms: 127; 139; 140, nos 157 and 158; AGAD, ARN, Korespondencja, 3 (4), no. 233,
Raymond-Joseph Fournier-Sarlovèze/Michał Radziwiłł.

LIT → Blank 1835, nos 500 and 502; Rastawiecki 1851, p. 65; Fournier-Sarlovèze 1907, p. 35, 43; Batowski 1911a, p. 79;
Michałowski 1973a, p. 253; Grzeluk, Warchałowski 2012, pp. 112, 566; Piwkowski 2005, p. 136.

Prace znane są z fotografii wykonanych na początku XX w. z myślą o publikacji Fourniera-Sarlovèze'a (zdjęcia zachowały się także w pałacu w Nieborowie w formie sprzed wykadrowania: widoczne są na nich fragmenty bogato rzeźbionych ram).

Scenki są konwencjonalnymi przykładami malarstwa Norblina. Nie znamy jednak dla nich żadnych studiów przygotowawczych. Warto dlatego wspomnieć o kilku analogiach. W przypadku scenki prezentującej towarzystwo zebrane przy ogrodowych schodach za punkt odniesienia może służyć rysunek ze sztokholmskiego Nationalmuseum (nr inw. NHM 512/2016), praca z tomu „*Extraits et mélanges*” (BCz, 6070, t. 3, k. 32) oraz rysunek z 1802 r. z MNW (Rys. Pol. 7748). Odnajdziemy na nich podobny typ balustrady, cokoły z wazami lub posągami. Obrazek zdradza też frapujące pokrewieństwo z kompozycją Fragonarda *Jeu de la palette* (Luwr, w depozycie w Musée Fabre w Montpellier, inw. D2021.1.1). Dotyczy to przede wszystkim umieszczenia schodów w centrum kompozycji i otoczenia ich plamami ciemnego koloru.

W przypadku sceny przy parkowym stawie warto wspomnieć z kolei o *Kąpiących się* (poz. 105), gdzie odnajdujemy podobną, kamienną oprawę basenu, w obu przypadkach zaczerpniętą zapewne z kompozycji Rembrandta *Znalezienie Mojżesza* (The Philadelphia Museum of Art, nr inw. 474), lub obrazu *Zunanna i starcy* powielonego przez Norblina w rycinie w 1775 (Jakimowicz 1969, pp. 302–303).

oil on panel 4 × 6.5 new Polish inches [approx. 9.6 × 15.6 cm]
Formerly in the collection of the Radziwill family, housed in the
palace in Nieborów, inv. nos NB Bibl. 2190/16 and 2190/20

PROVENANCE → The paintings come from the Radziwill collection. In the nineteenth century they were in the Dressing Room (Garderobe, Prince's Room) at the palace in Nieborów, where they are mentioned in the inventories of 1831 and 1836 (in the former Antoni Blank valued them at 20 Polish zlotys apiece). In 1939 they hung in the Library of the palace and were valued at 2,000 zlotys. They were lost during the war, but are not mentioned in the inventory of war losses kept by the MKiDN.

The works are known from photographs taken at the beginning of the twentieth century with Fournier-Sarlovèze's publication in mind (the photographs are also preserved in the palace in Nieborów in their pre-cropped form: fragments of richly carved frames are visible on them).

The scenes are conventional examples of Norblin's paintings. However, we are not aware of any preparatory studies for them. It is therefore worth mentioning a few analogies. In the example of the scene showing a company gathered at a garden stairway, a drawing from the Stockholm Nationalmuseum (inv. no. NHM 512/2016), a work from *Extraits et mélanges* (BCz, 6070, vol. 3, fol. 32) and an 1802 drawing from the MNW (Rys. Pol. 7748) may all serve as a point of reference. We find on them a similar type of balustrade, plinths with vases or statues. The picture also reveals a striking affinity with Fragonard's composition *Jeu de la palette* (Louvre, on loan to the Musée Fabre in Montpellier, inv. D2021.1.1). This is particularly true of the placing of the stairway in the centre of the composition and surrounding it with patches of dark colour.

In the scene by the park pond, it is worth mentioning, in turn, *Bathing in the Park* (cat. no. 105), where we find a similar stone setting for the pool, in both cases probably taken from Rembrandt's composition *The Finding of Moses* (The Philadelphia Museum of Art, inv. no. 474), or anonymous painting *Susanna and the Elders*, which Norblin reproduced in an etching in 1775 (Jakimowicz 1969, pp. 302–303).



111-113

**Dwa widoki
Powązek i Sklepienie
malowane w chmury**

freski lub olejne *panneau*, Świątynia Diany w Arkadii,
[widoki niezachowane]

**Two views of
Powązki and Dome
Painted in Clouds**

frescoes or *panneaux* painted in oils, Temple of Diana at Arkadia,
only the dome survived

ok./c.
1785-1787 (?)

HISTORIA → Data powstania malowideł Norblina nie jest znana. Wnętrze, do którego były przeznaczone, sypialnia w Świątyni Diany w Arkadii, powstało ok. 1781–1782 r., a najpóźniejsza możliwa data ich wykonania to rok 1794 (odnotowuje je przewodnik po parku napisany przez księżną Helenę Radziwiłłową). Prawdopodobnie powstały krótko po zakończeniu prac Norblina nad *Jutrzenką* (maj 1784 r.). Batowski przypuszczał, że ok. 1786 r. Malowidła przedstawiające widoki Powązek uległy zniszczeniu zapewne w latach 70. XIX w. Michał Piotr Radziwiłł pisał, że zostały zniszczone „barbarzyńską ręką” (Radziwiłł 1892, s. 307), ale „barbarzyńskość” odnosi się tutaj nie do działań wojennych, ale do „nieokrzęsanych” rąk Karola Hoffmana, któremu w 1870 r. Radziwiłłowie sprzedali Arkadię, lub do rąk Mikołaja Adelberga, który przejął ją na własność w 1873 r. Z kolei malowidła przedstawiające sklepienie niebieskie, umieszczone na suficie, uległy zniszczeniu w nieznanym okresie (lub zostały zakryte warstwą białej farby?), zapewne jeszcze w pierwszej połowie XX w.

PROVENANCE → The date of the Norblin paintings is not known. The interior for which they were intended, the bedroom in the Temple of Diana in Arkadia, was completed in around 1781–1782, and the latest possible date for them is 1794 (they are mentioned in a guide to the park written by Princess Helena Radziwiłł). They were probably executed shortly after Norblin's work on *Aurora* was completed (May 1784). Batowski assumed this was in c. 1786. The paintings depicting views of Powązki were probably destroyed in the 1870s. Michał Piotr Radziwiłł wrote that they were destroyed by the hand of a barbarian' (Radziwiłł 1892, p. 307), but the 'barbarism' here refers not to warfare, but to the 'uncultured' hands of Karol Hoffman, to whom the Radziwiłłs sold Arkadia in 1870, or to the hands of Mikołaj Adelberg, who took ownership of it in 1873. In turn, the paintings depicting the celestial dome on the ceiling were overpainted with a layer of white paint most probably in the first half of the twentieth century.

ARCH → APW, Zbiór Korotyńskich, 3/3, „Guide d'Arcadie”, fols 7–8;

LIT → Radziwiłłowa 1848, pp. 151–152; Rastawiecki 1851, pp. 64–65; Dębicki 1888, vol. 4, p. 50; Mycielski 1897, pp. 117–118; Dembowski 1898, p. 73 (146 ?); Radziwiłł 1892, p. XXV; Batowski 1911a, pp. 90–91; Radziwiłłowa 1912, p. 15; Michałowski 1978; Piwkowski 1998, pp. 43, 153, 156; Bernatowicz 1998, p. 115; Piwkowski 2005, p. 201; Polanowska 2010, p. 271; Warszawa 2010, p. 116; Niemira 2022a, pp. 263–264, 331.

Wzmianki dotyczące malowideł z sypialni w Świątyni Diany są bardzo nieliczne, a ich charakter zwykle bardzo lakoniczny. Ważniejsze przekazy ograniczają się do opisu autorstwa zleceniodawczyni, Heleny Radziwiłłowej, wzmianki jej synowej, Ludwiki oraz opinii ustnej Adama Smoleńskiego (1836–1921), powtórzonej przez Batowskiego w 1911 r.

Helena Radziwiłłowa odnotowała malowidła Norblina w przewodniku po Arkadii. Czytamy w nim: „Wnętrze tego pokoju [sypialnego] malowane jest w widoki wsi należącej do przyjaciółki, z którą zawsze jest mi się trudno rozstać [Izabeli Czartoryskiej – jej popiersie znajdowało się w tym samym pomieszczeniu]. Aby tę smutną, niszczącą uroki Arkadii konieczność [rozstania] osłodzić przyjemną iluzją, draperia, która otacza te malowidła, wyobraża namiot rozstawiony w Powązkach. Obraz jest od niego oddzielony lekką gazą w kolorze zielonym, która tworzy efekt wyparowania czy przenosin [w tamto miejsce] i marzeń, które nawiedzają nas przy dźwiękach harmoniki. Sklepienie pomalowane w chmury o zachodzie słońca, które odbija się w obrazie, pośród drzew, z całym ciepłem jego promieni, jest dziełem Norblina. Pod tą kołyską spoczywa mały amorek z marmuru, [skąpany światłem] w blasku lampy Psyche, która zdaje się wychodzić z nieba”.

Ludwika Pruska (1770–1836) pisała z kolei: „Na ścianach [gabinetu sypialnego w Świątyni] w rodzaju panoramy olejnej freski dobrego pędzla w rodzaju krajobrazu dawały wierną kopię wioski blisko Warszawy położonej, zwanej Powązkami, należącej do księżny Czartoryskiej, która tam wychowywała swoje dzieci. Cała ta panorama przykryta lekką, przezroczystą gazą, jakby mgłą, spoza której ten pejzaż zdawał się być w oddalonej perspektywie”.

Adam Smoleński (1836–1921), kustosz Muzeum Czartoryskich, który widział malowidła Norblina jeszcze w latach 60. XIX w., przed ich zniszczeniem, przekazał Batowskiemu, że wykonane były farbą olejną, charakteryzował je zielony koloryst i „troskliwe wykończenie”. Sam Batowski, który zwiedzał Arkadię na początku XX w., odnotował z kolei, że na suficie zachowało się malowidło Norblina przedstawiające błękitne niebo z różowymi obłokami.

References to the paintings in the bedroom in the Temple of Diana are very few and usually very brief. The more important accounts are limited to: a description from the author of the commission, Helena Radziwiłł, a mention by her daughter-in-law, Louise of Prussia, and an oral opinion by Adam Smoleński (1836–1921), repeated by Batowski in 1911.

Helena Radziwiłł referred to Norblin's paintings in her guide to Arkadia. It reads: 'The interior of this [bed] room is painted with views of a village belonging to a friend from whom I always find it difficult to part [Izabela Czartoryska – her bust was in the same room]. In order to sweeten this sad necessity [to part], which ruins the charms of Arkadia, with a pleasant illusion, the drapery which surrounds these paintings evokes a tent erected in Powązki. The painting is separated from it by a pale green gauze, which creates an effect of evaporation or being transported [to that place] and the dreams that haunt us to the sounds of a harmonica. The dome painted in clouds at sunset, which is reflected in the painting, amidst the trees, with all the warmth of its rays, is Norblin's work. Beneath this cradle rests a little cupid made of marble, [bathed in light] in the glow of Psyche's lamp, which seems to emerge from the sky.'

Princess Louise of Prussia (1770–1836) in turn wrote: 'On the walls [of the bedroom in the Temple] in a kind of panorama, oil frescoes of a good brush in a landscape of sorts gave a faithful copy of a village close to Warsaw, called Powązki, belonging to Princess Czartoryska, who brought up her children there. The whole panorama was covered with a light, transparent gauze, like a fog, from behind which this landscape seemed to be on the distant horizon.'

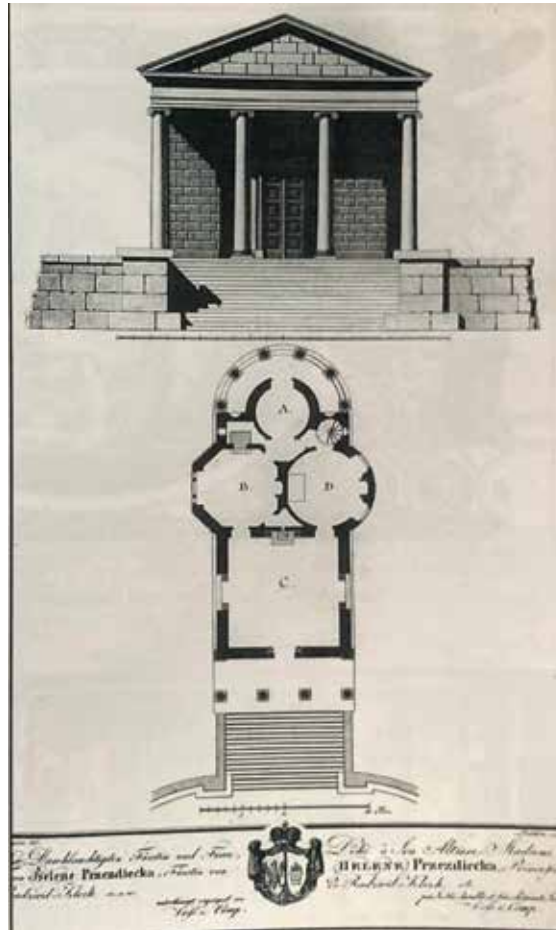
Adam Smoleński (1836–1921), curator of the Czartoryski Museum, who had seen Norblin's paintings as late as in the 1860s, before they were destroyed, told Batowski that they were executed in oils, characterized by a green colouring and a 'careful finish'. Batowski himself, who visited Arkadia in the early twentieth century, noted that a Norblin painting depicting a blue sky with pink clouds had survived on the ceiling.

Malowidła przedstawiające Powązki mieściły się zapewne po bokach łóżka księżnej, ponad którym rozpięty był namiot (baldachim?) z „indyjskiej” tkaniny, zapewne współgrający z namiotem-ramą malowideł. Przedstawienia Powązek ulokowane były więc na lekko zaokrąglonych ścianach (sypialnia ma plan koła; il. 111-1). Nie mogły mieć jednak formatu pionowego prostokąta, tak jak ściany, które zajmowały – wiadomo bowiem, że od strony łóżka sypialnia opasana była mahoniową boazerią stylizowaną na balustradę. Malowidła więc musiały się mieścić nad nią. Dlatego wydaje się, że miały format zbliżony do kwadratu, co może potwierdzać hipotezę Batowskiego, jakoby dwa widoki Powązek zbliżone w formacie do kwadratu, a znajdujące się dawniej w Gołuchowie (zob. poz. 114–115), miały powtarzać omawiane tu kompozycje.

Wypada powiedzieć słowo o interesującym pomysle przesłonięcia malowideł zieloną gazą. Z podobnym rozwiązaniem mamy bowiem do czynienia w literaturze artystycznej. Pliniusz w *Historii naturalnej* (ks. 35) pisał np., że Apelles malował na swoich obrazach fikcyjny czarny woal (wł. *velatura nera*)³⁷⁷.

The paintings depicting Powązki were probably located on either side of the princess's bed, above which canopy (baldachin?) of 'Indian' fabric was stretched, probably matching the tent-frame of the paintings. The depictions of Powązki were thus on slightly rounded walls (the bedroom was of an oval plan, fig. 111-1). However, they could not have had the format of a vertical rectangle, like the walls they occupied – for we know that on the side with the bed the bedroom was framed by mahogany panelling stylized as a balustrade. The paintings, therefore, had to fit over it. Thus it would seem that they were close to square in format, which may confirm Batowski's hypothesis that the two views of Powązki, close in format to square and formerly located in Gołuchów (see cat. nos 114 and 115), repeated the compositions discussed here.

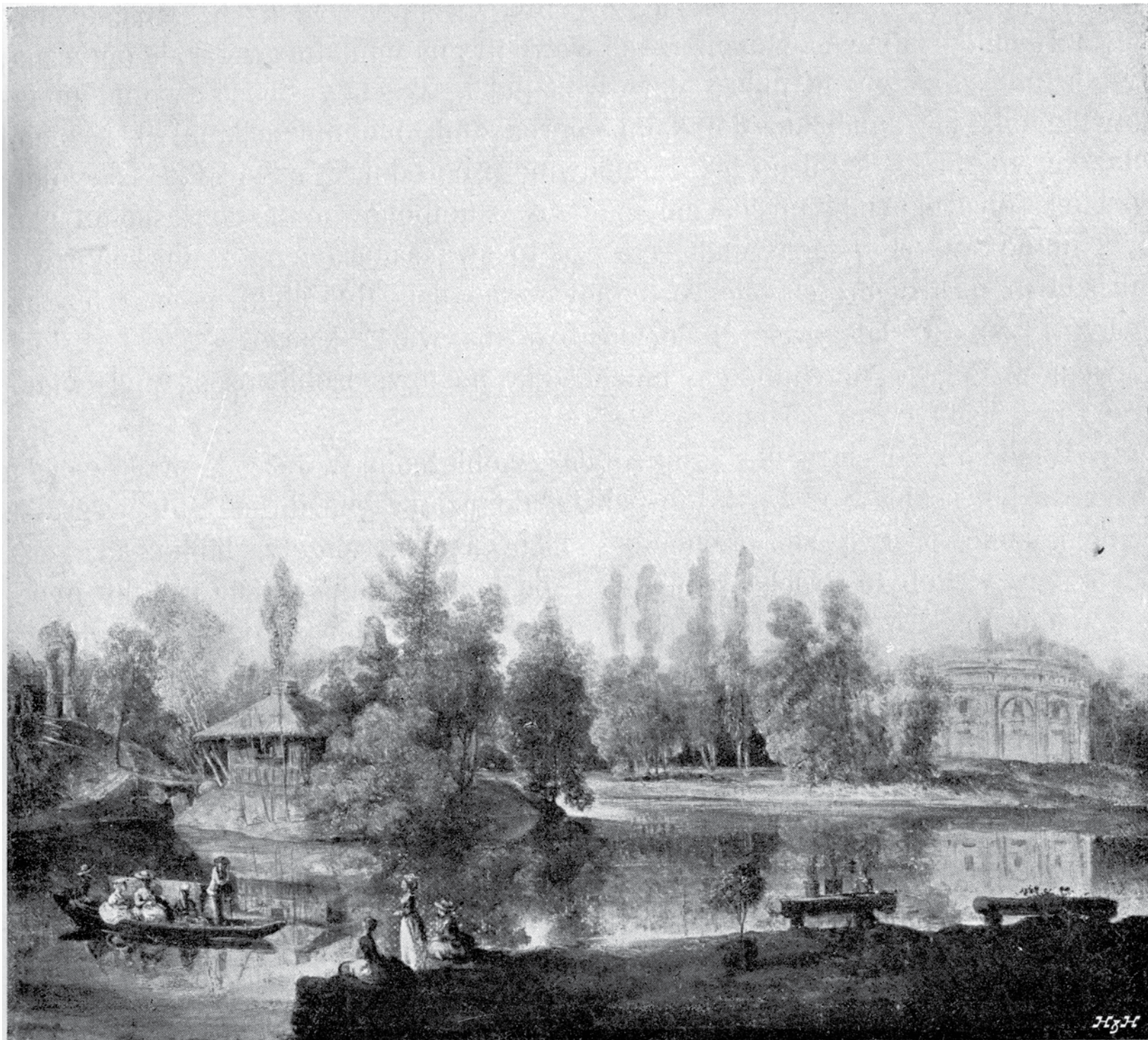
A word should also be said about the interesting idea of covering the paintings with green gauze. A similar solution is found in artistic literature. For example, in his *Natural History* (Book 35) Pliny wrote that Apelles painted a fictitious black veil (Italian: *velatura nera*) over his paintings.³⁷⁷



111-1
Świątynia Diany / Temple of Diana
(C. L. Stieglitz, *Plans et dessins tirés de la belle architecture...*, Paris 1801).

377 W 1795 r. Stanisław August rozpytywał o to rozwiązanie Bacciarellego, por. BN, III 3291, k. 157; AGAD, KSA, 5a, k. 221 list z 22 lipca 1795. Punktem wyjścia był dla króla tekst rękopiśmiennej rozprawy Salvatore Tonciego, literata i artysty znanego Radziwiłłowej (ok. 1790 zadedykował jej jeden ze swoich utworów).

377 In 1795, Stanisław August asked Bacciarelli about this resolution, cf. BN, III 3291, fol. 157; AGAD, KSA, 5a, fol. 221 letter of 22 July 1795. The king's starting point/ point of reference was the text of a handwritten treatise by Salvatore Tonci, a writer and artist known to Helena Radziwiłł (around 1790 he dedicated one of his works to her).



114-115

**Para obrazów:
Widok Powązek
z Amfiteatrem i chatą
i Widok Powązek z ruinami**

Widok Powązek z amfiteatrem i chatą
olej, podłoże i wymiary nieznane
zaginiony, dawniej w pałacu w Gołuchowie

Pair of Paintings. 1785-1787 (?)

**View of Powązki with the
Amphitheatre and Cottage and
View of Powązki with Ruins**

View of Powązki with the Amphitheatre and Cottage
oil, support and dimensions unknown
lost, formerly in Gołuchów Palace



Widok Powązek z ruinami
olej, podłoże i wymiary nieznane
zaginiony, dawniej w pałacu w Gołuchowie

View of Powązki with Ruins
oil, support and dimensions unknown
lost, formerly in Gołuchów Palace

HISTORIA → Obrazy w nieznanym okresie trafiły do kolekcji Czartoryskich. Od lat 80 XIX w. znajdowały się w zamku w Gołuchowie. Ok. 1905 r. ich fotografię wykonał A. Pawlikowski. Dalsze ich losy są niszane.

PROVENANCE → The paintings found their way into the Czartoryski collection at some unknown time. From the 1880s they were in the castle in Gołuchów. In c. 1905, a photograph was taken of them by A. Pawlikowski. Their further fate is unknown.

ARCH → BPP, 948, Inwentarz dzieł sztuki i sprzętów [c. 1885], nos 45 and 46; Archiwum MNP, MNP A-2798, Zespół gołuchowski – Zamek, Oficyna, 1880–1892, fol. 12; APAZ, Die Kunstsammlungen der Gräfin I. Działyńska geb. Fürstin Czartoryska aus Schloss Gołuchów, fol. 72, nos 157 and 158.

LIT → Batowski 1911a, pp. 65, 67–68, 91; Michałowski 1978; Bernatowicz 1998, p. 114; Wheelan 2014, pp. 238–239; Podmostko-Kłós, Skalska 2018, p. 292; Niemira 2022a, pp. 262–263.

Batowski, który znał obie prace z autopsji, datował je na rok 1786. Nie precyzował jednak, czy obrazy były opatrzone datą na licu lub odwrocie, czy może datowanie było jego hipotezą. Badacz przypuszczał, że obie kompozycje mogły mieć związek z malowidłami, które w latach 80. XVIII w. Norblin wykonał do sypialni w Świątyni Diany w Arkadii, lub wręcz były studiami przygotowawczymi do nich (poz. 111–113).

Zważywszy, że format omawianych tu dzieł pasuje z grubsza do formatu ścian sypialni w Świątyni (w ich dolnej części znajdowała się pierwotnie mahoniowa balustrada, co odcinało znaczną część płaszczyzny i z formy pionowego prostokąta zbliżało ją do kwadratu), teza Batowskiego wydaje się rozsądna. Zaproponowane przez niego datowanie jest co prawda spekulacją, ale bardzo prawdopodobną. Norblin mógł rozpocząć pracę nad dekoracją ścian tego wnętrza po zakończeniu *Jutrzenki*, a więc po 1784 r. Tej teorii nie podważa zachowany rysunek artysty przedstawiający bramę z Powązek (powstały najpóźniej w 1780 r., kolekcja prywatna, Hiszpania). Nie musi być on bowiem studium przygotowawczym do fresku w Arkadii, a po prostu plenerowym szkicem pozbawionym konkretnego przeznaczenia.

Obrazy prezentują dwa widoki parku, w tym pawilonów zbudowanych w pierwszej fazie projektu pod okiem Efraima Schrögera, który koordynował roboty w Powązkach od 1771 r. Na pierwszym z obrazków oglądamy od lewej: fragment kolumnady, tzw. chatkę rybaka oraz służący za stajnię amfiteatr. Na pierwszym planie ukazano rzeczkę Rudawkę i płynące po niej łodzie (motyw powtórzony później przez Norblina na gwaszu, il. 115-1).

Na drugiej z prac widać ruinę łuku tryumfalnego i fragment kolumnady (obie realizacje były inspirowane widokami Rzymu). Za kolumnami niewyraźnie majaczy strzecha chatki. Norblin wziął widok, stojąc na wzgórzu, tyłem do głównego, należącego do księżnej Izabeli pawilonu (il. 115-2).

Batowski, who knew both works first hand, dated them to 1786. However, he did not specify whether the paintings were dated on the front or back, or whether the dating was his own conjecture. The scholar assumed that both compositions may have been related to, or even preparatory studies for, the paintings Norblin executed in the 1780s for the bedroom in the Temple of Diana in Arkadia (cat. no. 111–113).

Given that the format of the works discussed here roughly matches that of the walls of the bedroom in the Temple (the lower part of which originally had a mahogany balustrade, which would have cut off much of the space and changed it from a vertical rectangular form to a square). Batowski's thesis seems reasonable. The dating he proposes is admittedly speculative, but highly probable. Norblin could have started work on the decoration of the walls of this interior after the completion of *Aurora*, so after 1784. This theory is not contradicted by the artist's surviving drawing depicting the entrance gate of Powązki (created in 1780 at the latest, private collection, Spain). This is because it does not have to be a preparatory study for the fresco in Arkadia, but simply an open-air sketch with no specific purpose.

The paintings present two views of the park, including the pavilions built in the first phase of the project under the supervision of Ephraim Schröger, who coordinated the works at Powązki from 1771. In the first picture we see, from the left: a fragment of the colonnade, the so-called fisherman's hut and the amphitheatre used as stables. In the foreground, we can see the little Rudawka river and boats sailing on it (a motif later repeated by Norblin in a gouache, fig. 115-1)

The second work shows the ruins of a triumphal arch and a fragment of a colonnade (both works were inspired by views of Rome). The thatched roof of a cottage looms indistinctly behind the columns. Norblin captured the view, standing on a hill, with his back to the main pavilion belonging to Izabela Czartoryska (fig. 115-2).



115-1
Zabawa w Powązkach / Fête in Powązki
1787
ZKW-dep.FC/1031



115-2
Marian Żebrowski
Powązki - Plan
1775 (?)
MNK-15-Rr-478



116

Kąpiące się

Bathers

1789 (?)

olej, płótno, 67 × 56 cm
Muzeum Sztuk Pięknych im. A. S. Puszkina, Moskwa, nr inw. Ж-1130

Sygnowany po lewo na dole „Fragonard 1789”.

HISTORIA → Obraz do 1846 r. znajdował się rzekomo w zbiorach kolekcjonera nazwiskiem „Saiul” w Paryżu, ale informacji tej nie udało się potwierdzić. W nieznanym okresie trafił do kolekcji kupca i słynnego amatora sztuki nowożytniej Dmitrija Iwanowicza Szczukina (1855–1932, brata Siergieja i Piotra, również słynnych kolekcjonerów) i był przechowywany w jego domu przy ul. Starokoniuszennej 35 w Moskwie. Od 1918 r. znajdował się w zbiorach Muzeum Dawnego Malarstwa Zachodniego w Moskwie, w którym Szczukin został asystentem. W 1922 r. przewieziony do dawnego pałacyku Morozowa, gdzie utworzono Muzeum Sztuki Zachodniej. W 1924 r. trafił do Muzeum Puszkina.

LIT → Prahov 1905, p. 120, no. 65 (Fragonard); Batowski 1911a, p. 76 (Fragonard); Réau 1929, p. 79, no. 528 (Fragonard); Michałowski 1973a, pp. 247–249; Roland Michel 1975, p. 39; Michałowski 1978; Patellière 1978, vol. 2, no. 19; Bernatowicz 1998, p. 114; Kuznetsova, Sharnova 2005, p. 188; Ignaczak 2016a, p. 530; Niemira 2022a, p. 311.

Położona na obrazie sygnatura Fragonarda nie jest autentyczna, a jego autorstwo już na początku XX w. było podawane w wątpliwość (m.in. przez Reau). Batowski, choć zauważał związek kompozycji z twórczością Norblina, wierzył jednak, że mamy tu do czynienia z dziełem Fragonarda. Jako pierwszy przypisał (ustnie) obraz Norblinowi Aleksiej Korostin (1902–1957), a opinię tę powtórzył za nim Michałowski (Patellière sądziła błędnie, że to Michałowski jest autorem atrybucji, a Kuznetsova i Sharnova twierdziły – również bezpodstawnie – że jako pierwsza wysunęła tę tezę Roland Michel). Niestety nie jest jasne, czy pod fałszywą sygnaturą Fragonarda pierwotnie znajdowała się sygnatura Norblina – powojenne prześwietlenie obrazu nie wykazało jej obecności. Data „1789” położona obok nazwiska artysty wydaje się jednak oryginalna, a dukt cyfr przypomina liternictwo Norblina.

Na obrazie znajdziemy szereg rozwiązań i motywów znanych z twórczości artysty. Należą do nich m.in. figura sfinksa, rozpięta na drzewie kotara (por. il. 105-2), typ fotela, fizjonomie kobiet czy „akcja” obrazu: dama przymierzająca się do wejścia do wody (por. poz. 105; il. 116-1). Sama kompozycja jest jednak nowym pomysłem Norblina. Za punkt odniesienia służyć mogły artyście ryciny i rysunki wyobrażające wstydliwą, owijającą się koszulą „początkującą” modelkę (na ten problem uwagę zwracała już Roland Michel), a także „podglądackie” scenki Fragonarda, Baudouina i ich naśladowców, na których – tak jak na obrazie Norblina – odnajdujemy niekiedy główki podglądaczy (Norblin mógł znać te kompozycje za pośrednictwem rycin, np. *L'armoire* Fragonarda z 1778 r.).

Spośród wszystkich prac artysty przedstawiających kąpiące się kobiety kompozycja moskiewska jest najbardziej śmiała, a jej erotyzm (motyw podglądania, różowe pośladki) najbardziej bezpośredni.

oil on canvas, 67 × 56 cm
A.S. Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow, inv. no. Ж-1130

Signed on bottom left 'Fragonard 1789'.

PROVENANCE → The painting was allegedly owned by a collector named 'Saiul' in Paris until 1846, but this information could not be confirmed. At an unknown time, it ended up in the collection of a buyer and famous early modern art lover, Dmitry Ivanovich Shchukin (1855–1932, brother of Sergei and Peter, also renowned collectors), and was kept in his house at 35 Starokonyukhenskaya Street in Moscow. From 1918 it was in the collection of the Museum of Old Western Painting in Moscow, where Shchukin became an assistant. In 1922, it was moved to the former Morozov Palace, where the Museum of Western Art was established. In 1924, it was transferred to the Pushkin Museum.

Fragonard's signature on the painting is not authentic, and its authorship was already being questioned in the early twentieth century (by Reau, among others). Batowski, although noting the composition's connection with Norblin's work, nevertheless believed it to be a work by Fragonard. Alexei Korostin (1902–1957) was the first to (verbally) attribute the painting to Norblin, an opinion echoed by Michałowski (Patellière believed erroneously that Michałowski was the author of the attribution, and Kuznetsova and Sharnova claimed – also unfoundedly – that Roland Michel was the first to put forward this argument). Unfortunately, it is not clear whether Norblin's signature was originally under the false Fragonard signature – a post-war x-ray of the painting did not reveal its presence. However, the date '1789' next to the artist's name appears to be original, and the flow of the numerals resembles Norblin's penmanship.

The painting features a number of solutions and motifs known from the artist's work. These include the figure of a sphinx, a curtain stretched across a tree (cf. fig. 105-2), the type of seat, female physiognomies or the 'action' of the painting: a lady getting ready to enter the water (cf. cat. no. 105, fig. 116-1). The composition itself, however, is a new idea for Norblin. The artist could have used as a point of reference prints and drawings depicting a shy, 'beginner' model wrapping a garment around herself (Roland Michel had already drawn attention to this problem), as well as 'voyeuristic' scenes by Fragonard, Baudouin and their imitators, in which – as in Norblin's painting – we sometimes find the heads of voyeurs (Norblin may have been familiar with these compositions through engravings, such as Fragonard's *L'armoire* dating from 1778).

Of all the artist's works depicting bathing women, the Moscow composition is the most daring, and its eroticism the most direct (the peeping motif, and the pink buttocks).



116-1
Kąpiące się / Bathers
MNP, TPNr 1437



116-2
Kąpiące się / Bathers
1781
ZNI0, inv. no. 4944

117–118

Para obrazów: Hiszpan [lub Hiszpanka] i Pasterka

Hiszpan [lub *Hiszpanka*]
olej, deska, 22 × 16 cm

Pasterka
olej, deska, 22 × 16 cm

HISTORIA → Na początku XIX w. obrazki notowano w kolekcji Mniszchów w zamku w Wiśniowcu. Od lat 80. XIX w. znajdowały się w zbiorze Andrzeja Mniszcha w Paryżu (w 1901 r. notowane w katalogu jego kolekcji zgromadzonej w pałacu na rue Daru). Wystawione na aukcji jego zbiorów w Paryżu 8 kwietnia 1902 r. Obrazek *Hiszpan(ka?)* sprzedany został za 280 franków nieznanemu nabywcy, *Pasterkę* kupił niejaki Meyer za 190 franków.

Pair of paintings: Spaniard [or Spanish Girl] and Shepherdess

Spaniard [or *Spanish Girl*]
oil on panel, 22 × 16 cm

Shepherdess
oil on panel, 22 × 16 cm

PROVENANCE → At the beginning of the nineteenth century the pictures were mentioned in the collection of the Mniszechs at the castle in Wiśniowiec (now: Vyshnivets, Ukraine). From the 1880s they were in the collection of Andrzej Mniszech in Paris (in 1901 recorded in the catalogue of his collection housed at the residence in the Rue Daru). Put up for sale at an auction of his collection in Paris on 8 April 1902. The *Spaniard* (*Spanish Girl?*) picture was sold for 280 francs to an unknown buyer; the *Shepherdess* was bought by a certain Meyer for 190 francs

ARCH→ Archives de Paris, Paris, Papiers de commissaires-priseurs, D48 E3 86, no. 8538.

LIT→ Wilno 1836, p. 154; Rastawiecki 1851, p. 65; Catalogue 9.04.1902, p. 9, lot 39; Lugt 60106; Aftanazy 1988, vol. 5, p. 583; Bernatowicz 1998, p. 124; Rosset 2003, pp. 63, 103, 215.

Obrazy w literaturze określane były różnymi tytułami: *Hiszpan/Hiszpanka, Tancerka, Les bergers galants*. Według autorów katalogu aukcji z 1902 r. miały być wykonane według kompozycji Bouchera. Wpisywały się zapewne w popularny w XVIII w. nurt małych gabinetowych obrazów przedstawiających pojedynczą postać w pejzażu. Norblin ten gatunek podejmował już w młodości, w swoich pierwszym okresie paryskim. Choć ze względu na sam temat dzieł i ich format chciałoby się w nich widzieć prace młodzieńcze, należy pamiętać, że Norblin rysował pasterki także w Polsce. Dobrym przykładem jest portret Izabeli Czartoryskiej w kostiumie teatralnym ze zbiorów Gabinetu Rycin BUW (il. 27; Czartoryską przedstawiono jako Marine, ogrodniczkę z dwuaktówki *La colonie*, francuskiej przeróbki włoskiego oryginału *Wyspa Miłości*, wystawionej na dworze księżnej w 1779 r.).

The paintings were referred to in literature by various titles: *Spaniard/Spanish Girl, Dancer, Les bergers galants*. According to the authors of the 1902 sales catalogue, they were to have been executed according to a composition by Boucher. They probably belonged to the popular eighteenth-century trend of small cabinet paintings depicting a single figure in a landscape. Norblin had already taken up this genre in his youth, in his first Parisian period. Although due to the particular subject matter of the works, and their format, we would be inclined to see works from his youth, we should remember that Norblin also drew shepherdesses in Poland. A good example is the portrait of Izabela Czartoryska in theatrical costume from the collection of the BUW's Print Room (fig. 27 Czartoryska is depicted as Marine, the gardener from the two-act play *La colonie*, a French adaptation of Antonio Sacchini's *L'isola d'amore*, staged at the Princess's court in 1779).

119–120

Para obrazów: pasterki

olej, deska, 24 × 19 cm

HISTORIA → Prace notowane w kolekcji Andrzeja Mniszcha. Wystawione na aukcji w Paryżu 28 kwietnia 1902 r.

LIT → Catalogue 9.04.1902, p. 11, lot 40; Lugt 60106; Rosset 2003, pp. 63, 215.

W katalogu aukcji obrazki opisano jako kompozycje wykonane według Bouchera.

Pair of paintings: Pastorales

oil on panel, 24 × 19 cm

PROVENANCE → Works recorded in the collection of Andrzej Mniszech. Put up for sale at an auction in Paris on 28 April 1902.

The auction catalogue describes the paintings as compositions made according to Boucher.

121

Tancerka

technika, podłoże i wymiary nieznanne

HISTORIA → Na początku XIX w. praca znajdowała się w kolekcji Marcella Bacciarellego, który wymienił ją na obraz w manierze Correggia należący dawniej do króla, a ówczesnie do Urszuli Mniszech.

LIT → Mańkowski 1932, p. 388.

Znany jest tylko temat obrazu – tancerka. Nie można jednak wykluczyć, że w rzeczywistości była to nie tancerka, ale pasterka (czy raczej: tancerka w kostiumie pasterki). Nie wydaje się jednak, żeby obiekt był tożsamy z którąś z niewielkich kompozycji Norblina znajdujących się w XIX w. w kolekcji Mniszchów (poz. 117–120). Te notowane są bowiem zawsze w parach, podczas gdy w źródłach dotyczących *Tancerki* z kolekcji Bacciarellego wyraźnie mowa o pojedynczym obrazku.

Dancer

technique, support and dimensions unknown

PROVENANCE → At the beginning of the nineteenth century the work was in the collection of Marcello Bacciarelli (1731–1818), who exchanged it for a painting in the manner of Correggio, which once belonged to the king, and then to Urszula Mniszech (1757–1816).

Only the subject of the painting – a dancer – is known. However, it cannot be ruled out that it was in fact not a dancer, but a shepherdess (or rather: a dancer in a shepherdess's costume). It does not, however, seem to be in any way identical to any of Norblin's small compositions found in the nineteenth century in the Mniszech collection (cat. nos 117–120). For these are always recorded in pairs, whereas the sources for the *Dancer* from the Bacciarelli collection clearly refer to a single picture.

122

Towarzystwo w parku

olej, płótno, 10 × 12 cali holenderskich [ok. 25,7 × 30,84 cm]

HISTORIA → Do 1803 r. w kolekcji Arnoud de Lange (zm. 1803) w Amsterdamie. Wystawiony na aukcji jego kolekcji 12 grudnia 1803 r. (znalazł się na niej także słynny dziś *Geograf* Vermeera) i sprzedany za 1 florena handlarzowi Roelofowi Meurs Pruysseenaarowi (ur. 1772).

LIT → Catalogue 12.12.1803, lot 69; Lugt 6718, lot 69; GPI, N-70, lot 69.

W katalogu aukcji obraz opisano jako dowcipny, leśny pejzaż z eleganckimi postaciami. Być może jest tożsamy ze *Sceną parkową* notowaną na paryskim rynku sztuki w 1774 r. (poz. 68).

Company in the Park

oil on canvas, approx. 25.7 × 30.84 cm

PROVENANCE → Until 1803 in the collection of Arnoud de Lange (d. 1803) in Amsterdam. Put up for sale at the auction of his collection on 12 December 1803 (it also included Vermeer's now famous *Geographer*) and sold for 1 florin to the dealer Roelof Meurs Pruysseenaar (b. 1772).

The auction catalogue described the painting as an amusing forest landscape with elegant figures. Perhaps the painting is identical with the *Park Scene* sold in Paris in 1774 (cat. no. 68).

INNE

OTHER

123

Kobieta

A Woman

przed/before
1774 (?)

olej, blacha miedziana, wymiary nieznanne

oil on copper, dimensions unknown

HISTORIA → Wystawiony na sprzedaż w Paryżu 4 listopada 1784 r. na aukcji zorganizowanej przez Louisa-François-Jacques'a Boileau. Większość obiektów zaprezentowanych na licytacji pochodziła prawdopodobnie ze składu samego Boileau, kilkadziesiąt – z kolekcji Jeana-Baptiste'a Guillaume'a de Gevigney, który w 1779 r. próbował sprzedać trzy obrazy Norblina.

PROVENANCE → Put up for sale in Paris on 4 November 1784 at an auction organized by Louis-François-Jacques Boileau. Most of the objects on sale were probably from the collection of Boileau himself, and a few dozen or so from the collection of Jean-Baptiste Guillaume de Gevigney, who had tried to sell three Norblin paintings in 1779.

LIT → Catalogue 4.11.1784, lot 148; Lugt 3786; GPI, F-A798, lot 148.

W katalogu aukcyjnym temat obrazu określono lakonicznie jako przedstawiający kobietę.

The auction catalogue briefly described the subject of the painting as depicting a woman.

124–128 Zespół oznak
domków powązkowskichSet of Plaques for
the Powązki Cottagesok./c.
1774–1779

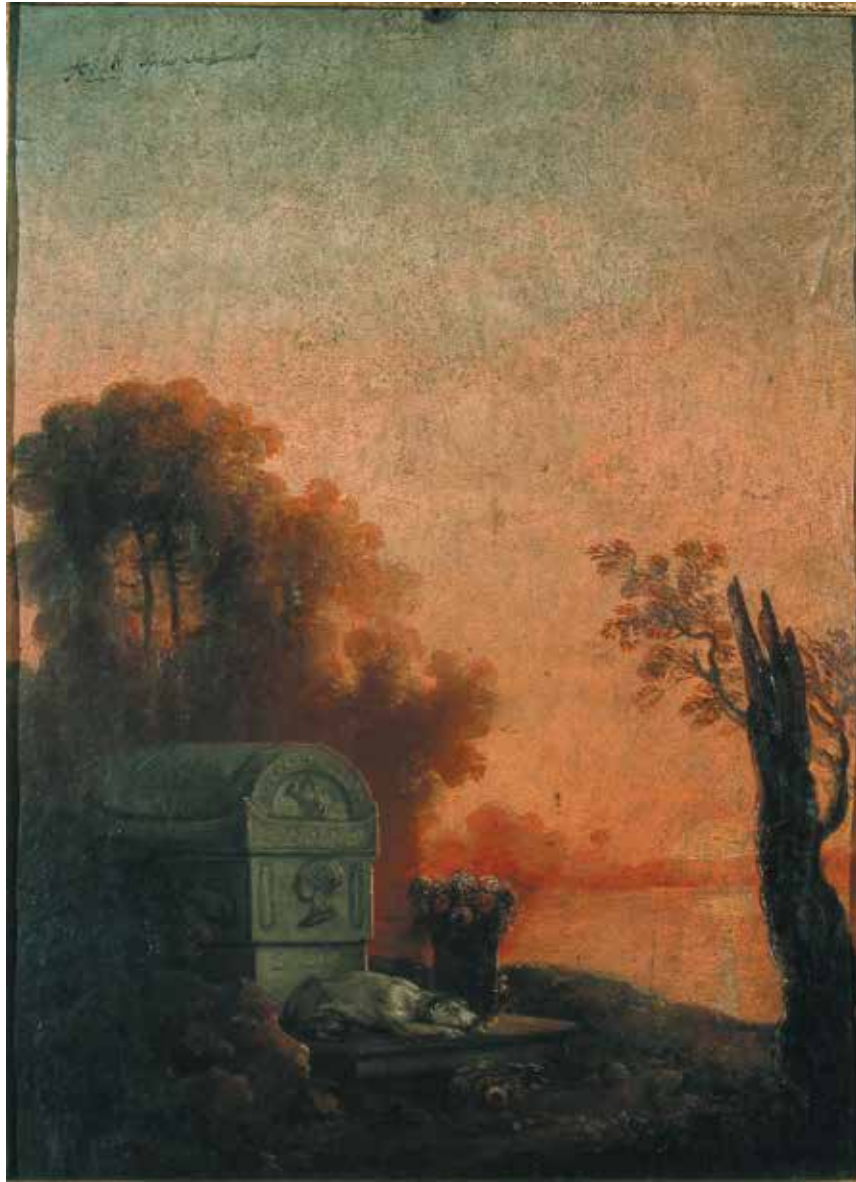
HISTORIA → Podstawowymi źródłami dotyczącymi oznak (godła) domków powązkowskich są *Wspomnienia* Adama Jerzego Czartoryskiego i jeden z zapisków jego matki Izabeli. Czartoryski, pisząc o Powązkach, wspominał, że na każdym z pawilonów umieszczono namalowaną przez Norblina pracę. Oznaka domku Izabeli Czartoryskiej miała prezentować kwokę z kurczętami, oznaka domku rządcy - pszczoły i napis „Czynność”. Jeśli chodzi o domki dzieci księżnej oznaki były następujące: Teresa – kosz białych róż z napisem „Dobroć”, Maria – zięba z napisem „Wesołość”, Adam - gałązka dębowa z napisem „Stałość” (Czartoryski 1904, s. 15). Izabela Czartoryska w *Katalogu pamiątek złożonych w Domu Gotyckim w Puławach* pisała z kolei, że na domkach znajdowały się co prawda oznaki, ale były one każdorazowo malowane przez właściciela domku (BCz, 2711, t. 1, s. 219). Wymienia ponadto godło, o którym jej syn nie wspomina, „Spoczynek”, zdobiące niegdyś domek guwernantki Madeleine Petit. Na pracy tej nie znajduje się jednak żaden napis – nie pasuje więc do opisu pozostałych oznak składających się każdorazowo z obrazu i dewizy. Być może więc godło domku guwernantki powstało później niż pozostałe prace wymienione przez Adama Czartoryskiego?

Zważywszy, że Adam Jerzy w swoich *Wspomnieniach* wspomina o godle domku jego siostry Teresy (zm. 13 stycznia 1780 r.), a przemilcza, czy godło towarzyszyło także domkowi jego młodszego brata, Konstantego (ur. 1774), możemy założyć, że prace powstały przed rokiem 1779, kiedy także Konstanty zaczął bywać w Powązkach.

PROVENANCE → The primary source on the plaques on the Powązki cottages are the *Memoirs* of Adam Jerzy Czartoryski and one of his mother, Izabela's, entries. When writing about Powązki, Adam Czartoryski mentioned that a work painted by Norblin was placed on each of the pavilions. The plaque on Izabela Czartoryska's cottage was supposed to depict a mother hen with chicks, the plaque on the governor's house – bees and the inscription 'Action'. As for the cottages of Izabela's children, the plaques were as follows: Teresa – a basket of white roses with the inscription 'Kindness/Goodness'; Maria – a finch with the inscription 'Cheerfulness', Adam – an oak branch with the inscription 'Constancy' (Czartoryski 1904, p. 15). Izabela Czartoryska, on the other hand, wrote in *Catalogue of Memorabilia kept at the Gothic House in Puławy* that, although there were plaques on the cottages, they were painted each time by the owner of the house (BCz, 2711, vol. 1, p. 219). She further mentions an emblem that her son does not mention, 'Rest', formerly decorating the cottage of the governess Madeleine Petit. However, there is no inscription on this work – so it does not fit in with the description of the other plaques consisting of a picture and a motto in each case. Perhaps, therefore, the one for the governess was made later than the other works mentioned by Adam Czartoryski?

Given that Adam Jerzy, in his *Memoirs*, mentions the plaque on the cottage of his sister Teresa (d. 13 January 1780), but does not say whether there was one on the cottage of his younger brother Konstanty (b. 1774), we can assume that they were painted before 1779, when Konstanty also started staying at Powązki.

LIT → Rastawiecki 1851, p. 64; Dębicki, 1887, vol. 1, p. 110; Czartoryski 1904, p. 15; Batowski 1911a, p. 67; Kraków 1914, p. 3,1, no. 127; Michałowski 1978; Bernatowicz 1998, p. 113; Kraków 2001, pp. 68–69; Wheelan 2014, p. 230; Putkowska 2016, p. 338; Fabre 2022, vol. 2, p. 371; Zdańkowska 2022, pp. 13, 20.



129

Oznaka z Powązek („Spoczynek”)

Plaque at Powązki (‘Rest’)

ok./c.
1774–1784

olej, blacha, 59 × 44 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie – Muzeum Czartoryskich, nr inw. XII-446
MNK XII-446

Na odwrociu numer inwentarzowy: „MNK XII.446”. Na licu obrazu w górnej części napisy: „Powązki” oraz „N.526. Spisy Sieniawskich”.

HISTORIA → Praca powstała z myślą o domku w Powązkach używanym przez guwernantkę Czartoryskich, Madeleine Petit. Po zniszczeniu parku znajdowała się w jej posiadaniu. Pod koniec życia Petit ofiarowała obrazek Izabeli Czartoryskiej, która umieściła go w Domku Gotyckim w Puławach. Pod koniec XIX w. obiekt trafił do Muzeum Czartoryskich.

oil on metal, 59 × 44 cm
National Museum, Kraków – Czartoryski Museum, inv. no. XII-446 MNK
XII-446

On the reverse the inventory number: ‘MNK XII.446’. On the ‘painting in the upper part inscriptions: ‘Powązki’ and ‘N.526. Spisy Sieniawskich’.

PROVENANCE → The work was made for the cottage in Powązki used by the Czartoryski’s governess, Madeleine Petit. After the park was destroyed, it was in her possession. Towards the end of her life, Petit gave the picture to Izabela Czartoryska, who placed it in the Gothic House in Puławy. Towards the end of the nineteenth century, the object found its way to the Czartoryski Museum.

ARCH→ BCz, 2911, vol. 1, pp. 219–221.

LIT→ Dębicki 1887, vol. 1, pp. 109–110; Rastawiecki 1851, p. 65; Batowski, 1911a; p. 67; Kraków 1914, no. 127; Michałowski 1978; Patellière 1978, vol. 2, lot 26; Bernatowicz 1998, pp. 113, 123; Kraków 2001; Warszawa 2010, p. 157; Wheelan 2014, pp. 230, 236; Putkowska 2016, p. 338; Zdańkowska 2022, p. 20; Dmowska et al. 2022, p. 87.

Według *Katalogu pamiątek złożonych w Domu Gotyckim w Puławach* (BCz, 2917, t. 1, s. 219–221) obraz należał do zespołu oznak z Powązek³⁷⁸. Nie wymienia go jednak w swoich *Wspomnieniach* syn księżnej, Adam Jerzy, choć odnotowuje inne prace z tego zespołu. Na obrazie brak też dewizy, a z relacji Czartoryskiego wiadomo, że na pozostałych dziełach znajdowały się napisy (być może więc mylił się, a napisy nie znajdowały się w polu obrazowym, ale były częścią ramy lub „obudowy” dzieł?). Czartoryska twierdziła, że w powstaniu dzieła udział miała sama Madeleine Petit, która to poprosiła o umieszczenie na nim wizerunku „pieska swego, którego wierność chciała uwiecznić” (być może chodzi o charciczkę Mimi, wspomnianą w innych źródłach dotyczących rodziny Czartoryskich)³⁷⁹. Nagrobek, który widać na obrazie, byłby więc nagrobkiem samej guwernantki. Warto dlatego wspomnieć, że ok. 1790 i w 1817 r. Norblin opracował trzy rysunki wyobrażające podobny motyw: fikcyjny grób samego artysty umieszczony w parku – w tym przypadku: w Arkadii Heleny Radziwiłłowej (MNK XV-Rr.-514; MNK XV-Rr.-523; MNK XV-Rr.-527).

Suche drzewo z jedną gałęzią, które znajduje się po prawej stronie kompozycji, jest konwencjonalnym motywem wielu rysunków Norblina. Z prac wczesnych warto wspomnieć tu kartę z jego młodzieńczego szkicownika (MNK III-a.r.1898, k. 14). W twórczości Norblina powraca też motyw nagrobka ozdobionego płaskorzeźbionymi wazami. Odnajdziemy go na jednej z ilustracji do *Myszeidy* z 1777 r. (MNP Gr 368). To samo dotyczy charakterystycznego wysokiego kosza pełnego róż (por. *Widok ołtarza na Polach Elizejskich w Arkadii*, MNK XV-Rr.-530).

According to the *Catalogue of Memorabilia kept at the Gothic House in Puławy* (BCz, 2917, vol. 1, pp. 219–221), the picture belonged to the series of plaques from Powązki.³⁷⁸ However, they are not mentioned in the *Memoirs* of Izabela's son, Adam Jerzy, although he notes other works from this series. The painting also lacks a motto, and it is known from Czartoryski's account that there were inscriptions on the other works (so perhaps he was mistaken and the inscriptions were not part of the painting itself, but were part of the frame or 'casing' of the works?). Czartoryska claimed that Madeleine Petit herself had a hand in the creation of the work, asking for an image of 'her dog, whose loyalty she wished to commemorate' (possibly the greyhound Mimi, mentioned in other sources on the Czartoryski family).³⁷⁹ The tombstone seen in the painting would therefore be that of the governess herself. It is therefore worth mentioning that in c. 1790 and in 1817, Norblin produced three drawings depicting a similar motif: a fictitious tomb of the artist himself placed in a park – in this case: in Helena Radziwiłł's Arkadia (MNK XV-Rr.-514; MNK XV-Rr.-523; MNK XV-Rr.-527).

The dry tree with one branch on the right-hand side of the composition is a conventional motif in many of Norblin's drawings. Of his early works, it is worth mentioning here a page from a sketchbook made in his youth (MNK III-a.r.1898, fol. 14). In Norblin's works the motif of a tombstone decorated with bas-relief vases also recurs. It can be found in one of the illustrations to the *Myszeida* of 1777 (MNP Gr 368). The same applies to the characteristic tall basket full of roses (cf. *View of the Altar on the Elysian Fields in Arkadia*, MNK XV-Rr.-530).

378 Ponieważ tekst Izabeli Czartoryskiej funkcjonuje w literaturze w niedokładnej i skróconej transkrypcji Dębickiego (1887, t. 1, s. 110), przytaczam go tu za oryginałem: „Każdy tam mieszkający miał w swojej chatce oznakę jakąś, malowaną przez właściciela, także jednej chałupki i gospodarstwa. Pani Petit miała tę, którą się tu opisuje i która teraz złożona jest w Domku gotyckim. Obraz ten wystawia pomnik w kształcie nagrobka. Przy dolnym jego stopniu kazała Pani Petit umieścić pieska swego, którego wierność chciała uwiecznić. Zachodzącego słońca promienie oświetlając ukośnie ten pomnik zdawały się być tkliwą zapowiedzią już naówczas schodzącego jej wieku. Nazwała tę oznakę spoczynkiem: przy końcu życia miała go w pośród nas, a po śmierci spodziewała się go znaleźć na łonie Stworzyciela. Oznaka była tedy obrazem tych dni, które spokojnie w Powązkach pędziła razem, i przyszłości, w której miała zaufanie. Wkrótce potem chciwa niesprawiedliwość zarządziła podział Polski, a zatem rabunki, wojny i zniszczenia. Znikły Powązki zupełnie, a pługiem zagładzono te pola, te gaje, które przed kilku miesiącami odkryte były domami, drzewami, kwiatami i obficie opatrzone tym wszystkim, co mogło połączyć przyjemność z wygodą. Każda z nas jakąś pamiątkę lubych Powązek uratowała. Pani Petit nic innego jak tylko oznakę swej chałupki: żyła jeszcze dość długo z nami w Puławach. Umierając w moje ręce tę pamiątkę szczęśliwych czasów złożyła. [...] Malarz, który tę pamiątkę malował, nazywał się Norbelin i był także mieszkańcem Powązek”, BCz, 2917, t. 1, s. 219–221.

379 Być może to ją przedstawia rysunek Norblin z 1784 r. Rys. Pol. 9775 MNW.

378 As Izabela Czartoryska's text is included in the literature in an inaccurate and abridged transcription by Dębicki (1887, vol. 1, p. 110), I quote it here after the original: 'Everyone living there had a plaque of some kind on their cottage, painted by the owner, also one cottage and the farm. Mlle Petit had the one described here, which is now in the Gothic House. This painting shows a monument in the shape of a tombstone and Mlle Petit had her dog – whose fidelity she wished to immortalize – painted on the lower step of it. The setting sun's diagonal rays illuminating this monument seemed to be a touching reminder of her declining years. She called this plaque: at rest: at the end of her life she found a resting place among us, which after death she expected to find by the side of the Creator. The plaque, therefore, was a depiction of the days which she had peacefully spent together with us in Powązki, and of the future, in which she had confidence. Soon afterwards, rapacious injustice decreed that Poland be divided, and thus there was plunder, war and destruction. Powązki disappeared altogether, and a plough was used to flatten these fields, these groves, which a few months earlier had been covered with houses, trees, flowers, and abundantly provided with everything that could combine pleasure with comfort. Each of us saved some souvenir from our beloved Powązki. Mlle Petit saved nothing but the plaque from her cottage: she still lived for quite a long time with us in Puławy. As she was dying, she placed this memento of happy times into my hand. (...) The artist who painted this memento was called Norbelin and he was also a resident of Powązki', BCz, 2917, vol. 1, pp. 219–221.

379 She may be the person depicted in Norblin's drawing of 1784, Rys. Pol. 9775 MNW.

130

Leżąca naga kobieta

Reclining Nude

przed/before
1782olej, deska, owal, ok. 23,5 × 18,6 cm
zaginionyoil on panel, oval, approx. 23.5 × 18.6 cm
lost

HISTORIA → Praca zakupiona przez Stanisława Augusta w 1782 r. za 37 dukatów (ok. 670 złotych). Droga dziedziczenia trafiła do księcia Józefa Poniatowskiego. Obraz znajdował się w Warszawie jeszcze w 1819 r.

PROVENANCE → The work was purchased by Stanisław August in 1782 for 37 ducats (approx. 670 zlotys). It was inherited by Prince Józef Poniatowski. The painting was still in Warsaw in 1819.

ARCH → AGAD, AJP, 202; AGAD, AJP, 369, fol. 30; AGAD, AJP, 414, fol. 107.

LIT → Rastawiecki 1851, p. 63; Mańkowski 1932, p. 301, no. 781; Batowski 1911a, p. 94; Rutowski 1914, p. 11; Michałowski 1978; Bernatowicz 1998, p. 115; Juszcak 2011, p. 42; Juszcak 2020, p. 290.

Ponieważ w jednym z katalogów kolekcji króla Stanisława Augusta obraz określono jako „nieprzyzwoity widok” („vue polisoniere”, w znaczeniu: *polissonne*), nie ulega wątpliwości, że musiał mieć charakter erotyczny. Niestety, pośród rysunków Norblina nie zachowały się żadne erotyczne scenki, które dałyby nam wyobrażenie o tym nurcie twórczości artysty³⁸⁰. Bardzo rzadkie są też jego rysunkowe akty: wymienić można tu scenkę ze zbiorów MNK, ukazującą mężczyznę, który kłęczy przed obrazem nagiej kobiety (XV Rr.-1092), oraz anonimowy rysunek z nagą kobietą wypoczywającą w pejzażu, w moim odczuciu będący pracą Norblina (Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, nr inw. 59.644.41). Warto jednak wspomnieć, że z Norblinem wiązano zaginioną dziś rycinę erotyczną, *W alkowie*, wykonaną w 1777 r., a jego pierwszy nauczyciel, Jacques-Philippe Caresme, specjalizował się w podobnej tematyce. Według relacji Antoniego Magiera (1762–1837) jeden z uczniów Norblina (Aleksander Orłowski?) tworzył „lubieżne” teatryki optyczne, przedstawiające pokusy św. Antoniego, które oglądał pod osłoną nocy sam król (Magier 1963, s. 100).

Since one of the catalogues of King Stanisław August's collection described the painting as an 'indecent view' ('vue polisoniere', meaning: *polissonne*), there is no doubt that it must have been erotic in nature. Unfortunately, no erotic scenes have survived among Norblin's drawings to give us an indication of this genre of the artist's work.³⁸⁰ His drawings of nudes are also very rare: we can mention here a scene from the collection of the MNK, showing a man kneeling in front of a painting of a naked woman (XV Rr.-1092), and an anonymous drawing with a naked woman relaxing in a landscape, which I believe to be Norblin's work (Metropolitan Museum of Art in New York, inv. no. 59.644.41). It is worth mentioning, however, that a now lost erotic etching, *In the Alcove*, made in 1777, was associated with Norblin, and that his first teacher, Jacques-Philippe Caresme, specialized in a similar subject matter. According to an account by Antoni Magier (1762–1837), one of Norblin's pupils (Aleksander Orłowski?) created 'lewd' optical theatricals, depicting the temptations of St Anthony, which were viewed under cover of darkness by the king himself (Magier 1963, p. 100).

131

Kompozycja

Composition

technika, podłoże i wymiary nieznane
zaginionytechnique, support and dimensions unknown
lost

HISTORIA → Wystawiony na aukcji w Paryżu 18 lutego 1811 r. (nieuwzględniony w wersji drukowanej katalogu, dopisany ręcznie na egzemplarzu znajdującym się obecnie w BNF). Sprzedany za 9,5 franka.

PROVENANCE → Put up for sale at an auction in Paris on 18 February 1811 (not included in the printed version of the catalogue, annotated by hand on the copy now in the BNF). Sold for 9.5 francs.

LIT → Catalogue 18.2.1811, lot 125; Lugt 7928; GPI F-290, lot 125.

Temat obrazu nie jest znany.

The subject of the painting is unknown.

380 Delikatny erotyzm wyczuwalny jest na rysunku z MNK, na którym oglądamy parę kochanków siedzących we wnętrzu, na tle okna. Kobieta jest częściowo rozebrana (ma obnażone piersi), a mężczyzna całuje ją w szyję (XV-Rr.-1139).

380 The delicate eroticism is palpable in the drawing from the MNK, which shows a pair of lovers sitting inside, near a window. The woman is partially undressed (her breasts are exposed) and the man is kissing her on the neck (XV-Rr.-1139).

132

Kompozycja

Composition

technika, podłoże i wymiary nieznane
zaginiony

technique, support and dimensions unknown
lost

HISTORIA → Wystawiony na sprzedaż w Paryżu 30 stycznia 1812 r. na aukcji kolekcji Armanda-Frédérica-Ernesta Nogareta (1734–1806), skarbnika na dworze księcia Artois. Sprzedany za 7 lub 12,5 franka.

PROVENANCE → Put up for sale in Paris on 30 January 1812 at the auction of the collection of Armand-Frédéric-Ernest Nogaret (1734–1806), treasurer at the court of the Duke of Artois. It sold for 7 or 12.5 francs.

LIT → Catalogue 30.01.1812, lot 10; Lugt 8109; GPI, F-366, lot 10.

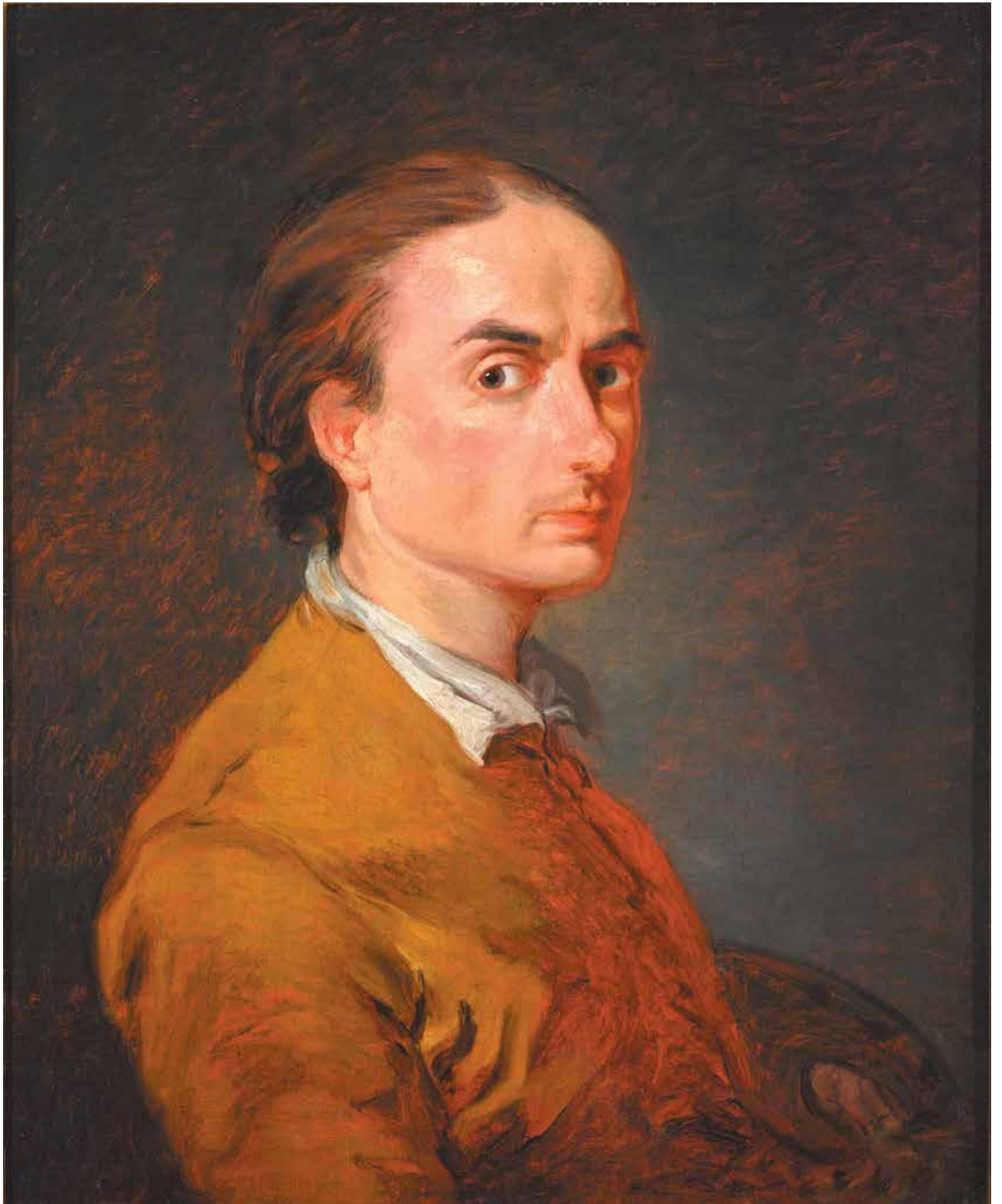
Katalog aukcji wymienia pracę Norblina jako tworzącą grupę z sześcioma innymi obrazami, których tematykę określa się jako sceny batalistyczne, rodzinne, pejzaże i portrety. Autorzy pozostałych prac to Jacques Callot, Rembrandt, Simon-Mathurin Lantara i Jacques-François-Joseph Swebach.

The auction catalogue lists Norblin's work as forming a group with six other paintings whose subject matter is described as battle scenes, family scenes, landscapes and portraits. The authors of the other works are: Jacques Callot, Rembrandt, Simon-Mathurin Lantara and Jacques-François-Joseph Swebach.



PORTRETY

PORTRAITS



133

Autoportret

Self-Portrait

ok./c.

1770–1776

olej, płótno dublowane, 60,5 × 49 cm
Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich, depozyt w Zamku Królewskim w Warszawie, nr inw. ZKW-dep.FC/75

Na odwrociu niebieską farbą: „FC-ZKW/618/a”, na krośnie białą kredą numer „82” oraz papierowa nalepka z zadrukowanym numerem „55 801” i odręcznie naniesionym numerem 82.

HISTORIA → Autoportret znajdował się w zbiorach Norblina, a następnie w posiadaniu paryskiej linii jego spadkobierców. W lutym 1872 r. wnuczka artysty, Blanche Norblin, zamieszkała w przytułku dla osób starszych w Saint-Germain en Laye, próbowała sprzedać obraz razem z portretem żony Norblina (poz. 134) Izabeli Działyńskiej i proponowała wysłanie jej obu dzieł do obejrzenia do Hôtel Lambert. Bezskutecznie. Po jej śmierci obrazy pozostały w zbiorach Norblinów. Odziedziczyła je Marie Fievre. 5 grudnia 1990 r. wystawiono je na sprzedaż w paryskim domu aukcyjnym Ader-Picard-Tajan, gdzie kupił je Andrzej Ciechanowiecki. W 2004 r. przekazał je w depozyt do Zamku Królewskiego w Warszawie.

oil on canvas, relined, 60.5 × 49 cm
Foundation of the Ciechanowiecki Collection, on loan to the Royal Castle in Warsaw, inv. no. ZKW-dep.FC/75

On the reverse in blue paint: 'FC-ZKW/618/a', the number '82' in white chalk on the stretcher, and a paper label with the printed number '55 801' and the handwritten number 82.

PROVENANCE → The self-portrait was in Norblin's collection and then in the possession of the Parisian line of his heirs. In February 1872, the artist's granddaughter, Blanche Norblin, who was living in a home for the elderly in Saint-Germain en Laye, tried to sell the painting together with the portrait of Norblin's wife (cat. no. 132) to Izabela Działyńska and suggested sending both works to the Hôtel Lambert for her to see. But without success. After her death, the paintings remained in the Norblin collection. They were inherited by Marie Fievre. On 5 December 1990, they were put up for sale at the Ader-Picard-Tajan auction house in Paris, where they were bought by Andrzej Ciechanowiecki. In 2004, he gave them on loan to the Royal Castle in Warsaw.

ARCH → BCz, 7468 III, fol. 6.

LIT → Batowski 1911a, pp. 132, 136; Paris 5.12.1990, p. 102, lot 82; Bernatowicz 1998, p. 120; Białonowska 2012, 63, fig. 91; Dmowska et al. 2022, pp. 88, 91–94; Niemira 2022a, pp. 15–19, 30, 251; Warszawa 2022, pp. 106–100.

Choć ten kapitalny obraz trafił do zbiorów publicznych już w 2004 r. (jako depozyt), kolejne 18 lat przeleżał w magazynie. Szerszej publiczności pokazano go dopiero na wystawie „Norblin: sentymentalny reporter” w 2022 r. Obraz, choć arcy-ciekawy, nie doczekał się jeszcze wielu opracowań i interpretacji.

Na zamkowym autoportrecie Norblin przedstawił się w popiersiu, z twarzą zwróconą do widza w trzech czwartych. W dłoni trzyma malarską paletę. Ubrany jest w białą koszulę i ugrowy habit. Włosy ma zaczesane na boki i lekko do tyłu. Strój, uczesanie i fizjonomia modela (szczególnie niemal idealnie kolista czaszka) mogą przywołać na myśl postaci grajków, lokajów i dworaków znane z obrazów Watteau i samego Norblina. Czy pokrewieństwo to wynika po prostu z internalizacji tych form plastycznych (wyćwiczeniu się w rysowaniu tego typu postaci), czy było zamierzone jako komunikat (Norblin przedstawiałby się widzom jako osoba o niskiej pozycji społecznej, co zresztą współgrałoby z tym, co wiemy o jego sytuacji zawodowej i ekonomicznej w latach 70. XVIII w.) – trudno dociec (Niemira 2022a, s. 15–89).

Sztywne ujęcie ciała i intensywność skierowanego ku widzowi spojrzenia nie znajdują wielu analogii w autoportretach tworzonych w Paryżu w drugiej połowie XVIII w. Te cechowały zwykle nonszalanckie i „naturalne” pozy. Bliższym kontekstem dla dzieła są surowe portrety Brytyjczyków i wizerunki artystów malowane z myślą o akademiach włoskich. Te pierwsze Norblin mógł zobaczyć w czasie swojej podróży do Londynu w 1772/1773. Te ostatnie mógł z kolei poznać za pośrednictwem grafik lub przywożonych do Paryża replik. Być może ze szkicu, rysunku lub repliki

Although this splendid painting became part of the public collection as early as 2004 (as a loan), it lay in storage for another eighteen years. It was not shown to a wider audience until the exhibition 'Jean-Pierre Norblin de la Gourdain: A Sentimental Reporter' in 2022. The painting, though of great interest, has yet to be properly studied and interpreted.

In the castle's self-portrait, Norblin depicted himself bust-height, in three-quarter view. In his hand he holds a painter's palette. He is wearing a white shirt and ochre habit. His hair is combed to the sides and slightly back. The costume, hairstyle and physiognomy of the sitter (especially the almost perfectly circular skull) may bring to mind figures of musicians, footmen and courtiers known from the paintings of Watteau and of Norblin himself. Whether this affinity is simply due to the internalization of these artistic forms (having been trained to draw this type of figure) or whether it was intended as a message (Norblin would have presented himself to viewers as a person of low social standing, which would, incidentally, be in line with what we know about his professional and economic situation in the 1770s) – is difficult to ascertain (Niemira 2022a, pp. 15–89).

The rigidity of the body and the intensity of the gaze directed towards the viewer do not have many analogies in the self-portraits painted in Paris in the second half of the eighteenth century. These were usually characterized by nonchalant and 'natural' poses. Closer contexts for the work are the austere portraits of the British and the likenesses of artists painted with the Italian academies in mind. Norblin may have seen the former during his trip to London in 1772/1773; in turn, he may have become familiar with the latter



133-1
Joseph-Marie Vien
Autoportret / Self-Portrait
1745
Versailles, MV 8504

znał autoportret Josepha-Marie Viena (1716–1809), którego olejna wersja pozostawała ówczesnie w Akademii Francuskiej w Rzymie (il. 133-1). Oba obrazy łączy nie tylko kompozycja i kolorystyka, ale także niepokojąco zbliżające się do siebie motywy fizjonomiczne.

Autoportret Norblina jest malowany brawurowo, zarówno w partii tła, stroju, jak i twarzy. Sposób wykonania wpisuje się w popularną w Paryżu lat 60. i 70. XVIII w. poetykę szkicowości (por. twórczość Bouchera, Jeana-Baptiste'a Deshaysa, Fragonarda, ze szczególnym uwzględnieniem jego cyklu *Figures de fantasie* i portretu Jérôme'a de La Lande'a z 1769 r. (Petit Palais, Paryż, nr inw. PDUT1194)). Mimo pozorów brawury wiemy jednak, że Norblin pracował nad obrazem długo: przemalowania widoczne są m.in. w partii nosa i w zarysie twarzy (il. 133-3).

W 1778 r. Norblin powtórzył swój *Autoportret* w technice graficznej (il. 133-2), poszerzając nieco kompozycję ku dołowi, dodając sobie rękę z pędzłami, a na szyi zakręcając szal. Na wersji graficznej artysta wydaje się wyraźnie starszy (choć miał zaledwie 33 lata już zaczynałłysiec), co sugeruje, że omawiany tu olej musiał powstać odpowiednio wcześniej, zapewne ok. 1770–1776 r.

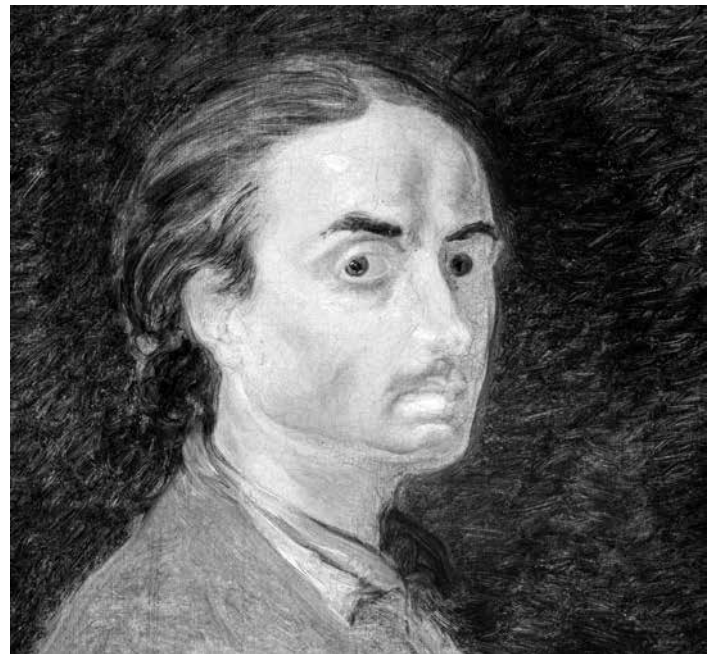
through prints or replicas being brought to Paris. He may have known the self-portrait of Joseph-Marie Vien (1716–1809), from a sketch, drawing or replica; the oil version of it was at the French Academy in Rome at the time (fig. 133-1). The two paintings have in common not only their composition and colour, but also their disturbingly similar physiognomic motifs.

Norblin's self-portrait is painted with bold brush strokes, both in the background, costume and also in the facial parts. The manner of execution is in keeping with the sketchiness popular in Paris in the 1760s and 1770s (cf. the work of Boucher, Jean-Baptiste Deshayes, Fragonard, with particular attention to his series *Figures de fantasie* and his portrait of Jérôme de La Lande from 1769 (Petit Palais, Paris, inv. no. PDUT1194)). Despite the appearance of confidence, however, we know that Norblin worked on the painting for a long time: repaintings are visible, among other things, in the nose and in the outline of the face (fig. 133-3).

In 1778 Norblin repeated his *Self-Portrait* as an etching (fig. 133-2), extending the composition slightly downwards, adding a hand with paintbrushes, and draping a scarf around his neck. In the etched version, the artist appears noticeably older (although he was only 33 years old, he was already beginning to go bald), suggesting that the oil painting in question here must have been created correspondingly earlier, probably around 1770–1776.



133-2
Autoportret z paletą / Self-Portrait with Palette
1778
Rijksmuseum



133-3
IR: Autoportret / IR: Self-Portrait
fot. / photo Roman Stasiuk



134

**Portret Pani
Norblin (Marii
z Tokarskich)**

**Portrait of Madame
Norblin (Maria
née Tokarska)**

ok./c.
1780-1786

olej, płótno dublowane, 61 × 50 cm
Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich, Zamek Królewski w Warszawie,
nr inw. ZKW-dep.FC/76/ab

Na odwrociu niebieską farbą napis: „FC-ZKW/619/a”.

HISTORIA, ARCHIWALIA, LITERATURA zob. poz. 133

Chociaż *Portret Pani Norblin* funkcjonuje jako *pendant* do *Autoportretu* artysty z 1770–1776 r., sposób wykonania obu prac, ich stylistyka i rozwiązania kompozycyjne są na tyle różne, że wydaje się, że oba dzieła powstały osobno. Portret żony jest zapewne o kilka lat późniejszy. Dopóki nie zostaną wykonane badania podłoża nie da się niestety tego potwierdzić. Oba dzieła wzmocniono dublażem i nie da się gołym okiem poznać, czy sploty obu płócien są takie same i czy powstały one pierwotnie jako pendanty, czy portret żony domalowano później.

Kompozycja portretu jest konwencjonalna. Artysta ujął modelkę frontalnie, a jej głowę lekko przechylił w prawo. Emocjonalny wyraz nadał przede wszystkim szklącym się, powiększonym oczom. Mimo prostoty i przewidywalności tych zabiegów praca należy do najbardziej zagadkowych w twórczości Norblina. Szkicowy sposób wykonania i niemal monochromatyczna kolorystyka bardziej niż malarstwo paryskie przypominają bowiem sztukę angielską, z którą Norblin zetknął się podczas podróży do Londynu w 1772/1773 r. W kontekście form dominujących na scenie warszawskiej tamtych czasów, a więc Bacciarellowskiego modelu portretu, dzieło pokrewne sztuce angielskiej uznać należy za unikatowe, tym bardziej bardziej „naturalne” portrety pojawiły się nad Wisłą dopiero pod koniec lat 80. XVIII w. (vide twórczość Giovanniego Battisty Lampiego, artysty zresztą Norblinowi bezpośrednio znanego)³⁸¹.

Portret datuje się zwykle na 1776 r. (lub krótko po) i wiąże ze ślubem artysty z Marianną Tokarską, o której wiemy zaledwie tyle, że była „szlachcianką z Mazowsza”, „krewną Pani Wierzbickiej i Wójcickiej”, a związaną z dworem Czartoryskich przez siostrę (por. *Kalendarium*). Ceremonia odbyła się 16 marca 1776 r. Norblinowa zmarła w 1787 r., zapewne w wyniku komplikacji poporodowych (Dembowski 1898, s. 42; Batowski 1911a, s. 25). Zważywszy na uczesanie i strój kobiety z obrazu, możemy nieco przesunąć jego datowanie. Włosy Norblinowej są zaczesane do góry, niemal postawione, a po bokach szyi spływają dość naturalnie na plecy modelki. Podobne uczesania popularyzują się w Europie dopiero na początku lat 80. XVIII w. (wcześniej nawet jeśli zaczesywano włosy „naturalnie” ku górze, usztywniano je wstążką, zob. il. 134-1). Na obrazie Norblinowa została ukazana w sukni typu *robe en chemise* z obfitym dekoltem i falbanami. Stroje tego rodzaju upowszechniły się w Europie również na początku lat 80. XVIII w., a w Polsce około ich połowy (słynnym przykładem malarskiego dokumentu tej mody jest znany tylko z reprodukcji portret Izabeli Lubomirskiej wykonany przez Angelikę Kauffman, dawniej w zbiorach wilanowskich; warto też wspomnieć o niedatowanej miniaturze Norblina przedstawiającej Izabelę Czartoryską w podobnym stroju, Nieborów, nr inw. NB 2668 MNW). Wydaje się więc, że omawiany tu obraz możemy datować na lata ok. 1780–1786.

Oprócz prezentowanego tu portretu pani Norblin znanych jest jeszcze kilka innych jej wizerunków: m.in. rysunki Norblina

381 Norblin sportretował Lampiego w rysunku: BOXM, F-840.

oil on canvas, relining, 61 × 50 cm
The Foundation of the Ciechanowiecki Collection, on loan to the Royal Castle in Warsaw, inv. no. ZKW-dep.FC/76/ab

On the reverse in blue paint, the inscription: 'FC-ZKW/619/a'.

For PROVENANCE, ARCHIVES, LITERATURE see cat. no. 133

Although the *Portrait of Madame Norblin* functions as a pendant to the artist's *Self-Portrait* of 1770–1776, the manner in which the two works were executed, their style and compositional solutions are so different that they appear to have been painted separately. The portrait of the artist's wife was probably painted several years later. Until an examination of the support is carried out, it is unfortunately impossible to confirm this. Both works have been strengthened with relining and it is impossible to discern with the naked eye whether the weaves of the two canvases are the same and whether they were produced first as pendants, or if the wife's portrait was painted later.

The composition of the portrait is conventional. The artist painted a frontal view of the sitter and tilted her head slightly to the right. He gave an emotional expression above all to her enlarged, glazed eyes. Despite the simplicity and predictability of these procedures, the work is one of the most puzzling in Norblin's oeuvre. Indeed, the sketchy manner of its execution and the almost monochromatic colour scheme are more reminiscent of the English art which Norblin encountered during a trip to London in 1772/1773, than of Parisian painting. In the context of the forms that were dominant on the Warsaw scene of the time, i.e. the Bacciarellian model of portraiture, the work akin to English art should be regarded as unique, all the more so because the more 'natural' portraits did not appear on the Vistula until the late 1780s (see the work of Giovanni Battista Lampi (1851–1830), an artist Norblin knew in person).³⁸¹

The *Portrait* is usually dated to 1776 (or shortly thereafter) and linked to the artist's marriage to Marianna Tokarska, about whom we know only that she was 'a noblewoman from Mazovia', a relative of Mrs Wierzbicka and Mrs Wójcicka', and connected to the court of the Czartoryskis through her sister (cf. *Timeline*). The wedding ceremony took place on 16 March 1776. Mme Norblin died in 1787, most probably as a result of post-natal complications (Dembowski 1898, p. 42; Batowski 1911a, p. 25). Given the hairstyle and attire of the woman in the painting, we can shift the dating slightly. Mme Norblin's hair is combed upwards, almost standing straight, and while flowing naturally down the sides of her neck onto her back. Similar hairstyles did not become popular in Europe until the early 1780s (even earlier, if the hair was combed 'naturally' upwards and held in place with a ribbon, see fig. 134-1). In the painting, Mme Norblin is shown wearing a *robe en chemise* with a very low neckline and frills. Garments of this type became widespread in Europe also in the early 1780s, and in Poland around the middle of the 1780s (a famous example of a painted document of this fashion is the portrait of Izabela Lubomirska, made by Angelica Kauffman, known only from a reproduction, formerly in the Wilanów collection; it is also worth mentioning an undated miniature by Norblin depicting Izabela Czartoryska in similar attire; Nieborów, inv. no. NB 2668, MNW). It seems, therefore, that the painting discussed here can be dated to around 1780–1786.

Apart from the portrait of Mme Norblin presented here, several other images of her are known: among others, Norblin's drawings dating

381 Norblin portrayed Lampi in a drawing: BOXM, Vinnysia, F-840

z 1779 r. (il. 134-1, warto zwrócić uwagę na pieprzyk widoczny nad brwiami – brak go na wersji olejnej) oraz 1787 r. (il. 134-2), akwaforta z 1787 r. (il. 134-3) oraz niedatowana miniatura, znana współcześnie tylko z fotografii (il. 134-4). Portretem Norblinej jest być może także akwaforta *Głowa młodej kobiety profilem* i rysunek o tym samym temacie z MNK (MNK XV-1422); na obu pracach nakrycie głowy modelki ozdobione jest charakterystycznym piórem. Być może związek z małżonką artysty ma także profilowy portrecik ze zbiorów Ossolineum (nr inw. I.g. 4950).

from 1779 (fig. 134-1, it is worth noting the mole visible above her eyebrows – missing from the oil version) and 1787 (fig. 134-2); an etching from 1787 (fig. 134-3); and an undated miniature, known today only from a photograph (fig. 134-4). The etching *Head of a Young Woman in Profile* and a drawing of the same subject from the MNK (MNK XV-1422) may also be a portrait of Mme Norblin; on both works the sitter's headdress is decorated with a characteristic plume. A profile portrait from the Ossolineum collection (inv. no. I.g. 4950) may also have a connection with the artist's wife.



134-1
Marianna Norblin (née Tokarska)
1779
MNW, Rys. Pol. 9756



134-2
Marianna Norblin (née Tokarska)
1787
MNK XV-Rr.-1563 verso



134-3
Marianna Norblin (née Tokarska)
1787
Rijksmuseum



134-4
Marianna Norblin (née Tokarska)
przed / before 1787
Fototeka UJ, P 19227



135

Portret Doroty Barbary Czartoryskiej (?)

olej, deska, 14,8 × 11,3 cm
Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich, depozyt w Zamku Królewskim
w Warszawie, nr inw. ZKW-dep.FC/1277/ab

Opisany na odwrociu: „Aleksandra Ogińska”.

HISTORIA → Praca pochodzi ze zbiorów rodziny Czartoryskich. W 1975 r. znajdowała się w kolekcji rodziny Zamoyskich w Londynie. W 2019 r. sprzedana Fundacji Zbiorów im. Ciechanowieckich i przekazana w depozyt na Zamek Królewski w Warszawie.

LIT → Warszawa 2022, pp. 87, 94, 123–124; Dmowska et al. 2022, p. 94.

W rodzinie Zamoyskich obraz uchodził za portret Aleksandry z Czartoryskich Ogińskiej (1730–1798), właścicielki majątku w Siedlcach. Tak też jest opisany na odwrociu. Zdańkowska, omawiając obiekt przy okazji wystawy z 2022 r., choć przychyliła się do tej identyfikacji, trzeźwo zauważyła, że młody wiek sportretowanej przeczyłby utożsamianiu jej z Ogińską. Ta, w momencie przyjazdu Norblina do Polski miała już 44 lata.

W moim odczuciu nazwisko naniesiono na odwrocie pracy dopiero w XIX w., a obiekt może w rzeczywistości przedstawiać Dorotę Barbarę z Jabłonowskich Czartoryską (1759–1844), z którą bliskie kontakty utrzymywała zarówno Izabela Czartoryska, jak i sam Norblin (por. *Kalendarium*). Fizjonomię Doroty z Jabłonowskich znamy z innych portretów. Warto wymienić tu cztery: pastel Louisa Marteau (?) z kolekcji prywatnej, oleje anonimowego artysty z Muzeum Okręgowego w Tarnowie (nr inw. MT-A-M/63, obraz eksponowany w zamku w Dębnie, pochodzący ze zbiorów pałacu Sanguszków w Gumniskach) i Muzeum Narodowego w Kielcach (il. 135-2) oraz miniaturę autorstwa Cecile de Duchesne ze zbiorów ZKW (il. 135-3).

Rozpoczynając pracę nad portretem Norblin ukazał modelkę w sukni z wielką kryzą a w jej włosy wpiął pióro. Ostatecznie prze-malował jednak kompozycję i znacznie uprościł strój (por. il. 135-4).

Portrait of Dorota Barbara Czartoryska (?)

ok./c.

1776–1780

oil on panel, 14.8 × 11.3 cm
Foundation of the Ciechanowiecki Collection, on loan to the Royal Castle
in Warsaw, inv. no. ZKW-dep.FC/1277/ab

Inscribed on the reverse: 'Aleksandra Ogińska'.

PROVENANCE → The work comes from the collection of the Czartoryski family. In 1975 it was in the collection of the Zamoyski family in London. In 2019 it was sold to the Foundation of the Ciechanowiecki Collection and given on loan to the Royal Castle in Warsaw.

In the Zamoyski family, the painting was believed to be a portrait of Aleksandra Ogińska, née Czartoryska (1730–1798), owner of an estate in Siedlce. This is also how it is described on the back. Zdańkowska, discussing the object on the occasion of the 2022 exhibition, although inclined towards this identification, sensibly pointed out that the young age of the sitter would preclude its identification with Ogińska who, at the time of Norblin's arrival in Poland, was already 44 years old.

In my opinion, the name was only put on the back of the work in the nineteenth century, and it may in fact depict Dorota Barbara Czartoryska, née Jabłonowska (1759–1844), with whom both Izabela Czartoryska and Norblin himself were in close contact (see *Timeline*). We know Dorota née Jabłonowska's physiognomy from other portraits. Four of them are worth mentioning here: a pastel by Louis Marteau (?) from a private collection; an oil painting by an anonymous artist from the Regional Museum in Tarnów (inv. no MT-A-M/63, a painting exhibited in the castle in Dębno, from the collection of the Sanguszko palace in Gumniska near Tarnów); and from the National Museum in Kielce (fig. 135-2); and also a miniature by Cecile de Duchesne from the collection of the ZKW (fig. 135-3).

When Norblin began work on the portrait, he showed the sitter in a dress with a large ruff and pinned a plume in her hair. However, he eventually repainted the composition and greatly simplified the outfit (cf. fig. 135-4).



135-2
NN
Dorota Czartoryska – portret / portrait
Muzeum Narodowe w Kielcach, MNKi/M/1557



135-3
Cecile de Duchesne
Dorota Czartoryska – portret / portrait
ZKW, ZKW/308



135-4
RTG: *Portret Doroty Czartoryskiej /*
RTG: *Portrait of Dorota Czartoryska*



136

Mężczyzna w zawoju

Man in a Turban

lata 80. XVIII wieku / 1780s

olej, płótno, wymiary nieznanne

oil on canvas, dimensions unknown

HISTORIA → W 1919 r. obraz znajdował się w zbiorach niejakiej p. Łąckiej w Warszawie. Wzmiankowany w katalogu wystawy „Sto lat malarstwa polskiego” z 1919 r. Jego dalsze losy nie są znane. Nie wiadomo też, na jakiej podstawie pracę przypisano Norblinowi: czy była sygnowana, czy może kierowano się faktem, że w twórczości artysty odnajdziemy kilka akwafort podejmujących temat mężczyzny w turbanie/zawoju.

PROVENANCE → In 1919 the painting was in the collection of a certain Mrs Łącka (perhaps from Janowiczki, Lwówek or Warsaw). Mentioned in the catalogue of the exhibition ‘One hundred years of Polish painting’ of 1919. Its further fate is unknown. It is also not known on what basis the work was attributed to Norblin: whether it was signed, or perhaps guided by the fact that in the artist’s oeuvre there are several etchings taking up the theme of a man in a turban.

ARCH→ MNW, no. inv. ddaw 6107.

LIT→ Łazienki 1919, p. 33, no. 162.

Chociaż na pierwszy rzut oka atrybucja może wydawać się niepewna, a fakt, że dysponujemy tylko fotografią nie pomaga w rozwianiu wątpliwości, w moim odczuciu autorstwo Norblina jest więcej niż prawdopodobne. Decyduje o tym przede wszystkim porównanie z *Autoportretem* i *Portretem Pani Norblin*, na których odnajdziemy podobny modelunek i charakterystyczny sposób opracowania tkanin (pozostawienie widocznych grubych pociągnięć pędzla). *Mężczyzna w zawoju* pozostaje oczywiście dziełem bardziej intensywnym czy „bezpośrednim”, a to dzięki frontalnemu zwróceniu modelu ku widzowi i niemal klaustrofobicznemu przycięciu pola obrazowego. Z podobnym rozwiązaniem mamy do czynienia w rycinach Norblina, np. *Mazepa* (1775), czy w kilku rysunkach przedstawiających typy brodatych Żydów (np. rysunek z 1786 r., MNW Rys.Pol.7091).

Although at first glance the attribution may seem uncertain, and the fact that we only have a photograph does not help to dispel any doubts, in my opinion Norblin’s authorship is more than likely. This is determined primarily by comparing it with *Self-Portrait* and *Portrait of Madame Norblin*, where we find similar modelling and a characteristic way of working on the fabrics (leaving the thick brushstrokes visible). *Man in a Turban* remains, of course, a more intense or ‘direct’ work, because of the *en face* view of the sitter and the almost claustrophobic cropping of the picture. We can find a similar solution in Norblin’s etchings, e.g. *Mazepa* (1775), and in several drawings depicting types of bearded Jewish men (e.g. a drawing from 1786, MNW Rys. Pol.7091).



137

Autoportret

olej, płótno, 51 × 47,5 cm lub 48 × 46 cm
zaginiony, przed wojną w zbiorach TPN w Poznaniu (nr inw. TPN 181),
podczas okupacji w zbiorach Kaiser Friedrich-Museum in Posen
(nr inw. KFMP 212)

W prawym dolnym rogu zatarty podpis i fragment daty, zapewne: „1788”. Na
odwrociu opisany białą farbą: „KFMP 212”.

HISTORIA → Własność artysty, a następnie jego spadkobierców. W 1851 r. u J. Schatzfeiera, zięcia Norblina, w Warszawie. W nieznanym okresie obiekt trafił do kolekcji Edwarda Rastawieckiego (1804–1874). W 1870 r. zakupiony przez Seweryna Mielżyńskiego

Self-Portrait

1788

oil on canvas, 51 × 47.5 cm or 48 × 46 cm
lost, before the Second World War in the collection of the TPN in Poznań
(inv. no. TPN 181), during the occupation in the collection of the Kaiser
Friedrich-Museum in Poznań (inv. no. KFMP 212).

In the lower right corner a blurred signature and a fragment of the date,
probably: '1788'. On the reverse inscribed in white paint: 'KFMP 212'.

PROVENANCE → Property of the artist and later of his heirs. In 1851 at
the home of J. Schatzfeier, Norblin's son-in-law, in Warsaw. At an
unknown time, the painting ended up in the collection of Edward
Rastawiecki (1804–1874). In 1870, purchased by Seweryn

i darowany poznańskiemu TPN. Następnie przekazany do Muzeum im. Mielżyńskich, eksponowany na galerii w Sali Portretowej. W 1943 r. wywieziony przez nazistów w okolice Sulęcina, a następnie w głąb Niemiec.

Mielżyński and donated to the Poznań TPN. Subsequently donated to the Mielżyński Museum, exhibited in the Portrait Gallery. In 1943 it was taken by the Nazis to the Sulęcín district and then into Germany.

ARCH→ MKiDN, Departament Dziedzictwa Kulturowego za Granicą i Strat Wojennych, no. 6299; MNP, inv. no. MP/KAT/45.

LIT→ Rastawiecki 1851, p. 65; Poznań 1881, no. 114; Poznań 1889, no. 149; Mycielski 1897, p. 130; Bołoz Antoniewicz 1894, p. 42; Bołoz Antoniewicz 1898, p. 13; Fournier-Sarlovèze 1907, p. 54; Batowski 1910a, p. 846; Batowski 1911a, p. 134; Poznań 1912, p. 74, no. 446; Gronkowski 1919, p. 117; Kopera 1926, p. 322; Batowski 1931, p. 513; Tomkiewicz 1951, vol. 2, p. 23, no. 11; Tomkiewicz 1953, vol. 2, no. 11, p. 26; Dobrowolski 1957, vol. 1, p. 79; Jakimowicz 1957, p. 134; Michałowski 1974a, pp. 171–172; Kępińska 1978, pp. 71–72; Patellière 1978, vol. 2, no. 32; Dobrowolski 1989, p. 34; Bernatowicz 1998, p. 119; Tyczyńska, Zdrojewska 1998, p. 195, no. 267; Suchocka 2005, p. 167; Suchocka 2008a, p. 89, no. 711; Niemira 2019, pp. 102, 114; Rosset 2021, p. 256; Niemira 2022a, pp. 19, 74; Warszawa 2022, p. 106.

Kolorystykę obrazu, obecnie znanego wyłącznie z czarno-białej reprodukcji, opisał skrótowo Batowski. Kapelusz Norblina był czarny, surdut – brązowy, żabot – biały, tło – ciemnozielonkawe. Bołoz Antoniewicz, w swoim opisie pracy wspominał ponadto zielonkawą chustę pod szyją, ale niewykluczone, że miał na myśli cienie rysujące się na żabocie.

Autoportret rozwija kompozycję z lat 70. XVIII w. (poz. 133), do której był zresztą zbliżony szerokością. Różnice polegają przede wszystkim na zmianie stroju na wyjściowy, związany być może z modą angielską³⁸², oraz potraktowaniu ciała. Na wersji z 1788 r. Norblin nie wygładza swoich zmarszczek, nie ukrywa fałd skóry i jej niedoskonałości (warto zwrócić uwagę szczególnie na okolice brody i płamię na policzku).

Pomysł sportretowania się w kapeluszu i ukazania partii oczu w cieniu rzucanym przez jego rondo może przywołać na myśl rozwiązania kompozycyjne znane z kilku prac Rembrandta (i obrazów z Rembrandtem wiązanych), a także z licznych dzieł do nich nawiązujących, również z XVIII w. (zob. autoportrety Joshui Reynoldsa czy portret Rembrandta z paryskiego wydania *La vies des peintres flamands, allemands et hollandois...* Jeana-Baptiste'a Descamps z 1753 r.; Niemira 2022a, s. 220).

The colouring of the painting, now known only from a black and white reproduction, was briefly described by Batowski: Norblin's hat was black, the frock-coat – brown, the jabot – white, the background – dark-greenish. In his description of the work, Bołoz Antoniewicz further mentioned a greenish scarf under the neck, but it is possible that he was referring to the shadows drawn on the jabot.

Self-Portrait elaborates upon the composition of the 1770s (cat. no. 133), to which it was in fact similar in width. The differences lie mainly in the change of costume to a more elegant attire, perhaps related to English fashion,³⁸² and the treatment of the body. On the 1788 version, Norblin does not smooth out his wrinkles, nor does he hide the folds of his skin and its imperfections (note especially the area of his chin and the blemish on his cheek).

The idea of portraying himself wearing a hat and showing his eyes in the shadow cast by the brim of his hat may bring to mind compositional solutions known from several works by Rembrandt (and paintings associated with Rembrandt), as well as from numerous works alluding to them, also from the eighteenth century (see the self-portraits of Joshua Reynolds or the portrait of Rembrandt from the Paris edition of *La vie des peintres flamands, allemands et hollandois...* by Jean-Baptiste Descamps in 1753; Niemira 2022a, p. 220).

382 W latach 80. XVIII w. popularyzowało się noszenie na co dzień stroju angielskiego, dotychczas zarezerwowanego do jazdy konnej. Składał się na niego okrągły kapelusz i redingote (długi, rozszerzony od pasa w dół płaszcz z wysokim kołnierzem).

382 In the 1880s it became popular to wear the type of English dress hitherto used for riding. This consisted of a rounded hat and a riding coat (a long coat with plain skirt, flared at the waist, and a high collar).



138

[Przy udziale pomocników / With collaborators]

**Staruszka
z książką**

**Old Woman
with a Book**

ok./c.

albo/or

1790–1796 1799–1804

olej, płótno, 83,5 × 68 cm
Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 2995 MNW

oil on canvas, 83.5 × 68 cm
National Museum, Warsaw, inv. no. MP 2995 MNW

HISTORIA → W 1921 r. zakupiony do MNW od Stanisława Hryniewicza (1869–1940). W trakcie wojny wywieziony do Związku Radzieckiego. Rewindykowany w 1956 r.

PROVENANCE → Purchased for the MNW in 1921 from Stanisław Hryniewicz (1869–1940). During the Second World War taken to the Soviet Union. Restituted in 1956.

LIT → Sienkiewicz 1938, p. 51; Warszawa 1962, p. 115; Warszawa 1967, vol. 2, p. 21; Wierzbowski 1968, p. 212; Warszawa 1969–1970, vol. 2, p. 21; Michałowski 1970, p. 112; Michałowski 1973a, pp. 253–256; Wierzbowski 1990, p. 136; Bernatowicz 1998, p. 123; Warszawa 2003, p. 82; Danielewicz 2019, pp. 194–196.

Autorstwo Norblina podawano w wątpliwość. Kategorycznie odrzucał je Michałowski, który twierdził, że rysunek nie wpisuje się w styl artysty, a kolorystyka jest dla niego nietypowa. Z kolei Danielewicz opublikowała dzieło jako obraz Norblina ze znakiem zapytania i przekonywała, że zawiera on w sobie elementy portretu, sceny rodzajowej i historycznej, co – jej zdaniem – jest dla sztuki portretowej Norblina nietypowe.

Norblin's authorship was questioned. It was categorically rejected by Michałowski, who claimed that the drawing did not correspond to the artist's style and that the colouring was unusual for him. Danielewicz, on the other hand, published the work as a painting by Norblin with a question mark and argued that it contained elements of portraiture, genre and historical scenes, which, in her view, was unusual for Norblin's portrait art.

Chociaż rzeczywiście autorstwo obiektu może budzić pewne wątpliwości, argumentacje przywołanych tu badaczy należy odrzucić. Rysunek i sposób modelowania ciała, z jakim mamy do czynienia w *Staruszcze*, przywodzi na myśl inne prace Norblina, np. jego dwa autoportrety (poz. 133, 137). Również kolorystyka, a przede wszystkim operowanie kontrastowym zestawieniem czerwieni i zieleni są typowe dla artysty: podobne rozwiązanie występuje choćby na *Portrecie Ledóchowskiego z Orleanu* (poz. 23) czy w stroju Aleksandra w *Aleksandrze i Diogenesie* (poz. 18–19). Z relacji Batowskiego, który oglądał przed zaginięciem *Autoportret poznański* oraz *Chłopca filozofa* (poz. 60), wiadomo z kolei, że i w tych pracach Norblin operował zieleniami i ceglanymi brązami. Te rozwiązania kolorystyczne, w których Michałowski widział zgrzyt, w rzeczywistości są więc argumentem przemawiającym na rzecz autorstwa Norblina. Trudniej jest odnieść się do mglistej argumentacji Danielewicz. Norblin nie był zawodowym portrecistą. Sięgał po ten gatunek sporadycznie. Trudno w związku z tym niewielką grupę wykonanych przez niego konterfektów traktować jako przykłady „typowego” portretu tego artysty: portret Norblina zawsze jest bowiem czymś nietypowym...

Otwarte pozostaje za to pytanie, czy Norblin sportretował konkretną osobę, czy może stworzył obraz w typie *figure de fantaisie*. Zdaniem Wierzbickiego rysy starej kobiety przypominają Madeleine Petit, guwernantkę pracującą u Czartoryskich (Norblin opracował zresztą jej wizerunek: Batowski 1911a, s. 134). Pokrewieństwo jest jednak bardzo ogólne i przypuszczenie, choć kuszące (m.in. ze względu na fakt, że kobietę–(gubernantkę?) przedstawiono jako uczoną), trudno udowodnić. Warto jednak postawić zbliżoną hipotezę: obraz, jeśli rzeczywiście był pomyślany jako portret guwernantki, mógłby prezentować równie dobrze madame Duhoux, guwernantkę pracującą dla Heleny i Michała Radziwiłłów i Norblinowi dobrze znaną (por. *Kalendarium*). Niestety nie dysponujemy żadnym jej wizerunkiem.

Na marginesie warto wspomnieć, że przed wojną w zbiorze Ordynacji Zamoyskich w Warszawie znajdował się „portret olejny malowany wyobrażający Guwernantkę”. Ajewski przypuszczał, że mógł przedstawiać madame Petit lub być tożsamy z portretem kobiety z zawojem na głowie (por. fotografia wnętrza w zbiorach MNW, nr inw. DDI 94714, fot. 74; Ajewski 1997, s. 131, przyp. 151).

Although the painting's authorship may indeed be questionable, the arguments of the scholars cited here should be disregarded. The drawing and the way in which the body is modelled in *Old Woman* are reminiscent of other works by Norblin, such as his two self-portraits (cat. nos 133 and 137). The colouring, and, above all, the use of a contrasting combination of red and green, is also typical of the artist: a similar solution can be found in *Portrait of Ledóchowski* in Orléans and in Alexander's clothing in *Alexander and Diogenes* (cat. no. 18–19). From Batowski's account, who had seen the Poznań *Self-Portrait* and the *Little Philosopher* (cat. no. 60) before they were lost, it is known that Norblin used greens and brick-browns in these works as well. These colour solutions, in which Michałowski saw a clash, are therefore in fact an argument in favour of Norblin's authorship. Danielewicz's unclear argument is more difficult to address. Norblin was not a professional portraitist. He produced paintings of this genre sporadically. It is therefore difficult to treat the small group of portraits he made as examples of 'typical' portraiture by this artist: because a Norblin portrait is always something atypical...

On the other hand, the question remains open as to whether Norblin portrayed a specific person or whether he created a painting of the *figure de fantaisie* type. According to Wierzbicki, the old woman's features resemble those of Madeleine Petit, the governess who worked for the Czartoryski family (Norblin had in fact made a likeness of her: Batowski 1911a, p. 134). However, the resemblance is very general and the supposition, although tempting (not least because the woman–(governess?) is depicted as a scholar), is difficult to prove. However, it is worth putting forward a similar hypothesis: the painting, if it were indeed conceived as a portrait of a governess, could just as easily present Madame Duhoux, a governess working for Helena and Michał Radziwiłł and well-known to Norblin (cf. *Timeline*). Unfortunately, we do not have a likeness of her.

As an aside, it is worth mentioning that before the war there was a 'portrait painted in oils depicting the Governess' in the collection of the Zamoyski Entail in Warsaw. Ajewski speculated that it might have depicted Mlle Petit or be identified with the portrait of the woman with a turban on her head (cf. photograph of the interior in the collection of the MNW, inv. no. DDI 94714, photo 74; Ajewski 1997, p. 131, fn. 151).

139 Portret Maćkiewicza, dawnego domownika Puław

olej, płótno, wymiary nieznanne

LIT → Rastawiecki 1851, p. 65; Batowski 1911a, p. 132; Bernatowicz 1998, p. 120.

HISTORIA → W 1851 r. u J. Szacafajera, zięcia Norblina, w Warszawie.

Portret znany był Rastawieckiemu, ale już w czasach Batowskiego uchodził za zaginiony. Być może jest tożsamy z portretem mężczyzny w zawojem (poz. 135).

Portrait of Maćkiewicz, former resident of Puławy

przed / before
1804

oil on canvas, dimensions unknown

PROVENANCE → In 1851 in the collection of J. Schatzfeier, Norblin's son-in-law, in Warsaw.

The portrait was known to Rastawiecki, but by Batowski's time it was thought to be lost. Perhaps it is the portrait *Man in a Turban?* (cat. no. 135).



140

Portret syna artysty,
Sebastiana

Portrait of the Artist's
Son, Sébastien

1809

olej, deska (frezowana), 18,4 × 14,6 cm

Opisany na odwrociu: „S.L.G. Norblin / peint par J.P. / Norblin / 1809”.

HISTORIA → Obraz ze zbiorów rodziny Norblinów. W 2004 r. wystawiony na sprzedaż w Gallerie Emeric Hahn w Paryżu. W 2005 r. sprzedany w Gallery W. M. Brady & Co. w Nowym Jorku. Obecnie w kolekcji prywatnej w Wielkiej Brytanii.

oil on panel (milled), 18.4 × 14.6 cm

inscribed on the reverse: 'S.L.G. Norblin / peint par J.P. / Norblin / 1809'.

PROVENANCE → Painting from the collection of the Norblin family. In 2004 put up for sale at Gallerie Emeric Hahn in Paris. In 2005, sold at Gallery W. M. Brady & Co. in New York. Currently in a private collection in Great Britain.

LIT → Hahn 2004, no. 1; Brady 2005, no. 9; Niemira 2022a, p. 272.

Ten niewielki obrazek jest prawdopodobnie ostatnim dziełem Norblina wykonanym w technice olejnej. Co ciekawe, na poziomie kompozycji jest on osadzony we wczesnej twórczości artysty, a punktem wyjścia mógł być dla niego *Chłopiec filozof* z lat 70. XVIII w. (poz. 60). Obie prace łączy frontalne ujęcie twarzy i swobodnie zwisająca dłoń modela, a także kolorystyka (brązowy strój i nałożona na niego zielonkawa kapa). W przypadku portretu syna mamy oczywiście do czynienia z innym kadrowaniem: model jest ustawiony bliżej widza, tło ograniczone do minimum. Przez te rozwiązania obrazek składania do intymnego oglądu i przybliżania do niego twarzy. Niewykluczone, że decyzja o pozostawieniu warstwy malarskiej w formie szkicu (*ébauche*), przez który przebijają zarówno podrysowanie, jak i podmalówka, była celowa, a sposób wykonania także miał wymuszać na widzu maksymalne zbliżenie się do dzieła.

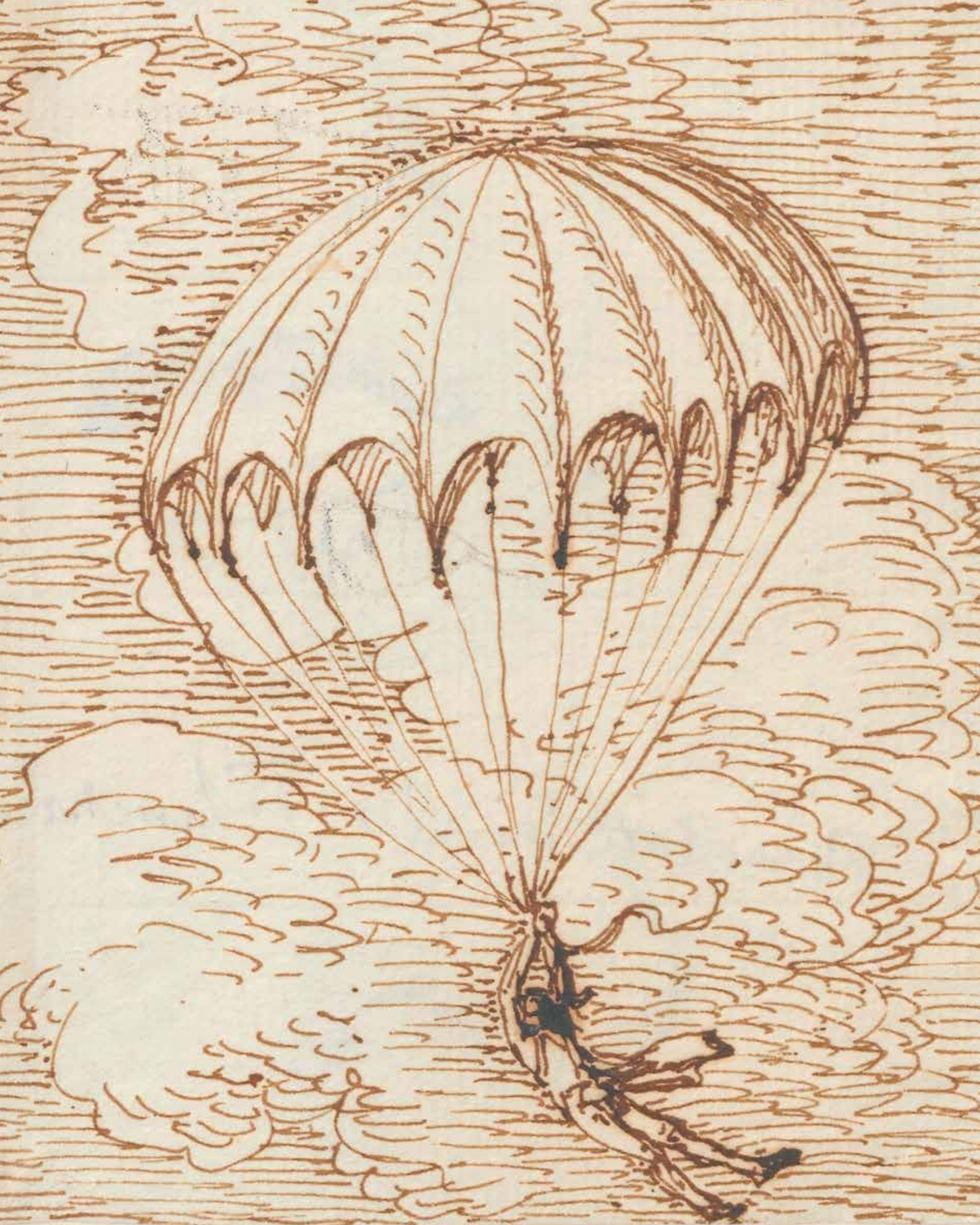
Obraz powstał w okresie, w którym niewielkie portrety cieszyły się w Paryżu ogromną popularnością. Dość wspomnieć tu o rysunkowych i miniaturowych portretach Jeana-Baptiste'a Isabeya z początku XIX w. czy o twórczości Louisa-Léopolda Boilly'ego, od ok. 1800 r. pracującego nad cyklem niewielkich portretów Paryżan, który z czasem osiągnął liczbę niemal 500 obiektów. Co ciekawe: obaj wspomniani artyści portretowali swoje dzieci, a prace te wystawiali na Salonie. Być może oglądał je tam Norblin?

Obrazek przedstawia syna Norblina z jego drugiego małżeństwa – Sebastiana (1796–1884). W wieku lat 15 rozpoczął on naukę w zawodzie ojca, w paryskiej École des beaux-arts. W 1825 r. otrzymał *Prix de Rome*. Po powrocie z Rzymu trudnił się przede wszystkim malarstwem historycznym i portretem. Utrzymywał bliskie relacje z rodziną Czartoryskich i środowiskiem Hôtel Lambert.

This small picture is probably Norblin's last work executed in oils. Interestingly, with regards to its composition, it is rooted in the artist's early work, and his starting point may have been *Little Philosopher* from the 1770s (cat. no. 60). The two works are characterized by the frontal view of the face and the sitter's casually dangling arm, as well as by the colour scheme (brown clothing and a greenish cape draped over it). In the case of the son's portrait, the framing, of course, is different: the sitter is positioned closer to the viewer, the background is kept to a minimum. Through these solutions, the composition of the picture is more intimate and brings the subject's face closer to the viewer. It is possible that the decision to leave the painterly layer in the form of a sketch (*ébauche*), through which both the underdrawing and underpainting penetrate through, was deliberate, and that the manner of its execution was also intended to force the viewer to get as close to the work as possible.

The painting was made at a time when small portraits were extremely popular in Paris. Suffice it to mention the drawing and miniature portraits of Jean-Baptiste Isabey at the beginning of the nineteenth century, or the work of Louis-Léopold Boilly, who, from around 1800, worked on a series of small portraits of Parisians, which over time amounted to almost 500 subjects. Interestingly: both of the aforementioned artists portrayed their children and exhibited these works at the Salon. Perhaps they were viewed there by Norblin?

The picture shows Norblin's son from his second marriage – Sébastien (1796–1884). At the age of 15, he began his training in his father's profession, at the École des Beaux-Arts in Paris. In 1825 he was awarded the *Prix de Rome*. On his return from Rome, he focused primarily on history painting and portraiture. He maintained close relations with the Czartoryski family and the milieu of the Hôtel Lambert.



ATRYBUCJE PROBLEMATYCZNE,
PRACE ZNANE ZE WZMIANEK
I OBIEKTY O NIEJASNYM STATUSIE

QUESTIONABLE ATTRIBUTIONS,
WORKS KNOWN FROM REFERENCES
AND THOSE OF AMBIGUOUS STATUS



I-II Para obrazów: Polowanie na kaczki i Odpoczynek po polowaniu

olej płótno, 82 × 130 cm lub 89 × 130 cm (prawdopodobnie wtórnie powiększone)

HISTORIA → *Polowanie na kaczki* wystawiono na sprzedaż na Vente Gronier 4–5 grudnia 1905 r. w Galerie Georges Petit (jako: szkoła francuska). Nie znalazły nabywcy. Następnie obrazy, tym razem już jako para, pojawiły się na rynku 7 grudnia 1962 r. w domu aukcyjnym Ader / Galliera w Paryżu, gdzie sprzedano je za 48 000 franków jako dzieła Casanovy. W 1964 r. oferowano je w Londynie w galerii Frank Partidge & Sons.

LIT → Catalogue 4.12.1905, p. 14, no. 6; Loire 2017, p. 92.

Obie prace są niewątpliwie dziełem paryskiej pracowni Casanovy. Otwarte pozostaje jedynie pytanie o zaangażowanie mistrza w ich wykonanie. Sposób malowania na tyle, na ile możemy go rekonstruować na podstawie fotografii, nie ma wiele wspólnego z autografami samego Casanovy. Nie przypomina też dzieł Louthourbourga. Miękki sposób malowania koron drzew czy zwierząt, budzić może za to skojarzenia z pracami młodego Norblina, Nicolasa-Antoine'a Taunay'a³⁸³ oraz nierozpoznanego dotychczas współpracownika Casanovy, odpowiedzialnego za wykonanie *panneaux* o tematyce myśliwskiej w Hôtel de Béhague w Paryżu, dziś siedzibie ambasady Rumunii (Stasi 2002, s. 89–101), oraz zespołu pięciu szkiców do tych scen³⁸⁴, a być może także kilku scen myśliwskich i batalistycznych³⁸⁵.

Wśród rysunków Norblina jest kilka prac podejmujących temat polowania i wypoczynku myśliwych, np. BOXM, Γ-628.

383 Przyjmując autorstwo Taunaya należałoby jednak przyjąć, że obrazy powstały nieco później, pod koniec lat 70. XVIII w.

384 Dwa z przywołanych tu szkiców pochodzą z kolekcji Charlesa Sheldona Whitehouse'a (1921–2001). W nieznanym okresie obracał nimi londyński marszand Wildenstein. 4 czerwca 2014 r. wystawiono je na aukcji w Christie's jako dzieła przypisywane Francesco Casanovie (Christie's 4.06.2014, poz. 103). W 2015 r. pojawiły się na rynku kolejne trzy szkice o nieco mniejszych wymiarach (Bonhams 30.06.2015, poz. 177–179). W 1934 r. przeszły one przez paryską Galerie Cailleux. Analogie kolorystyczne z omawianymi tu szkicami i *panneaux* oraz kilka podobnych motywów (np. charakterystyczne, na wpół uschnięte drzewo) znaleźć można na niedatowanym *Napadzie na konwój* Casanovy ze zbiorów Luwru (nr inw. 20294), w depozycie w Musée Massey w Tarbes, oraz w scenach myśliwskich z kolekcji paryskiego Banque de France Mobilier National.

385 Np. w zbiorach Musée des Beaux-Arts w Calais, zob. Valenciennes 1980, poz. 47.



Pair of paintings: Duck Hunt and Resting After the Hunt

przed / before
1770

oil on canvas, 82 × 130 cm or 89 × 130 cm (presumably enlarged at a later date)

PROVENANCE → *Duck Hunt* was put up for sale at Vente Gronier on 4–5 December 1905 at Galerie Georges Petit (as: French School). It did not find a buyer. Next, the paintings, this time as a pair, appeared on the market on 7 December 1962 at the Ader (Galliera) auction house in Paris, where they sold for 48,000 francs as works by Casanova. In 1964 they were put up for sale in London at the Frank Partridge & Sons gallery.

Both paintings are undoubtedly the work of Casanova's Parisian workshop. The only question that remains open is the extent of the master's involvement in their execution. The manner of painting – as far as we are able to reconstruct it from photographs – has little in common with the autograph works of Casanova himself. Nor does it resemble the works of Louthourbourg. Instead, the soft way in which the crowns of the trees and animals are rendered may evoke associations with the works of the young Norblin, Nicolas-Antoine Taunay³⁸³ and Casanova's as yet unidentified collaborator, responsible for the hunting-themed *panneaux* at the Hôtel de Béhague in Paris, today the seat of the Romanian embassy (Stasi 2002, pp. 89–101), and a set of five sketches for these scenes,³⁸⁴ and possibly also several hunting and battle scenes.³⁸⁵

Among Norblin's drawings are several works dealing with the theme of hunting and resting after a hunt, e.g. BOXM, Vinnytsia, Γ-628.

383 By accepting Taunay's authorship, however, one would have to assume that the paintings were made somewhat later, towards the end of the 1770s.

384 Two of the sketches mentioned here come from the collection of Charles Sheldon Whitehouse (1921–2001). At an unknown time they were traded by the London art dealer Guy Wildenstein. On 4 June 2014, they were auctioned at Christie's as works attributed to Francesco Casanova (Christie's 4.06.2014, lot 103). In 2015 three more sketches of slightly smaller dimensions came on the market (Bonhams 30.06.2015, lots 177–179). In 1934 they passed through the Galerie Cailleux in Paris. The colour analogies with the sketches and *panneaux* discussed here, as well as some similar motifs (e.g. a characteristic half-withered tree), can be found on an undated *Assault on a Convoy* by Casanova from the Louvre collection (inv. no. 20294), on loan to the Musée Massey in Tarbes, and in hunting scenes from the collection of the Banque de France and Mobilier National in Paris.

385 E.g. in the collection of the Musée des Beaux-Arts in Calais, see Valenciennes 1980, cat. no. 47.



III

Mężczyzna pijący wino

Man Drinking Wine

przed / before
1770

olej, płótno, 100 × 70 cm
Luwr, Paryż, nr. inw. MI 1064

oil on canvas, 100 × 70 cm
Louvre, Paris, inv. no. MI 1064

HISTORIA → Obraz pochodzi ze zbiorów słynnego paryskiego kolekcjonera Louisa La Caze'a (1798–1869). Po jego śmierci w 1869 r. trafił jako darowizna do zbiorów Luwru. Stamtąd w 1948 r. przekazano go do magazynów Mobilier national. Wrócił do Luwru w 1964 r.

PROVENANCE → The painting comes from the collection of the famous Parisian collector Louis La Caze (1798–1869). After his death in 1869, it was donated to the Louvre collection. From there, it was transferred to the warehouses of the Mobilier National in 1948. It was returned to the Louvre in 1964.

ARCH → AN, Paris, Etude LXXXVI 1198, Inventaire après décès de Louis La Caze, no. 452;
Frick Art Reference Library Photoarchive, file: Watteau, 511c.

LIT → Reiset 1870, no. 203; Portalis 1889, p. 289; Axilette 1929, vol. 1, pp. 90, 95–101; Gibert, Gonzales 1930; Adhémar 1950, p. 237; Axilette 1956, p. 81; Reau 1956, pp. 114–115, 241; Leporini 1964, pp. 178, 181; Rosenberg, Compin 1974, p. 192, fn. 26; Chayette 1984, p. 90; Kuhn 1984, p. 908; Loire 2001–2002, p. 28; Stasi 2002, pp. 92, 99; Cuzin, Salmon 2007, p. 166; Loire 2007, p. 253; Faroult 2007, p. 268; Loire 2017, pp. 92–93.

Pracę, powtarzającą motyw znany z *Odpoczynku po polowaniu* (poz. II), przypisywano kolejno Watteau (w inwentarzu po śmierci La Caze'a), Fragonardowi (kiedy obraz trafił do Luwru) i Casanovie. Autorem tej ostatniej atrybucji jest Axilette. W 1929 r. zwrócił on uwagę, że dzieło powiela fragment kompozycji Casanovy zamówionej ok. 1770 r. przez manufakturę w Beauvais z myślą o wykonaniu tapiserii. Ze względu na cięcia widoczne na brzegach obrazu stwierdził też, że mamy tu do czynienia z fragmentem wyciętym z kartonu.

Wydaje się, że tak jak w przypadku *Odpoczynku* i *Polowania na kaczkę* (zob. poz. I–II) wykonawcą obrazu musiał być któryś z uczniów Casanovy – być może Norblin.

The work, which repeats a motif known from *Resting After the Hunt* (cat. no. II), has been successively attributed to Watteau (in the inventory after La Caze's death), to Fragonard (when the painting came to the Louvre) and to Casanova. The author of the latter attribution is Axilette. In 1929, he pointed out that the work reproduced a fragment from a Casanova composition commissioned around 1770 by the Beauvais manufactory with a view to making a tapestry. Because of the cuts visible on the edges of the painting, he also concluded that here we are looking at a fragment cut from a cartoon.

It seems that, as in the case of *Resting* and *Duck Hunt* (cat. nos I–II), the painting must have been made by one of Casanova's pupils – perhaps Norblin.



IV–V

Para obrazów: Połów ryb i Odpoczynek po polowaniu

Połów ryb
olej, płótno, 68 × 189 cm
Ermitaż, Petersburg, nr. inw. ГЭ-5803

Na odwrociu numer: „145” oraz papierowa nalepka z numerem „X.K. 660”.

Odpoczynek po polowaniu
olej, płótno, 89 × 168 cm
Muzeum Sztuk Pięknych im. A. S. Puszkina, Moskwa, nr inw. 1011

HISTORIA → Obrazy w nieznanym okresie trafiły do kolekcji książąt Jusupowów. W 1852 r. przechowywano je w pałacu na Litejnym prostekcie 42 w Petersburgu. Mimo niewielkiej różnicy w wymiarach funkcjonowały jako *pendants*. W 1924 r. *Odpoczynek* przejęło Muzeum Puszkina w Moskwie. Rok później *Połów* został włączony do zbiorów Ermitażu.

ARCH → See Markova 2002, p. 138.

LIT → Nemilova 1971, pp. 31–33; Kuznetsova 1982, p. 153; Kuznetsova, Sharnova 2001, pp. 437–438, no. 449; Markova 2002, pp. 138–139; Kuznetsova, Sharnova 2005, pp. 437–438.

Nemilova jako pierwsza zwróciła uwagę, że prace z Moskwy i Petersburga mogły stanowić pierwotnie parę i powiązała je z postacią Casanovy. Atrybucję tę odrzuciła Kuznetsova, która *Połówów ryb* uważała za dzieło Loucherbourga i projekt tapiserii z manufaktury w Beauvais (il. IV-1).

W moim odczuciu mamy do czynienia z dziełami stworzonymi w warsztacie Casanovy kolektywnie, być może przy dużym (wykonawczym?) udziale Norblina lub anonimowego artysty, który pracował nad wspomnianymi wcześniej kompozycjami: *Polowanie na kaczki*, *Odpoczynek po polowaniu*, *Przed polowaniem*, *Po polowaniu*, *panneaux* do Hôtel de Béhague w Paryżu (poz. I–II).

Pair of paintings: Fishing Party and Resting after the Catch

ok./c.

1765–1770

Fishing Party
Oil on canvas, 68 × 189 cm
The State Hermitage Museum, St Petersburg, inv. no. ГЭ-5803

On the back, the number: '145' and a paper label with the number 'X.K. 660'.

Resting after the Catch
oil on canvas, 89 × 168 cm
The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, inv. no. 1011

PROVENANCE → The paintings came into the collection of the Princes Yusupov at some unknown time. In 1852, they were kept at the palace at 42 Litejny Prospekt in St Petersburg. Despite the slight difference in size, they functioned as *pendants*. In 1924, *Resting* was acquired by the Pushkin Museum in Moscow. A year later, *Fishing Party* became part of the Hermitage collection.

Nemilova was the first to point out that the works from Moscow and St Petersburg may have originally been a pair and linked them to Casanova. This attribution was rejected by Kuznetsova, who considered *Fishing Party* to be the work of Loucherbourg and a tapestry design from the Beauvais manufactory (fig. IV-1).

My impression is that we are dealing with works made collectively in Casanova's workshop, perhaps with a major contribution from Norblin or an anonymous artist who worked on the aforementioned compositions: *Duck Hunt*, *Resting After the Hunt*, *Before the Hunt*, *After the Hunt*, *panneaux* for the Hôtel de Béhague in Paris (cat. nos I–II).



IV-1
 Manufacture de Beauvais (Aubusson?)
 Francesco Casanova (proj.)
La Pêche
 Mobilier Nationale, Paris



VI

Postacie siedzące przy stole **Figures Seated at a Table**

ok./c.
 lata 70. XVIII wieku /
 1770s (?)

olej, płótno dublowane, 62,5 × 76 cm
 Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich, Zamek Królewski w Warszawie,
 ZKW-dep.FC/28/ab

Na odwrociu zieloną farbą: „FC-ZKW/58/a” i przekreślenie. Na podramku papierowa nalepka z napisem: „NORBLIN / PERSON SEATED AROUND TABLE”. Na ramie papierowa nalepka z napisem: „NORBLIN”.

HISTORIA → Obraz pochodzi z kolekcji Andrzeja Ciechanowieckiego. Jak trafił do jego zbioru – nie wiadomo. Fundacja przekazała obiekt na ZKW w 2004 r.

oil on canvas, relined, 62.5 × 76 cm
 Foundation of the Ciechanowiecki Collection, Royal Castle in Warsaw,
 ZKW-dep.FC/28/ab

On the back in green paint: 'FC-ZKW/58/a' and crossed through. On the stretcher, a paper label with the inscription: 'NORBLIN / PERSON SEATED AROUND TABLE'. On the frame, a paper label with the inscription: 'NORBLIN'.

PROVENANCE → The painting comes from the collection of Andrzej Ciechanowiecki. It is not known how it came to be in his collection. The Foundation donated it to the ZKW in 2004.

Ku atrybucji Norblinowi skłaniali się zarówno Ciechanowiecki, jak i kuratorzy Zamku Królewskiego. Przy okazji wystawy na Zamku Zdańkowska sugerowała jego podobieństwo do kilku dzieł artysty z okresu polskiego. Te pokrewieństwa są jednak bardzo luźne i nie pozwalają przesądzić o autorstwie, tym bardziej, że obiekt zdradza też związki z malarstwem z warsztatu Casanovy i jego kręgu. Warto wspomnieć tu o rysunku przypisywanym Loucherbourgowi, przedstawiającym siedzących przy stole mężczyzn (Ketterer 20.11.2015, poz. 33) oraz o tapiserii *Positek cyganów przy fontannie* wykonanej według projektu Casanovy, lub któregoś z jego uczniów (wytwór manufaktury w Beauvais z ok. 1777–1779, Petit Palais, Paryż, nr inw. PPO3535). Sam skłonny jestem widzieć w obrazie dzieło jednego z uczniów Casanovy, ale raczej innego niż Norblin.

Temat dzieła nie został dotychczas rozpoznany. Ukazuje ono wnętrze gmachu zbudowanego z ciosów kamienia. Pośrodku znajduje się stół, wokół którego siedzi sześciu starszych, brodatych mężczyzn. W centralnej części umieszczono kobietę w białej szacie (westalkę?), wysypującą z wielkiego dzbanka monety lub kruszce. Jej lewego ramienia dotyka młody mężczyzna. Na pierwszym planie ukazano dwie starsze kobiety – jedna z nich płacze i chowa twarz w dłoniach. Druga, o którą opiera się pies, zwraca się do jednego z mężczyzn. W tle widzimy otwór drzwiowy prowadzący do wnętrza, a w nim sylwetki dwóch mężczyzn.

VII Scena z historii antycznej – śmierć Aleksandra Wielkiego (?)

olej, płótno, 75 × 109 cm

HISTORIA → Obraz pochodził z kolekcji Ottona Eugena Messingera (1875–?), handlarza i kolekcjonera czynnego w Wormacji i w Rzymie. 16 kwietnia 1918 r. został wystawiony na aukcji jego zbioru zorganizowanej przez monachijską galerię Hugona Helbinga (1863–1938).

LIT → Helbing 16.04.1918, p. 17, lot 94; GPI, D-B3039, lot 94; Niemira 2022a, p. 247.

W katalogu aukcyjnym obraz opisano jako scenę z historii antycznej, w której kobieta rzuca się na ciało leżącego na łożu mężczyzny (jak przypuszczano: Aleksandra Wielkiego). Wśród świty żałobników przedstawiono też inne kobiety oraz generałów („Feldherren”), a za nimi kapłana z dwiema trąbami („Bläsern”). Jeśli obraz rzeczywiście był dziełem Norblina być może miał związek z *Ofiarą Poliksenny* (wymiary obu prac są zbliżone) lub był dziełem, które w 1770 r. artysta przedstawił w konkursie o *grand prix* (o ile nie była nim *Walka Telemacha*). Nie można wykluczyć, że sprzedany w Monachium obraz był autorstwa syna Norblina – Sebastiana, który podobnie jak ojciec sygnował często swoje prace samym nazwiskiem.

Both Ciechanowiecki and the curators of the Royal Castle were inclined towards the attribution to Norblin. On the occasion of the exhibition at the Castle, Zdańkowska suggested its similarity to several works by the artist from his Polish period. However, these affinities are very tenuous and do not allow us to determine the authorship, especially since the work also shows connections with paintings from the workshop of Casanova and his circle. It is worth mentioning here a drawing attributed to Loucherbourg, depicting men seated at a table (Ketterer 20.11.2015, lot 33), and a tapestry *Gypsies Eating a Meal Near a Fountain* made according to a design by Casanova or one of his pupils (a product of the Beauvais manufactory from around 1777–1779, Petit Palais, Paris, inv. no. PPO3535). I am more inclined to see the painting as the work of one of Casanova’s pupils, but someone other than Norblin.

The subject of the work has not yet been identified. It shows the interior of an edifice built of hewn stone. In the centre is a table, around which six elderly, bearded men are seated. In the centre is a woman in a white robe (a vestal virgin?), pouring out coins or bullion from a large jug. A young man is touching her left arm. Two elderly women are shown in the foreground – one of them is weeping and hiding her face in her hands. The other, against whom a dog is leaning, is addressing one of the men. In the background, we can see a doorway leading into the interior, with the silhouettes of two men.

Scene from Ancient History – Death of Alexander the Great (?)

oil on canvas, 75 × 109 cm

PROVENANCE → The painting is from the collection of Otto Eugen Messinger (1875–?), an art dealer and collector active in Worms and Rome. On 16 April 1918 it was put up for sale at an auction of his collection organized by the Munich gallery of Hugo Helbing (1863–1938).

The auction catalogue described the painting as a scene from ancient history, in which a woman throws herself on the body of a man lying on a bed (presumed to be Alexander the Great). Other women and generals („Feldherren”) were also depicted among the entourage of mourners, followed by a priest with two trumpets („Bläsern”). If the painting were indeed a work by Norblin, it may have been connected to *The Sacrifice of Polyxena* (the dimensions of the two works are similar) or it may have been the work that the artist presented at the Grand Prix competition in 1770 (if that were not *Telemachus Defeats His Opponent*). It cannot be ruled out that the painting sold in Munich was by Norblin’s son – Sébastien, who, like his father, often signed his works with only his name.



VIII

Spacer w parku I

Walk in the Park I

przed / before
1774

olej, deska, 34 × 42,5 cm lub 33,5 × 42,5

oil on panel, 34 × 42.5 cm or 33.5 × 42.5

HISTORIA → Początkowo prawdopodobnie w kolekcji Georges'a Blanche'a we Francji. Wystawiony na sprzedaż 26 czerwca 1968 r. w Wersalu, na Vente Floralties. Następnie w ofercie domu aukcyjnego Picard, Audap, Solanet & Associés. 17 grudnia 1997 r. wystawiony na sprzedaż w domu aukcyjnym Piasa w Paryżu. Następnie w ofercie Galerie Cailleux w Paryżu (?).

PROVENANCE → Initially probably in the collection of Georges Blanche in France. Put up for sale on 26 June 1968 at Versailles, at the Vente Floralties. Afterwards put up for sale at the auction house Picard, Audap, Solanet & Associés. On 17 December 1997 put up for sale at the Piasa auction house in Paris, then at the Galerie Cailleux in Paris (?).

ARCH → Petit Palais, Paris, Documentation Marianne Roland Michel, file: Norblin – stock.

LIT → Catalogue 26.06.1968, p. 73, no. 202; Roland Michel 1975, p. 39; Catalogue 17.12.1997, no. 30; Bernatowicz 1998, p. 114.

Roland Michel datowała obraz na okres poprzedzający wyjazd Norblina z Francji i zwracała uwagę na związek sceny z kompozycjami Watteau (scenkę z podnoszeniem kobiety siedzącej na ziemi – widoczną w centralnej części kompozycji – odnaleźć można na *Pielgrzymce na Cyterę*) oraz z obrazami Fragonarda (kompozycję *Le colin-maillard*, przed 1773, obecnie w Luwrze, nr inw. RF 2556). Dodać można, że związki obrazu z Fragonardem są nieco głębsze. Niewykluczone, że to właśnie od niego zaczerpnięto motyw parkowej rzeźby przedstawiającej siedzącego mężczyznę (por. rysunek Fragonarda *Widok parku z fontanną*, kolekcja prywatna)³⁸⁶.

Omawianą tu kompozycję wykonano także w innym wariantcie, w formie owalu (poz. IX). W obu przypadkach autorstwo Norblina wydaje się mało prawdopodobne, ale nie można go wykluczyć.

Roland Michel dated the painting to the period before Norblin's departure from France, and drew attention to the scene's connection with Watteau's compositions (the scene with a woman sitting on the ground being helped to stand – visible in the central part of the composition – can be found on *Pelerinage a l'île de Cythere*) and with Fragonard's paintings (*Le colin-maillard*, before 1773, now in the Louvre, inv. no. RF 2556). We should add that the painting's links with Fragonard are somewhat closer. It is possible that the motif of a park sculpture depicting a seated man was taken directly from it (cf. Fragonard's drawing *View of a Park with Fountain*, private collection).³⁸⁶

There was also another variant of the composition discussed here, in the form of an oval (cat. no. IX). Norblin's authorship seems unlikely in both instances, but it cannot be ruled out.

386 Praca reprodukowana w: Paris 1987, s. 116, poz. 38, il. 2

386 The work was reproduced in: Paris 1987, p. 116, no. 38, fig. 2



IX

Spacer w parku II

Walk in the Park II

przed / before
1774 (?)

olej, deska; 38 × 47 cm
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone (?)

oil on panel; 38 × 47 cm
private collection, United States of America (?)

HISTORIA → Obraz był wystawiony na sprzedaż na Vente Bigarnet w Dijon, 11 kwietnia 1923 r. jako dzieło Fragonarda. Następnie trafił do nieznanej kolekcji we Francji, potem do paryskiej Galerie Cailleux (działającej ówczesnie pod kierownictwem Paula Cailleux). W nieznanym okresie znalazł się w paryskiej kolekcji Henry'ego (?) Bondonneau. Wrócił do Galerie Cailleux (będącej już pod kierownictwem Jeana Cailleux). Według niedatowanego zapisku Roland Michel trafił ostatecznie do Stanów Zjednoczonych. Według karty obiektu znajdującej się w fototece we Frick Collection w Nowym Jorku jego właścicielem został Frederick Stafford, u którego obraz notowano jeszcze w 1981 r.

PROVENANCE → The painting was put up for sale at the Vente Bigarnet in Dijon on 11 April 1923 as a work by Fragonard. It then found its way into an unknown collection in France, and afterwards ended up in the Galerie Cailleux in Paris (then operating under the directorship of Paul Cailleux). At some unknown time it found its way into the Paris collection of Henry (?) Bondonneau. It returned to the Galerie Cailleux (by now under the directorship of Jean Cailleux). According to an undated note by Roland Michel, it eventually ended up in the United States. According to the index card in the photo library at the Frick Collection in New York, its owner was Frederick Stafford, in whose possession the painting was still recorded in 1981.

LIT → Roland Michel 1975, p. 39, no. 21; Patellière 1978, vol. 2, no. 6.

ARCH → Petit Palais, Paris, Documentation Marianne Roland Michel, file: Norblin; Frick Art Reference Library Photoarchive, file: Norblin, Jean-Pierre, 518-27a; INHA, Paris, Photothèque Peintures, II, 293 (BBA, no. 431).

Obraz został przypisany Norblinowi przez Roland Michel, która zidentyfikowała go jako powtórzenie *Spaceru w parku I*. Karta obiektu ze zbiorów Frick Collection odnotowuje, że kobieta na pierwszym planie ubrana jest w szaro-białą suknię, a drzewa są ukazane w różowych i szaro-zielonych tonach, co sugeruje, że artysta zmienił nieco kolorystykę pracy.

The painting was attributed to Norblin by Roland Michel, who identified it as a repetition of *Walk in the Park I* (cat. no. VIII). The index card in the Frick Collection notes that the woman in the foreground is dressed in a grey-white gown and the trees are shown in pink and grey-green tones, suggesting that the artist slightly changed the colour scheme of the work.

X

Karmiąca matka Nursing Mother

olej, deska, 23 × 17 cm

Sygnowany w lewym dolnym rogu

HISTORIA → Obraz wystawiono na aukcji w paryskiej galerii Georges'a Petit 22 maja 1924 r. i sprzedano za 4600 franków Paulowi i Marcelowi Jonasom.

oil on panel, 23 × 17 cm

Signed in lower left corner

PROVENANCE → The painting was put up for auction at the Paris gallery of Georges Petit on 22 May 1924 and sold for 4,600 francs to Paul Marcel Jonas.

LIT → Petit 22.05.1924, p. 11, lot 32.

Obraz znany jest tylko z noty katalogowej. Opisano go jako scenę przedstawiającą młodą kobietę, która stoi we wnętrzu wiejskiego domu i kieruje ku trzymanemu w ramionach dziecku pierś. Ubrana jest w zielony gorset („corsage”) i brązową spódnicę. Po lewej stronie przedstawiono krzesło z rzuconym na nie okryciem, po prawej: stół, misę, „pot de terre” (co oznaczać może zarówno gliniane naczynie, donicę, jak i pojemnik wypełniony palącym się węglem), miedziany kociołek. Na klepisku widać było leżące rzepy, marchewki i główkę kapusty.

Gabinetowe obrazy o podobnej tematyce cieszyły się w Paryżu dużym powodzeniem w latach 60 i 70. XVIII w. Zwykle utrzymywano je we flamandzkiej bądź holandyzującej stylistyce. Temat młodej matki w wiejskim wnętrzu podejmowali m.in. Boucher, Fragonard, Greuze, a także cały zespół pomniejszych artystów: Étienne Aubry, Marie-Marc-Antoine Bilcoq, Nicholas-Bernard Lépicier. Sporadycznie pojawia się nawet u akademika Jeana-Baptiste'a Marie Pierre'a, swego czasu protektora Norblina (Niemira 2022a, s. 60).

Tematy karmiącej matki podejmował także sam Norblin (zob. rysunek z 1787 r. ze zbiorów MNW, nr inw. NB A1.71/310).

The painting is known only from the catalogue note. It is described as a scene depicting a young woman standing in the interior of a village house and offering her breast to the baby she is holding in her arms. She is dressed in a green bodice ('corsage') and brown skirt. On the left is a chair with a cover thrown over it, and on the right: a table, a bowl, a 'pot de terre' (which can mean either a clay vessel, a pot or a container filled with burning coals), a copper cauldron. Lying on the floor some turnips, carrots and a head of cabbage could be seen.

Cabinet paintings with similar themes were very popular in Paris in the 1760s and 1770s, and they usually retained a Flemish or Netherlandish style. The subject of a young mother in a rural interior was taken up by Boucher, Fragonard, Greuze and a whole group of minor artists, including Étienne Aubry, Marie-Marc-Antoine Bilcoq and Nicholas-Bernard Lépicier. There is even an occasional appearance in works by the academician Jean-Baptiste Marie Pierre, at one time Norblin's protector (Niemira 2022a, p. 60).

The subject of the nursing mother was also taken up by Norblin himself (see the drawing of 1787 from the collection of the MNW, inv. no. NB A1.71/310 MNW).

XI

Kompozycja Composition

technika wykonania i rozmiary nieznane
zaginiony, przed 1939 r. w pałacu w Rogalinie

HISTORIA → Przed 1939 r. praca znajdowała się w kolekcji Rogera Raczyńskiego (1889–1945) w Rogalinie. Podczas jeden ze swoich wizyt odnotował ją w pokojach gościnnych pałacu Batowski.

technique and dimensions unknown
lost, before 1939 in the palace at Rogalin

PROVENANCE → Before 1939 the work was in the collection of Roger Raczyński (1889–1945) in Rogalin. During one of his visits Batowski noted that it was in the guest rooms of the palace.

ARCH → MKiDN, Departament Dziedzictwa Kulturowego za Granicą i Strat Wojennych,
Dzieła utracone, no. 9767; Archiwum PAN, Archiwum Batowskiego II-47, fol. 62.

Baza ministerialna uznaje co prawda omawianą tu kompozycję za obraz, ale pamiętać należy, że jedynym na to dowodem jest odnotowanie obiektu przez Batowskiego w wykazie zatytułowanym „Obrazy w Rogalinie”. Batowski nie uwzględnił jednak tej pracy w samym spisie obrazów, ale po prostu umieścił tam notatkę: „Norblin, Orłowski – wynotowane oddzielnie”. Być może więc chodzi tu tak naprawdę o rysunek?

Although the ministerial database recognizes the composition discussed here as a painting, it should be remembered that the only evidence for this is Batowski's note of it on a list entitled 'Paintings in Rogalin'. Batowski, however, did not include this work on the list of paintings itself, but simply included an annotation: 'Norblin, Orłowski – mentioned separately'. Therefore, is it possible that this may in fact refer to a drawing?

XII

Pejzaż z koniem Landscape with a Horse

technika i wymiary nieznanne

technique and dimensions unknown

HISTORIA → Obraz znajdował się w majątku Nowosiółki w dawnym województwie Wołyńskim i należał do Michała Ronkiera, a następnie jego syna – Stanisława Augusta.

PROVENANCE → The painting was located at the Novosilki estate in the former Volhynian Voivodeship and belonged to Michał Ronikier and then his son – Stanisław August.

LIT → Aftanazy 1988, vol. 5, p. 360.

Znany jest tylko z jednej wzmianki u Aftanazego. Nie wiadomo, na jakiej podstawie wiązano go z Norblinem.

Niewykluczone, że obraz jest tożsamy z anonimowym obrazem w stylu Aleksandra Orłowskiego, znajdującym się po wojnie w Pabanicach w zbiorach rodziny Błochowiaków, a uchodzącym za pracę Norblina (il. XII-1).

It is known from only one mention by Aftanazy. It is not known on what basis it came to be associated with Norblin.

It could be the very same anonymous painting in the style of Aleksander Orłowski, found after the Second World War in Pabanice in the collection of the Błochowiak family, and believed to be a work by Norblin (fig. XII-1).



XII-1

NN (Aleksander Orłowski?)
Mężczyzna na koniu / Man on a Horse
kol. pryw. / private collection

XIII

U kowala **At the Blacksmith's**

olej, płótno 53,5 × 61,6 cm
miejsce przechowywania nieznane

oil on canvas 53.5 × 61.6 cm
place of keeping unknown

HISTORIA → Obraz pochodził z kolekcji prof. Adama Politzera (1835–1920), lekarza czynnego w Wiedniu, i został wystawiony na sprzedaż w domu aukcyjnym Glückseliga i Wärndorfera 7 grudnia 1920 r.

PROVENANCE → The painting came from the collection of Professor Adam Politzer (1835–1920), a physician active in Vienna, and was put up for sale at the Glückselig and Wärndorfer auction house on 7 December 1920.

LIT → Glückselig 7.12.1920, lot 120.

Nie jest jasne, na jakiej podstawie pracę wiązano z Norblinem. Warto jednak podkreślić, że dwa z rysunków artysty podejmowały temat kucia konia (MNK XV-Rr.-971; MNK XV-Rr.-1646).

It is not entirely clear on what basis the work was linked to Norblin. However, it is worth noting that two of the artist's drawings dealt with the subject of shoeing a horse (MNK XV-Rr.-971; MNK XV-Rr.-1646).

XIV

Lodowisko **The Ice Rink**

olej, płótno, 88 × 124 cm

oil on canvas, 88 × 124 cm

HISTORIA → Wystawiony na sprzedaż w Österreichischer Kunstverein w Wiedniu, 3 kwietnia 1913 r. z ceną wywoławczą 6000 koron

PROVENANCE → put up for sale at the Österreichischer Kunstverein in Vienna on 3 April 1913, with an asking price of 6,000 crowns.

LIT → GPI, D-B2216, lot 65; Österreichischer Kunstverein 3.04.1913, p. 23, lot 65.

W katalogu aukcyjnym obraz opisano jako przedstawienie humorystyczne, ukazujące postaci, które zabawiają się jazdą na łyżwach. Po prawej stronie było widać oficera wiążącego łyżwy, kilku rozmawiających mężczyzn i kobiety sprzedające żywność. Po lewej – postaci wykonujące „charakterystyczne ruchy” („charakteristischen Bewegungen”). Stan zachowania pracy określono jako bardzo dobry.

The auction catalogue described the painting as a humorous representation, showing figures having fun skating on ice. On the right was an officer tying skates, several men talking and women selling food. On the left – figures performing ‘characteristic moves’ (‘charakteristischen Bewegungen’). The state of preservation of the work was described as very good.

Temat lodowiska Norblin podejmował kilkakrotnie. Najbardziej znanymi przykładami są sceny z lat 80. XVIII w. ukazujące zabawę wydaną w Powązkach na cześć Heleny Radziwiłłowej i Marii z Czartoryskich Wirtemberskiej (il. XIV-1; ZNiO I.g. 6137). Nieco później, w 1795 r., Norblin opracował kompozycję przedstawiającą lodowisko na Wiśle (BOXM, Γ-401). Chociaż w prawym dolnym rogu tego rysunku mamy do czynienia z postacią męską zakładającą łyżwy, trudno dopatrywać się w nim związku z obrazem z Wiednia – na pracy z Winnicy oprócz łyżwiarzy Norblin ukazał zaprzęgi i sanie, których opis obrazu nie wymienia.

Norblin took up the theme of the ice rink several times. The best-known examples are scenes from the 1780s showing a party given at Powązki in honour of Helena Radziwiłł and Maria Czartoryska, future Duchess of Württemberg (ZNiO I.g. 6137; fig. XIV-1). A little later, in 1795, Norblin made a composition depicting an ice rink on the Vistula (BOXM, Vinnysia, Γ-401). Although there is a male figure putting on skates in the lower right corner of this drawing, it is difficult to see any connection with the painting from Vienna – in the work from Vinnysia, in addition to the skaters, Norblin depicted sleds and sleighs, which are not mentioned in the painting's description.

XVI

Portret Izabeli Czartoryskiej

Portrait of Izabela Czartoryska

olej, podłoże nieznane, 27 × 19 cm

HISTORIA → W 1917 r. obraz znajdował się w posiadaniu Aleksandry z Jasieńskich, żony powieściopisarza Wincentego, hr. Łosia, należącej do komitetu organizacyjnego wystawy „Portet kobiety wieku XVIII-go”, na której go wystawiono.

oil, support unknown, 27 × 19 cm

PROVENANCE → In 1917 the painting was in the possession of Aleksandra née Jasieńska, wife of the novelist Wincenty, Count Łoś (1857–1918); she was a member of the organizing committee of the exhibition ‘Eighteenth-Century Portraits of Women’, at which it was on display.

LIT→ Warszawa 1917, p. 15, no. 44.

W 1917 r. obraz zaprezentowano na wystawie jako przypisywany Norblinowi.

In 1917, the painting was presented at the exhibition as attributed to Norblin.

XVII

Kompozycja

Composition

1788

olej, podłoże i wymiary nieznane.

Sygnowany i datowany: „Norblin 1788”.

HISTORIA → 18 marca 1927 r. warszawska galeria „Dom Sztuki” przedstawiła komisji zakupów MNW obraz bez ram, sygnowany i datowany: „Norblin 1788”. Muzeum obrazu nie zakupiło. Jego dalsze losy są nieznane. Być może obraz jest tożsamy z kompozycją *Józef tłumaczący sny*, którą w 1928 r. nabyło Muzeum śląskie (poz. O).

oil, support and dimensions unknown.

Signed and dated: ‘Norblin 1788’.

PROVENANCE → On 18 March 1927 the Warsaw ‘Dom Sztuki’ gallery presented a frameless painting, signed and dated: ‘Norblin 1788’ to the MNW’s purchasing committee. The Museum did not purchase the painting. Its further fate is unknown. Perhaps the painting is the composition *Joseph Interpreting Dreams*, which was acquired in 1928 by the Silesian Museum (cat. no. O).

ARCH→ MNW, Materiały Komisji Zakupów Muzealiów, file: 415a, fol. 77.

XVIII

Pocztowy na stole wsparty

Cavalry Soldier Leaning on a Table

technika i wymiary nieznane

HISTORIA → Na początku XIX w. obraz był własnością Marcelego Lubomirskiego (1792–1809), którego Norblin prawdopodobnie uczył rysunku ok. 1801–1803 r. Ok. 1911 r. być może znajdował się w zbiorach Wojciecha Kolasińskiego w Warszawie.

technique and dimensions unknown

PROVENANCE → At the beginning of the nineteenth century, the painting was the property of Marceli Lubomirski (1792–1809), whom Norblin probably taught drawing c. 1801–1803. In c. 1911 it may have been in the collection of Wojciech Kolasiński (1852–1916) in Warsaw.

ARCH→ ZNiO, 2585.

LIT→ Batowski 1911a, pp. 132 (?), 147.

Wśród rysunków Norblina nie ma prac podejmujących temat pocztowego ani też mężczyzny stojącego przy stole. Być może stół był w rzeczywistości rodzajem mównicy i mamy tu do czynienia z inną wersją portretu Ledóchowskiego (poz. 23) albo obraz imitował kompozycje Salvatora Rosy z samotnymi żołnierzami (il. 15–17)? Niewykluczone też, że praca jest tożsama z obrazem przedstawiającym „młodego szlachcica w czerwonym żupanie i zielonym kontuszu, stojącym obok mównicy”, którego atrybucję Norblinowi Batowski odrzucił.

There are no works among Norblin's drawings that take up the subject of a cavalry soldier or a man standing at a table. Perhaps the table was in fact a kind of rostrum and we are dealing here with another version of Ledóchowski's portrait (cat. no. 23) or the painting imitated Salvatore Rosa compositions with soldiers (figs 15–17)? It is also possible that the work is the painting depicting 'a young nobleman in a red *żupan* and green *kontusz*, standing next to a rostrum'; its attribution to Norblin was rejected by Batowski.

XIX Martwa natura z instrumentami muzycznymi

olej, podłoże nieznane, wymiary nieznane

HISTORIA → Obraz wymieniony w odrębnym dopisku do katalogu aukcji z 1855 r., na której licytowano kolekcję Ludwika Marcina Norblina.

ARCH → Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, Paris, Documents de commissaires-priseurs, D60 E3 2.

LIT → Rosset 2005b, p. 218.

Pracę do literatury wprowadził de Rosset, który odnalazł dotychczas ją dopisek w katalogu aukcyjnym kolekcji Ludwika M. Norblina. Obraz opisano jako malowane olejno przedstawienie instrumentów muzycznych. Emil Norblin wycenił ten obiekt na 55 franków.

Still Life with Musical Instruments

oil, support and dimensions unknown

PROVENANCE → The painting is mentioned in a handwritten annotation to the catalogue of an 1855 auction at which the collection of Louis Martin Norblin was put on sale.

The work was introduced into the literature by de Rosset, who found the annotation relating to it in the auction catalogue of Louis M. Norblin's collection. The painting was described as an oil-painted depiction of musical instruments. Emil Norblin valued the object at 55 francs.

XX Pokłon trzech króli

olej (?), podłoże nieznane, wymiary „dużej ćwiartki [papieru]”

HISTORIA → Obiekt pochodził ze zbiorów Kosińskiego, zapewne Józefa Kosińskiego, malarza (1753–1821). W nieznanym okresie trafił do kolekcji J. Schatzfeiera.

LIT → Dąbrowski 1855, p. 375.

Pracę notuje malarz Bonawentura Dąbrowski (1807–1862) w tekście będącym uzupełnieniem do *Słownika malarzów polskich* Rastawieckiego. Zdaniem autora niewielką kompozycję z *Pokłonem trzech króli* przypisywano na przemian Rembrandtowi i Norblinowi, ale była ona dziełem tego ostatniego. Ponieważ Dąbrowski opisał ją jako „malowaną na szaro”, wydaje się, że tak naprawdę nie był to obraz, ale gwasz w stylu grisaille'ów Norblina zachowanych w MNW. Temat pokołonu Magów Norblin podejmował też w technice sepia (MNK III-r.a-1344; 28.8 × 22.5 cm).

Adoration of the Three Magi

oil (?), support unknown, dimensions 'large quarter [of paper]'

PROVENANCE → The object came from the collection of Kosiński, presumably Józef Kosiński, painter (1753–1821). At some unknown time it found its way into the collection of J. Schatzfeier.

The work is mentioned by the painter Bonawentura Dąbrowski (1807–1862) in a text supplementing Rastawiecki's *Dictionary of Polish Painters*. According to the author, the small composition depicting the *Adoration of the Three Kings* was alternately attributed to Rembrandt and Norblin, but it was the work of the latter. Since Dąbrowski described it as 'painted in grey', it seems that it was not really a painting, but a gouache in the style of Norblin's *en grisaille* drawings preserved in the MNW. Norblin also undertook the subject of the *Adoration* in sepia (MNK III-r.a-1344; 28.8 × 22.5 cm).

PRACE MYLNI
PRZYPISYWANE
(WYBÓR)

WORKS MISTAKENLY
ATTRIBUTED
(SELECTION)



A–B

Para obrazów: Scena batalistyczna z wiatrakiem i Przed karczmą
olej, deska, 18,5 × 27 cm (każdy)
kolekcja prywatna
Na każdej z prac w prawym dolnym rogu słabo czytelny napis

Obrazy pochodzą z prywatnej, paryskiej kolekcji. 16 marca 2011 r. były wystawione na sprzedaż w paryskim domu aukcyjnym Delorme & Collin du Bocage (Delorme & Collin du Bocage 16.03.2011, poz. 34) pod nazwiskiem Norblina. 29 maja 2018 r. wystawiono je na aukcji w Warszawie, w Polswissie z taką samą atrybucją (Polswiss 29.05.2018, poz. 4). Autorstwo Norblina potwierdzają dwie ekspertyzy: René Milleta i Janusza Michałowskiego.

W moim odczuciu obrazy te z Norblinem, a tym bardziej młodym Norblinem, jak sugerowali to obaj eksperci, nie mają wiele wspólnego. Bliższe są za to twórczości kilku malarzy czynnych w Paryżu na przełomie XVIII i XIX w., przede wszystkim Georges'a Michela (1763–1843).



C

Towarzystwo w parku
olej na desce, 29,5 × 42 cm,
Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 3223 MNW
W prawym dolnym rogu słabo widoczny fragment (wtórnie naniesionej?)
sygnatury: „N. f. 1779”.

Obraz w 1958 r. został przekazany przez Centralny Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków do MNW. Od tego czasu aż do dziś do atrybucji Norblinowi podchodzono ostrożnie, ale jej kategorycznie nie odrzucano. Za pracę Norblina ostatnio uznały ją Dmowska i Zdańkowska (Dmowska et al. 2022, s. 88). W moim



A–B

Pair of paintings: Battle Scene with Windmill and in Front of an Inn
oil on panel, 18.5 × 27 cm (each)
private collection
There is a faintly legible inscription in the lower right-hand corner on both works

The paintings come from a private collection in Paris. On 16 March 2011 they were put up for sale at the Parisian auction house Delorme & Collin du Bocage (Delorme & Collin du Bocage 16.03.2011, lot 34) under Norblin's name. On 29 May 2018, they were auctioned at Polswiss in Warsaw with the same attribution (Polswiss 29.05.2018, lot 4). Norblin's authorship is confirmed by two expert opinions: René Millet and Janusz Michałowski.

In my opinion, these paintings have no connection with Norblin, and even less with the young Norblin, as suggested by both experts. Instead, they are closer to the works of a number of painters active in Paris at the turn of the eighteenth and nineteenth centuries, first and foremost Georges Michel (1763–1843).

C

Gathering in the Park
oil on panel, 29.5 × 42 cm
National Museum, Warsaw, inv. no. MP 3223 MNW
In the lower right corner a faint fragment of a signature (added later):
‘N. f. 1779’

The painting was transferred to the MNW in 1958 by the Central Board of Museums and Protection of Monuments. From then until now, the attribution to Norblin has been treated cautiously, but not categorically rejected. It has recently been recognized as Norblin's work by Dmowska and Zdańkowska (Dmowska et al.

odczuciu nie da się tej atrybucji utrzymać, a praca albo jest dziełem któregoś z jego uczniów, albo dziełem Jana Ścisły lub Józefa Wahla, na które wtórnie naniesiono sygnaturę Norblina.



D–E

Sceny parkowe
olej na papierze naklejonym na płótno, 21,5 × 17 cm oraz 21,3 × 17 cm
Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. MP 26 i 27

Prace pochodzą z kolekcji Edwarda Rastawieckiego, który kupił je od spadkobierców Norblina i uważał za jego dzieła. Teorię o autorstwie Norblina podważył Batowski (1911a, s. 205), ale niedawno powróciła do niej Bernatowicz (1998, s. 123), a za nią inni (m.in. Malawski 2021, s. 295). Z taką atrybucją obrazy przeze wiele lat funkcjonowały także w MNP, gdzie datowano je ponadto na ok. 1780 r.

Jak pokazałem już gdzie indziej (Niemira 2022c), w rzeczywistości mamy tu do czynienia nie z kompozycjami Norblina, ale z powtórzeniem obrazów Huberta Roberta³⁸⁷ i Étienne'a Théolona (Théaulona). Ich oryginały Norblin kupił na aukcji w Paryżu 19 stycznia 1774 r. i przywiózł ze sobą do Polski. Z katalogu aukcji znamy wymiary obu prac: 8 na 6 cali paryskich. Wiemy też, że wykonane były na płótnie, a w każdym razie na ich odwrociu autor noty zobaczył jego sploty (Catalogue 19.01.1774, s. 44, poz. 116). Na egzemplarzu katalogu należącym do Gabriela de Saint-Aubin zachowały się dwa szkice tych kompozycji. Pokrywają się one z kompozycjami omawianych tu obrazów z Poznania. Rysunki Saint-Aubina nie powstały jednak na podstawie

387 Na marginesie warto dodać, że kompozycja Roberta może być w rzeczywistości trawestacją innego gabinetowego obrazu, współcześnie związanego z Fragonardem (The Bowes Museum, nr inw. B.M.396).

2022, p. 88). In my view, this attribution cannot be upheld, and the painting is either the work of one of his pupils or the work of Jan Ścisły or Józef Wahl, to which Norblin's signature was added later.



D–E

Park Scenes
oil on paper pasted onto canvas, 21.5 × 17 cm and 21.3 × 17 cm
National Museum, Poznań, inv. nos MP 26 and MP 27

The works come from the collection of Edward Rastawiecki, who bought them from Norblin's heirs and believed them to be works by the artist himself. Norblin's authorship was challenged by Batowski (1911a, p. 205), but this has recently been revisited by Bernatowicz (1998, p. 123) and upheld by others (including Malawski 2021, p. 295). The paintings functioned with this attribution for many years also in the MNP, where they were furthermore dated to c. 1780.

As I have shown elsewhere (Niemira 2022c), here we are in fact not dealing with compositions by Norblin, but with reproductions of paintings by Hubert Robert³⁸⁷ and Étienne Théolon (Théaulon). Norblin bought their originals at a sale in Paris on 19 January 1774 and brought them with him to Poland. We know the dimensions of both works from the auction catalogue: 8 by 6 Parisian inches. We also know that they were made on canvas and, in any case, the author of the note saw the weave on the reverse (Catalogue 19.01.1774, p. 44, lot 116). Two sketches of these compositions are preserved on a copy of the catalogue belonging to Gabriel de Saint-Aubin. They overlap with the compositions of the Poznań paintings discussed here. Saint-Aubin's

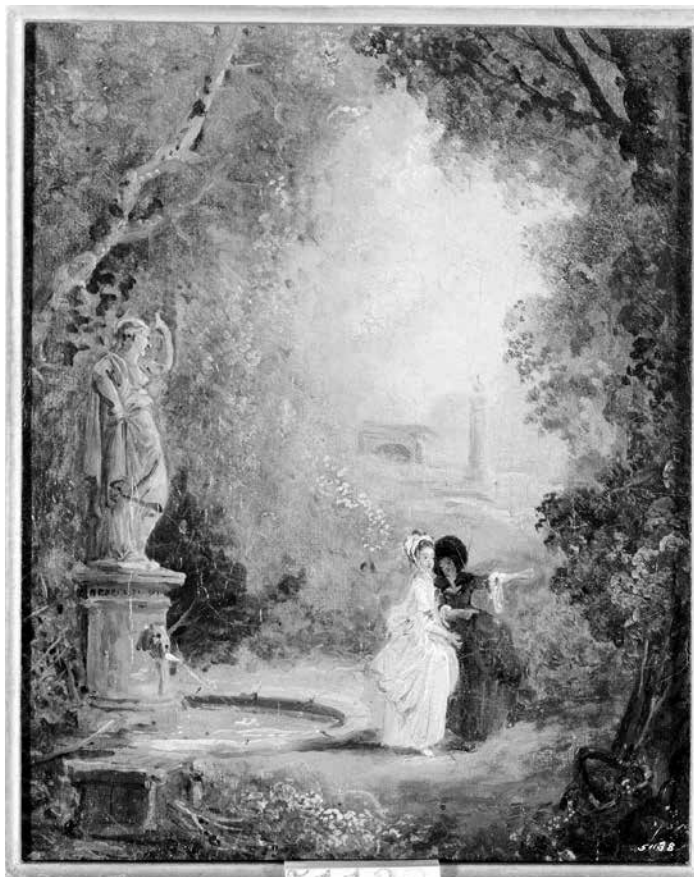
387 As an aside, it is worth adding that Robert's composition may in fact be a travesty of another cabinet painting now associated with Fragonard (The Bowes Museum, inv. no. B.M.396).

obrazów poznańskich. Sposób ich wykonania odbiega od stylu Roberta i Théolona. Oryginały kompozycji z kolekcji Norblina są tożsame z pracami, które trafiły w nieznanymi okolicznościach do zbioru Alphonse'a de Rothschilda. Ostatni raz notowane były na rynku sztuki w londyńskim oddziale Sotheby's, 26 czerwca 1963 r. (il. D-1; E-1). Kiedy wykonano poznańskie kopie nie jest jasne. Być może pracował nad nimi któryś z uczniów Norblina lub jego syn Sebastian? Na marginesie warto wspomnieć, że pod względem wykonania obrazy przypominają dwie anonimowe prace pejzażowe z MNW (MP 316 i MP 317) wiązane z Kazimierzem Wojniakowskim.

drawings, however, were not based on the Poznań paintings. The way they were executed differs from the style of Robert and Théolon. The original compositions in the Norblin collection are the same as the works that ended up in unknown circumstances in the collection of Alphonse de Rothschild. They were last listed on the art market at the London branch of Sotheby's, 26 June 1963 (figs D-1 and E-1). When the Poznań copies were made is not clear. Perhaps one of Norblin's pupils or his son Sébastien worked on them? As an aside, it is worth mentioning that, in terms of their execution, the paintings resemble two anonymous landscape works from the MNW (MP 316 and MP 317) associated with Kazimierz Wojniakowski.



D-1
Étienne Théolon
Scena parkowa / Park Scene
kol. pryw. / private collection
fot. / photo Frick Art Reference Library Photoarchive



E-1
Hubert Robert
Scena parkowa / Park Scene
kol. pryw. / private collection
fot. / photo Frick Art Reference Library Photoarchive



F-H

Trzy pejzaże
olej, płótno naklejone na deskę, 9 × 11,5 cm (każdy)
Ermitaż, Petersburg, nr inw. ГЭ-10372-10374

Prace trafiły do zbiorów Muzeum w 1980 r. z atrybucją Norblinowi. Ich stylistyka przypomina jednak raczej twórczość Jana Ścisły (por. szczególnie parę obrazów z 1768 r. w zbiorach MNW, nr inw. MP 2715 MNW i MP 2716 MNW).

F-H

Three Landscapes
oil on canvas, pasted on panel, 9 × 11.5 cm (each)
Hermitage, St. Petersburg, inv. No. ГЭ-10372-10374

The works entered the Museum's collection in 1980 with an attribution to Norblin. Their style, however, is more reminiscent of the work of Jan Ścisło (cf. especially a pair of paintings from 1768 in the collection of the MNW, inv. nos MP 2715 MNW and MP 2716 MNW).



I-J

Para obrazów: Pracznicy i eleganckie towarzystwo przy fontannie oraz
Eleganckie towarzystwo i żebracy
olej, płótno, 56 × 46 cm każdy

Obrazy w sierpniu 1970 lub 1975 r. zostały sprzedane jako dzieła Casanovy przez nowojorską Heim Gallery niejakemu „Staffordowi” (być może Frederickowi Staffordowi?), za 60 000 franków (Luwr, Documentation – Peintures, dossier: Norblin). Kilkakrotnie wracały na rynek sztuki, ostatnio wystawiono je w domu aukcyjnym Christie's i 19 kwietnia 2019 sprzedano poniżej estymacji, za 3500 euro.



I-J

Washerwomen and Elegant Company at a Fountain and Elegant Company
and Beggars
oil on canvas, 56 × 46 cm each

The paintings were sold as works by Casanova in August 1970 or 1975 by New York's Heim Gallery to a certain 'Stafford' (perhaps Frederick Stafford?), for 60,000 francs (Louvre, Documentation – Peintures, dossier: Norblin). They have returned to the art market several times, most recently put up for sale at Christie's and sold on 19 April 2019 below the estimate, for 3,500 euros.

Chociaż rozwiązania kompozycyjne (zestawienie eleganckiego towarzystwa z żebrakami i praczkami) rzeczywiście mogą budzić skojarzenia z twórczością Norblina, obrazy nie są w moim odczuciu jego autorstwa. Mamy tu raczej do czynienia z tym samym artystą, który wykonał kopię *Teatru kukielkowego* Norblina (zob. il. 93-1).



K
Fontanna Miłości
olej, płótno, 57,5 × 74 cm
kolekcja prywatna

Obraz pojawił się na rynku aukcyjnym jako dzieło przypisywane Norblinowi. Zdradza liczne analogie do prac powstałych w pracowni Casanovy, wykonanych być może przy udziale Norblina (zob. poz. I-II: *Półow ryba*, *Polowanie na kaczki*, *Odpoczynek po polowaniu*), i obrazów przez niektórych przypisywanych Norblinowi (np. dwie wersje *Spaceru w parku*, zob. poz. VIII-IX) Sądzę jednak, że jest dziełem innego paryskiego artysty, anonimowego autora *Fontanny Miłości*, kompozycji, którą sprzedano niedawno z atrybucją Jeanowi- Frédéricowi Schallowi (1752–1825) (il. K-1).

Although the compositional solutions (the juxtaposition of elegantly dressed company and beggars and washerwomen) may indeed evoke associations with Norblin's work, in my opinion the paintings are not by him. I think that we are dealing here with the same artist who made a copy of Norblin's *Puppet Show* (see fig. 93-1).

K
Fountain of Love
oil on canvas, 57.5 × 74 cm
private collection

The painting appeared on the auction market as a work attributed to Norblin. It shows numerous analogies to works created in Casanova's studio, possibly with Norblin's participation (see cat. nos I-II; *Fishing*, *Duck Hunt*, *Resting After Hunting*), and paintings attributed by some to Norblin (e.g., two versions of *Walk in the Park*, see cat. nos VIII-IX) I believe, however, that it is the work of another Parisian artist, the anonymous author of *Fountain of Love*, a composition recently sold with an attribution to Jean-Frédéric Schall (1752–1825) (fig. K-1).



K-1
NN (Jean-Frédéric Schall?)
Fontanna miłości / La Fontaine de l'amour
kol. pryw. / private collection

L

Freski w pawilonach ogrodowych w Zdzięciole zniszczone

W starszej literaturze spotkać się można z informacją, jakoby Norblin namalował freski w pawilonach ogrodowych w Zdzięciole, majątku należącym do Stanisława Radziwiłła i jego żony Karoliny z Pocijów (m.in. Batowski 1911a, s. 92–93; Bernatowicz 1998, s. 115; Aftanazy 1988, t. 2, s. 497). Jak przekonująco pokazała Polanowska (2010, s. 274–275) autorem tych niezachowanych prac był w rzeczywistości Jan Rustem.



M

Maria Wirtemberska jako Junona na tle pałacu Marynki w Puławach olej, płótno (lub papier naklejony na płótno?), 37 × 46,2 cm.

Obraz pochodzi ze zbiorów Ordynacji Zamoyskich (Ajewski 1997, s. 102). Od lat 80. XX wieku do 2016 r. znajdował się w depozycie na Wawelu, w 2016 wrócił do zbiorów Macieja Zamoyskiego.

Chociaż obraz nie nosi znamion twórczości Norblina, atrybucja została podtrzymana zarówno przez pracowników Wawelu, którzy przyjmowali obiekt w depozyt, jak i przez Bernatowicz (1998, s. 123). Warto dlatego przypomnieć, że kiedy w 1914 r. obraz zaprezentowano na „Wystawie malarstwa dawnego” w świetlicy Krakowskiego TPSP, wiązano go nie z Norblinem, ale jego szeroko rozumianą szkołą (Łuksina 1914, s. 4–5).

N

Józef i żona Putyfara olej, podłoże nieznanne, 9 × 7,5 cala staropolskiego [22,32 × 18,6 cm]

W katalogu kolekcji Stanisława Augusta obraz jest opisany jako wykonany według Rembrandta, a w jednym z egzemplarzy tego wykazu przypisano go Norblinowi. Niesłusznie. Praca pojawia się bowiem w nocie wyszczególniającej obrazy sprzedane królowi przez Jacques'a Triebła w 1779 r., a przywiezione zapewne z Berlina (zob. Mańkowski 1932, s. 280; Patellière 1978, t. 2, poz. 35).

Na marginesie warto jednak wspomnieć, że Norblin podejmował temat Józefa i żony Putyfara (Catalogue 5.02.1855, s. 2, poz. 17; ZNiO, I.g.4983).

L

Frescoes in the garden pavilions in Zdzięcioł destroyed

In the older literature one can find information that Norblin painted frescoes in the garden pavilions at Zdzięcioł (now Dzyatlava, Belarus), an estate belonging to Stanisław Radziwiłł and his wife Karolina née Pocij (e.g. Batowski 1911a, pp. 92–93; Bernatowicz 1998, p. 115; Aftanazy 1988, vol. 2, p. 497). As Polanowska (2010, pp. 274–275) has convincingly shown, the author of these no longer existing works was in fact Jan Rustem.

M

Maria of Württemberg as Juno with the Marynka Palace in Puławy in the Background oil on canvas (or paper pasted onto canvas), 37 × 46.2 cm

The painting comes from the collection of the Zamoyski Entail (Ajewski 1997, p. 102). From the 1980s until 2016 it was on loan to Wawel Castle; in 2016 it was returned to the collection of Maciej Zamoyski.

Although the painting does not bear the hallmarks of Norblin's work, the attribution was upheld both by the Wawel staff who took the loaned painting into their care and by Bernatowicz (1998, p. 123). It is therefore worth recalling that when, in 1914, the painting was presented at the 'Exhibition of Old Paintings' in the common room of the Kraków Society of Friends of Fine Arts (TPSP), it was associated not with Norblin, but with his school in the broadest sense of the term (Łuksina 1914, pp. 4–5).

N

Joseph and Potiphar's Wife oil, support unknown, 9 × 7.5 old Polish inches [22.32 × 18.6 cm]

In the catalogue of the Stanisław August collection, the painting is described as being painted after Rembrandt, and one copy of the catalogue attributed it to Norblin. But wrongly so. Indeed, the work appears in a note detailing paintings sold to the king by Jacques Triebel in 1779, and probably brought from Berlin (see Mańkowski 1932, p. 280; Patellière 1978, vol. 2, no. 35).

As an aside, however, it is worth mentioning that Norblin took up the subject of Joseph and Potiphar's wife (Catalogue 5.02.1855, p. 2, lot 17; ZNiO, I.g.4983).



O
Józef tłumaczący sny
olej, płótno (?), 83 × 76 cm

Dawniej w Muzeum Śląskiem w Katowicach, nr inw. Sz 198. Obecnie strata wojenna, MKiDN, Departament Dziedzictwa Kulturowego za Granicą i Strat Wojennych, Dzieła utracone: nr karty 3159.

Obraz został nabyty przez Muzeum Śląskie w 1928 r. od ks. prof. Szczęsnego Dettloffa z Poznania i uchodził za dzieło Norblina. Zachowana fotografia pracy nie pozwala jednak na kategoryczne potwierdzenie tej atrybucji. Według noty zachowanej w teczce „Norblin” w Pracowni Słownika Artystów Polskich w IS PAN, obiekt nie był sygnowany, ale widniała na nim data 1788.

Być może praca jest tożsama z obiektem notwanym w 1927 r. w warszawskiej galerii „Dom Sztuki” (przy czym tamten obraz był podobno sygnowany, por. poz. XVII).



P
Spotkanie króla Jana III i cesarza Maksymiliana pod Wiedniem
olej, płótno, 170 × 240 cm
kolekcja prywatna

O
Joseph Interpreting Dreams
oil on canvas (?), 83 × 76 cm

Formerly in the Silesian Museum in Katowice, inv. no. Sz 198. Now a war loss, MKiDN, The Division for Looted Art, Lost works, index card no. 3159.

The painting was acquired by the Silesian Museum in 1928 from the Rev. Prof. Szczęсны Dettloff of Poznań and was believed to be a work by Norblin. However, a surviving photograph of the work does not enable a definitive confirmation of this attribution. According to a note preserved in the file 'Norblin' in the Department of the Dictionary of Polish Artists at the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, the object was not signed, but bore the date 1788.

It is possible that the work is the one mentioned in 1927 at the 'Dom Sztuki' gallery in Warsaw (apparently that painting was signed in a similar way, cf. cat. no. XVII).

P
Meeting of King Jan III Sobieski and Emperor Maximilian at Vienna
oil on canvas, 170 × 240 cm
private collection

Obraz pojawił się w ok. 2015/2016 r. w jednym z warszawskich domów aukcyjnych i został sprzedany na *private sale*. Wiązano go ówczesnie z Norblinem i jego uczniami. Być może w atrybucji kierowano się wzmianką o „wielkim obrazie bitwy pod Wiedniem” Norblina, znajdującym się w połowie XIX w. w kolekcji Adolfa Cichowskiego w Paryżu (Kalinka 1852, s. 8), albo sądzono, że praca jest tożsama z dziełem o tym samym temacie, które w monografii Norblina wymienia Kępińska³⁸⁸.

W odczuciu piszącego te słowa omawiany tu wielkoformatowy obraz nie jest dziełem Norblina ani nikogo z jego kręgu. Autorem może być za to Ignace Duvivier (1758–1832), francuski malarz czynny m.in. w Dreźnie i Wiedniu i mający liczne kontakty z polskimi magnatami. Za punkt odniesienia może tu posłużyć monumentalna praca Duviviera przedstawiająca wnętrze hiszpańskiej szkoły jeździeckiej w Wiedniu (Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, nr inw. 2699). Odnajdujemy tam analogiczny sposób opracowania koni, postaci ludzkich, a nawet podobny zestaw rekwizytów (np. chorągiew na pierwszym planie po lewej stronie).

W kontekście obu obrazów warto też przywołać scenę przedstawiającą *Stefana Czarnieckiego w bitwie pod Warką* ze zbiorów MNWr (nr inw. VIII-2400). Uchodzi ona – moim zdaniem mylnie – za dzieło Franciszka Smuglewicza. W rzeczywistości może być dziełem Duviviera.

The painting appeared in *c.* 2015/2016 in one of Warsaw's auction houses and was sold at a private sale. It was associated at the time with Norblin and his pupils. Perhaps the attribution was prompted by the reference to Norblin's 'great painting of the Battle of Vienna', which in the mid-nineteenth century was in the collection of Adolf Cichowski in Paris (Kalinka 1852, p. 8), or it was thought that the work was the same one, on the same subject, which Kępińska mentioned in a monograph about Norblin.³⁸⁸

In my opinion, the large-format painting discussed here is not the work of Norblin or anyone from his circle. Instead, the author may have been Ignace Duvivier (1758–1832), a French painter active in Dresden and Vienna, among other places, who had numerous contacts with Polish magnates. Duvivier's monumental work depicting the interior of the Spanish Riding School in Vienna (Kunsthistorisches Museum, Vienna, inv. no. 2699) may serve as a point of reference here. There we find a similar treatment of horses, human figures and even a similar set of props (e.g. the flag in the foreground on the left).

In the context of both paintings it is also worth recalling the scene depicting *Stefan Czarniecki at the Battle of Warka* from the collection of the MNWr (inv. no. VIII-2400). In my opinion, it is mistakenly considered to be by Franciszek Smuglewicz. It may in fact be the work of Duvivier.



Q

Elekcja Wettina na króla Rzeczypospolitej
olej, płótno, 140 × 273 cm
Zamek Królewski na Wawelu, nr inw. 3238.

Obraz pochodzi z krakowskich zbiorów Franciszka Potockiego (1877–1949). W nieznanym okresie, zapewne w czasie II wojny światowej, nabył go Stanisław Augustyn Ciecierski i 27 marca 1947 r.

³⁸⁸ Kępińska powołała się na artykuł Stanisława Świerza-Zalewskiego. Nie tylko jednak podała jego błędny adres bibliograficzny, ale także przeinaczyła jego treść: w tekście, który zapewne miała na myśli (Świerz-Zalewski 1937, s. 13), o obrazie bitwy pod Wiedniem nie ma mowy.

Q

Election of Wettin as King of the Polish-Lithuanian Commonwealth
oil on canvas, 140 × 273 cm
Wawel Royal Castle, Kraków, inv. no. 3238.

The painting comes from the Kraków collection of Franciszek Potocki (1877–1949). At an unknown time, probably during the Second World War, it was acquired by Stanisław Augustyn Ciecierski and sold on

³⁸⁸ Kępińska referred to an article by Stanisław Świerz-Zalewski. However, not only did she inaccurately cite the bibliography, but she also misrepresented the content: the text she probably had in mind (Świerz-Zalewski 1937, p. 13), does not mention the Battle of Vienna.

sprzedził Państwowym Zbiorom Sztuki na Wawelu, gdzie praca uchodziła za dzieło Luki Carlevarisa (1663–1730). Mańkowski w 1951 r. atrybuował obraz Martinowi Altomonte (Mańkowski 1951, s. 278). W 2004 r. Kuczman na podstawie analizy stylistycznej („swoboda formy”, „szkicowość”, „żywość linii”, „płatnina form”, „lekki, zarazem śmiały pędzel” itp.) przypisał pracę Norblinowi (Kuczman 2003, s. 195–199). Atrybucję tę łatwo podważyć. Po pierwsze, Kuczman kilkakrotnie pokazuje, że nie zna twórczości Norblina. Pisząc o jego realizacjach, myli Nieborów z Natolinem, twierdzi, że Norblin sygnował „wiele” swoich utworów malarskich (co nie jest prawdą, bo większość prac olejnych nie jest sygnowana), styl *Bitwy pod Zborowem* (poz. 49) określa jako „akademicki” (!), przekonuje, że artysta dobrze znał sztukę hiszpańską (!). Po drugie, argument o stylistycznym pokrewieństwie pracy z dziełami Norblina da się łatwo obalić. Nie ma w jego twórczości pejzaży pozbawionych drzew czy wręcz widoków „pustynnych”, a taki przecież oglądamy na obrazie z Wawelu. Także schematyczny, pozbawiony fantazji sposób opracowania nieba nie znajduje analogii w twórczości artysty. Sposób malowania postaci jest na omawianym obrazie szkicowy, ale nie wynika to ze stylu artysty, a jest w pewnej mierze kwestią nieukończenia obrazu. Zarówno więc w kontekście całościowego ujęcia kompozycji, jak i sposobu wykonania jej detali trudno dopatrywać się tu ręki Norblina.

Ze spekulacjami Kuczmana, jakoby obraz powstał na zlecenie Czartoryskich i miał związek z politycznym programem stronnictwa, trudno dyskutować. Badacz nie przytacza na rzecz swoich tez żadnych materiałów powstałych w obrębie ich dworu, a trudno założyć, że zamówienie, które Czartoryski miałby koordynować – jak chce tego Kuczman – podczas pobytu w Dreźnie, nie pozostawiło śladów w jego korespondencji.



R

Wieszanie zdrajców – egzekucja *in effigie*, po 1794
olej, płótno dublowane, 68 × 92 cm
Muzeum Narodowe w Warszawie, MP 4881 MNW

Na odwrociu papierowe nalepki: „MUZEUM / m.st. WARSZAWY / nr inw. 22497”, „MUZEUM HISTORYCZNE / M. ST. WARSZAWY / Nr 821/D”.

Obraz został zakupiony przez MNW od Łucji Hennig 6 marca 1920 r.. W czasie wojuny został zrabowany; rewindykowano go z ZSRR w 1956 r.

27 March 1947 to the Wawel State Art Collections, where the work was believed to be by Luca Carlevaris (1663–1730). Mańkowski attributed the painting to Martin Altomonte in 1951 (Mańkowski 1951, p. 278). In 2004, Kuczman attributed the work to Norblin on the basis of a stylistic analysis (‘freedom of form’, ‘sketchiness’, ‘vividness of lines’ ‘interweaving of forms’, ‘light yet bold brushwork’, etc.) (Kuczman 2003, pp. 195–199). This attribution is easy to challenge. Firstly, Kuczman demonstrates several times that he is not familiar with Norblin’s work. Writing about them, he confuses Nieborów with Natolin, claims that Norblin signed ‘many’ of his paintings (which is not true, as most of his oils are unsigned), describes the style of *Battle of Zboriv* (cat. no. 29) as ‘academic’ (!), and argues that the artist was well acquainted with Spanish art (!). Secondly, the argument about the stylistic affinity of the work with Norblin’s works can be easily refuted. There are no treeless landscapes or even ones with ‘desert’ views in his work; yet this is what we can actually see in the Wawel painting. The schematic, uninventive way in which the sky is worked out also has no resemblance to Norblin’s oeuvre. The way in which the figures are painted is sketchy in the painting in question, but this is not due to the artist’s style, but is to some extent the result of the painting not being completed. It is therefore difficult to discern Norblin’s hand in the context of either the overall composition or the manner in which the details are executed.

Kuczman’s speculations that the painting was commissioned by the Czartoryskis and related to the political programme of their party is difficult to dispute. The scholar does not quote from any materials produced within their court in support of his claim, and it is very hard to believe that Czartoryski would have made no mention whatsoever in his correspondence during his stay in Dresden about a commission he is said to have coordinated – as Kuczman suggests.

R

Hanging of Traitors in Effigy, after 1794
oil on canvas, relining, 68 × 92 cm
National Museum, Warsaw, MP 4881 MNW

On the back a paper label inscribed: ‘MUZEUM / m.st. WARSZAWY nr inw. 22497’, ‘MUZEUM HISTORYCZNE / M. ST. WARSZAWY / Nr 821/D’.

The painting was purchased by the MNW from Łucja Hennig on 6 March 1920. Looted during the war, it was later restituted from the USSR in 1956.

Kompozycja przedstawia wydarzenia, które rozegrały się w Warszawie 29 września 1794 r. Sąd Najwyższy Kryminalny skazał wówczas grupę targowiczian na karę śmierci przez powieszenie. Ponieważ jednak byli nieobecni w Warszawie, na szubienicach zawisły ich malarskie portrety. Na obrazie oglądamy więc wieszanie wizerunku Szczęsnego Potockiego i przygotowanie do egzekucji podobizn Seweryna Rzewuskiego i Ksawerego Branickiego.

Obraz był znany Batowskiemu, który odrzucił autorstwo Norblina i sugerował związek kompozycji z jego uczniami: Michałem Płońskim lub Aleksandrem Orłowskim (Archiwum PAN, Archiwum Batowskiego, II-47, k. 31.). Autorstwo Norblina odrzucił także Michałowski, który kontrkandydata na autora widział w Orłowskim (Michałowski 1973a, s. 256–258). Mimo tych słusznych uwag, w kolejnych latach obraz wielokrotnie reprodukowano jako dzieło Norblina.

S

Przysięga w sali do gry w piłkę, według Jacques'a-Louisa Davida
technika, podłoże i wymiary nieznanne

Bernatowicz twierdziła, że zachowane rysunki Norblina, które powielają fragmenty *Przysięgi w sali do gry w piłkę* Davida, „stanowiły szkic do zaginionego obrazu N[orblina]” (Bernatowicz 1998, s. 116). To spekulacja – nie ma żadnych źródeł na temat tej pracy. Obraz prawdopodobnie nigdy nie istniał. Norblin powielił za to kompozycję Davida w rysunku (Harvard Art Museum, nr inw. 1943.804).



T

Przystanek husarza, 1794
olej, płótno, 39 × 35,8 cm
Musée des Beaux-Arts Antoine Lécuyer, Saint-Quentin, nr inw. LT 128
Szybowany po lewej stronie, na beczce: „Watteau / fils fc / 1794”.

The composition depicts the events that took place in Warsaw on 29 September 1794. At that time, the Supreme Criminal Court sentenced a group of members of the Targowica Confederation to death by hanging. However, because they were not present in Warsaw, their painted portraits were hung on the gallows in place of them. Thus, in the painting, we see the hanging of a painting of Szczęsny Potocki and the preparation for the execution of the likenesses of Seweryn Rzewuski and Ksawery Branicki.

The painting was known to Batowski, who rejected Norblin's authorship and suggested a connection between the composition and his pupils: Michał Płoński or Aleksander Orłowski (Archiwum PAN, Archiwum Batowskiego [Archive of the Polish Academy of Sciences, Batowski Archive], II-47, fol. 31.). Norblin's authorship was also rejected by Michałowski, who saw in Orłowski a counter-contender for its authorship (Michałowski 1973a, pp. 256–258). Despite these valid arguments, the painting was repeatedly reproduced as a work by Norblin in the following years.

S

Tennis Court Oath, after Jacques-Louis David
technique, support and dimensions unknown

Bernatowicz claimed that Norblin's surviving drawings, which reproduce fragments of David's *Tennis Court Oath*, 'were a sketch for a lost painting by N[orblin]' (Bernatowicz 1998, p. 116). This is mere speculation – there are no sources for this work. The painting probably never existed. David's composition was copied by Norblin in drawing (Harvard Art Museum, inv. no. 1943.804).

T

Hussar's Halt, 1794
oil on canvas, 39 × 35.8 cm
Musée des Beaux-Arts Antoine Lécuyer, Saint-Quentin, inv. no. LT 128
Signed on left, on the barrel: 'Watteau / fils fc / 1794'.

Obraz został zakupiony przez Szkołę Rysunku w Saint-Quentin w 1874 r., a następnie ofiarowany lokalnemu muzeum. W 1907 r. Fournier-Sarlovèze przypisał go Norblinowi (Fournier-Sarlovèze 1907, s. 62). Obraz jest jednak sygnowany i nie ma powodu, aby powątpiewać w oryginalność podpisu wskazującego, że autorem pracy jest François-Louis-Joseph Watteau, zwany Watteau de Lille.



U

Kazanie na górze, po 1808
olej, deska, 50 × 65 cm
zaginiony, dawniej w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie,
nr inw. 77948

Jeszcze na początku XX w. obraz znajdował się we Francji. 28 maja 1935 r. został zakupiony do MNW z warszawskiej galerii Dom Sztuki. Zaginął w czasie wojny.

W literaturze *Kazanie* zgodnie traktowane jest jako praca Norblina³⁸⁹. Na zachowanej fotografii obraz prezentuje się jako wykonany bardzo łycho, miejscami wręcz niezdarnie. Czy winę za to należy zrzucić na wiek starzejącego się artysty, czy może uznać za znak, że nie mamy tu do czynienia z jego dziełem?

Wiadomo, że Norblin znał, szczegółowo studiował i ostatecznie powtórzył w rycinie (il. U-1) i gwaszu (ostatnio na aukcji w Drouot w Paryżu w grudniu 1988 r.) *Kazanie na górze* Rembrandta (znajdujące się na początku XIX w. w Paryżu, dziś w Gemäldegalerie w Berlinie). Stąd też trudno zrozumieć, dlaczego dysponując zespołem rysunków, a może i oryginalną kompozycją Rembrandta, miałby, pracując nad olejną kopią, sięgnąć po odwracającą jego rycinę. W związku z powyższymi problemami skłonny jestem widzieć tu dzieło powstałe w XIX w., wykonane być może przez amatora lub artystę z bliskiego kręgu Norblina, (być może jego syna, Sebastiana, lub anonimowego autora kopii *Teatru kukielkowego* (zob. il. 93–1).

389 AN, Paryż (Pierrefitte-sur-Seine), 20070185/1 (Musée du Louvre, Département des arts graphiques: tirages photographiques et négatifs, nr 47); MKiDN, Departament Dziedzictwa Kulturowego za Granicą i Strat Wojennych, Dzieła utracone, nr karty 6812; MKiDN, Departament Dziedzictwa Kulturowego za Granicą i Strat Wojennych, Dzieła utracone, nr karty 6812 – tam obszerny wykaz literatury.

The painting was purchased by the School of Drawing in Saint-Quentin in 1874 and later donated to the local museum. In 1907 Fournier-Sarlovèze attributed it to Norblin (Fournier-Sarlovèze 1907, p. 62). However, the painting is signed and there is no reason to doubt the authenticity of the signature indicating that the author of the work is François-Louis-Joseph Watteau, called Watteau de Lille.

U

Sermon on the Mount, after 1808
oil on panel, 50 × 65 cm
lost, formerly in the collection of the National Museum, Warsaw,
inv. no. 77948

The painting was still in France at the beginning of the twentieth century. On 28 May 1935 it was purchased for the MNW from the Dom Sztuki gallery in Warsaw. It was lost during the war.

In the literature, *Sermon* is unanimously considered to be the work of Norblin.³⁸⁹ A surviving photograph shows that the painting was very poorly made, even clumsily in places. Should this be blamed on the decline of the ageing artist, or is it an indication that we are not dealing with his work here?

It is known that Norblin was familiar with, studied in detail and eventually reproduced as an etching (fig. U-1) and gouache (most recently at an auction at Drouot in Paris in December 1988) Rembrandt's *Sermon on the Mount* (which in the early nineteenth century was in Paris, today in the Gemäldegalerie in Berlin). Therefore, it is difficult to understand why, having at his disposal a set of drawings and perhaps an original composition by Rembrandt, he would – when working on a copy of it in oils – use an engraving with an inverted image of it. In view of these problems, I am inclined to see here a work created in the nineteenth century, made perhaps by an aficionado or artist from Norblin's close circle, (perhaps his son, Sébastien, or the anonymous author of the copy of the *Puppet Show* (see fig. 93–1).

389 AN, Paris (Pierrefitte-sur-Seine), 20070185/1 (Musée du Louvre, Département des arts graphiques: tirages photographiques et négatifs, no. 47); MKiDN, The Division for Looted Art, Lost works, card. no. 6812; MKiDN, The Division for Looted Art, Lost works, card no. 6812 – with an extensive list of literature.



U-1
Norblin, Rembrandt (wg / after)
Kazanie na Górze / Sermon on the Mount
1808
Rijksmuseum



W
Portret mężczyzny (Autoportret Norblina)
olej, deska, 27 × 21,5 cm
kolekcja prywatna

Obraz pochodzi z kolekcji Andrzeja Cerlińskiego z Gdyni. Został sprzedany w Rempexie 23 marca 2016 r. (Rempex 23.03.2016, poz. 146) jako praca Norblina. Atrybucja opiera się na obecności na odwrocie obrazu drukowanej nalepki z nazwiskiem artysty i opinii historyków sztuki (Bernatowicz 1998, s. 124, wymienia *Autoportret* z ok. 1770 r. ze zbiorów Cerlińskiego). W moim odczuciu praca ta nie jest dziełem Norblina, ale dziełem któregoś z niemieckich malarzy czynnych w XIX w.

W
Portrait of a Man (Self-Portrait of Norblin)
oil on panel, 27 × 21.5 cm
private collection

The painting comes from the collection of Andrzej Cerliński of Gdynia. It was sold at Rempex on 23 March 2016 (Rempex 23.03.2016, lot 146) as a work by Norblin. The attribution is based on the presence of a printed label with the artist's name on the back of the painting and the opinion of art historians (Bernatowicz 1998, p. 124, lists *Self-Portrait* of c. 1770 from the Cerliński collection). My feeling is that this work is not by Norblin, but by one of the German painters active in the nineteenth century.



Y

Portret kapitana 1. Pułku Szaserów, 1818
olej, płótno, 27 × 21,5 cm
kolekcja prywatna
Sygnowany i datowany po prawo „Norblin / 1818”.

Obraz pochodzi z kolekcji prywatnej w Belfort we Francji. Był oferowany w serwisie eBay, następnie w galerii Boris Wilnitsky Fine Arts w Wiedniu i w Salonie Dziel Sztuki Connaissanceur w Krakowie. Ostatecznie trafił na aukcję w DESA Unicum 21 czerwca 2018 r. (Desa 21.06.2018, poz. 122). Autorem pracy jest w moim odczuciu syn Norblina – Sebastian.

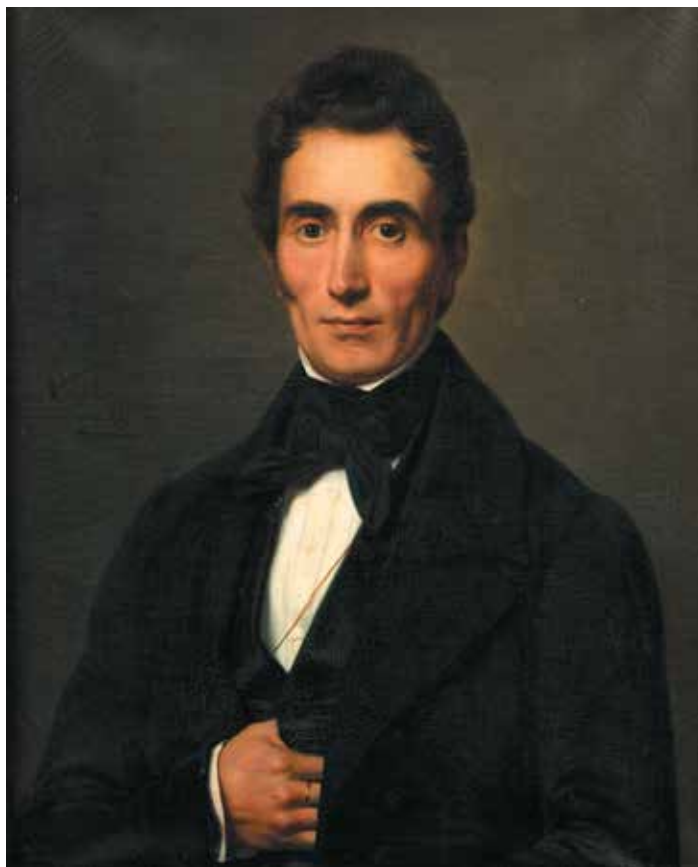
Być może praca jest tożsama z obiektem oferowanym na aukcji 7 maja 1914 r. (datowanym jednak na rok 1824), albo Sebastian Norblin w 1824 r. opracował inny, nieznanym dziś portret oficera (Drouot 7.05.1914, poz. 10).

Y

Portrait of Captain of the 1st Chasseurs à Cheval Regiment, 1818
oil on canvas, 27 × 21.5 cm
private collection
Signed and dated on right: 'Norblin / 1818'.

The painting comes from a private collection in Belfort, France. It was put up for sale on eBay, then at the Boris Wilnitsky Fine Arts gallery in Vienna and at the Connaissanceur Salon Dziel Sztuki art gallery in Kraków. It finally went up for auction at DESA Unicum on 21 June 2018. (Desa 21.06.2018, lot 122). The author of the work is, in my opinion, Norblin's son – Sébastien.

It is perhaps the same painting that was put up for auction on 7 May 1914. (dated 1824, however), or Sébastien Norblin made another portrait of an officer in 1824, unknown today (Drouot 7.05.1914, lot 10).



Z

Portret Adama Jerzego Czartoryskiego, 1829
olej, płótno, 73 × 59,5 cm
kolekcja prywatna
Sygnowany z lewej strony: „Norblin [...] 1829”.

Obraz został wystawiony na sprzedaż w warszawskim domu aukcyjnym Polswiss w 2021 r. (Polswiss 9.03.2021), a następnie – niesprzedany – trafił do oferty galeryjnej. Nie jest on w moim odczuciu dziełem Norblina, ale jego syna Sebastiana. Otwarte pozostaje jedynie pytanie, czy obraz rzeczywiście przedstawia Adama Jerzego Czartoryskiego, którego artysta znacznie by odmłodził (w 1829 r. Czartoryski miał 59 lat!), czy może któregoś z jego synów, Władysława lub Witolda, a portret jest późniejszy, niż sugerowałaby to odczytana przez antykwariuszy data naniesiona nalicu.

Z

Portrait of Adam Jerzy Czartoryski, 1829
oil on canvas, 73 × 59.5 cm
private collection
Signed on left: 'Norblin [...] 1829'.

The painting was put up for sale at the Polswiss auction house in Warsaw in 2021. (Polswiss 9.03.2021), and then – unsold – found its way into a gallery sale. It is not, in my opinion, a work by Norblin, but by his son Sébastien. The only open question is whether the painting really depicts Adam Jerzy Czartoryski, whom the artist would have greatly rejuvenated here (in 1829 Czartoryski was 59 years old!), or perhaps one of his sons, Władysław or Witold, and the portrait is from later than the date on the front, given by antique dealers, would suggest.



Bibliografia

MATERIAŁY ARCHIWALNE³⁹⁰

Bibliography

ARCHIVES³⁹⁰

- AAW: Archiwum Archidiecezjalne Warszawskie, Warszawa, 9159/D; 9233/D.
AAN: Archiwum Akt Nowych, Warszawa
MKiS: Ministerstwo Kultury i Sztuki, 2/366/0, Naczelna Dyrekcja Muzeów i Ochrony Zabytków.
Biuro Rewindykacji i Odszkodowań, Kwestionariusze strat i zniszczeń w zakresie dzieł sztuki, 387/34.
ADSM: Archives départementales de Seine-et-Marne, Melun, État civil, Registres paroissiaux,
5MI4177; 5MI4178; 5MI6298; 4Q5/1/2; 4Q5/1/2, dossier 27; 4Q5/6/19.
AGAD: Archiwum Główne Akt Dawnych, Warszawa
AJP: Archiwum ks. Józefa Poniatowskiego, 118; 200–202; 369–370; 414; 508–509; 1068.
Archiwum Kameralne, III/1145.
Archiwum Publiczne Potockich, 279b, vol. 1.
ARN: Archiwum Radziwiłłów z Nieborowa, II, 1130; II, 2/203; Korespondencja, 3–4.
ARP: Archiwum Rodzinne Poniatowskich, 12; 14; 15; 17; 21; 23; 24; 412; 414; 415; 422.
KNBK: Komisja Nadzoru Budowli Korony, 168.
KSA: Korespondencja Stanisława Augusta, 5a–5b; 9; 11.
Izba Administracyjna Dóbr Skarbowi i Koronie Przywróconych, 68.
Zbiór Popielów, 388.
AMPN: Archiwum Muzeum Pałacu w Nieborowie – Oddział MNW w Nieborowie, 127; 139; 140; Puciata 1958–1971:
Maria Puciata, Świątynia Diany – *Plafon, dokumentacja konserwatorska*, vols 1–2, 1958–1971, DMN-S-502.
AN w Krakowie: Archiwum Narodowe w Krakowie, Archiwum Dzikowskie Tarnowskich, 311; 313; 333; 1130.
AN: Archives Nationales, Paris
Bibliothèque de l’Arsenal, Archives de la Bastille, Ms-11556.
Pierrefitte-sur-Seine: Etude LXXXVI 1198; F/7/10808/4; MC/ET/LXXVI/687; 20070185/1 (Musée du Louvre,
Département des arts graphiques: tirages photographiques et négatifs, no. 47)
Paris: O1 1914.
AP, Kielce: Archiwum Państwowe w Kielcach, Akta notariusza W. Mieszkowskiego, 34 [1858].
APW: Archiwum Państwowe w Warszawie, Zbiór Korotyńskich, 3/3, „Guide d’Arcadie”.
Archives de Paris, Paris, Papiers de commissaires-priseurs, D48 E3 86, no. 8538.
Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, Paris, Documents de commissaires-priseurs, D60 E3 2, L 22231.
Archiwum Domu Aukcyjnego Polswiss: Janusz Michałowski, *Ekspertyza*; Robert Kołodziejcki, *Dokumentacja konserwatorska*.
Archiwum PAN: Archiwum Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, Archiwum Batowskiego, II-47; III/2-21; III/2-50.
Archiwum MNP: Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu, MNP A-2798, Zespół gołuchowski – Zamek, Oficyna,
1880–1892.
APAZ: Prywatne Archiwum Adama Zamoyskiego, „Die Kunstsammlungen der Gräfin I. Działyńska geb. Fürstin Czartoryska aus Schloss Gołuchów”.
BCz: Biblioteka Książąt Czartoryskich, Kraków, 676; 782; 2585; 2911, vol. 1; 2917; 3078; 5712 III; 6015 IV, vol. 3; 6027,
vol. 1; 6041 II; 6052 IV; 6070 III, vol. 3; 6077 IV, vol. 1; 6137 II; 6138 III; 6139 II; 6149; 6218 III; 6288 III, vol. 1;
6293; 7489; 7468 III; 9077; 11328.
BK: Biblioteka Kórnicka, Kórnik, AO VIII 677; AO VIII 687.
BN: Biblioteka Narodowa, Warszawa, 3774; III, 3291; 3293.
BNF: Bibliothèque nationale de France, Paris, Le Fond Destailleur, vol. 2, 487, no. inv. 40308378.
BPP: Biblioteka Polska w Paryżu, Paris, 948.
ENSBA: École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, Paris, Ms. 45; Ms. 823.
Fototeka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego.
Frick Art Reference Library Photoarchive.
Getty Institute, Los Angeles, M. Knoedler & Co. records, Seria I.A, 9.
MKiDN: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Departament Dziedzictwa Kulturowego za Granicą
i Strat Wojennych, Warszawa, 31755; 6812; 9767; 6299.
MNW: Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, Materiały Komisji Zakupów Muzealiów, 415a.
Petit Palais, Paris, Documentation Marianne Roland Michel, Norblin – stock.
The Waddesdon Archive, Aylesbury, Colnaghi Gallery, COL3/1/3, Paintings Stock Book 1911–1957,
fol. 62, no. 2302.
ZKW: Zamek Królewski – Muzeum, Warszawa, Archiwum muzealne, AKL, R XIX/1-2.
ZNiO: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, 2585/I-II; 2640/I-II; 5712/III.

390 Z wyłączeniem dokumentacji fotograficznej ze zbiorów fototek: PAU, MNW, MNP, IS PAN, IHS UJ, INHA (Paryż) i Frick Art Reference Library Photoarchive.

390 The list does not include materials and photographs from the collections of PAU, MNW, MNP, IS PAN, IHS UJ, INHA (Paris) and Frick Art Reference Library Photoarchive.

- Adhémar 1950: *Hélène Adhémar, Watteau, sa vie, son œuvre*, Paris: P. Tisné.
- Aftanazy 1988: Roman Aftanazy, *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, vols 1–11, Wrocław: ZNiO.
- Ajewski 1997: Konrad Ajewski, *Zbiory artystyczne i galeria muzealna Ordynacji Zamojskiej w Warszawie*, Koźłówka: Muzeum Zamoyskich.
- Ananoff 1976: Alexandre Ananoff, *François Boucher*, Paris: Bibliothèque des Arts.
- Araszkiewicz et al. 2011: *Damy z piaskiem i małpką* [exh. cat., Warszawa, Muzeum Rzeźby w Królikarni, 17.07–15.10.2001], Agnieszka Araszkiewicz (ed.), Warszawa: MNW.
- Artcurial 11.10.2016: *Maîtres anciens et du XIXe siècle. Tableaux, dessins, sculptures. Cadres anciens et de collection* [vente du 11 octobre 2016], Paris: Artcurial.
- Artcurial 14.02.2017: *Maîtres anciens et du XIXe siècle. Tableaux, dessins, sculptures. Cadres anciens et de collection* [vente du 14 février 2017], Paris: Artcurial.
- Auburn 1977: Walter Auburn, *Jean-Pierre Norblin de la Gourdain. A Discovery in the Auckland City Art Gallery*, „Quarterly Auckland City Art Gallery”, 1977, no. 65, pp. 25–27.
- Axilette 1929: Jean Axilette, *François Casanova, sa vie, ses œuvres*, unpublished doctoral dissertation, l'École du Louvre.
- Axilette 1956: Jean Axilette, *François Casanova, sa vie, son œuvre*, in: *Positions des thèses soutenues par les anciens élèves de l'École du Louvre pour obtenir le diplôme de l'École du Louvre (1911–1944)*, Paris: l'École du Louvre, pp. 79–83.
- Bajdor, Łukaszewicz 1967: *Malarstwo polskie: katalog zbiorów*, (ed.) Alicja Bajdor, Piotr Łukaszewicz, Wrocław: Muzeum Śląskie.
- Basel 1796: *Catalogue d'une collection de tableaux de différentes écoles, appartenant à Mr. Merian l'ainé à Basle. Cette collection composée en grande partie, de tableaux du premier mérite, est à vendre en bloc ou en détail, à des prix fixes, que les amateurs pourront apprendre du propriétaire, en s'adressant directement à lui*, Basel: [s.n.].
- Batowski 1910a: Zygmunt Batowski, *Jan Piotr Norblin*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1910, II, pp. 846–847.
- Batowski 1910b: *Wystawa dzieł Jana Piotra Norblina (1745–1830)* [exh. cat., Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, 10–11.1910], Zygmunt Batowski (ed.), Warszawa: Druk K. Kowalewski.
- Batowski 1911a: Zygmunt Batowski, *Norblin*, Lwów: Skład główny w księgarni H. Altenberga, Warszawa: E. Wende i Spółka.
- Batowski 1911b: Zygmunt Batowski, *Z korespondencji Norblina. Listy Norblina, ks. A. Czartoryskiego, Kościuszki, Płońskiego, J. Krasińskiego*, „Lamus”, vol. 2, 1909–1910, no. 8 (4), pp. 516–531.
- Batowski 1911c: Zygmunt Batowski, *Nieznany obraz przypisywany Rembrandtowi*, „Lamus”, vol. 2, 1909–1910, no. 5 (1), pp. 3, 44–48.
- Batowski 1923: Zygmunt Batowski, *Owidjusz w „Szkołe Rycerskiej”*, „Przegląd Warszawski”, 3, vol. 2, 1923, no. 20, pp. 170–175.
- Batowski 1931: Zygmunt Batowski, *Norblin de la Gourdain, Jean Pierre*, in: *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Ulrich Thieme, Felix Becker (eds), Bd. 25, Hans Vollmer (ed.), Leipzig: Verlag von E. A. Seeman, pp. 513–514.
- BÁV 1985: *Művészeti aukció. Bizományi Áruház Vállalat. October*, Budapest: BÁV.
- Bąk 2018: Michał Bąk, *Portrety mundurowe pędzla Bacciarellego – przyczynek do budowy autorytetu Stanisława Augusta*, in: *Bacciarelli. Studia o malarzu królewskim, dyrektorze, nauczycielu, opiekunie sztuk*, A. Pieńkos (ed.), Warszawa: Łazienki królewskie, pp. 157–198.
- Berlin 1984: *Polnische Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts. Eine Ausstellung des Nationalmuseums Wrocław in der Neuen Berliner Galerie im Alten Museum 14. März bis 22. April 1984*, Piotr Łukaszewicz (ed.), Berlin: Ministerium für Kultur DDR.
- Bernatowicz 1998: Aleksandra Bernatowicz, *Norblin de la Gourdain Jan Piotr*, in: *Słownik artystów polskich i w Polsce działających*, vol. 6, Warszawa: IS PAN, pp. 110–127.
- Bernatowicz 2005: Tadeusz Bernatowicz, *Sentymentalne idee i wiejskie chatki w ogrodach „picturesque” czasów stanisławowskich*, in: *Obraz i przyroda. Materiały z konferencji „Obraz i przyroda”*, Małgorzata Mazurczak (ed.), Jowita Patyra, Małgorzata Żak, Lublin: KUL, pp. 117–155.
- Bernatowicz 2010: Aleksandra Bernatowicz, *„Malowanie poetyczne”. Fêtes galantes Jana Piotra Norblina i ich kulturowy kontekst*, in: *Francusko-polskie relacje artystyczne w epoce nowożytnej*, Andrzej Pieńkos, Agnieszka Rosales Rodriguez (eds), Warszawa: Neriton, pp. 133–138.
- Bernatowicz 2016: Aleksandra Bernatowicz, *Malarze w Warszawie czasów Stanisława Augusta. Status – aspiracje – twórczość*, Warszawa: IS PAN.

- Bernatowicz 2019: Bernatowicz Aleksandra, *Oferta dla króla. Album z rycinami Josepha Wabla*, „Biuletyn Historii Sztuki”, vol. 81, 2019, no. 2, pp. 221–252.
- Bernoulli 1778: Johann Bernoulli, *Podróż po Polsce*, in: *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, vol. 1, Wacław Zawadzki (ed.), Warszawa 1963: PIW, pp. 329–464.
- Białonowska 2012: Magdalena Białonowska, *Andrzej Stanisław Ciechanowiecki: kolekcjoner, marszałek, mecenas*, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- Biernacka 1823: Konstancja Biernacka, *Podróż z Włodarwy do Gdańska powrotem do Nieborowa w roku 1816 opisana w listach Wandy, Eweliny i Leokadyi*, Wrocław: W. B. Korn.
- Blank 1835: *Katalog galerii obrazów sławnych mistrzów z różnych szkół zebranych przez ś. p. Michała Hieronima Księcia Radziwiłła wojewodę wileńskiego teraz w Królikarni pod Warszawą wystawionych*, Antoni Blank (ed.), Warszawa: W drukarni „Gazety Warszawskiej”.
- Blankert 1982: Albert Blankert, *Ferdinand Bol: 1616–1680: Rembrandt's Pupil*, Doornspijk: Davaco Publishers, 1982.
- Blühm 1988: Andreas Blühm, *Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900*, Frankfurt am Main-New York: P. Lang.
- Bołoz Antoniewicz 1894: *Katalog wystawy sztuki polskiej od r. 1764–1886*, Jan Bołoz Antoniewicz (ed.), Lwów: Nakładem Dyrekcyi Powszechnej Wystawy Krajowej.
- Bołoz Antoniewicz 1898: Jan Bołoz Antoniewicz, *O malarstwie polskiem: z powodu dzieła prof. J. hr. Mycielskiego*, Lwów: Nakładem autora.
- Bonhams 30.06.2015: *The Selected Contents of Chateau de Villers-Helon and the Property of a French Dynasty*, London: Bonhams.
- Brady 2005: *Master Drawings, Oil Sketches and Sculpture 1740–1900* [exh. cat., 25.01–18.02.2005], New York: W. M. Brady & Co.
- Bordeaux 1961: *Trésors d'art polonais. Chefs d'oeuvre des musées de Pologne* [exh. cat., Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, 5.05–31.07.1961], Gilberte Martin-Méry (ed.), Bordeaux: Delmas.
- Budzińska 2022: Johann Henrich Müntz, *Podróże malownicze przez Polskę 1780–1784*, Elżbieta Budzińska (ed.), Warszawa: Polonika, PISnSŚ.
- Bukar 1871: *Pamiętniki Seweryna Bukara z rękopisu po raz pierwszy ogłoszone*, Drezno: Drukiem i nakładem J. I. Kraszewskiego (Biblioteka Pamiętników i Podróży, vol. 5).
- Catalogue 19.01.1774: *Catalogue des tableaux, figures de bronze, de marbre, et de terre cuites par Le Quesnoy et autres maîtres; des porcelaines et autres effets curieux du Cabinet de M**** [vente du 19 janvier 1774, Paris, rue Vivienne], Paris: chez Remy, Musier, impr. Didot.
- Catalogue 17.02.1774: *Catalogue d'une collection de tableaux hollandais, flamands, italiens & françois* [vente du 17 février 1774, Paris, rue Thibaudthode], Paris: [chez Paillet].
- Catalogue 21.11.1774: *Catalogue de tableaux originaux des bons maîtres des trois écoles, figures & bustes de marbre & de bronze, porcelaines & autres objets curieux qui composent le cabinet de M. L. C. de D.* [vente du 21 novembre 1774, Paris, rue de Richelieu], Paris: chez Remy, Lebrun.
- Catalogue 25.09.1775: *Catalogue des tableaux des différents maîtres, belles estampes, la plupart partie de Rubens [...] les dites effets provenant du cabinet de M. **** [...] [vente du 25 septembre 1775 et les jours suivants, Paris, Hôtel d'Aligre], Paris: impr. Geuffier.
- Catalogue 22.04.1776: *Catalogue d'une belle collection de tableaux, la plupart du premier mérite, & presque tous d'un bon choix, dessins montés sous verre, gouasses, pastels, terre cuite, et autres objets* [vente du 22 avril 1776 et les jours suivants, Paris, Hôtel d'Aligre], Paris: chez Paillet, Chariot, impr. Gueffier.
- Catalogue 10.12.1776: *Catalogue de tableaux précieux, miniatures & gouaches, figures, bustes & vases de marbre & de bronze [...] & autres objets curieux & rares qui composent le cabinet de feu M. Blondel de Gagny, trésorier-général de la Caisse des Amortissements* [vente du 10 décembre 1777 et les jours suivants, Paris, Place de Vendôme], Paris: chez Musier et al.
- Catalogue 7.02.1777: *Notice de tableaux originaux de Aniello Falcone [...], dessins de Le Suer [...], miniatures de la Rosalba &c* [vente du 7 février 1777, Paris, Hôtel d'Aligre], Paris: chez Paillet, impr. Gueffier.
- Catalogue 17.02.1777: *Catalogue de tableaux italiens, français, hollandais, et autres, dessins & estampes sous verre* [vente du 17 février 1777 et les jours suivants, Paris, Hôtel d'Aligre], Paris: chez Paillet, impr. Gueffier.
- Catalogue 15.12.1777: *Catalogue de tableaux, dessins, estampes, bronzes, terres cuites & autres objets de curiosité* [vente du 15 décembre 1777, Paris, Hôtel d'Aligre], Paris: chez Paillet.
- Catalogue 31.12.1777: *Vente d'un choix curieux de tableaux & dessins montés sous verre, mabres, terres cuites, meuble de boule, pendule avec figures en bronze, dorées d'or moulu; beaux vases & corbeilles de fleurs d'Italie; plusieurs figures des Chinois & pagodes; différentes porcelaines & autres objets* [vente du 29 décembre 1777 et les jours suivants, Paris, Hôtel d'Aligre], Paris: chez Paillet, Chariot.
- Catalogue 19.01.1778: *Catalogue de tableaux, des trois écoles, dessins, terres cuites, bronzes, marbres, meubles de Boule, porcelaines, & autres objets de curiosité* [vente du 19 janvier 1778 et les jours suivants, Paris, Hôtel d'Aligre], Paris: chez Chariot, Lerouge.

- Catalogue 1.10.1778: *Vente d'une belle collection de tableaux de différens maîtres, italiens, flamands & françois* [...] [vente du 1 octobre 1778 et les jours suivants, Paris, Hôtel d'Aligre], Paris: chez Basanet Duffresne.
- Catalogue 30.11.1778: *Catalogue de tableaux des différentes écoles, gouasses, dessins, estampes, terres-cuites, figures en bronze, porcelaines, tables de marbre à pieds dorés, & autres objets de curiosité* [vente du 30 novembre 1778 et les jours suivants, Paris, Hôtel d'Aligre], Paris: chez Paillet, Chariot.
- Catalogue 14.12.1778: *Catalogue de tableaux et dessins originaux des plus grands maîtres des différentes écoles, morceaux à gouasse, terres-cuites, pierres gravées & pâtes de composition, &c. qui composaient le cabinet de feu Charles Natoire, ancien professeur & directeur de l'Académie de France à Rome* [vente du 14 décembre 1778 et les jours suivants, Paris, Hôtel d'Aligre], Paris: chez Paillet, Chariot.
- Catalogue 21.03.1791: *Catalogue de tableaux dont un grand nombre originaux de bons maîtres des trois écoles, marbres, porcelaines, histoire naturelle, des productions de Sibérie, des médailles & monnoyes russes en or, argent & bronze, des bijoux et autres objets curieux, après le décès de Mademoiselle Bellanger, de l'Académie Saint-Luc, épouse de M. Flamand, marchand-mercier* [vente du 21 mars 1791, Paris, Hôtel Pépin], Paris: chez Flamand et al. [impr. Quillau].
- Catalogue 27.02.1799: *Catalogue d'un choix précieux d'estampes richement encadrées, autres en feuilles, gravées par Aliamet, les Audran, Balechou, Bartolozzi [...] & autres artistes célèbres, la plupart offrent des pièces capitales avant la lettre ou premières épreuves, vignettes, recueils, galeries, &c., tableaux originaux de maîtres français & autres, gouaches & dessins, très-riches pendules à figures & divers objets de curiosités, du cabinet du Citoyen**** [vente des 7-9 Ventôse 1799, Paris, rue des Bons-Enfants, no 12], Paris: chez Regnault, Thierry, Silvestre.
- Catalogue 11.06.1779: *Catalogue d'une collection de tableaux originaux, desseins, estampes, et autres objets curieux* [vente du 11 juin 1779 et les jours suivants, Paris, Hôtel d'Aligre], Paris: chez Hazé.
- Catalogue 1.12.1779: *Catalogue d'une riche collection de tableaux des peintres les plus célèbres des différentes écoles, gouaches, mignatures, dessins [...] qui composent le cabinet de M. **** [vente du 1er décembre 1779, Paris, Hôtel Bullion], Paris: chez Saugrain & Lamy, Paillet.
- Catalogue 17.04.1780: *Catalogue d'une belle collection de tableaux, dessins originaux des trois écoles, d'estampes montées & en feuilles, bronzes, porcelaines, pierres gravées montées en bague, tables à dessus de glaces, & autres objets curieux, qui composent le cabinet de M. **** [vente du 17 avril 1780 et les jours suivants, Paris, Hôtel Bullion], Paris: chez Chariot et Silvestre fils [impr. Prault].
- Catalogue 2.04.1781: *Notice des tableaux, dessins et estampes* [vente du 2 avril 1781 et les jours suivants, Paris, chez M. de Menneville, brigadier des Armées du Roi, rue de Sentier, maison de Barrois], Paris: chez Guillaumon, Folliot.
- Catalogue 17.12.1781: *Catalogue de tableaux, peintures à la gouache & miniatures, dessins, estampes & bronzes, qui composent le cabinet de feu Monsieur de Selle, ancien trésorier de la Marine* [vente du 17 décembre 1781, Paris, rue de Ventadour], Paris: chez Sollier, Remy, 1781.
- Catalogue 25.02.1782: *Catalogue d'une très-belle collection de tableaux, sculptures, porcelaines, meubles [...]* [vente du 25 février 1782 et les jours suivants, Paris, rue Saint-Dominique], Paris: chez Saugrain, Joullain.
- Catalogue 25.11.1782: *Catalogue d'une belle collection de dessins des trois écoles, tableaux, gouaches, bronzes, terres cuites, miniatures, pierres gravées et autres curiosités* [vente du 25 novembre 1782, Paris, Hôtel de Bullion], Paris: impr. Prault.
- Catalogue 24.03.1783: <https://primarysources.brillonline.com/browse/art-sales-catalogues-online/3533-17830324;ascdummy01874>
- Catalogue 24.04.1783: *Catalogue de tableaux, dessins & estampes en feuilles & sous verre, par de très bons maîtres des trois écoles, gouaches, miniatures & pastels [...]* après le décès de M. Vassal de Saint-Hubert, ancien Fermier-Général, & Maître d'Hôtel ordinaire de Monsieur, Frère du Roi; et du cabinet de M*** [vente du 24 avril 1783 et les jours suivants, Paris, Hôtel Bullion], Paris: chez Brusley, Remy.
- Catalogue 16.05.1783: *Notice d'une collection de tableaux, françois & flamands, la plupart d'un bon choix : dessins sous verre, de M. Greuze & autres, & divers objets de curiosité* [vente du 16 mai 1783, Paris: chez Paillet.
- Catalogue 19.11.1783: *Catalogue d'une collection de dessins des trois écoles, gouaches, mignatures, estampes, et autres curiosités, provenant du cabinet de M. **** [vente du 19 novembre 1783, Paris, Hôtel Bullion], Paris: chez Boileau, Le Brun [impr. Prault].
- Catalogue 24.11.1783: *Catalogue de tableaux, sculptures et autres objets de curiosité provenant du cabinet de feu M. de Thesson, maréchal-des-logis de Madame* [vente du 24 novembre 1783 et les jours suivants, Paris, Hôtel Bullion], Paris: chez Joullain, Boileau.
- Catalogue 28.11.1783: *Catalogue des tableaux et autres objets de curiosité provenant du Cabinet de feu M. Tonnellier* [vente du 28 novembre 1783, Paris, rue Neuve-des-Petits-Champs], Paris: [impr. Cailleau].
- Catalogue 22.12.1783: *Catalogue d'une belle collection de tableaux des écoles d'Italie, de Flandre, de Hollande, et de France, dessins, pastels, miniatures, estampes montées & en volume [...]* & autres objets de curiosité, venans du cabinet de M. *** T.*** [vente du 22 décembre 1783 et les jours suivants, Paris, Hôtel Bullion], Paris: chez Le Brun.
- Catalogue 4.11.1784: *Notice d'une collection de tableaux originaux, des trois écoles, dessins, miniatures, estampes [...]* & autres objets de curiosité [vente du 4 novembre 1784 et les jours suivants, Paris, Hôtel Bullion], Paris: chez Boileau.

- Catalogue 15.03.1785: *Catalogue d'une collection de tableaux des meilleurs maîtres des trois écoles: peintures a gouaches, bustes en marbre [...] & divers objets curieux qui composent le cabinet de M. B. de B.* *** [vente du 15 mars 1785 et les jours suivant, Paris, Hôtel de Bullion], Paris: chez Paillet, Chariot.
- Catalogue 28.12.1785: *Catalogue d'une collection des tableaux flamands, hollandais, français, la plupart provenant du cabinet de M.* *** [vente du 28 décembre 1785, Paris, Hôtel de Bullion], Paris: Le Brun, Boileau.
- Catalogue 14.11.1786: *Notice de tableaux des trois écoles, têtes de bronze, vases de marbres, porcelaines, pendules, girandoles, microscope, lunette de longue vue, buffet d'orgue & autres objets curieux, provenans du cabinet de M.* *** [vente du 14 novembre 1786 et les jours suivants, Paris, Hôtel de Bullion], Paris: chez Folliot, Delalande.
- Catalogue 22.01.1787: *Catalogue d'une collection de tableaux, dessins, gouaches, marbres, bronzes et autres curiosités provenans en partie du cabinet d'un artiste* [vente du 22 janvier 1787, Paris, Hôtel de Bullion], Paris: chez Le Brun, Boileau.
- Catalogue 29.01.1787: *Notice de tableaux originaux de premiers maîtres de l'école hollandaise; figures de marbre blanc [...] et autres objets curieux provenans de la succession de M. de Cromot, surintendant des finances de Monsieur* [vente du 29 janvier 1787, Paris, Hôtel de Bullion], Paris: chez Paillet.
- Catalogue 31.01.1787: *Notice d'une petite collection de tableaux, dessins, gouaches, et autres objets qui composoient le cabinet d'un amateur* [vente du 31 janvier 1787, Paris, Hôtel de Bullion], Paris: chez Paillet.
- Catalogue 5.03.1787: [Catalogue, vente du 5 mars 1787, Paris, Hôtel de Bullion], Paris: chez Le Brun.
- Catalogue 18.02.1788: *Catalogue de tableaux des écoles d'Italie, de Flandres, de Hollande et de France, gouaches, dessins montés & non-montés, des trois écoles [...] & autres objets, formant le cabinet de M. de V... V...* [vente du 18 février 1788 et les jours suivants, Paris, rue de Cléry, no 96], Paris: chez Le Brun.
- Catalogue 26.02.1788: *Notice de tableaux originaux de différens bons maîtres des trois écoles provenans du cabinet de feu M. Williot* [vente du 26 février 1788, Paris, Hôtel de Bullion], Paris: [chez Paillet].
- Catalogue 9.12.1788: *Catalogue d'une très-belle collection de tableaux d'Italie, de Flandres, de Hollande, et de France, de terres cuites, figures de bronze [...] formant le cabinet de M. le marquis de* *** [vente du 9 décembre 1788 et les jours suivants, Paris, rue de Cléry, no 96], Paris: chez Le Brun.
- Catalogue 29.04.1789: *Catalogue d'une collection choisie de tableaux de différens maîtres des trois écoles, dessins, marbres, bronzes [...] & autres objet curieux qui composoient le cabinet de feu M.* *** [...] [vente du 29 avril 1789, Paris, rue des Fossés-Montmartre, no 3], Paris: chez Desmarest [impr. Prault].
- Catalogue 11.05.1789: *Catalogue de tableaux des trois écoles, miniatures, gouaches, estampes encadrées & en recueils, marbres, bronzes, porcelaines diverses, armes, bijoux, & autres objets curieux, qui composoient le cabinet de feu M. Dubois de Courval, conseiller de Grand-Chambre* [vente du 11 mai 1789, Paris, Hôtel de Bullion], Paris: chez Fournier, Folliot, Delalande.
- Catalogue 28.04.1790: *Catalogue de tableaux des écoles d'Italie, française, flamande et hollandaise, la plus grande partie provenant de l'étranger* [vente du 28 avril 1790 et les jours suivants, Paris, Hôtel de Bullion], Paris: chez Boileau, Paillet.
- Catalogue 31.05.1790: *Vente de tableaux, bronzes, porcelaines, terre cuite, dessins, gouaches, et quelques estampes* [vente du 31 mai 1790, Paris, Hôtel de Bullion], Paris: chez Le Jeune, Le Brun jeune, Constantin, impr. Didot le jeune.
- Catalogue 1791: *Catalogue raisonné d'une très-belle collection de tableaux, des écoles d'Italie, de Flandres, de Hollande et de France, pastels, miniatures, gouaches, dessins qui composoient le cabinet de feu M. de Livois à Angers* [vente du 1 janvier à 31 décembre 1790, Angers, rue Saint Michel], Angers: impr. Mame.
- Catalogue 9.04.1793: *Catalogue d'une précieuse collection de tableaux des grands maîtres des écoles française, flamande, hollandaise & allemande, gouaches & dessins sous verre [...] & autres effets curieux de tous genres, provenans des cabinets réunis de M. M* *** [vente du 9 avril 1790 et les jours suivants, Paris, Hôtel de Bullion], Paris: chez Paillet, Boileau [impr. Journal de Paris].
- Catalogue 6.05.1795: *Catalogue d'objets précieux en tableaux, des écoles des Pays-Bas et de France, miniatures, gouaches & estampes encadrées [...] & autres objets curieux, du cabinet du Citoyen* *** [vente du 6 mai 1795, Paris, rue de Gaillon, n° 841], Paris: chez Regnault, Thierry, Silvestre.
- Catalogue 12.12.1803: *Catalogus van een fraye verzamling schilderyen door vermarde Nederlandische Meesters. Benevers een collectje gekleudre en ongekleudre Teekeningen en Prent-Kunst [...] den Herr Arnoud de Lange,* Amsterdam: Schley... Vinkeles.
- Catalogue 8.01.1810: *Catalogue des tableaux, peintures à la gouache, en émail et en miniature; dessin sous verre et en feuilles [...] le tout composant le cabinet de M.* *** [vente du 8 janvier 1810 et les jours suivants, Paris, Hôtel de Bullion], Paris: chez Paillet, Chariot.
- Catalogue 18.02.1811: [Catalogue, vente du 18 février 1811, Paris, Hôtel de Bullion], lic. Jean-Antoine Masson, eksp. François Destouches, Paris: [s.n.].
- Catalogue 30.01.1812: *Catalogue d'objets d'arts et de curiosités provenant du cabinet de feu de M. Nogaret* [vente du 30 janvier 1812 et les jours suivants, Paris, Hôtel de Bullion], Paris: chez Felix, Regnault-Delalande.
- Catalogue 7.12.1813: *Catalogue d'une collection de tableaux et dessins de l'école française, flamande et hollandaise provenant de recherches et voyages de A. Perignon, peintre, élève de M. Girodet* [vente du 7 décembre 1813, Paris, Hôtel de Bullion], Paris: impr. Valade.

- Catalogue 11.10.1819: *Notice de tableaux anciens et modernes* [vente des 11–12 octobre 1819, Paris, Hôtel de Bullion], Paris: chez Bonnefons de la Viale, Henry.
- Catalogue 19.05.1828: *Catalogue de tableaux, dessins, estampes, livres d'architecture et objets de curiosité du cabinet de feu Pierre-Hippolyte Lemoyne* [vente du 19 mai 1828 et les jours suivants, Paris, Hôtel de Bullion], Paris: chez Létouffée, impr. Moëssard.
- Catalogue 26.01.1829: *Catalogue de tableaux, dessins, estampes faisant la suite et le complément du catalogue des bronzes et curiosités* [vente du 26 janvier 1829], Paris: impr. Moreau.
- Catalogue 14.05.1830: *Notice de dessins, estampes, planches gravées, couleurs, ustensiles de peinture et partie d'Outre-mer dont la vente aura lieu après le décès de M. J.-P. Norblin de la Gourdain* [vente du 14 mai 1830, Paris, Hôtel de Bullion], Paris: chez Haranger, Martignon, Paillet.
- Catalogue 5.02.1855: *Catalogue des dessins et estampes, tableaux, curiosités, livres et autographes composant la collection de M. L. P. M. Norblin*, [vente du 5 février 1855 et les jours suivants, Paris, Hôtel des commissaires-priseurs, rue Drouot], Paris: impr. Maulde et Renou.
- Catalogue 14.02.1855: *Catalogue de tableaux, esquisses et dessins, eaux-fortes anciennes et modernes [...] par la suite du décès de M. Sebastian Norblin* [vente du 14 février 1855, Paris, Hôtel Drouot], L. Tual, M. Gandouin (eds), Paris: Hôtel Drouot.
- Catalogue 18.05.1857: *Catalogue de la belle collection d'estampes recueillie par feu M. le comte Adolphe Thibaudeau* [vente des 18–23 mai 1857, Paris, Hôtel Drouot], Charles Le Blanc (ed.), Paris: impr. Le Claye.
- Catalogue 9.04.1902: *Catalogue de tableaux anciens, portraits, objets d'art et d'ameublement, etc* [vente du 9 au 11 Avril 1902, Paris, Galerie Georges Petit], Paris, Galerie Georges Petit.
- Catalogue 28.04.1902: *Catalogue des tableaux anciens et modernes de diverses écoles, aquarelles, pastels, dessins, gravures, cadres en bois sculpté, dont la vente par suite du décès du comte Léon Mnischek aura lieu à Paris* [vente du 28 avril 1902, Hôtel Drouot], Jules Féral, Paul Chevallier (eds), Paris: [s.n.].
- Catalogue 4.12.1905: *Catalogue des tableaux anciens et modernes [...] composant la collection de M. E. Gronier* [vente des 4 et 5 décembre 1905, Paris, Galerie Georges Petit], Paris: impr. G. Petit.
- Catalogue 23.04.1914: *Catalogue des tableaux anciens [...] composant la collection de son excellence feu Paul Delaroff* [vente des 23 et 24 avril 1914, Paris, Galerie Georges Petit], Paris: impr. Lahure.
- Catalogue 1.02.1917: *Succesion de M. Brück (première vente). Catalogue des gravures, beaux dessins de l'école française du XVIIIe siècle, aquareles, gouaches, pastels [...] tableaux anciens* [vente des 1er et 2 février 1917, Paris, Hôtel Drouot], Paris: chez Desvougues, Blée [impr. l'Art, Ch. Berger].
- Catalogue 10.05.1938: *Collection de Madame R... Dessins anciens, gouaches, tableaux anciens [...]* [vente du 10 mai 1938, Paris, Galerie Charpentier], Étienne Ader (ed.), [Paris]: Galerie Charpentier.
- Catalogue 30.11.1938: *Tableaux anciens et modernes [...] I. Composant la collection de Monsieur G. L. II. Appartenant à divers amateurs* [vente du 30 novembre 1938, Paris, Hôtel Drouot], Paris: [s.n.].
- Catalogue 19.03.1966: *Tableaux et dessins anciens, objets d'art et de bel ameublement principalement du XVIIIe siècle, porcelaines, bronzes, pendules, sièges et meubles estampilles des maîtres ebenistes, aubusson* [vente du 19 mars 1966], comm. pris. Étienne Ader, Jean-Louis Picard, Paris: Palais Galliera.
- Catalogue 26.06.1968: *Tableaux modernes* [vente des 25 et 26 juin 1968, Versailles, Hôtel Rameau], Jean Vinchon et al. (eds), Versailles: [s.n.].
- Catalogue 17.12.1997: [Catalogue, vente du 17 décembre 1997, Paris, Piasa], Paris: Picard, Audap, Solanet et Associés, Drouot.
- Catalogue 28.06.2002: *Importante collection d'esquisses français du XVIII au XIX siècle* [vente du 28 juin 2002, Paris, Drouot-Richelieu], Paris: Beaussant-Lefèvre.
- Caviglia-Brunel 2012: Susanna Caviglia-Brunel, *Charles-Joseph Natoire (1700–1777)*, Paris: Arthena.
- Cegielski 2014: *Masoneria. „Pro publico bono”* [exh. cat., 11.9.2014–11.1.2015, MNW], Tadeusz Cegielski (ed.), Warszawa: MNW.
- Charazińska 1993: Elżbieta Charazińska, *Malarstwo polskie – Muzeum Narodowe w Warszawie – straty wojenne*, maszynopis MNW, Warszawa.
- Chatelus 1991: Jean Chatelus, *Peindre à Paris au 18e siècle*, Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon.
- Chayette 1984: Hervé Chayette, *Le vin à travers la peinture*, Paris: ACR Éditions.
- Chicago-Philadelphia-Ottawa 1966–1967: *Treasures from Poland* [exh. cat., The Art Institute of Chicago, Philadelphia Museum of Art, The National Gallery of Canada], Stanisław Lorentz (ed.), Chicago: The Art Institute.
- Choćko 1835: Leonard Chodźko, *Arcadie*, in: *La Pologne historique, littéraire, monumentale et illustrée...*, vol. 1, Paris: Au Bureau Centrale.
- Chomyn 2006: Igor Chomyn, *150 arcydzieł malarstwa polskiego*, Sopot: Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie.
- Christie's 4.06.2014: *Old Masters* [Sale, 4.06.4, 2014, New York, Christie's], New York: Christie's.
- „Chronique des Arts” 1986: „Chronique des Arts”, „Gazette des Beaux Arts”, no. 1406.
- Chwalewik 1926–1927: Edward Chwalewik, *Zbiory polskie: archiwa, biblioteki, gabinety, galerje, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie w porządku alfabetycznym według miejscowości ułożone*, vols 1–2, Warszawa–Kraków: Wydawnictwo J. Mortkowicza, Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie.

- Chyczewska 1970: *Marceli Bacciarelli: życie, twórczość, dzieła* [exh. cat., MNP, MNW, 1968], Alina Chyczewska (ed.), vol. 2, Poznań–Warszawa: Muzeum Narodowe.
- Ciciora 2010: Barbara Ciciora, *Sala Bacciarellego*, in: *Galeria sztuki polskiej XIX wieku w Sukiennicach*, Barbara Ciciora, Aleksandra Krypczyk (eds), Kraków: MNK, pp. 15–51.
- Compiègne 2011: *L'Aigle Blanc. Stanislas Auguste, dernier roi de Pologne collectionneur et mécène au siècle des Lumières. Une histoire du goût en Europe au XVIIIe–XIXe siècles* [exh. cat., Musée national du Palais de Compiègne, 3.04–4.07.2011], Paris: RMN.
- Copenhagen 1935: *L'art français au XVIIIe siècle. Palais de Charlottenborg, Copenhague, 25 août – 6 octobre 1935* [exh. cat.], Paris: impr. Frazier-Soye.
- Correspondance 1901: *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des Bâtiments*, wyd. Anatole de Montaiglon, Jules Guiffrey, vol. 12, Paris: Charavay 1901.
- Courajod 1874: Louis Courajod, *L'école royale des élèves protégés: précédée d'une étude sur le caractère de l'enseignement de l'art français aux différentes époques de son histoire; et suivie de documents sur l'école royale gratuite de dessin fondée par Bachelier*, Paris: J.-B. Dumoulin.
- Coutau-Bégarie 19.10.2021: *Mobilier & objets d'art, tableaux anciens, haute époque* [vente du 19.10.2021, Paris, Hôtel Drouot], Paris: Coutau-Bégarie.
- Cowell 1995: *Arkadia: the Illusion and the Reality. An Eighteenth-century Polish Garden under Restoration*, Polish Cultural Institute, 8th December 1995–24th January 1996 [exh. cat.], Fiona Cowell, Ewa Święcka (eds), London: Polish Cultural Institute.
- Cuzin, Salmon 2007: Jean-Pierre Cuzin, Dimitri Salmon, *Fragonard. Regards croisés*, Paris: Mengès.
- „Czas” 1853: D. C. E., *Wystawa obrazów artystów starożytnych i nowożytnych, zagranicznych i krajowych*, „Czas”, 1853, 6, no. 260, pp. 1–2.
- Czartoryska 1891: *Listy Księżny Izabelli z hr. Flemmingów Czartoryskiej do starszego syna Księcia Adama*, Seweryna Duchcińska (ed.), Kraków: Gebethner i Spółka 1891.
- Czartoryski 1904: *Pamiętniki ks. Adama Czartoryskiego i korespondencja jego z cesarzem Aleksandrem I*, vol. 1, Kraków: Spółka Wydawnicza Polska.
- Czekalski 2000: Stanisław Czekalski, *Obcość i obecność, Horacjusze i Sarmaci. Wzory Davidowskie w twórczości Norblina*, „Artium Quaestiones”, vol. 11, 2000, pp. 39–99.
- Dąbrowski 1855: Bonawentura Dąbrowski, *Uwagi i niektóre dodatki do dzieła pod tytułem: Słownik malarzów polskich przez Edwarda Rastawieckiego, tomów 2, Warszawa 1850 i 1851*, „Biblioteka Warszawska”, vol. 1, 1855, pp. 373–376.
- Dacier 1913: Émile Dacier, *Catalogues de ventes et livrets de salons illustrés par Gabriel de Saint-Aubin*, vols 1–8, Paris: Société de reproduction des dessins de maître.
- Danielewicz 2010: Iwona Danielewicz, *Propozycja dla kolekcjonera: sztuka francuska w zbiorach Andrzeja Ciecchanowieckiego*, „Kronika Zamkowa”, 2010, no. 1/2 (59/60), pp. 79–88.
- Danielewicz 2019: Iwona Danielewicz, *French Paintings from the 16th to 20th Century in the Collection of the National Museum in Warsaw. Complete Illustrated Catalogue Raisonné*, transl. by Karolina Koriat, Warsaw: The National Museum in Warsaw.
- Danielewicz 2022: Iwona Danielewicz, *Towarzystwo na wycieczce, Kąpiel w parku, Marionetki*, in: *Galeria Sztuki XIX wieku. Przewodnik*, Ewa Micke-Broniarek (ed.), Warszawa: MNW, pp. 47–50.
- Dębicki 1887–1888: Ludwik Dębicki, *Puławy 1762–1830: monografia z życia towarzyskiego, politycznego i literackiego*, vols 1–4, Lwów: Księgarnia Gubrynowicza i Schmidta.
- Defrance 1912: Eugène Defrance, *La conversion d'un sans-culotte. Gabriel Bonquier, peintre, poète et conventionnel (1739–1810)*, Paris: Mercure de France.
- Delorme & Collin du Bocage 16.03.2011: *Tableaux anciens, Asie, céramique, argenterie, bijoux, objets d'art, mobilier, tapisserie* [vente du 16 mars 2011, Paris, Drouot-Richelieu], Paris: Delorme & Collin du Bocage.
- Dembowski 1898: Leon Dembowski, *Moje wspomnienia*, vol. 1, Petersburg: Nakładem księgarni K. Gnendyszyński.
- Desa 21.06.2018: *Sztuka Dawna. Malarstwo XIX wieku* [auction catalogue], Warszawa: DESA Unicum.
- Dmowska et al. 2022: Regina Dmowska, Katarzyna Garczewska-Semka, Marta Zdańkowska, *Pióro i pędzel. Kulisy warsztatu Jana Piotra Norblina*, in: *Jan Piotr Norblin. Sentymentalny reporter: grafika i malarstwo* [exh. cat., 9.09–11.12.2022], Marta Zdańkowska (ed.), Warszawa: Arx Regia. Wydawnictwo ZKW – Muzeum, pp. 75–98.
- Dobrowolski 1957: Tadeusz Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, vol. 1, Wrocław–Kraków: ZNiO.
- Dobrowolski 1976: Tadeusz Dobrowolski, *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*, Wrocław–Warszawa–Kraków: ZNiO.
- Dobrowolski 2016: Witold Dobrowolski, *Świątynia Diany w Arkadii koło Nieborowa Świątynią Natury*, „Rocznik Historii Sztuki”, 2016, no. 41, pp. 87–128.
- Drouot 15.12.1997: *Gravures anciennes, dessins et tableaux anciens, dessins et tableaux XIXe et XXe siècles, argenterie, bijoux, objets d'art et de bel ameublement principalement du XVIIIe siècle* [vente du 15 décembre 1997, Paris, Hôtel Drouot], Paris: Y. de Cagny.

- Drouot 7.05.1914: *I. Vente judiciaire en vertu d'un jugement rendu par la 3e chambre du tribunal civil de la Seine, le 7 janvier 1914 de tableaux anciens attribués à Frantz Hals et Rubens et des écoles flamande et hollandaise; II. Vente volontaire d'une collection appartenant à M. X. de tableaux anciens par ou attribués à Beetsennakers, Casanova, de Dreux, Norblin* [vente du 7 mai 1914, Paris, Hôtel Drouot], Paris: impr. Frazier-Soye.
- Dzwonkowski, Kipa, Morcinek 1955: *Akty powstania Kościuszki*, vol. 3, Włodzimierz Dzwonkowski, Emil Kipa, Roch Morcinek (eds), Wrocław–Kraków: ZNiO.
- Fabre 2022: Jean Fabre, *Stanisław August Poniatowski i Europa wieku światła*, trans. J. M. Kłoczowski, vols 1–2, Warszawa: Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie.
- Faroult 2007: *La Collection La Caze. Chefs d'oeuvre des peintures des XVIIe et XVIIIe siècles*, Guillaum Faroult (ed.), exh. cat., Louvre 26.04–9.07.2007, Paris: Hazan, Musée du Louvre Editions.
- Fischer 20.11.2013: *Fischer. Gemälde Alter Meister 19. Jb. 20., Arbeiten auf Papier 15. Bis 19. Jb. Gemälde II*, Genève: Fischer.
- Fortia de Piles 1796: Fortia de Piles, Boiesglin de Kerdu, *Podróż dwóch Francuzów*, in: *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, vol. 2, Wacław Zawadzki (ed.), Warszawa [1963]: PIW, pp. 675–727.
- Fournier-Sarlovèze 1907: Raymond-Joseph Fournier-Sarlovèze, *Peintres de Stanislas-Auguste, roi de Pologne*, Paris: Librairie de l'art ancien et moderne.
- Frączyk 2021: Tadeusz Frączyk, *Adam Kazimierz Czartoryski. Biografia historyczno-literacka na tle przemian ideowych polskiego Oświecenia*, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Frankfurt am Main 2000: *Die vier Jahreszeiten. Polnische Landschaftsmalerei von der Aufklärung bis heute* [exh. cat., Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 6.10–26.11.2000], Bettina Martine Wolter (ed.), Amsterdam–Dresden: Verlag der Kunst.
- Gaetgens 1988: Thomas W. Gaetgens, Jacques Lugand, *Joseph-Marie Vien: peintre du Roi (1716–1809)*, Paris: Arthena.
- Gaetgens, Lugand 1988: Thomas W. Gaetgens, Jacques Lugand, *Joseph-Marie Vien: peintre du roi (1716–1809)*, Paris: Arthena.
- „Gazette des Beaux-Arts”, mars 1992.
- Gibert, Gonzales 1930: Jean-Amédée Gibert, Paul Gonzales, *Le Musée Grobet-Labadié à Marseille*, Paris: Henri Laurens.
- Glückselig 7.12.1920: *Versteigerung der Gemäldesammlung † Hofrat Professor Adam Politzer: ferner anderer Gemälde und Miniaturen, einer Skulpturensammlung, von Mobiliar, Antiquitäten, Teppichen u.a.* [Versteigerung, 7.–9. Dezember 1920], Wien: Glückselig & Wärndorfer.
- Gołąb 2018: Maria Gołąb, *Targ na Pradze; Targ na konie*, in: *Życie sztuką. Gołuchów Izabeli z Czartoryskich Działyńskiej*, Inga Głuszek (ed.), Poznań: MNP, pp. 306–308.
- Gordon 2003: Alden R. Gordon, *The Houses and Collection of the Marquis de Marigny*, Los Angeles: Getty Publications.
- GPI: The Getty Provenance Index, <https://www.getty.edu/research/tools/provenance/search.html> [Accessed: 21.03.2023].
- Grabski 1976: Andrzej Feliks Grabski, *Mysł historyczna polskiego oświecenia*, Warszawa: PWN.
- Grell 2016: Chantal Grell, *Alexandre le Grand au XVIIIe siècle*, in: *Dossier: Alexandre le Grand, religion et tradition*, Paris–Athènes: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2003, pp. 297–308, <http://books.openedition.org/editionsehess/2089> [Accessed: 29.03.2023].
- Gronkowski 1919: [Camille Gronkowski], *Un artiste français en Pologne. Jean-Pierre Norblin de la Gourdain (1745–1830)*, „La Renaissance de l'art français et des industries de luxe”, 1919, no. 1, pp. 111–117.
- Grottowa 1957: Kazimiera Grottowa, *Zbiory sztuki Jana Feliksa i Walerii Tarnowskich w Dzikowie (1803–1849)*, Wrocław–Warszawa: ZNiO.
- Grzeluk, Warchałowski 2012 *Inwentarze palacu w Nieborowie 1694–1939*, (ed.) Izydor Grzeluk, Walerian Warchałowski, Warszawa: DiG.
- Guze 1994: Justyna Guze, *Zamek Królewski w Warszawie: Fundacja rodziny Ciechanowieckich. Katalog zbiorów: rysunki i akwarele*, Warszawa: Zamek Królewski.
- Guze 2009: Justyna Guze, *Kapiec w parku*, in: *Le siècle français: francuskie malarstwo i rysunek XVIII wieku ze zbiorów polskich* [exh. cat., 28.02–26.04.2009], Iwona Danielewicz, Justyna Guze (eds), Warszawa: MNW, p. 357.
- Hillemacher 1848: Frédéric-Désiré Hillemacher, *Catalogue des estampes qui composent l'oeuvre de Jean-Pierre Norblin*, Paris: impr. Lecrampe et Fertiaux.
- Helbing 16.04.1918: *Katalog der Sammlung Messinger: Gemälde alter Meister* [Versteigerung, 16 April 1918, München, Galerie Hugo Helbing], München: Helbing.
- Hoffmanowa 1828: Klementyna Hoffmanowa, „Rozrywki dla Dzieci: wydawane przez autorkę Pamiątki po Dobrej Matce”, vol. 10, 1928, no. 57.
- Houszka, Łukaszewicz 1992: *Malarstwo polskie XVII–XIX w.: obrazy olejne*, Piotr Łukaszewicz, Ewa Houszka (eds), Wrocław: MNW.

- Houszka, Łukaszewicz 2013: *Malarstwo Polskie od Baroku do Modernizmu. Katalog*, Piotr Łukaszewicz, Ewa Houszka (eds), Wrocław: MNWr.
- Ignaczak 2008: Paweł Ignaczak, *Twórczość rytownicza Jana Piotra Norblina na tle XVIII-wiecznej grafiki rembrantyzującej*, „Rocznik Historii Sztuki”, 2008, vol. 33, pp. 75–218.
- Ignaczak 2010: Paweł Ignaczak, *Nieznany nauczyciel Jana Piotra Norblina – Jacques Philippe Caresme (1743–1796)*, in: *Francusko-polskie relacje artystyczne w epoce nowożytnej*, Andrzej Pieńkos, Agnieszka Rosales Rodriguez (eds), Warszawa: Neriton, pp. 139–146.
- Ignaczak 2013, Paweł Ignaczak, *Sebastian Norblin 1796–1884. Zapomniany artysta wielkiej emigracji*, in: *Epoka Chopina – kultura romantyczna we Francji i w Polsce*, Andrzej Pieńkos, Agnieszka Rosales Rodriguez (eds), Warszawa: Neriton, pp. 101–106.
- Ignaczak 2016a: Paweł Ignaczak, *Norblin de la Gourdain, Jean Pierre*, in: *De Gruyter – Allgemeines Künstlerlexicon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 92, Andreas Beyer et al. (eds), Berlin–Boston: De Gruyter, pp. 529–531.
- Ignaczak 2016b: Paweł Ignaczak, *Entre le réel et le fantastique. Jean-Pierre Norblin, un témoin français de la vie en Pologne au XVIIIe siècle*, in: *France–Pologne. Contacts, échanges culturels, représentations (fin XVIe siècle–fin XIXe siècle)*, Jarosław Dumanowski, Michel Figeac, Daniel Tollet (eds), Paris 2016, pp. 323–333.
- Ignaczak 2022a: Paweł Ignaczak, *Grafika Norblina – ucieczka od Akademii*, in: *Jan Piotr Norblin. Sentymentalny reporter: grafika i malarstwo* [exh. cat., 9.09–11.12.2022], Marta Zdańkowska (ed.), Warszawa: Arx Regia. Wydawnictwo ZKW – Muzeum, pp. 57–74.
- Ignaczak 2022b: Paweł Ignaczak, *Akwaforta Norblina – graficzna rewolucja* [lecture, 19.10.2022], https://www.youtube.com/watch?v=6N_VFjqZixM&t [Accessed: 21.03.2023].
- Ignaczak 2022c: Paweł Ignaczak, *Obraz Walka Telemacha na igrzyskach kreteńskich – nieznany epizod z młodości Jana Piotra Norblina?*, „Kronika Zamkowa” 2022, no. 9(75), pp. 175–194.
- Jakimowicz 1957: Irena Jakimowicz, *W kręgu rembrandtowskiej tradycji*, „Biuletyn Historii Sztuki”, vol. 19, 1957, no. 2, pp. 121–150.
- Jakimowicz 1969: Irena Jakimowicz, *Z zagadnień warsztatu graficznego Jana Piotra Norblina*, in: *Muzeum i twórca: studia z historii sztuki i kultury ku czci prof. dr Stanisława Lorentza*, K. Michałowski (ed.), Warszawa: PWN, pp. 301–310.
- Jakimowicz 1970: Irena Jakimowicz, *Tomasz Ziełiński i jego zbiory*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego”, 1970, no. 6, pp. 239–389.
- Jakimowicz 1973: Irena Jakimowicz, *Tomasz Ziełiński. Kolekcjoner i mecenas*, Wrocław–Warszawa: Ossolineum.
- Jakimowicz 1982: Teresa Jakimowicz, *Od kolekcji „Curiosités artistiques” ku muzeum: zbieractwo artystyczne Izabelli z Czartoryskich Działynskiej w latach 1852–1899*, „Studia Muzealne”, vol. 13, 1982, pp. 15–73.
- Jasiński 1826: Stanisław Jasiński, *Opisanie Arkadii*, „Rozmaitości Warszawskie”, [„Gazeta Korespondenta Warszawskiego”], 1826, no. 1.
- Jolli 1698: *Histoire de Pologne et du Grand-Duché de Lituanie, depuis la fondation de la monarchie jusques à present, où l'on voit une relation fidele de ce qui s'est passé à la dernière élection*, Amsterdam: chez D. Pain.
- Jurkowski 1970: Henry Jurkowski, *Dzieje teatru lalek w Polsce. Od antyku do romantyzmu*, Warszawa: PIW.
- Juszczak 2007: Dorota Juszczak, *Kuglarze z małpką, Wróżka*, in: *Zamek Królewski w Warszawie. Malarstwo do 1900. Katalog zbiorów*, Dorota Juszczak, Hanna Małachowicz (eds), vol. 1, Warszawa: ZKW, pp. 371–373.
- Juszczak 2009: Dorota Juszczak, *Wróżka, Kuglarze z psem i małpką*, in: *Le siècle français: francuskie malarstwo i rysunek XVIII ze wieku ze zbiorów polskich* [exh. cat., 28.02–26.04.2009], Warszawa: MNW, pp. 346–347.
- Juszczak 2011: Dorota Juszczak, *Kuglarz z małpką i pieskiem, Wróżka*, in: *Rembrandt i inni. Królewska kolekcja obrazów Stanisława Augusta* [exh. cat., 19.07–16.10.2011], Warszawa: [Muzeum Łazienki Królewskie], pp. 36–44.
- Juszczak 2019: Dorota Juszczak, *Landscape with the Good Samaritan in the Czartoryski Museum*, Warsaw: Royal Łazienki Museum.
- Juszczak 2020: Dorota Juszczak, *Obrazy Norblina dla Stanisława Augusta w świetle źródeł*, in: *Ingenium et labor: studia ofiarowane Profesorowi Antoniemu Ziembie z okazji 60. urodzin*, Piotr Borusowski et al. (eds), Warszawa: UW, MNW, pp. 289–294.
- Juszczak, Małachowicz 1995: Dorota Juszczak, Hanna Małachowicz, *Obrazy z daru Lanckorońskich na pokazie w Zamku Królewskim w Warszawie*, „Kronika Zamkowa”, 1995, no. 1, pp. 48–82.
- Juszczak, Małachowicz 1998: Dorota Juszczak, Hanna Małachowicz, *Galeria Lanckorońskich. Obrazy z daru Profesor Karoliny Lanckorońskiej dla Zamku Królewskiego w Warszawie*, Warszawa: ZKW.
- Juszczak, Małachowicz 2013: *The Royal Castle in Warsaw. A Complete Catalogue of Paintings c. 1520 – c. 1900*, trans. A.-M. Fabianowska, Dorota Juszczak, Hanna Małachowicz (eds), Warsaw: ZKW.
- Kajczuk 2009a: Zofia Kajczuk, *Towarzystwo na wycieczce nad jeziorem*, in: *Le siècle français: francuskie malarstwo i rysunek XVIII wieku ze zbiorów polskich* [exh. cat., 28.02–26.04.2009], Warszawa: MNW, p. 349.
- Kajczuk 2009b: Zofia Kajczuk, *Marionetki*, in: *Le siècle français: francuskie malarstwo i rysunek XVIII wieku ze zbiorów polskich* [exh. cat., 28.02–26.04.2009], Warszawa: MNW, p. 350.

- Kajczyk 2009c: Zofia Kajczuk, *Towarzystwo w parku*, w *Le siècle français: francuskie malarstwo i rysunek XVIII wieku ze zbiorów polskich* [exh. cat., 28.02–26.04.2009], Warszawa: MNW, p. 353.
- Kalinka 1852: Walerian Kalinka, *Zbiory starożytności polskich w Paryżu*, Poznań: [s.n.] [„Przegląd Poznański”, vol. 15, 1852].
- Kaposy 1970: Veronika Kaposy, *Une esquisse à l'huile de J. P. Norblin au Musée des Beaux-Arts*, „Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts” [A Szépművészeti Múzeum közleményei], 1970, no. 34–35, pp. 125–131.
- Ketelsen, Stockhausen 2002: Thomas Ketelsen, Tilmann von Stockhausen, *Verzeichnis der verkauften Gemälde im deutschsprachigen Raum vor 1800*, München: Saur.
- Ketterer 20.11.2015: *Old Masters and Art of the 19th Century* [Sale, November 20, 2015, Munich], Munich: Ketterer Kunst.
- Kępińska 1978: Alicja Kępińska, *Jan Piotr Norblin*, Wrocław–Warszawa: ZNiO.
- Kiliński 1958: Jan Kiliński, *Pamiętniki*, Stanisław Herbst (ed.), Warszawa: PIW.
- Klimowicz 1965: Mieczysław Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego*, Warszawa: PIW.
- Köln 1989: *Jean-Pierre Norblin: ein Künstler des Revolutionszeitalters in Paris und Warschau: Zeichnungen und Druckgraphik* [exh. cat. 7.06–23.07.1989, Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung], Köln: Wallraf-Richartz-Museum.
- Kołaczkowski 1888: Julian Kołaczkowski, *Wiadomości dotyczące się przemysłu i sztuki w dawnej Polsce*, Kraków–Warszawa.
- Komornicki 1929: Stefan Komornicki, *Muzeum ksiąg Czarotoryskich w Krakowie. Wybór cenniejszych zabytków sztuki od Starożytności po wiek XIX*, Kraków: Nakładem Drukarni Narodowej.
- Komornicki 1938: Stefan Komornicki, *Przewodnik po Muzeum Książąt Czarotoryskich w Krakowie*, Kraków: Drukarnia W. L. Antycz i spółka.
- Kopera 1926: Feliks Kopera, *Malarstwo w Polsce od XVI do XVIII wieku (Renesans, Barok, Rokoko)*, Kraków: Drukarnia Narodowa.
- Kowalczykowa 1999: Alina Kowalczykowa, *Arcydzieła malarstwa*, Warszawa: Stentor.
- Kowalska-Glikman 1979: Stefania Kowalska-Glikman, *Legenda i prawda o Janie i Wincentym Norblinach*, „Przegląd Historyczny”, 1979, no. 1, pp. 99–106.
- Kozakiewicz 1976: Stefan Kozakiewicz, *Malarstwo polskie: oświecenie, klasycyzm, romantyzm. Zarys historyczny*, Warszawa: „Auriga” Oficyna Wydawnicza, WAI F.
- Kozakiewicz, Miłobędzki 1953: *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, vol. 2: *Województwo łódzkie*, Jerzy Łoziński (ed.), part 5: *Powiat łowicki*, Stefan Kozakiewicz, Jerzy Adam Miłobędzki (eds), Warszawa: PIS.
- Koziara 2019: Natalia Koziara, *Opisanie Muzeum*, in: *Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie*, Katarzyna Płonka-Bałus, Natalia Koziara (eds), Kraków 2019, pp. 47–231.
- Kraków 1882: *Wystawa obrazów dawnych mistrzów urządzona na rzecz Towarzystwa Dobroczynności w Sukiennicach krakowskich w marcu 1882 r.*, Marian Sokołowski (ed.), Kraków: Drukarnia „Czasu”.
- Kraków 1914: *Galerja obrazów. Katalog tymczasowy* [katalog zbiorów Muzeum xx. Czartoryskich], Henryk Ochenowski (ed.), Kraków: Drukarnia „Czasu”.
- Kraków 1969: *Pamięci Rembrandta. Wystawa malarstwa polskiego w trzechsetną rocznicę śmierci artysty*, Marek Rostworowski (ed.), Kraków: MNK.
- Kraków 1989: *Żydzi polscy* [exh. cat., MNK, 12.1989–2.1990], Dorota Dec et al. (eds), Kraków: MNK.
- Kraków 2001: *„Czasy! Ludzie! Ich dzieła! Teatr obrazów księżnej Izabeli Czartoryskiej* [exh. cat., 4.06–5.08.2001], Kraków: MNK.
- Kruczek 1987: Lidia Kruczek, *Miniatury, płaskorzeźby i sylwetki XVI–XX wieku. Katalog zbiorów*, Pszczyna: Muzeum Wnętrz Zabytkowych.
- Krupski 1904: Jan Krupski [Stanisław Estreicher], *Szopka krakowska*, Kraków: Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa.
- Kuczman 2003: Kazimierz Kuczman, *Elekcja Wettina na króla polskiego – dzieło Jana Piotra Norblina*, „Studia Waweliana”, vols 11–12 (2002–2003), pp. 189–207
- Kuhn 1984: Brigitte Kuhn, *Des Landschafts – und Schlachtenmaler Francesco Casanova (1727–1803)*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte”, vol. 37, 1984, pp. 89–118, 223–236.
- „Kurier Warszawski”, 1883, no. 12: *Wiadomości bieżące: ze sztuki*, „Kurier Warszawski”, 1883, no. 12, p. 3.
- Kuznetsova 1982: Irina Kuznetsova: *Frantsuzskaya zhivopis’: XVI–pervoy poloviny XIX veka: katalog Muzeja izobrazitel’nykh iskusstv imeni A. S. Pushkina*, Moskva: Iskusstvo
- Kuznetsova, Sharnova 2001: Irina Kuznetsova, Elena Sharnova, *France, 16th – first half 19th century: painting collection. State Pushkin Museum of Fine Arts / Francja, XVI – perwoj poloviny XIX veka: sobranie živopisi. Gosudarstvennyj muzej izobrazitel’nykh iskusstv imeni A. S. Puškina*, Moscow: Red Square Publishers, Houston: Museum of Fine Arts.
- Kuznetsova, Sharnova 2005: Irina Kuznetsova, Elena Sharnova, *State Pushkin Museum of Fine Arts: France. 16th – First Half 19th century Painting Collection*, Moscow: Red Square Publishers.
- Kwiatkowski 1969: Marek Kwiatkowski, *Powązki*, „Rocznik Warszawski”, 1969, vol. 9, pp. 123–161.

- Kyiv 2021: *Deržavni zibrannâ Ukraini. L'vîvs'ka nacional'na galereâ mistectv imeni B. G. Voznic'kogo*, Oleksij Danilov, Mihajlo Andreëv (ed.), Kiiŭ: Duhovnoe nasledie Ukrainy [Державні зібрання України. Львівська національна галерея мистецтв імені Б. Г. Возницького, О. Данілов, М. Андреев (ed.), Київ: Духовное наследие Украины].
- „La Gazette Drouot”, 2014, no. 12, p. 159.
- Lauzun 1976: Duc de Lauzun [Armand Louis de Gontaut], *Pamiętniki*, trans. Stefan Meller, Warszawa: PIW.
- Lebrun Jouve 2003: Claudine Lebrun Jouve, *Nicolas-Antoine Taunay (1755–1830)*, Paris: Arthena.
- Lefeuvre 1873: Charles Lefeuvre, *Les anciennes maisons de Paris sous Napoléon III*, vol. 4, Paris–Bruxelles: C. Cooman.
- Lelièvre 1955: Pierre Lelièvre, *Napoleon sur le champ de bataille d'Eylau par A.-J. Gros*, „Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français”, 1955, no. 5, pp. 51–55.
- Leporini 1964: Henrich Leporini, *Francesco Casanova*, „Pantheon”, 1964, no. 2, pp. 173–183.
- Leribault 2002: Christophe Leribault, *Jean-François de Troy (1679–1752)*, Paris: Arthena.
- Lesur, Aaron 2009: Nicolas Lesur, Olivier Aaron, *Jean-Baptiste Marie Pierre 1714–1789. Premier peintre du roi*, Paris: Arthena.
- Leśniakowska 1998: Marta Leśniakowska, *Norblin, malarz z Warszawy*, in: *Słownik artystów polskich i w Polsce działających*, vol. 6, Warszawa: IS PAN, pp. 108–109.
- Leveuvre 2012: Olivier Leveuvre, *Philippe-Jacques de Louthembourg 1740–1812*, Paris: Arthena.
- Lille 2001: *Orfèvrerie, céramique, bijoux, haute époque, objets d'art, bronzes, tableaux anciens et modernes, très bel ameublement, tapisserie, tapis* [vente du 21 octobre 2001, Lille, Mercier & Cie], Lille: Mercier & Cie.
- Loire 2001–2002: *La peinture italienne du XVIIIe siècle dans les collections du Louvre*, [exh. cat., Lyon, Musée des Beaux-Arts; Lille, Palais des Beaux-Arts, 2001–2002], Stéphane Loire (ed.), Paris: RMN.
- Loire 2007: Stéphane Loire, *La Caze et la peinture baroque italienne*, in: *La collection La Caze. Chefs-d'oeuvre des peintures du XVIIe et XVIIIe siècles*, Guillaume Faroult, Sophie Eloy (eds), Paris: Hazan, pp. 234–253.
- Loire 2017: Stéphane Loire, *Peintures italiennes du XVIIIe siècle du musée du Louvre*, Paris: Gallimard/Musée du Louvre éditions.
- London 1968: *France in the 18th Century* [exh. cat., 6.01–3.03.1968], London: Royal Academy of Arts.
- London 1992: *Treasures of a Polish King. Stanislaus Augustus as a Patron and Collector* [exh. cat., 13.05–26.07.1992], Kate Bomford, Giles Waterfield (eds), London: Dulwich Picture Gallery.
- Lorentz, Rottermund 1984: Stanisław Lorentz, Andrzej Rottermund, *Klasycyzm w Polsce*, Warszawa: Arkady.
- Lugt: Fritz Lugt, *Répertoire des catalogues de ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité*, vols 1–4, La Haye: M. Nijhoff, 1938–1987.
- Łazienki 1919: *Album reprodukcji obrazów z wystawy „Sto lat malarstwa polskiego” z prywatnych zbiorów warszawskich w Pałacu Łazienkowskim*, Warszawa: Drukarnia i Litografia Jana Cotty
- Łoza 1932: Stanisław Łoza, *Rodziny polskie pochodzenia cudzoziemskiego osiadłe w Warszawie*, vol. 1, Warszawa: Wydawnictwo i Druk Zakładów Graficznych Galewski i Dau.
- Łuksina 1914: Ewa Łuksina, *Wystawa dawnego malarstwa*, „Świat”, 1914, no. 26, pp. 4–5.
- Magier 1963: Antoni Magier, *Estetyka miasta stołecznego Warszawy*, Wrocław: ZNiO.
- Majewska-Maszkowska 1976: Bożenna Majewska-Maszkowska, *Mecenat artystyczny Izabelli z Czartoryskich Lubomirskiej (1736–1816)*, Wrocław–Kraków: ZNiO.
- Maławski 2021: Seweryn Maławski, *Polskie ogrody XVIII wieku. Kompozycje, style, kontekst kulturowy*, Warszawa: NCK.
- Małachowicz 2007: Hanna Małachowicz, *Uratowanie Mirry, Eak odmarwiający Minosowi udziału w wojnie przeciwko Ateńczykom*, in: *Zamek Królewski w Warszawie. Malarstwo do 1900. Katalog zbiorów*, Dorota Juszcak, Hanna Małachowicz (eds), Warszawa: ZKW, pp. 374–376.
- Manikowska 2007 Ewa Manikowska, *Arcydziela malarstwa europejskiego w polskich kolekcjach*, in: *W kręgu arcydzieł. Zbiory sztuki w Polsce*, Anna Lewicka-Morawska (ed.), Warszawa: Arkady, pp. 146–207.
- Manikowska 2008: Ewa Manikowska, *Stanisław II Augustus' Dutch Paintings*, in: *Polish Commonwealth Treasures: On the History of Polish Collecting from the 13th Century to the Late 18th Century*, Dorota Folga-Januszewska, Andrzej Rottermund (eds), Lesko: Bosz.
- Mańkowski 1932: Tadeusz Mańkowski, *Galerja Stanisława Augusta*, Lwów: ZNiO.
- Mańkowski 1951: Tadeusz Mańkowski, *Malarstwo na dworze Jana III*, „Biuletyn Historii Sztuki”, vol. 12, 1951, nos 1–4, pp. 278–282.
- Marcus 1996: Claude-Gérard Marcus, *Jean-Baptiste Lallemand (1716–1803). Peintre de Dijon, de Rome, de Paris*, Paris: Galerie Marcus.
- Marigny 1903: *Correspondance de M. de Marigny avec Coypel, Lépicié et Cochin*, Marc Furcy-Raynaud (ed.), „Revue de l'art français ancien et moderne”; Archives de l'art français, 3. série, Paris: F. De Nobele, vols 19–21.
- Markova 2002: Victoria Markova, *State Pushkin Museum of Fine Arts: Italy XVII–XX Centuries Collection of Caintings*, Moscow: Galart 2002.
- Masseau 2018: Didier Masseau, *Fêtes et folies en France à la fin de l'Ancien Régime*, Paris: CNRS Éditions.
- Michalczyk 2020: Zbigniew Michalczyk, *Malarstwo w Rzeczypospolitej czasów Szymona Czechowicza – problemy, środowiska / Painting in the Polish-Lithuanian Commonwealth in the Time of Szymon Czechowicz*:

- Main Problems and Artistic Centres*, in: Szymon Czechowicz 1689–1775. *Geniusz Baroku / Genius of the Baroque*, A. Betlej, T. Zaucha (eds), Kraków: MNK, pp. 74–143.
- Michałowski 1968: Janusz Maciej Michałowski, „*Marionetki polskie*” Jana Piotra Norblina, „*Pamiętnik Ieatralny*”, vol. 17, 1968, no. 1 (65), pp. 53–68.
- Michałowski 1970: Janusz Maciej Michałowski, *O Janie Piotrze Norblinie i Szkole Rycerskiej Stanisława Augusta: w 200-lecie założenia szkoły*, „*Rocznik Warszawski*”, vol. 8, 1970, pp. 91–123.
- Michałowski 1971: Janusz Maciej Michałowski, *U źródeł twórczości Jana Piotra Norblina (lata 1760–1774)*, „*Biuletyn Historii Sztuki*”, vol. 33, 1971, no. 2, pp. 117–138.
- Michałowski 1972: Janusz Maciej Michałowski, *Dwa nieznanne płótna J. P. Norblina ze Szkoły Rycerskiej w zbiorach antykwariatu Cailleux w Paryżu*, „*Biuletyn Historii Sztuki*”, vol. 34, 1972, no. 1, pp. 74–80.
- Michałowski 1973a: Janusz Maciej Michałowski, *Jan Piotr Norblin. Nowe atrybucje i daty, prace nieznanne i niesłusznie przypisywane*, „*Biuletyn Historii Sztuki*”, vol. 35, 1973, nos 3–4, pp. 243–259.
- Michałowski 1973b: Janusz Maciej Michałowski, *Konstytucja 3 maja w twórczości Norblina*, „*Kronika Warszawy*”, 1973, no. 4, pp. 72–74.
- Michałowski 1974a: Janusz Maciej Michałowski, *Autoportrety Jana Piotra Norblina*, „*Biuletyn Historii Sztuki*”, vol. 36, 1974, no. 2, pp. 169–176.
- Michałowski 1974b: Janusz Maciej Michałowski, *Prace J. P. Norblina w zbiorach muzeów w Brukseli, Orleanie, Lille, Compiègne i Bibliotece Polskiej w Paryżu*, „*Biuletyn Historii Sztuki*”, vol. 36, 1974, no. 3, pp. 281–302.
- Michałowski 1978: Janusz Maciej Michałowski, *Norblin de la Gourdaïne, Jan Piotr (Jean Pierre)*, in: *Polski słownik biograficzny*, vol. 23, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978 <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/jan-piotr-norblin-de-la-gourdaïne-1745-1830-rysownik-malarz-grafik> [Accessed: 21.03.2023].
- Michel 2010: Patrick Michel, *Peinture et plaisir: les goûts picturaux des collectionneurs parisiens au XVIIIe siècle*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Milwaukee–Houston–San Francisco 2002: *Leonardo da Vinci and the Splendor of Poland. A History of Collecting and Patronage* [exh. cat.], (ed.) Laurie Winters, Dorota Folga-Januszewska, Milwaukee: Milwaukee Art Museum.
- Minde-Pouet 1915: Georg von Minde-Pouet, *Die Kunstsammlung Czartoryski in Goluchow*, „*Zeitschrift für Bildende Kunst*” 1915, no. 26, pp. 197–211.
- Miziołek 2004: Jerzy Miziołek, *Inspiracje Śródziemnomorskie. O wizji antyku w sztuce Warszawy i innych ośrodków kultury dawnej Polski*, Warszawa: Neriton.
- Miziołek 2005: Jerzy Miziołek, *Uniwersytet Warszawski. Dzieje i tradycja*, Wydawnictwa UW.
- Moczulska 2006: Krystyna Moczulska, *Z „Extraits et Mélanges de différents genres pour La Maison Gothique à Pulaŵy 1809” księżnej Izabeli Czartoryskiej*, in: *Ad leones. Pamięci Marka Rostworowskiego w dziesiątą rocznicę śmierci*, (ed.) Ewa Ryżewska, Adam Boniecki, Kraków: MNK, pp. 135–145.
- Montreal 1969: *Rembrandt and His Pupils: A Loan Exhibition of Paintings Commemorating the 300th Anniversary of Rembrandt*, Montreal: Museum of Fine Arts.
- Borisovskaâ 1995: *Gosudarstvennyj muzej izobrazitel'nyh iskusstv imeni A. S. Puškina. Katalog živopisi*, (ed.) Natal'â Anatol'evna Borisovskaâ, Moskva: Mazzotta.
- München 1995–1996: *Polens letzter König und seine Maler. Kunst am Hofe Stanislaus August Poniatowskis reg. 1764–1795* [exh. cat., 12.10.1995–7.01.1997], (ed.) Elżbieta Charazińska, München: Neue Pinakothek.
- Mycielski 1897: Jerzy Mycielski, *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce 1760–1860: z okazji wystawy retrospektywnej malarstwa polskiego we Lwowie*, Lwów: Drukania „Czasu”.
- Mycielski 1898: Jerzy Mycielski, *Nieznany portret Norblina*, „*Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce*”, vol. 6, 1898, nos 2–3, pp. XLI–XLII.
- Mycielski 1900: Jerzy Mycielski, *Dwa listy Norblina*, „*Sprawozdania Komisji Historii Sztuki*”, vol. 6, 1900, no. 4, pp. XCVII–XCVIII.
- N.N. 1854: N.N. [Aleksander Orłowski?], „*Pamiętnik Sztuk Pięknych*”, vol. 21, 1854, part 1, pp. 24–26.
- New York 1988: *Nineteenth Century Polish Painting* [exh. cat., 3.10–26.11.1998], Agnieszka Morawińska (ed.), New York: National Academy of Design.
- Niemcewicz 1859: Julian Urysin Niemcewicz, *Podróże historyczne po ziemiach polskich*, Petersburg: Bolesław Maurycy Wolff.
- Niemira 2019: Konrad Niemira, *Jeszcze ranek nie tak bliski, czyli Jutrzenka z Arkadii*, in: *Poza Warszawą*, Andrzej Pieńkos (ed.), Warszawa: MIK, pp. 26–29.
- Niemira 2020: Konrad Niemira, *Your Money or Your Life, or Why Jean-Pierre Norblin de la Gourdaïne Left Paris*, „*Quart*”, 2020, no. 2 (56), pp. 102–116.
- Niemira 2022a: Konrad Niemira, *Bazgracz. Trzy eseje o Norblinie*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Niemira 2022b: Konrad Niemira, *O dwóch obrazach z kolekcji Norblina*, „*Spotkania z Zabytkami*”, 2022, no. 5–6, pp. 30–32.
- Niemira 2022c: Konrad Niemira, *Jutrzenka i Eros*, in: *Panoptikum. Sztuka, nauka, wyobraźnia. Studia ofiarowane Profesorowi Andrzejowi Pieńkosowi z okazji 60. urodzin*, Agnieszka Bagińska et al. (eds), Warszawa: Neriton, pp. 169–182.

- Niemira 2022d: Konrad Niemira, *Pan od historii*, in: *Jan Piotr Norblin. Sentymentalny reporter: grafika i malarstwo* [exh. cat., 9.09–11.12.2022], Marta Zdańkowska (ed.), Warszawa: Arx Regia. Wydawnictwo ZKW – Muzeum, pp. 37–55.
- Niewiadomski 1926: Eligiusz Niewiadomski, *Malarstwo polskie XIX i XX wieku*, Warszawa: Wydawnictwo Arcta.
- O'Neill 1981: Mary O'Neill, *Les peintures de l'école française des XVIIe et XVIIIe siècles: catalogue critique*, Orléans: Musée des Beaux-Arts d'Orléans.
- Olszewski 1907: Marian Olszewski, *Rozwój malarstwa polskiego. Od Baroku do Matejki*, Kraków: D. E. Friedlein.
- Orańska 1955: Józefa Orańska, *Rysunki Jana Piotra Norblina w zbiorach Biblioteki Kórnickiej*, „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej”, 1955, no. 5, pp. 79–101.
- Österreichischer Kunstverein 3.04.1913: *Auktionskatalog Neuzeitiger und alter Ölgemälde* [Versteigerung, 3.04.1913, Wien, Österreichischer Kunstverein], Wien: Österreichischer Kunstverein.
- Padiyar 2020: Satish Padiyar, *Fragonard: Painting Out of Time*, London: Reaktion Books.
- Pagaczewski 1902: Julian Pagaczewski, *Jasętka krakowska*, „Rocznik Krakowski”, vol. 5, 1902, pp. 94–137.
- Pajzderski 1929: Nikodem Pajzderski, *Przewodnik po muzeum w Gołuchowie*, Poznań: Ordynacja Książąt Czartoryskich.
- Palais Lanckoroński 1903: [Lanckoroński Karl], *Palais Lanckoroński. Jacquingasse 18. Als Manuskript gedruckt*, Wien: A. Holzhausen.
- Pajzderski 1913: *Przewodnik po Muzeum w Gołuchowie*, Poznań: Ordynacja X.X. Czartoryskich.
- Paris 1969: *Mille d'ans d'art en Pologne* [exh. cat., Paris, Petit Palais, 4.7.1969], Paris: Imprimerie nationale.
- Paris 1987: *Fragonard* [exh. cat., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 24.09.1987–4.1.1988; New York, The Metropolitan Museum of Art, 2.02–8.12.1988], Pierre Rosenberg (ed.), Paris: Édition de la Reunion des musées nationaux.
- Paris 1989: *La révolution française et l'Europe 1789–1799: XXe exposition du Conseil de l'Europe* [exh. cat., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 16.03–26.06.1989], Léon Abramowicz et al. (eds), Paris: RMN.
- Parke-Bernet 15.04.1953: *Dutch & Flemish Paintings & Drawings [...] from the Collection of the Late William Berg [...] and Other Owners* [Sale, April 15, 1953, New York, Parke-Bernet Galleries], New York: Parke-Bernet Galleries.
- Paris 5.12.1990: *Importants tableaux anciens* [vente du 5 décembre 1990, Paris, Drouot Montaigne], Paris: Ader-Picard-Tajan.
- Patellière 1978: Marie-Dominique de la Patellière, *Jean-Pierre Norblin de la Gourdain. 1745–1830*, vols 1–3, unpublished doctoral dissertation, Université de Paris.
- Petit 22.05.1924: *Catalogue des tableaux anciens [...], objets d'art & d'ameublement [...] provenant de la collection de Madame la Baronne de C... et appartenant à divers amateurs* [vente du 22 et 23 mai 1924, Paris, Galerie Georges Petit], Paris: G. Petit.
- Pigler 1974: Andor Pigler, *Barockthemen, eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Piwkowski 1998: Włodzimierz Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej. Studium historyczne*, Warszawa: Ośrodek Ochrony Zabytkowego Krajobrazu.
- Piwkowski 2005: Włodzimierz Piwkowski, *Nieborów. Mazowiecka rezydencja Radziwiłłów*, Warszawa: MNW, Nieborów: MWNiA.
- Podmostko-Kłos, Skalska 2018: Adrianna Podmostko-Kłos, Agieszka Skalska, *Malarstwo polskie w zbiorach gołuchowskich*, in: *Życie sztuką. Gołuchów Izabeli z Czartoryskich Działyńskiej*, Inga Głuszek (ed.), Poznań: MNP, pp. 284–297.
- Polanowska 2010: Jolanta Polanowska, *Wczesna twórczość Jana Rustema – ucznia Jana Piotra Norblina*, in: *Francusko-polskie relacje artystyczne w epoce nowożytnej*, Andrzej Pieńkos, Agnieszka Rosales Rodriguez (eds), Warszawa: Neriton, pp. 269–277.
- Polanowska 2013: Jolanta Polanowska, *Rustem Jan, Słownik artystów polskich i w Polsce działających*, Warszawa: IS PAN, pp. 251–273.
- Polanowska 2016: Jolanta Polanowska, *Powązki – „un jardin de plaisance, à la mode ou coutume anglaise”*, „Biuletyn Historii Sztuki”, vol. 78, 2016, no. 3, pp. 513–555.
- Polswiss 19.10.2021: *Aukcja dzieł sztuki, 19 października 2021*, Warszawa: Dom Aukcyjny Polswiss Art.
- Polswiss 29.05.2018: *Aukcja dzieł sztuki, 29 maja 2018*, Warszawa: Dom Aukcyjny Polswiss Art.
- Polswiss 7.12.2021: *Aukcja Dzieł Sztuki, 7 grudnia 2021*, Warszawa: Dom Aukcyjny Polswiss Art.
- Polswiss 9.03.2021: *Aukcja dzieł sztuki, 9 marca 2021*, Warszawa: Dom Aukcyjny Polswiss Art.
- Porębski 1952: Mieczysław Porębski, *Problematyka historyczna w twórczości J. P. Norblina: ze studiów nad malarstwem historycznym polskiego Oświecenia*, „Biuletyn Historii Sztuki”, vol. 14, 1952, no. 1, pp. 39–74.
- Porębski 1961: Mieczysław Porębski, *Malowane dzieje*, Warszawa: PIW.
- Portalis 1889: Roger Portalis, *Fragonars, sa vie, son oeuvre*, Paris: J. Rothschild.
- Poznań 1881: *Galerya obrazów malarzy polskich znajdująca się w Muzeum imienia Mielżyńskich pod zarządkiem Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu, Młyńska ul. 35*, Poznań: TPN.

- Poznań 1889: *Katalog der Gemäldegalerie im Gr. Mielżyński'schen Museum des Towarzystwo Przyjaciół Nauk zu Posen (Werke polnischer und in Polen ansässiger ausländischer Meister)*, [Bolesław Erzepki] (ed.), Posen: TPN.
- Poznań 1912: *Katalog galeryi obrazów w Muzeum im. Mielżyńskich Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu*, (ed.) [Bolesław Erzepki], Poznań: Drukarnia Dziennika Poznańskiego.
- Prahov 1905: Nikola Prahov, *Hudožestvennoe sobranie D. I. Šukina v Moskve*, „Hudožestvennye sokroviša Rossii”, 1905, nos 6–8, pp. 119–123.
- Princeton 1954: *Acquisitions*, „Record of the Art Museum, Princeton University”, vol. 13, 1954, no. 2, pp. 62–63.
- Procès-verbaux 1888: *Procès-verbaux de l'Académie Royale de peinture et de sculpture (1648–1793), publiés pour la Société de l'Histoire de l'Art Français d'après les registres originaux conservés à l'École des Beaux-Arts*, Anatole de Montaiglon (ed.), vol. 8, Paris: J. Baur.
- Putkowska 2016: *Warszawskie rezydencje na przedmieściach i pod miastem w XVI–XVIII wieku*, Warszawa: Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.
- Raczyński 2019: Atanazy Raczyński, *Dziennik*, vol. 1: *Wspomnienia z dzieciństwa; Dziennik 1808–1830*, trans. Michał Mencfel, Aleksander Wit Labuda, Poznań: Wydawnictwo UAM.
- Radisich 1996: Paula Rea Radishich, *Hubert Robert: Painted Spaces of the Enlightenment*, Cambridge University Press.
- Radziwiłł 1892: X. M. R. [Michał Piotr Radziwiłł], *Ostatnia wojewodzina wileńska (Helena z Przeździeckich ks. Radziwiłłowa)*, Lwów: Nakładem księgarni Gubrynowicza i Schmidta; drukarnia Wł. Łozińskiego.
- Radziwiłłowa 1848: [Helena z Przeździeckich Radziwiłłowa], *Opis Arkadii skreślony przez założycielkę księżnę Radziwiłłową*, trans. Seweryna Żochowska, „Album Literackie”, vol. 1, 1848, pp. 144–154.
- Radziwiłłowa 1912: Ludwika Radziwiłłowa, *Czterdzieści pięć lat mojego życia*, trans. Konstancya Białecka, Warszawa: Drukarnia L. Bogusławskiego.
- Ramade 2001: Patrick Ramade, *Valenciennes, Musée des Beaux-Arts [Acquisitions]*, „Revue du Louvre: la revue des musées de France”, 2001, no. 3, p. 90.
- Rastawiecki 1851: Edward Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, Warszawa: S. Orgelbrand.
- Rastawiecki 1886: Edward Rastawiecki, *Słownik rytmowników polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej pracujących*, Poznań: TPN.
- Réau 1924: Louis Réau, *Histoire de l'expansion de l'art français moderne. Le Monde slave et l'Orient*, Paris: H. Laurens.
- Réau 1929: Louis Réau, *Catalogue de l'art français dans les musées russes*, Paris: A. Collin.
- Réau 1932: Louis Réau, *L'Art français dans les pays du nord et de l'est de l'Europe*, Paris: A. Collin.
- Réau 1956: Louis Réau, *Fragonard, sa vie, son œuvre*, Paris–Bruxelles: Elsevier.
- Reiset 1870, Frédéric Reiset, *Notice des tableaux légués au Musée Impérial du Louvre par M. Louis La Caze*, Paris: imprimeur Charles de Mourgues Frères.
- Rempex 11.07.2007: *123 Aukcja Sztuki Dawnej i Antyków. 11 lipca 2007*, Warszawa: Rempex.
- Rempex 22.02.2012: *178 Katalog aukcyjny. Sztuka dawna, sztuka współczesna, rzemiosło artystyczne. 22.02.2012*, Warszawa: Rempex.
- Rempex 23.03.2016: *Aukcja Dzieł Sztuki i Antyków. 23 marca 2016*, Warszawa: Rempex.
- „Revue du Louvre”, 2001, no. 3: *Acquisitions*, „Revue du Louvre”, 2001, no. 3, pp. 82–110.
- Rizzi 2006: Alberto Rizzi, *Canaletto w Warszawie: dzieła Bernarda Bellotta, zwanego Canalettem, w stolicy Stanisława Augusta*, wstęp Andrzej Rottermund, trans. Katarzyna Jursz-Salvadori, Warszawa: Muzeum Historyczne m. st. Warszawy.
- Roland Michel 1975: Marianne Roland Michel, *Éloge de l'ovale: peintures et pastels du XVIIIe siècle français* [exh. cat., 18.11–20.12.1975], Paris: Galerie Cailleux.
- Roland Michel 1985: Marianne Roland Michel, *Oeuvres de jeunesse – de Watteau à Ingres* [exh. cat., 3.06–12.07.1985], Paris: Galerie Cailleux.
- Roma 1975: *Polonia. Arte e cultura dal medevio all'illuminismo* [exh. cat., 23.05–22.07.1975], Roma: Centro Di.
- Rosenberg 2020: Pierre Rosenberg, *The Defence and Illustration of Catalogues Raisonnés – on the Example of Poussin*, „Artibus et Historiae”, 2020, no. 82, pp. 305–312.
- Rosenberg, Compin 1974: Pierre Rosenberg, Isabelle Compin, *Quatre nouveaux Fragonards au Louvre*, „La Revue du Louvre”, 1974, no. 3, pp. 183–192.
- Rosenberg, Prat 2003: Pierre Rosenberg, Louis-Antoine Prat, *Jacques-Louis David (1748–1825): catalogue raisonné des dessins*, Paris: Electa.
- Rosset 2003: Tomasz de Rosset, *Kolekcja Andrzeja Mniszcha: od wołyńskich chrząszczy do obrazów Fransa Halsy*, Toruń: WUMK.
- Rosset 2005a: Tomasz de Rosset, *Les Norblin: une dynastie franco-polonaise de collectionneur*, in: *Collections et marché de l'art: en France 1789–1848*, (ed.) Monica Preti-Hamard, Philippe Sénéchal, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 375–385.
- Rosset 2005b: Tomasz de Rosset, *Polskie kolekcje i zbiory artystyczne we Francji*, Toruń: WUMK.

- Rosset 2021: Tomasz de Rosset, *By skreslić historię naszych zbiorów... Polskie kolekcje artystyczne*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe MWK.
- Rostworowski 1960: Marek Rostworowski, *Zbiory Czartoryskich – galeria malarstwa*, Kraków: MNK.
- Rostworowski 1978: Marek Rostworowski, *Muzeum Narodowe w Krakowie. Zbiory Czartoryskich. Historia i wybór zabytków*, Kraków: MNK.
- Rottermund 1987: Andrzej Rottermund, *O warszawskiej galerii obrazów Wincentego Potockiego*, „Roczniki Humanistyczne”, vol. 35, no. 4, pp. 151–155.
- Rottermund 2002: Andrzej Rottermund, *Jana Piotra Norblina widok Łazienek z 1785 r.*, in: *Marmur dziejowy. Studia z historii sztuki*, E. Chojecka (ed.), Poznań 2002, pp. 259–266.
- Ruszczyc 1961: Janina Ruszczyc, *Galeria Sztuki Polskiej MNW*, no. 2, Warszawa: Arkady.
- Rutowski 1914: Tadeusz Rutowski, *Norblin*, Lwów: Nakładem „Sztuki”.
- Ryba 1998: Janusz Ryba, *Maskarady oświeconych. Próba opisu zjawiska*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Ryszkiewicz 1961: Andrzej Ryszkiewicz, *Polski portret zbiorowy*, Wrocław: ZNiO, Wydawnictwo PAN.
- Ryszkiewicz 1996: Andrzej Ryszkiewicz, *Norblin de la Gourdain, Jean-Pierre*, in: *The Dictionary of Art*, vol. 23, Jane Turner (ed.), London: Macmillan Publishers, pp. 202–203.
- Saint-Petersburg 2016: *Ekaterina II i Stanisław August. Dwa proświeceniowi pryncypali: katalog wystawki* [Saint-Petersburg, 7 dekabrá 2015 – 21 maá 2016 goda], Mihail Piotrowskij (ed.), Sergej Olegovič Androsov et al., Saint-Petersburg: Izd-vo Gosudarstvennogo Ęrmitaża.
- Sienkiewicz 1938: *Katalog Galerii Malarstwa Polskiego*, Jerzy Sienkiewicz (ed.), Warszawa: MNW.
- Singer 1915: Hans W. Singer, *Ausstellung von Werken aus der Sammlung Czartoryski in Dresden*, „Der Cicerone”, 1915, nos 7–8, pp. 131–140.
- Skarbek 1825: Fryderyk Skarbek, *Rys zastóg naukowych ś. p. Xięcia Adama Czartoryskiego*, „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk”, vol. 18, 1825, pp. 254–301.
- Skutnik 2019: Jolanta Skutnik, *Czuła pedagogia: edukacyjny walor dzieł i działań księżnej Izabeli z Flemmingów Czartoryskiej*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Sobieszański 1869: Franciszek Maksymilian Sobieszański, *Jan Norblin*, „Tygodnik Ilustrowany”, vol. 3, 1869, no. 56.
- Solski 1960: *Zbiory Pawlikowskich. Katalog*, Maria Grońska, Maria Ochońska, Tadeusz Solski (eds), Wrocław: ZNiO.
- Sopot 2004: *Norblin Czartoryskich ze zbiorów Muzeum Sztuki w Winnicy* [exh. cat. 7.04–3.05.2004], Nadia Shelest (ed.), Sopot: Państwowa Galeria Sztuki.
- Sotheby's 2.12.1994: *Importants tableaux et dessins anciens et du XIXème siècle*, [vente du 2 décembre 1995], Monaco: Sotheby's Monaco.
- Sotheby's 25.02.1965: *Auction catalogue* [Sale, February 25, 1965, London], London: Sotheby & Co.
- Sotheby's 29.01.2016: *Master Paintings & Sculpture. Day Sale. New York. 29 January 2016* [auction catalogue], New York: Sotheby's.
- Spa 1773: *Liste des Seigneurs et des dames venues aux Eaux Minérales de Spa, l'an 1773* [Liège : s.n.].
- Stasi 2002: Laure Stasi, *Une série inédite de peintures de la période parisienne de Francesco Giuseppe Casanova (1727–1802)*, „Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français”, 2002, pp. 89–101.
- Stuttgart 2015: *Kunst & Antiquitäten: 25 Februar 2015* [katalog aukcji], Stuttgart: Nagel.
- Suchocka 2005: *Malarstwo Polskie 1766–1945*, Dorota Sucholska (ed.), Poznań: MNP.
- Suchocka 2008a: *Katalog dzieł malarstwa, rysunku lawowanego i rzeźby ze zbiorów Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, Dorota Suchocka (ed.), Poznań: MNP.
- Suchocka 2008b: Dorota Suchocka, *Targ na konie* [nota], in: *Galeria Malarstwa i Rzeźby w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Przewodnik*, Maria Gołab, Adam Soćko (ed.), Poznań: MNP.
- Sulerzyńska 1963: Teresa Sulerzyńska, *Z twórczości rysunkowej Jana Piotr Norblina*, „Biuletyn Historii Sztuki”, vol. 25, 1963, no. 4, pp. 282–295.
- Svirida 1999: Inessa Svirida, *Meżdu Peterburgom, Varšavoj i Vil no: hudożnik v kulturnom prostranstve*, Moskva: OGI.
- Szelest 1990: Dmitrij Szelest, *Lwowska Galeria Obrazów: malarstwo polskie*, trans. Janusz Derwojed, Warszawa: Oficyna Wydawnicza „Auriga”, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Szigethi 2004: Ágnes Szigethi, *Old French Painting 16–18th centuries*, Budapest: Szépművészeti Múzeum.
- Świerz-Zalewski 1937: Stanisław Świerz-Zalewski, *Wręczenie buławy Stefanowi Czarnieckiemu, malowane przez J. P. Norblina de la Gourdain (1745–1830)*, „Broń i Barwa”, 1937, no. 1, p. 13.
- Świętosławska 2015: Agnieszka Świętosławska, *Obrazy codzienności. Polskie malarstwo rodzajowe 1. połowy XIX wieku*, Warszawa: PISnŚ.
- Talarowska 1972: Ludgarda Talarowska, *Nabytki Muzeum Narodowego w Poznaniu w roku 1970*, „Studia Muzealne”, vol. 9, 1972, no. 2, pp. 130–143.
- Tatarkiewicz 1966: Władysław Tatarkiewicz, *Akademia Sztuk Pięknych za Stanisława Augusta*, in: tenże, *O sztuce polskiej XVII i XVIII wieku. Architektura, rzeźba*, Warszawa: PWN.
- Tátrai 1991: *Old Masters' Gallery. A Summary Catalogue of Italian, French, Spanish and Greek Paintings*, Vilmos Tátrai (ed.), Budapest: Mfab & Visual Arts Publishing.

- Tauziède-Espariat 2019: Maël Tauziède-Espariat, *Les peintres et sculpteurs „sans qualité”. Une population invisible dans le Paris des Lumières*, „Revue d'histoire moderne & contemporaine”, 2019, no. 66, pp. 35–62.
- „The Burlington Magazine”, 1944: *The Re-Opening of the Wildenstein Galleries*, „The Burlington Magazine for Connoisseurs”, vol. 85, 1944, no. 501, pp. 308–308.
- „The Burlington Magazine”, 1951: [E. H.], *Current and Forthcoming Exhibitions*, „The Burlington Magazine”, vol. 93, 1951, no. 576, p. 102.
- „The Burlington Magazine”, 1957: *Notable Works of Art Now on the Market: Supplement*, „The Burlington Magazine”, vol. 99, 1957, no. 657.
- „The Connoisseur”, 1955, no. 135.
- Tomkiewicz 1934: Władysław Tomkiewicz, *Dzieje zbiorów zamku Wiśniowieckiego*, „Rocznik Wołyński”, vol. 3, 1934, pp. 413–434.
- Tomkiewicz 1951: Władysław Tomkiewicz, *Katalog obrazów wywiezionych z Polski przez okupantów niemieckich w latach 1939–1945*, vol. 2: *Malarstwo polskie*, Warszawa: Ministerstwo Kultury i Sztuki. Biuro Rewindykacji i Odszkodowań.
- Tomkiewicz 1953: Władysław Tomkiewicz, *Catalogue of Paintings Removed from Poland by the German Occupation Authorities During the Years 1939–1945. Polish Paintings*, Warsaw: Ministry of Culture and Art.
- Trubnikov 1916: Aleksandr Aleksandrowiç Trubnikov, *Первые пенсионеры Академии художеств [gl. iz gotovâšejšâ k pečati kn. ob „Akademičeskikh pensionerach v XVIII veke”]*, Petrograd: Sirius.
- Trzeciak 1975: Przemysław Trzeciak, *Zafascynowany polskością*, „Panorama Polska. Nasza ojczyzna”, 1975, no. 35.
- Tyczyńska, Zdrojewska 1998: Anna Tyczyńska, Krystyna Znojewska, *Straty wojenne. Malarstwo polskie. Obrazy olejne, pastele, akwarele utracone w latach 1939–1945 w granicach Polski po 1945*, Poznań: Bogucki Wydawnictwo Naukowe.
- Urbańczyk 2010: Anna Urbańczyk, *Tryptyk Jana Piotra Norblina i jego związki z twórczością Antoine'a Watteau*, in: *Francusko-polskie relacje artystyczne w epoce nowożytnej*, Andrzej Pieńkos, Agnieszka Rosales Rodriguez (eds), Warszawa: Neriton, pp. 123–131.
- Valenciennes 1980: *Trésors des musées du Nord de la France. La Peinture française aux XVIIe et XVIIIe siècles* [exh. cat., Musée des beaux-arts, Dunkerque; Musée des beaux-arts, Valenciennes; Palais des beaux-arts, Lille], Paris: RMN.
- Varsovie 1780: *Catalogue des dessins, tableaux, miniatures, estampes, marbres, porcelaines, instrument de physique et de mathématique, et autres curiosités, contenues dans le cabinet de S.E. Mr. le Comte Vincent Potocki [...]. Mis en ordre par Henri Amiet, son Secrétaire & Bibliothécaire en sa Bibliothèque à Varsovie*, A Varsovie: chez P. Dufour.
- Volle 1979: Nathalie Volle, *Jean-Simon Berthélemy (1743–1811): peintre d'histoire*, Paris: Arthena.
- Warszawa 1917: *Portret kobiety XVIII-go wieku. Ósma Wystawa T.O.N.Z.P*, Warszawa: T.O.N.Z.P.
- Warszawa 1934: *Katalog wystawy retrospektywnej „Życie polskie w malarstwie”. Sierpień 1934, II Zjazd Polaków z Zagranicy*, Warszawa: Instytut Propagandy Sztuki.
- Warszawa 1960: *Malarstwo polskie od połowy XVIII wieku do dnia dzisiejszego*, [exh. cat., 6–10.1960], Warszawa: MNW.
- Warszawa 1962a: *Malarstwo polskie od XVI do początku XX wieku. Katalog*, Stefan Kozakiewicz (ed.), vols 1–2, Warszawa: MNW.
- Warszawa 1962b: *Sztuka warszawska od średniowiecza do połowy XX wieku* [exh. cat., 5–10.1962], vol. 2, Stefan Kozakiewicz et al. (eds), Warszawa: MNW.
- Warszawa 1964: *Galeria Malarstwa Obcego. Przewodnik*, Jan Białostocki (ed.), Warszawa: MNW.
- Warszawa 1966: *Szkoła Rycerska i jej epoka* [exh. cat., 19.02–14.03.1966], Kazimierz Konieczny, Maria Słoniewska (eds), Warszawa: Wydawnictwo MON.
- Warszawa 1967: *Malarstwo europejskie. Katalog zbiorów*, Jan Białostocki (ed.), Andrzej Chudzikowski, vols 1–2, Warszawa: MNW.
- Warszawa 1969–1970: *Catalogue of Paintings. Foreign Schools*, Andrzej Chudzinowski, Maria Murdzieńska (eds), vols 1–2, Warsaw: MNW.
- Warszawa 1975: *Malarstwo polskie od XVI wieku do początku XX wieku*, Anna Grodowska, Stefan Kozakiewicz, Krystyna Sroczyńska (eds), Warszawa: MNW.
- Warszawa 1988: *Barwy polskiego oręża: wystawa zorganizowana z okazji 70 rocznicy odzyskania niepodległości i 45-lecia ludowego Wojska Polskiego* [exh. cat., Warszawa, Zachęta, 10–11.1988], Warszawa: Wydawnictwo MON.
- Warszawa 1995: *Galeria malarstwa polskiego. Przewodnik*, Elżbieta Charazińska et al. (eds) Warszawa: MNW, ARW Arkadiusz Grzegorzczak.
- Warszawa 1998a: *Muzeum Narodowe w Warszawie. Przewodnik po galeriach stałych i zbiorach studyjnych*, Katarzyna Murawska-Muthesius, Dorota Folga-Januszewska(eds), Warszawa: MNW.
- Warszawa 2000–2001: *Krajobrazy. Polskie malarstwo pejzażowe od Oświecenia do końca XX wieku* [exh. cat., 10.12.2000–14.01.2001], Barbara Brus-Malinowska, Dorota Folga-Januszewska (eds), Warszawa: MNW.
- Warszawa 2001: *National Museum in Warsaw. Guide. Galleries and Study Collections*, Katarzyna Murawska-Muthesius, Dorota Folga-Januszewska (eds), Warsaw: MNW.
- Warszawa 2003: *Konfrontacje, inspiracje, spotkania. Arcydziała malarstwa europejskiego z muzeów amerykańskich i polskich* [exh. cat. 28.02.2003–4.05.2003], Ewa Micke-Broniarek et al. (eds), Warszawa: MNW.

- Warszawa 2006: *Gallery of Polish Painting. Guide*, Ewa Micke-Broniarek, Aneta Biały (eds), trans. Joanna Holtzman, Warszawa: MNW.
- Warszawa 2008: *Ex collectione Dzikoniana. Zbiory hrabiów Tarnowskich z Dzikoław* [exh. cat., 17.08–12.10.2008], Jacek Paulinek (ed.), Warszawa: Biblioteka Narodowa.
- Warszawa 2010: *Amor Polonus, czyli miłość Polaków* [exh. cat., Muzeum Pałac w Wilanowie, 3–8.2010], vol. 1, Warszawa: Muzeum Pałac w Wilanowie.
- Warszawa 2011: *Stanisław August. Ostatni król polski, polityk, mecenas, reformator 1764–1795* [exh. cat., 26.11.2011–19.02.2012], Angela Sołtys (ed.), Warszawa: Arx Regia. Ośrodek Wydawniczy ZKW.
- Warszawa 2021: *Polskie elity a upadek Rzeczypospolitej. 230 rocznica uchwalenia Konstytucji 3 maja* [exh. cat.], Angela Sołtys (ed.), Warszawa: Arx Regia. Wydawnictwo ZKW – Muzeum
- Warszawa 2022: *Jan Piotr Norblin. Sentymentalny reporter: grafika i malarstwo* [exh. cat., 9.09–11.12.2022], Marta Zdańkowska (ed.), Warszawa: Arx Regia. Wydawnictwo ZKW – Muzeum.
- Waszkiel 1990: Marek Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce*, Warszawa: IS PAN.
- Wegner 1948: Jan Wegner, *Arkadia*, Warszawa: MNW.
- Wer 1972: [Wer], *Sławne obrazy. Koncert w parku, „Przekrój”*, 1972, no. 1453, 11.02.1972.
- Wheelan 2014: Agnieszka Wheelan, *Powązki: szkoła uczuć i historii. Wychowanie młodych Czartoryskich*, „Rocznik Historii Sztuki”, 2014, vol. 39, pp. 223–248.
- Wichrowska 2016: Elżbieta Wichrowska, *Kajety Korpusu Kadetów, czyli Uniwersytet Warszawski dla dawnej Szkoły Rycerskiej*, in: *Kajety Korpusu Kadetów Szkoły Rycerskiej*, vol. 1, Elżbieta Wichrowska, Agata Wdowik (ed.), Warszawa: Wydział Polonistyki UW, pp. 13–32.
- Widacka 1990: Hanna Widacka, *Album Zamoyskich*, „Rocznik Historii Sztuki”, 1990, vol. 18, pp. 97–158.
- Wien 2002–2003: *Tresauri Poloniae – Schatzkammer Polen. Zur Geschichte der polnischen Sammlungen* [exh. cat., 3.12.2002–2.03.2003], Wilfried Seipel (ed.), Wien: KHM.
- Wierzbowski 1913: *Protokoły posiedzeń Komisji Edukacji Narodowej 1778–1780*, Teodor Wierzbowski (ed.), Warszawa: Drukarnia i Litografia Jana Cotty.
- Wierzbowski 1968: Ryszard Wierzbowski, *Co przedstawia obraz Jana Piotra Norblina „Les marionettes polonaises”?*, „Pamiętnik Teatralny”, vol. 17, 1968, no. 2 (66), pp. 203–242.
- Wierzbowski 1990: Ryszard Wierzbowski, *O szopce. Studia i szkice*, Marek Waszkiel (ed.), Łódź: Polski Ośrodek Lalkarski Polunima.
- Wildenstein 1969: Georges Wildenstein, *Chardin*, Paris: Cassirer.
- Wildstein 1960: Georges Wildenstein, *The Paintings of Fragonard*, trans. C. W. Chilton, A. L. Kitson, London: Phaidon Press.
- Wille 1857: *Mémoires et journal de J. G. Wille, graveur du roi*, vol. 1, Georges Duplessis (ed.), Paris: J. Renouard.
- Wilno 1836: J. W. M. D., *Wiadomości o galerii obrazów hrabiego Mniszcha w Wiszniowcu*, „Wizerunki i Rostrząsania Naukowe”, vol. 3, 1836, pp. 151–160.
- Winiewicz-Wolska 2010: Joanna Winiewicz-Wolska, *Karol Lanckoroński i jego wiedeńskie zbiory*, vols 1–2, Kraków: Zamek Królewski na Wawelu 2010.
- Winkler 1934: Konrad Winkler, *Na marginesie dwóch wystaw*, „Pion”, 1934, no. 38, p. 8.
- Zahorski 1986: *Warszawa w wieku Oświecenia*, Andrzej Zahorski (ed.), Warszawa–Wrocław: ZNiO.
- Załęski 2009: Krzysztof Załęski, *Ogrody wolnomularskie w Polsce na przełomie XVIII i XIX wieku*, „Rocznik Historii Sztuki”, 2009, vol. 34, pp. 95–107.
- Zdańkowska 2022: Marta Zdańkowska, *Norblin – poetycki malarz w Powązkach Czartoryskich*, in: *Jan Piotr Norblin. Sentymentalny reporter: grafika i malarstwo* [exh. cat., 9.09–11.12.2022], Marta Zdańkowska (ed.), Warszawa: Arx Regia. Wydawnictwo ZKW – Muzeum, pp. 13–34.
- Zrębrowicz 1957: Roman Zrębrowicz, *Malarstwo polskie w galerii Muzeum Sztuki w Łodzi*, Warszawa: Wydawnictwo Sztuka.
- Zug 1848: Szymon Bogumił Zug, *Ogrody w Warszawie i jej okolicach opisane w r. 1784 przez...*, „Kalendarz Powszechny na Rok Przestępny 1848”, pp. 1–18.
- Zvereva 2014: *Tableau anciens & sculptures* [exh. cat., 12.09–28.11.2014], (ed.) Alexandra Zvereva, Paris: Galerie Alexis Bordes.
- Żygulski 1968: Zdzisław Żygulski, *Zbiory Czartoryskich*, Kraków: MNK.



Hauptbuch
von Dugoll.
III. Cronica
Sto. Sarnen

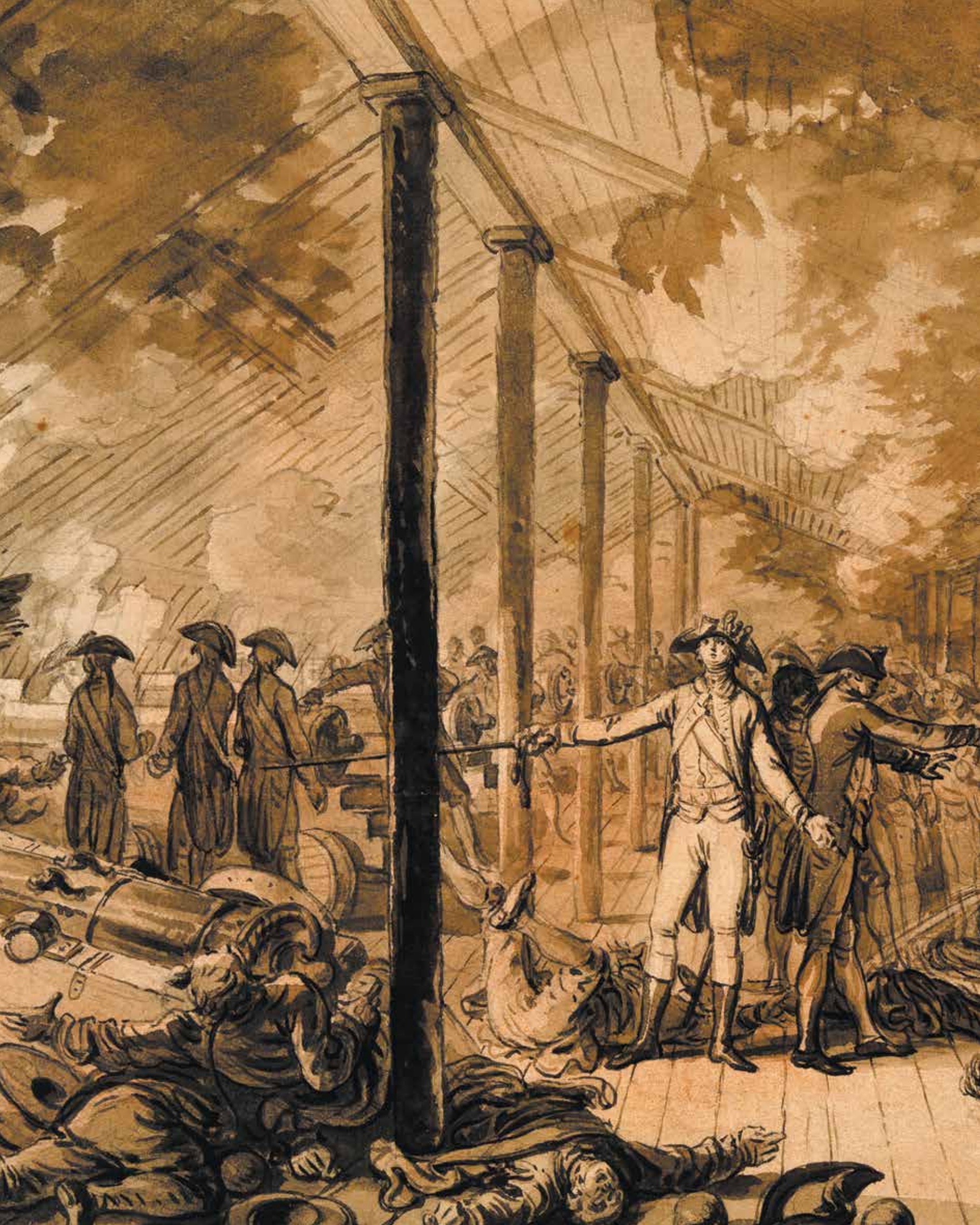
KEDIL

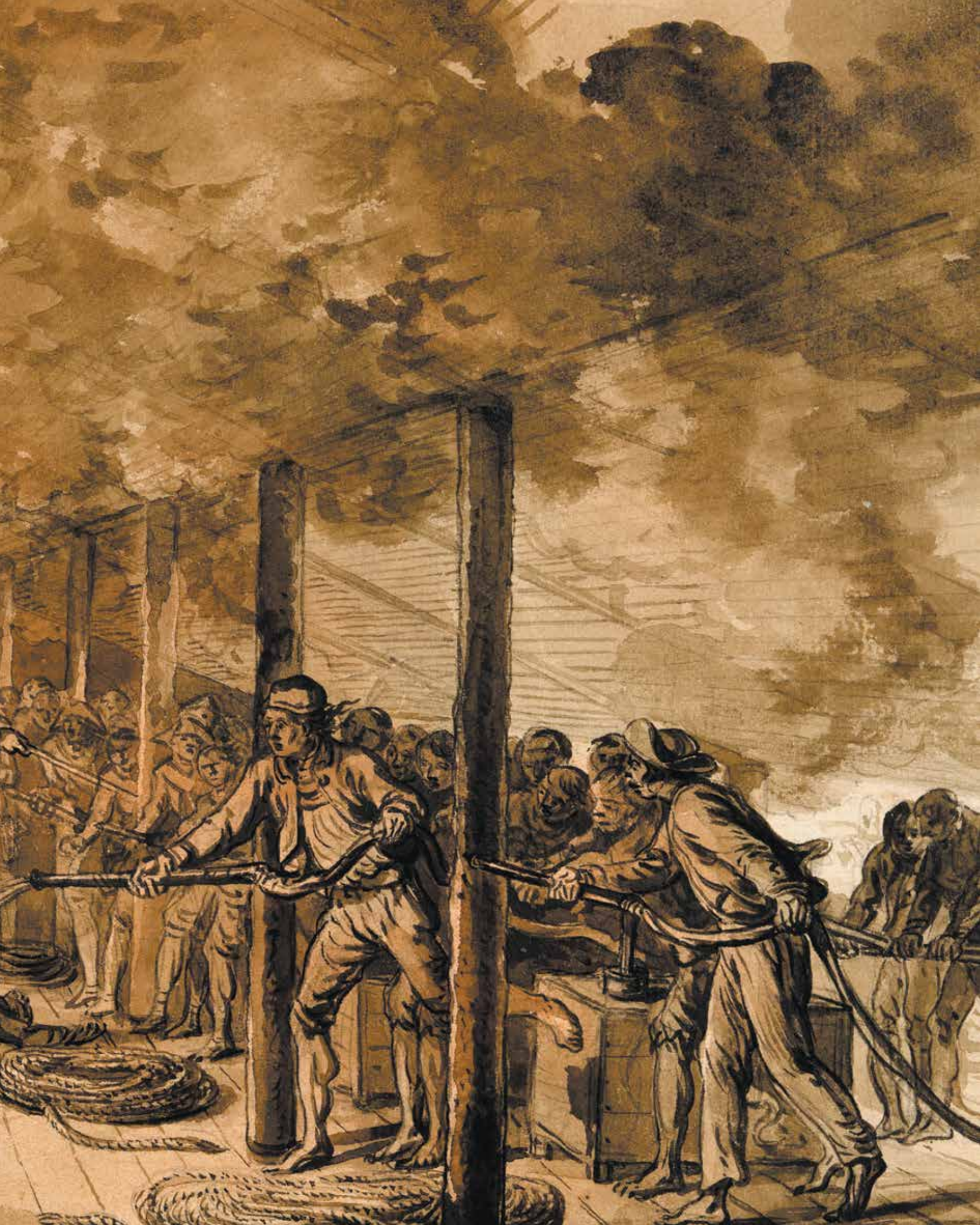
on
Hal

SIGLA MUZEÓW
I BIBLIOTEK

ABBREVIATIONS: NAMES
OF MUSEUMS AND LIBRARIES

- BK – Biblioteka Kórnicka PAN / Kórnik Library, Polish Academy of Sciences
BNF – Bibliothèque nationale de France, Paris
KHM – Kunsthistorisches Museum Wien
INHA – Institut national d'histoire de l'art, Paris
IHS UJ – Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego / Institute of Art History of the Jagiellonian University
IS PAN – Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk / The Institute of Art of the Polish Academy of Sciences
MCz – Muzeum Książąt Czartoryskich, Oddział MNK / MNK Czartoryski Museum, Kraków
MFA – Museum of Fine Arts, Boston
MKiDN – Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego / Ministry of Culture and National Heritage (Poland)
BOXM – Вінницький обласний художній музей / Regionalne Muzeum Sztuki w Winnicy / Vinnytsia Regional Museum of Art
MNK – Muzeum Narodowe w Krakowie / National Museum in Kraków
MNP – Muzeum Narodowe w Poznaniu / National Museum in Poznań
MNW – Muzeum Narodowe w Warszawie / National Museum in Warsaw
MNWr – Muzeum Narodowe we Wrocławiu / National Museum in Wrocław
NGA – National Gallery of Art, Washington
BPP-THL – Biblioteka Polska w Paryżu, Towarzystwo Historyczno-Literackie / Société Historique et Littéraire Polonaise, Bibliothèque Polonaise de Paris
TPN – Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań / The Poznań Society for the Advancement of Arts and Sciences
ZKW – Zamek Królewski w Warszawie / Royal Castle, Warsaw
ZNiO – Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu / Ossoliński National Institute, Wrocław





INDEKS

Abdalomin / Abdalomynus 86
 Adelberg Mikołaj 244
Aeacus 95, 97
 Aleksander Wielki / Alexander the Great 19–21, 35, 41, 86,
 114–120, 128, 277, 286
 Allegrain Christophe-Gabriel 235
 Altomonte Martin 304
 Amadio Giuseppe 62
Apelles 18–21, 41, 245
Apollo 82, 123
 Aquila Petro 84
Armida 124
 Aubry Étienne 289
 Audran Gerard 122
Aurora 48, 51, 53, 121–126, 233, 244, 248
 Bacciarelli Fryderyk 58, 66–67
 Bacciarelli Marcello 57, 64–65, 122, 245, 253, 268
 Baché, kolekcjoner / art collector 189
 Bachelier Jean-Jacques 46
 Bachet, kolekcjoner / art collector 138
Bachus / *Bacchus* 89, 104
 Bajot de Connantré Marie-Élise-Antoinette-Blanche 207
 Bardin Jean 100
 Barlow Richard Hugh 292
 Bartoszewicz Kazimierz 107
 Basan Pierre-François 37, 40
 Batuardi → Patuard
 Baude Étienne Auguste seigneur de la Vieuville,
 marquis de Chateaufeuf 12, 161–162
 Baudouin Pierre-Antoine 251
 Baudouin Simon-René 160
 Bellanger Eugénie-Marie-Françoise 12, 146
 Berchem Nicolaes 40, 200–201
 Bereyter Jean-François 161
 Berg Nicolas 114
 Bergeret Pierre Jacques Onésyme 39
 Bernoulli Johann 43, 194–195, 199–200, 219, 233
 Berthélemy Jean-Simon 18, 35, 122
 Bichel, Pani / Miss 47

INDEX

Bielińscy, rodzina / family 180
 Bilcoq Marie-Marc-Antoine 163, 289
 Bilhot Marie 71
 Billard de Bélisard Claude 12, 144
 Binet Louis 95
 Blanchard Pierre 57
 Blanche Georges 287
 Blank Antoni 129, 207, 242
 Blondel de Gagny Augustin 12, 188
 Blum 47–48
 Błochowiak, rodzina / family 290
 Boileau Louis-François-Jacques 12, 145, 193, 256
 Boilly Louis-Léopold 279
 Borghese Marcantonio 14, 57
 Borzęcki 47–48
 Bossy, kamerdyner / butler 172
 Both Jan 40
 Bouchardon Edme 24, 40
 Boucher François 91, 93, 103, 135, 187, 227, 233, 236, 238, 253,
 266, 289,
 Bouquier Gabriel 10
 Bourdon Sébastien 162–163
 Branický, rodzina / family 240
 Branicka Izabela 48
 Branicka Jadwiga 237
 Branicki Ksawery 305
 Branicki Władysław 232
 Bréger Adele 74
 Brenna Vincenzo 16
 Brilliant, kolekcjoner / art collector 138, 198
 Brueghel Pieter 194
 Buffault Jean-Baptiste 189
 Buffault, rodzina / family 189
 Bühlr Emile George 209
 Bukar Seweryn 88–89, 106
Callirrhoe 84
Callisto 122
 Callot Jacques 260
 Caresme Jacques-Philippe 9–10, 33, 259

- Carlevarijs Luca 304
 Carnot Pierre 88
 Carracci Anibale 200
 Cars Laurent 159, 236
 Casanova Francesco 10–11, 16–18, 22, 29, 33–34, 37, 46–47, 119, 138–142, 144–145, 150, 155, 159, 183, 200, 202, 209, 282–286, 299–300
 Casasopra Paolo 62–63
 Catherine II, empress of Russia 87, 149–151
 Cerliński Andrzej 307
 Chardin Jean-Baptiste Siméon 18
 Chariot Antoine-Claude 138
 Charlier Jacques 233, 235
 Chodkiewicz Jan Karol 88
 Chodowiecki Daniel 26, 237
 Choffard Pierre-Philippe 88, 99
 Chreptowicz Joachim 45
 Cichowski Adolf 85, 303
 Ciechanowiecki Andrzej 90–93, 100–101, 212, 229, 268, 271, 285–286
 Ciecierski Stanisław Augustyn 303
 Ciesielski Stanisław 172
 Cincinnatus Lucius Quinctius 87, 116
Clorinda 59–60,
Cocagne, King of 116–117
 Cochin Charles-Nicolas 34
 Colignon Louis-Marie 139
 Collet Etienne 32
 Collet Jean 32
 Collet Louis-Jacques 32
 Collet Marie Élisabeth → Norblin Marie Élisabeth
 Conantré, rodzina / family 46, 207
 Constantin Guillaume-Jean 12, 146–147, 162, 163, 190, 192
 Conti François Louis de Bourbon 41, 145
Coresus 84
 Cornillon Claude-Marie 145
 Correggio (Antonio Allegri) 253
 Cosmas Decanus 86
 Cox William 233
 Coypel Antoine 84
 Coypel, rodzina / family 9
 Crépin Louis-Philippe 138
 Crepin Nicolas 11, 138, 144
 Cromot de Fougy Jules-David 12, 162
Cupid 51, 60, 68, 91, 122, 124, 233, 244
 Cyncynat → Cincinnatus Lucius Quinctius
Cynyras 95
 Czarniecki Stefan 303
 Czartoryska Dorota Barbara 14, 19, 25, 271–272
 Czartoryska Izabela 13–15, 26, 37–41, 44, 48–53, 56, 59–61, 69–73, 119, 121, 171–172, 194–195, 198–199, 211, 219, 221, 223, 232–233, 244, 248, 253, 256–258, 268, 293
 Czartoryska Maria → Maria Wirtemberska
 Czartoryska Teresa 26, 28, 41, 45–46, 172
 Czartoryska Zofia 41
 Czartoryski Adam Jerzy 41, 43, 45–46, 48, 53, 70, 172, 258, 309
 Czartoryski Adam 13–17, 19, 32, 34, 36, 38–41, 43, 45, 47, 53–54, 64, 71, 73–75, 87–88, 108–109, 149–150, 304
 Czartoryski Józef Klemens 51–52
 Czartoryski Konstanty 41, 172, 256
 Czartoryski Władysław 204, 212, 223, 229, 309
 Czetwertyński Włodzimierz 70
 d'Angiviller Charles Claude Flahaut de La Billarderie 41
 D'Artois Charles Philippe 260
 da Cortona Pietro 84
 Daché, kolekcjoner / art collector 138
 Dandré-Bardon Michel-François 11, 36, 82, 84
 Dauvigny Louis 49, 51, 53
 David Jacques Louis 71, 82, 305
 Dawid, król / David, king 168
 Dąbrowski Bonawentura 294
 Dąbrowski Jan Henryk 66
 de Bourbon-Condé Claude 144
 de Brancas Louis-Léon 38–39
 de Bryas Germaine 207
 de Bryas Jacques 225
 de Choisel Étienne-François 27
 de Cossé-Brissac Louis-Hercule-Timoléon 138, 189
 de Duchesne Cecile 271–272
 de Gevigney Jean-Baptiste-Guillaume 12, 141–142, 187, 256
 de Hamond Gudre 138, 187
 de Jullienne Jean 192
 de La Lande Jérôme 266
 de la Ramée Pierre 89
 de La Rue Louis-Félix 11–12
 de La Rue Philibert-Benoît 29
 de Livois Pierre-Louis Éveillard 12, 194
 de Marigny Abel François Poisson 34–36, 41
 de Marne Jean-Louis 11, 141
 de Montesquiou Anne-Pierre 162
 de Montullé Jean-Baptiste François 12, 192
 de Rublé Anne-Blanche-Caroline 207
 de Saint-Aubin Gabriel 139–140, 186, 297
 de Saint-Genies Joseph-Francois Varanchan 12, 139
 de Saint-Morys Charles 12
 de Saint-Non Jean Claude Richard 123,
 de Sauzay Antoine 187
 de Ségur Philippe Henri 147
 de Selle de la Garejade César-Luc-Marie 12, 142
 de Silvestre Jacques-Augustin 12, 142
 de Willot, rodzina / family 143
 de Witte Eliane 207
 Deboucourt Philibert-Louis 208
 Decossé, kolekcjoner / art collector 138
 Deisch Matthaeus 179
 Delarov/Delaroff Pavel Viktorovich 91
 Delhaes Stefan 235
 Dembowska Cecylia 69–70
 Dembowska Konstancja → Narbutt Konstancja
 Dembowski Józef 29, 66, 268
 Dembowski Leon 69
 des Isnards-Suze Marie-Blanche-Charlotte 207
 Descamps Jean-Baptiste 275
 Descat 147
 Descroche Marie-Louis 64
 Deshays Jean-Baptiste 91, 266
 Dettloff Szczęsny 302
 Devinne, kolekcjoner / art collector 161
 Dębicki Ludwik 41
Diana / Diane 47, 51, 53–54, 56, 82, 100, 103, 121–123, 168,

- 207, 232–235, 243–245, 248
Dibutades 19–20
 Dietrich Christian 18–19, 41, 238, 240
 Dilliot, kolekcjoner / art collector 143
 Dogrumowa Maria Teresa 53–54, 56, 88
Dorys / Doris 52
 Drubliński → Drugliński
 Druchliński Jan, handlarz / merchant 99
 du Barry Jean-Baptiste 12, 187
 du Barry Madame, Jeanne Bécu 12, 189, 235
 du Bourg, baron → Cromot de Fougny, Jules-David
 Du Houx, guwernantka / governess 60–61, 277
 Dubois Anne-Louis, marquis de Courval 12, 193
 Dubois Jean-Baptiste 43, 88
 Ducatel, rodzina / family 76
 Dufour Pierre 68
 Duhamel Józef 14, 45
 Dulac Charles-Antoine 12, 191
 Dumont Jacques 11, 36
 Duplessis-Berteaux Jacques 29–30
 Dupond 74
 Dupont 47–48
 Dusart Cornelis 40, 163, 174
 Duvivier Ignace 303
 Działyńska Izabela 167, 178–179, 212, 223, 229, 248, 265
 Działyński Ksawery 64
Eak → *Aeacus*
Egle 51–52
 Eisen Charles-Joseph-Dominique 95, 104
 Eisen François 161, 176
Eros 124
 Fabritius Carel 114
 Fénelon François 81–82, 116
 Fievre Marie 265
 Filhol Antoine-Michel 73
 Folliot Julien 140
 Forbes, milord 38–39
 Foucou Charles-Joseph-Louis 36
 Fragonard Jean-Honoré 7–8, 12–13, 18, 29–30, 39, 76, 84, 122–125, 155, 158, 163, 168, 200, 207–209, 217, 235, 238, 242, 251, 266, 283, 287–289, 297
 Fremyn Valentin 76
 Fryderyk II Wielki / Frederick the Great, king of Prussia 160
 Fusi Antonio 110, 114, 196, 207
Galatea 90–91, 93, 100, 133, 135
 Gargunes Marie 75
 Gaubert 140
 Gniewczyński, rodzina / family 62–63
 Godefroy François 37
 Grabowska Elżbieta 59–60, 64–65, 176
 Grassi Joseph 61–63, 65–66, 124
 Greuze Jean-Baptiste 13, 289
 Griessman C. V. 129
 Gröll Karol 43, 132
 Gros Antoine-Jean 72–73
 Grzegorzewski Hipolit 232
 Guercino, Giovanni Francesco Barbieri 40
 Guerin Thomas-François 145
 Gurowski Rafał Nepomucen 131–132
 Hayde Andrzej 171, 196
 Hazé, marszand / art dealer 12, 140
 Heim François 81, 299
Hekate 101, 168
Hekuba 84
 Helbing Hugo 286
 Hennequin Pierre 88
 Hennig Łucja 304
 Henry Bon-Thomas 147
 Henryk Walezy / Henri de Valois 117
Herkules / Hercules 91, 93, 189
 Hibner Piotr 178
 Hilaire Jean-Baptiste 30
 Hofel Blasius 171
 Hoffman Karol 244
 Hryniewicz Stanisław 277
 Huet Jean-Baptiste 37
 Huquier Gabriel 38, 195
Hymen 124
 Iliński Janusz Stanisław 61, 62
 Iliński Józef 61, 62
 Isabey Jean-Baptiste 279
 Jacoby Ludwig David 75
Jair 129
 Jakowicz Jan 215
 Jan Chrzyciel 64, 71
 Jan III Sobieski 14, 57–59, 149, 302
 Jan Kazimierz, król / king of Poland 148–150
Jazon / Jason 89, 100–102, 168
 Jean-François de Troy 18
 Jeuffroy Romain-Vincent 63–64, 67
 Jezus / Jesus 40, 113, 128–129
 Jombert Pierre Charles 82
Jonatan 168
 Joullain François-Charles 12, 38, 161
Józef / Joseph 293
 Jusupow, rodzina / Jusupov, family 284
Jutrzenka → *Aurora*
Kalirhoe → *Callirrhoë*
Kalisto → *Callisto*
 Kamsetzer Johann Christian 150
 Katarzyna II, imperatorowa Rosji → Catherine II
 Kauffman Angelika 268
 Kaunitz Wenzel Anton von 16
 Kermorvand Louis 88
 Kicki Onufry 66
 Kienbusch Carl Otto 114
Kinyras → *Cynyras*
Klorynda → *Clorinda*
 Książnin Franciszek Dionizy 172
 Kolasiński Wojciech 89, 99, 121, 165, 293
 Kołłątaj Hugo 62
 Koniecpolski Stanisław 88
 Konopka Kazimierz 62
 Kopsch Maria Magdalena → Norblin Maria Magdalena
 Kopsch, handlarz / merchant 62
Koresus → *Coresus*
 Korostin Aleksiej 252
 Kosmas → Cosmas
 Kościuszko Tadeusz 26, 28, 32, 34, 61, 63, 71–72, 89, 105
 Krasicy, rodzina / family 215

- Krasicki Ignacy 43, 116, 176
 Krasińska Maria 70
 Krasiński Józef 70, 74
 Kraus Georg Melchior 19–20, 39
Król Kokany → *Cocagne, King of*
 Krzemińska Dobrosława 171
 Kubicki Jakub 62–63
 Kudzinowicz Karol 26
Kupidyn → *Cupid*
 L'Hullier Simon Antoine Jean 49
 La Caze Louis 283
 Laborde Jean-Joseph 12, 138
 Lacroix 46
 Lagrenée Louis 122
 Lallemand Jean-Baptiste 147, 159, 163, 200, 235
 Lampi Giovanni Battista 268
 Lanckorońska Ludwika 158
 Lanckoroński Karol 158
 Lanckoroński Kazimierz 158
 Langlier Jacques 186
 Langlois Jean-Baptiste 11, 37
 Lantara Simon-Mathurin 260
Lazarus 127–128
 Le Bourginion (Pierre Courtois) 140
 Le Brun André 62–63
 Le Brun Charles 116
 Le Brun Jean-Baptiste-Pierre 12–13, 19–20, 37–38, 66, 143, 160, 163, 188, 190
 Le Brun Joseph-Alexandre 12, 140, 145–146, 159, 161–162, 191, 193
 Le Doux François Gabriel 60–61
 Le Doux, kolekcjoner / art collector 161
 Le Mire Noël 91, 103, 135, 233
 Le Prince Jean Baptiste 91, 93
 Le Sueur Eustache 122
 Le Tonnelier de Breteuil Élisabeth Théodose 12, 140
 Le Tonnelier Louis Charles Auguste 140
 Leboutoux Joseph-Barthelemy 36
 Ledóchowski Antoni 131
 Ledóchowski Marcin 131
 Ledóchowski Stanisław 131
 Legras, bankier / banker 32
 Lejeune Nicolas 162
 Lemoyne François 233
 Lemoyne Pierre-Hippolythe 75
 Lépicié Nicholas-Bernard 289
 Leroy, maître d'écriture 59–60
 Lescoriot, kolekcjoner / art collector 192
 Lesseur Wincenty 56–57
 Liberi Pietro 122
 Lievens Jan 176–177
 Lohrmann Friedrich 62, 179
 Longuet Marie 17
 Lord, kolekcjonerka / art collector 38
 Louis XVI 142
 Louis XVIII 12, 162
 Louise of Prussia, Frederica Dorothea Hohenzollern 69, 198, 244
 Louthembourg Jacques-Philippe 10–11, 17–18, 33, 36–37, 46, 47, 138, 146, 163, 190, 200, 282, 284, 286
 Lubomirska Izabela 14–15, 37, 67–68, 232, 233, 268
 Lubomirska Maria 232
 Lubomirska Rozalia 70
 Lubomirski Aleksander 14, 63–64, 70
 Lubomirski Henryk 68
 Lubomirski Marcel 293
 Lubomirski Zdzisław 232
 Ludwik XVI → Louis XVI
 Ludwik XVIII → Louis XVIII
 Luiza Pruska → Louise of Prussia
Eazarz → *Lasarus*
 Łącka, kolekcjonerka / art collector 237
 Łęski Józef 59–60
 Łoś Aleksandra 293
 Łoś Wincenty 293
 Łubieńscy, rodzina / family 215
 Maćkiewicz 277
 Magier Antoni 62–63, 259
 Magnier Philippe 82
 Małachowski Stanisław 70, 132
 Marchal de Saincy Louis René 12, 155, 209
 Marie Adelaide 12, 144
 Marie Antoinette 221
 Mariette Jean-Pierre 38
Marine 44, 253
Mars 100, 133–134
 Marteau Louis 271
 Masquelier Louis Joseph 104
 Massard Jean 101
 Mazepa 273
 Mazzei Filippo 116
Medea 100–101, 168
 Mercier Charles-André 12, 140, 227
 Merian Christoph 183
 Mesnard de Clesle Charles-François-René 147
 Messinger Otton Eugena 286
 Metra Louis-François 160
 Meyer, kolekcjoner / art collector 252
 Meyerson Emil 176–177
 Michel Georges 296
 Mieszko-Maliszkiewicz Adam 63
 Mielżyński Seweryn 274–275
Minos 95, 97
Mirra / Myrrha 95
 Mniszech Andrzej 253
 Mniszech Jerzy Wandalin 45
 Mniszech Michał Jerzy 34, 57, 148
 Mniszech Urszula 74, 148–150, 253
 Mniszech, rodzina / family 29, 149–150, 252
 Moitte Jean-Guillaume 36
Mojżesz / Moses 235, 242
 Monnet Charles 97, 99, 101, 168
 Moreau Louis-Gabriel 30
 Moucheron Frederick 40, 183
 Munier Marie-Zorobabel 193
 Müntz Johann Heinrich 150, 179
 Mycielski Jerzy 47–48, 68, 112
 Napoleon Bonaparte 71–72
 Narbutt Konstancja 46, 50, 69
 Naruszewicz Adam 61–62, 87, 150
 Natoire Charles-Joseph 12, 18, 139, 200

- Nether Henryk 18, 45–46, 48
 Niemcewicz Julian Ursyn 59–60
 Nogaret Armand-Frédéric-Ernest 260
 Norblin Aleksander 7, 41, 61–62, 64, 67, 71, 73, 75
 Norblin Amelia 62
 Norblin Blanche 265
 Norblin Franciszka Ludwika 56
 Norblin Helena 56
 Norblin Joseph 32, 64
 Norblin Louis 33, 38, 74, 81, 178, 294
 Norblin Macaire 71
 Norblin Marcin 47, 52, 67, 207
 Norblin Maria Anna (Tokarska) 15, 41, 49, 56–57, 267–269
 Norblin Maria Magdalena (Kopsch) 61–62, 71
 Norblin Marianna Elżbieta Ewa 43
 Norblin Marie Élisabeth 32
 Norblin Pierre Martin 32, 61
 Norblin Sébastien 65, 73–75, 131, 208, 278–279, 286, 298, 306, 308–309
 Norblin Teresa Ludwika 52
Omfale / Omphale 93
 Orłowski Aleksander 18–19, 22, 63, 70, 73, 110, 123, 126, 128, 259, 289–290, 305
 Orłowski Józef 34
 Ossoliński Jerzy 150
 Owidiusz / Ovid, Publius Ovidius Naso 47, 63, 88–89
 Paillet Alexandre-Joseph 12, 138, 139, 143, 147, 186, 187, 189, 190, 191
 Palmieri Pietro Jacopo 139
 Parisot (Parizot), pokojówka / maid 40, 49
 Pater Jean-Baptiste 194
 Patuard 47–49
 Petit Madeleine 46, 49, 56–57, 233, 256–258, 277
Piast 86–87
 Picardy, kolekcjoner / art collector 189
 Picart Bernard 225
 Piccolomini Eneas 86
 Pierre Jean-Baptiste-Marie 11–12, 18–19, 34–36, 289
Pierydy / Pierides 89, 99
 Pigmalion / Pygmalion 90–91, 93, 100, 133
 Pinck Ferdynand 45
 Pinck Franciszek 62
 Piramowicz Grzegorz 46
 Plantier, kolekcjoner / art collector 162
 Plesch Jan Bogumił 18–19, 22, 150–151, 196, 233
 Pliniusz / Plinius 245
 Plutarch 116
 Płoński Michał 18, 66, 73, 128, 305
Poliksena / Polyxena 35, 83–84, 286–287
 Politzer Adam 291
 Ponce Nicolas 97
 Poniatowski Józef 16, 50, 74, 131, 148–149, 158, 171, 196, 259
 Poniatowski Michał Jerzy 45
 Potocka Aleksandra 198
 Potocka Eugenia 198
 Potocka Katarzyna 171
 Potocki August 198
 Potocki Franciszek 303
 Potocki Ignacy 46
 Potocki Maurycy 198
 Potocki Stanisław Kostka 46
 Potocki Szczęsny 305
 Potocki Wincenty 14–15, 46–47, 176, 197
Priam 84
 Przemysł, król Czech / Přemysl, King of Bohemia 86–87, 116
Putyfar / Potiphar 301
 Pyrrhus de Varille César Félicité 54
 Quen [Quien], kolekcjoner / art collector 138, 189
 Quené, kolekcjoner / art collector 138, 189
 Raczyński Roger 289
 Radziwiłł Andrzej Walenty 65–66
 Radziwiłł Ferdynand 74
 Radziwiłł Helena 7, 14–15, 46–48, 56, 61–63, 65–66, 74, 121–126, 129, 207, 217–219, 242–245, 258, 291
 Radziwiłł Karolina 301
 Radziwiłł Krystyna 60–61
 Radziwiłł Michał Hieronim 7, 14–15, 46, 62–63, 65, 129, 207, 217–218
 Radziwiłł Róża Katarzyna 66
 Radziwiłł Stanisław 198, 301
 Radziwiłł Wilhelm 74
 Rastawiecki Edward 81
 Regeman Johann 26, 45
 Regnault-Delalande François-Léandre 146, 190
 Rembrandt van Rijn 11–12, 36, 39, 47, 71, 87, 113, 116–117, 128–129, 160, 165, 168, 176, 235, 242, 260, 270, 294, 301, 306–307
 Remy Pierre 39
 Reni Guido 122
 Reynolds Joshua 275
 Robert Hubert 30, 39, 158, 163, 183, 217, 229, 232, 235, 297–298
 Roland Michel Marianne 207, 251, 288
 Rollin Charles 116
 Rombouts Theodor 19
 Ronkier Michał 290
 Ronkier Stanisław August 290
 Rościszewski Ignacy 62
 Rothschild Alphonse 298
 Rousset Josephine 178–179
 Rufus Curtius Quintus 116
 Russo Antonio 62
 Rustem Jan 301
 Ruysch Rachela 19
 Rybińska Magdalena 61
 Rzewuski Kazimierz 14–15, 47, 50, 158
 Rzewuski Seweryn 303
 Saiul, kolekcjoner / art collector 251
 Salvator Rosa 33, 38, 294
 Sanguszko Roman 148–149
 Sapieha Antoni 232
 Sapieha Władysław 43
 Saugrain 161
 Schall Jean-Frédéric 188, 300
 Schatzfeier Józef 68, 70, 274, 277, 294, 176
 Schatzfeier Maria 72–73
 Schmidt Georga Friedrich 129
 Schröger Efraim 194, 248
 Seydelman Jacob 65–66
 Shchedrin Semyon Fyodorovich / Szczerdin Semjon 34

- Shchukin Dmitry Ivanovich 251
 Shchukin Peter 251
 Shchukin Sergei 251
 Simon, kolekcjoner / art collector 193
 Six Jan 36
 Skarbek Fryderyk 88
 Skowroński 47–48
 Smoleński Adam 244
 Smuglewicz Franciszek 131–132, 179, 303
 Smuglewicz Łukasz 196
 Sobieski Jan → Jan III Sobieski
 Sokołowski Jakub 75
 Soratais, rodzina / family 91
 Soubise-Bisier Gustaw 102–104
 Stafford Frederick 288, 299
 Stanisław August 87
 Stern Cecile 236
 Sterne Jean 236
 Stouf Jean-Baptiste 67
 Strozzi Filippo 110–111
 Sully Maximilien de Béthune 33
 Sunderland Stanisław 176
Susanna 235, 242
 Swebach Jacques-François-Joseph 260
Sybilla / *Sybil* 217–218
 Szczukin Dmitrij Iwanowicz → Shchukin Dmitry Ivanovich
 Szczukin Piotr → Shchukin Peter
 Szczukin Siergiej → Shchukin Sergei
 Szymanowski Józef 39
 Ścisło Jan 196, 297, 299
 Śliwicka-Głowińska Irena 239
Tancred 59, 64
 Tarnowska Róża 112
 Tarnowski Jan Feliks 112
 Taunay Nicolas-Antoine 18, 282
Telemach / *Telemachus* 12, 35, 75, 80–82, 87, 286
 Teniers David 158, 161
 Théolon Étienne 39, 238, 297–298
 Thesson, kolekcjoner / art collector 12, 144
Titonos 122–123
 Tokarska Marianna → Norblin Maria
 Tokarska, szwagierka Norblina / Norblin's sister-in-law 56
 Tolozan Claude 187
 Tomatis Carlo 38
 Tonci Salvatore 245
 Tonnelier, kolekcjoner / art collector 12, 140
 Trembecki Stanisław 116, 194
 Triebel Jacques 301
 Tyszkiewicz Maria Teresa 48, 50, 66, 110, 114, 158, 171, 174, 196, 207, 232
 Ugrumoff Maria → Dogrumowa Maria Teresa 53–54, 56, 88
 Ustaszewska Irena 176
 Ustaszewski Leopold 176
 van den Eeckhout Gerbrand 129, 176
 van der Meulen Adam Frans 180
 van der Velde Willem 40
 van Dyck Antoon 40
 van Hacken 217
 van Helmont Mattheus 161
 van Loo Louis-Michel 36
 Varanchan de Saint-Genies Joseph-François 12, 139
 Vassal de Saint-Hubert Jean-Antoine-Hubert 12, 13, 122, 143, 192
 Verdussen Jan Peeter 180
 Vernet Joseph 13, 200
 Veron-Bellecourt Alexandre 30
 Victors Jan 176
 Vien Joseph-Marie 18, 36, 265–266
 Vieux Viller, kolekcjoner / art collector 12, 161–162
 Vigée Le Brun Élisabeth 68, 199, 207
 Vincent François-André 36, 74
 Virgil → Wergiliusz 110
 Vivant-Denon Dominique 124
 Vogel Zygmunt 180
 von Lehndorf Ernst Ahasverus 233
 von Württemberg Maria, → Maria Wirtemberska
 Wahl Joseph → Wall Józef
 Walicki Michał 65–66
 Wall Józef 297
 Watteau Antoine 11, 39, 45–47, 69, 158–159, 187–188, 193, 195–196, 200, 207–208, 210, 212, 220–222, 227, 229, 236, 238, 265, 283, 287
 Watteau de Lille François-Louis-Joseph 306
Wenus 100, 103, 122, 124, 133, 135, 233, 235
 Wergiliusz, Publius Vergilius Maro 110
 Whitehouse Charles Sheldon 282
 Wierzbicka, szlachcianka / noblewoman 41, 268, 277
 Wijck Thomas 161
 Wildens Jan 40
 Wille Johann Georg 34
 Wirtemberska Maria 28–29, 41, 43, 47–48, 50–52, 54, 56, 69, 172, 233, 291, 301
 Witosławski Ignacy 47–48, 172
 Wouwermans Phillips 39, 183, 200–201
 Wójcicka, szlachcianka / noblewoman 41, 268, 277
 Wroczyński Tadeusz 36
 Wybicki Józef 62
 Wyszkowski Michał 66
 Yvert Pieter 32
 Zabiełło Józef 62
 Zakrzewski Ignacy 63
 Zamoyscy, rodzina / family 54, 219, 229, 232, 271, 277, 301
 Zamoyski Stanisław Kostka 72–73
 Zamoyski Zdzisław 223
 Zdzitowiecki 47
 Zieliński Franciszek 61
 Zieliński Tomasz 215
 Zier Wiktor Kazimierz 73
 Zier, rodzina / family 73
 Zubałow Lew / Zubalov Lev 105
 Zug Simon Gottlieb 121, 233
Zuzanna → *Susanna*
 Żebrowski Marian 249
 Żelwiet Kasper 110

PODZIĘKOWANIA

Badając twórczość jednego tylko artysty, trudno oprzeć się wrażeniu, że nie jest ona wcale tak indywidualna, jak mogłoby nam się to na pierwszy rzut oka wydawać. Produkcja artystyczna jest zwykle mocno osadzona w sieci interpersonalnych relacji i zależna od rozmaitych czynników zewnętrznych: dzieł innych artystów, dostępnych materiałów, prozaicznych warunków pracy. Nie inaczej sprawa wygląda w przypadku tworzenia tekstu naukowego. Choć na stronie tytułowej gotowego produktu – tak jak na obrazie artysty – widnieje nazwisko tylko jednego autora, nie znaczy to przecież, że jego działania były niezależne od kontekstu, rozmaitych spotkań, sugestii, zachęt, krytyk, czy po prostu rozmów.

Tak też było w przypadku tej książki. Powstawała ona początkowo jako uboczny produkt innych badań, podczas kwereń finansowanych przez Stypendium Rządu Francuskiego oraz Stypendium *The Burlington Magazine*. W 2021 roku, dzięki stypendium Miasta st. Warszawy mogłem całkowicie poświęcić się redakcji tekstu. Wsparcie Fundacji Lanckorońskich umożliwiło dłuższy pobyt w Paryżu i przeprowadzenie kwerendy uzupełniającej. Ostatecznym „kopniakiem” do zamknięcia prac nad książką była decyzja Ministerstwa Kultury o sfinansowaniu jej druku w ramach programu „Tożsamość” (grudzień 2022) i decyzja Fundacji Lanckorońskich o dofinansowaniu tłumaczenia korpusu katalogu na język angielski.

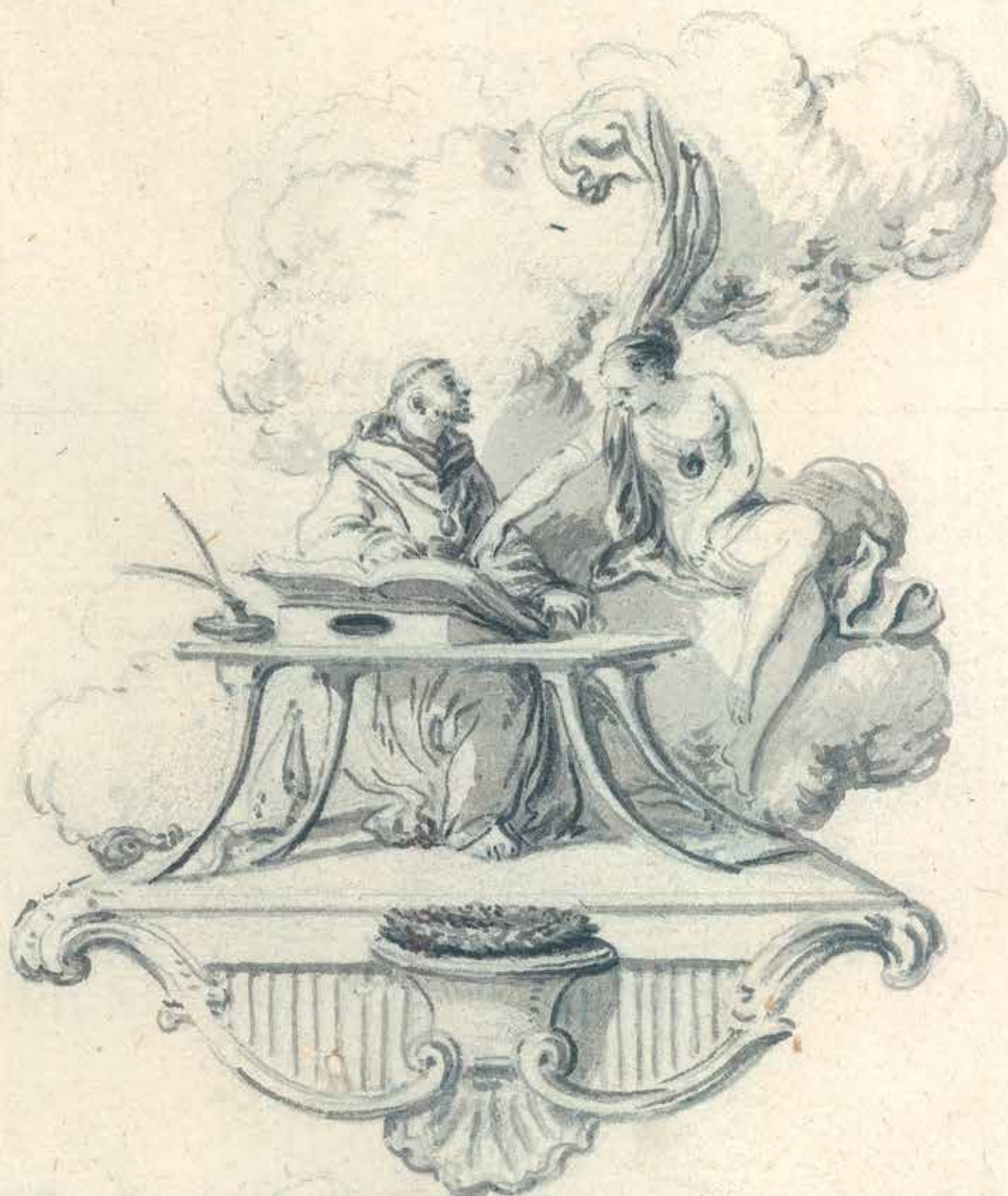
Książka wiele zawdzięcza rozmowom i pomocy, które otrzymałem od historyków sztuki, pracowników nauki, czy po prostu pasjonatów. Szczególne podziękowania kieruję do Macieja Marcisza, Michała Przygody, Doroty Juszcak, Pawła Ignaczaka, Xaviera Salomona, Antoniego Ziemby, Andrzeja Rottermunda, Anny Lewandowskiej, Andrzeja Pieńkosa, Charlotte Guichard, Aleksandry Lipińskiej, Izabeli Zychowicz, Marty Zdańkowskiej, Laury Benett, Fiony Cowell, Davida Simmoneau, Bena Taylora, Andrzeja Mikity, Piotra Jeglińskiego, Macieja Radziwiłła, Adama Zamoyskiego, Moniki Antczak, Honoraty Mielniczenko, Grażyny Bartnik-Szymańskiej, Laurie Marty de Cambiaire, Kuby Marii Mazurkiewicz, Marii Aldridge oraz Anne-Marie Fabianowskiej.

ACKNOWLEDGMENTS

When examining the work of just a single artist, it is hard to shake off the impression that it is not at all as individual as it might seem to us at first glance. Artistic creation tends to be firmly embedded in a network of interpersonal relationships and dependent on a variety of external factors: the works of other artists, the materials available, and mundane working conditions. The situation is no different for the creation of an academic text. Although the title page of the finished product – like the artist’s painting – bears the name of only one author, this does not mean, of course, that his or her actions were carried out independently of the context, various meetings, suggestions, encouragement, criticism or simply conversations.

This was also the case with this book. It was initially created as a by-product of other research undertaken during queries funded by a French Government Scholarship and a grant received from *The Burlington Magazine*. In 2021, thanks also to a grant from the City of Warsaw, I was able to devote myself entirely to the editing of the text. Thanks to the support of the Lanckoroński Foundation I was able to stay in Paris for a longer period of time and carry out supplementary research. The final ‘push’ to complete work on the book was the decision of the Ministry of Culture to finance its printing within the framework of the ‘Identity’ (Pol: ‘Tożsamość’) programme and the decision of the Lanckoroński Foundation to subsidize the translation of the catalogue into English.

The book owes a great deal to the conversations I had and assistance I received from art historians, academics, or simply those passionate about art. My special thanks go to Maciej Marcisz, Michał Przygoda, Dorota Juszcak, Paweł Ignaczak, Xavier Salomon, Antoni Ziemia, Andrzej Rottermund, Anna Lewandowska, Andrzej Pieńkos, Charlotte Guichard, Aleksandra Lipińska, Izabela Zychowicz, Marta Zdańkowska, Laura Benett, Fiona Cowell, David Simmoneau, Ben Taylor, Andrzej Mikita, Piotr Jegliński, Maciej Radziwiłł, Adam Zamoyski, Monika Antczak, Honorata Mielniczenko, Grażyna Bartnik-Szymańska, Laurie Marty de Cambiaire, Kuba Maria Mazurkiewicz, Maria Aldridge and Anne-Marie Fabianowska.



173. f. 1. 1778.

cul de l'ampère pour la fin...

Wydawca / Publisher

Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie /
The Adam Mickiewicz Museum of Literature in Warsaw

Recenzja naukowa / Academic consultation

dr Paweł Ignaczak

Redakcja i korekta / Editor and proofreader of Polish texts

Ida Radziejowska

Przekład / Translation

Anne-Marie Fabianowska

Projekt okładki / Cover design

Tomasz Pilch

Projekt graficzny i skład / Graphic design and typesetting

Kuba Maria Mazurkiewicz

Koordinacja / Coordinator

Alicja Szóstka

Książka powstała w ramach stypendium Miasta st. Warszawy.

The research for this book was financed by a Scholarship from the Capital City of Warsaw.



Warszawa

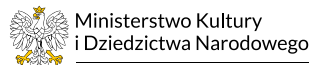
Tłumaczenie korpusu dofinansowane przez Fundację Lanckorońskich.

The translation of the main body of the catalogue was financed by the Lanckoroński Foundation.



Dofinansowano ze środków Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

The book and its printing were financed by the Polish Ministry of Culture and National Heritage.



© Konrad Niemira

© Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie

This is an open access publication made available under a CC BY-NC 4.0 International License:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>. No part of this publication may be reproduced,
stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, for commercial purposes,
without the prior permission of the author, or as expressly permitted by law, by licence or under
terms agreed with the appropriate reprographic rights organization



Druk / Print

Zakład Poligraficzny SINDRUK, ul. Firmowa 12, 45-594 Opole

Okładka / Cover:

Jean-Pierre Norblin de la Gourdaïne, *Portrait of Madame Norblin / Portret Pani Norblin*, 1780-1786
The Foundation of the Ciechanowiecki Collection, on loan to the Royal Castle in Warsaw /
Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich w Zamku Królewskim w Warszawie

Ilustracje na stronach 4, 279, 308, 328, 333 / Illustrations on pp. 4, 279, 308, 328, 333

Licytacja w paryskim pałacu Le Bruna / Auction at the Hôtel le Brun in Paris (1797), MNW Rys. Pol. 9504
Spadochroniarz / Parachutist, MNW, Rys. Pol. 9655
Ilustracje do Myszeidy / Illustrations for 'Myszeida', 1777-1778, MNP, Gr 360, 373, 843

Źródła Fotografii / Photograph Sources and Credits

Archiwum Domu Aukcyjnego Polswiss; Archiwum Domu Aukcyjnego Rempex; Archiwum Domu Aukcyjnego DESA Unicum; Beaussant Lefèvre & Associés; Bibliothèque nationale de France, Paris; Borys Voznytsky Lviv National Art Gallery; Documentation Marianne Roland Michel, Petit Palais, Paris; Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich – Zamek królewski w Warszawie (Małgorzata Niewiadomska, Andrzej Ring, Lech Sandziewicz); Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie; Gallery W. M. Brady & Co. in New York; Metropolitan Museum of Art, New York City; Mobilier National, Paris; Monument Service; Musée des Beaux-Arts Antoine Lécuyer, Saint-Quentin; Musée des Beaux-Arts de Nancy; Musée des beaux-arts et d'archéologie, Besançon; Musée des Beaux-Arts, Orléans, Szépművészeti Múzeum, Budapest; Muzeum Łazienki Królewskie; Muzeum Narodowe w Krakowie (Muzeum Czartoryskich, Biblioteka Czartoryskich); Muzeum Narodowe w Poznaniu (Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk); Muzeum Narodowe w Warszawie; Muzeum Narodowe we Wrocławiu; Muzeum Okręgowe w Tarnowie; Muzeum Sztuki w Łodzi; Muzeum Zamek Tarnowski w Tarnobrzegu; National Gallery of Art, Washington; RMN-Grand Palais (Musée du Louvre, Musée des beaux-arts de Valenciennes; Michel Urtado; BE&W); The Frick Collection's digital archive; The Princeton University Art Museum; The State Hermitage Museum, St. Petersburg; Vinnytsia Regional Museum of Art.; Zakład Narodowy im. Ossolińskich; Zamek królewski na Wawelu (Tomasz Śliwiński; Anna Stankiewicz); Archiwum autora / author's archive; Anna Lewandowska; Roman Stasiuk; Roman Kalecki; fotografie wykorzystane dzięki uprzejmości prywatnych kolekcjonerów / courtesy of private collectors.

ISBN
978-83-967180-5-1