ROZPRAWY

STANISŁAW CZEKALSKI

OBCOŚĆ I OBECNOŚĆ, HORACJUSZE I SARMACI. WZORY DAVIDOWSKIE W TWÓRCZOŚCI NORBLINA

1. MIĘDZY CUDZYM A TUTEJSZYM, SCHEMATEM A KOREKTĄ, BAZĄ A NADBUDOWĄ

Przegląd stanu badań poświęconych sztuce Jana Piotra Norblina pozwala stwierdzić, iż szczególne miejsce zajął w nich problem odniesień do twórczości cudzej[1]. Ta właśnie kwestia wyznaczyła główną oś rozważań w trzech próbach historyczno-artystycznej syntezy Norblinowskiego dzieła – w monografiach Zygmunta Batowskiego i Alicji Kępińskiej oraz w *Malowanych dziejach* Mieczysława Porębskiego[2]. Niewielu jest chyba malarzy, których spuściznę historia sztuki równie ściśle związała z taką właśnie perspektywą interpretacji, określoną przez dialektykę kategorii oryginalności i zależności od wzorów, swojskości i obcości. Wynika to z faktu, że mamy do czynienia z artystą ukształtowanym we Francji i następnie zadomowionym w Polsce, a więc rzeczywiście trochę tutejszym, trochę nietutejszym. Ta szczególna artystyczna biografia sama niejako prowokowała badaczy do dociekań tak oto ukierunkowanych: czy i na ile przyjazd do Polski Norblina, którego sztuka wyrosła z obcego podłoża kulturowego i karmiła się obcą tradycją artystyczną, spowodował zmianę w jego twór-

[1] Pomijając rozważany tutaj problem odniesień do obrazów Davida, szczególnie intrygująca i zagadkowa pozostaje kwestia analogii prac Norblina i Józefa Walla. Por. S. Sawicka, *Rysunki Józefa Walla w zbiorach Gabinetu Rycin Stanisława Augusta*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury" 1949, nr 3-4; A. Kępińska, *Sejmiki w rysunkach J. P. Norblina*, Warszawa 1958; J. M. Michałowski, *Z poloniców Leningradu i Moskwy*, BHS, 1965, nr 1.

[2] Z. Batowski, *Norblin*, Lwów 1911; A. Kępińska, *Jan Piotr Norblin*, Wrocław 1978; M. Porębski, *Malowane dzieje*, Warszawa 1961.

czości? Jakie znaczenie miały jego wcześniejsze doświadczenia, przyswojone konwencje, dla sposobu, w jaki zobaczył on polską rzeczywistość? Na ile zdołał, wychodząc od obcych wzorców, przybliżyć się do tej rzeczywistości i uchwycić całą jej specyfikę? Czy jakąś rolę w tym procesie odegrało sięgnięcie przez niego do wzorów sztuki powstającej tutaj i przesyconej lokalnym klimatem? Z takiego ustawienia twórczości Norblina jako przedmiotu badań rozwijała się romantyczna opowieść o przybyszu z Francji, który stopniowo asymiluje się w Polsce i równolegle przystosowuje swój artystyczny język, uprzednio opanowane schematy przedstawieniowe, do tego, co dostrzega w nowym otoczeniu [il. 1]. Opowieść ta układa się zgodnie z zaproponowanym przez Ernsta Gombricha modelem rozumienia rozwoju sztuki w kategoriach „schematu i korekty", nawiązującym zresztą do najstarszej tradycji historiografii artystycznej[3].

Najkrócej rzecz ujmując, analizy wspomnianych autorów prowadzą do wniosku, iż spojrzenie na Polskę z francuskiej perspektywy dawało Norblinowi dystans pozwalający na szeroką, trzeźwą, wyostrzoną i nieraz krytyczną obserwację. Nie tracąc tej ostrości widzenia, artysta w miarę zadamawiania się tutaj przełamywał jednak ów dystans, wychodził z pozycji obcego, zyskiwał coraz głębsze zrozumienie polskich spraw, dawał im się pochłonąć, emocjonalnie zaangażować, a w efekcie – jak bodaj nikt przed nim – dotknął swą sztuką żywej prawdy o przybranej ojczyźnie w jej najbardziej newralgicznych miejscach i momentach. W całym procesie zbliżania się sztuki Norblina do swojskiego obrazu naszego kraju nie ustawał jednak jego dialog z tradycją i współczesnością sztuki Zachodu, a najbardziej bezpośrednio Francji.

Oddajmy głos Batowskiemu. Zauważa on, iż z twórczości Norblina od roku 1790 znikają *fêtes galantes* w stylu Watteau,

> sielankowe krajobrazy, również rzadkimi się stają rembrandtowskie *pasticcia*, natomiast zaś wyobraźnia artysty znamiennie i bezwzględnie poddaje się wpływowi otoczenia. W tworzeniu wybijają się realistyczne dążności oddania rzeczy prostych, rodzimych, codziennych. Odciąga artystę od zajmowania się poezją salonów i ogrodów, od fantastycznych anegdot, tematów biblijnych i fikcyjnych bitew, od watteauwsko-rembrandtowskiej krainy piękna świat polski (...). Targi, odpusty, zabawy w karczmach, sejmiki, chłopi, miejscy przekupnie, szlachta, znajome widoki i charakterystyczne budowle miast i miasteczek znajdują w nim skrzętnego ilustratora, tak przejętego swym przedmiotem, że tylko akcent elegancji, kładziony w formie wykwintnego tła, w zgrabnych ruchach i grupowaniu, pozwala w nim rozpoznać tego pierwszego Norblina, który jedynie francuskim wyrażał się językiem. Przecież jednak artysta jest tak wielu nićmi powiązany ze sztuką francu-

[3] Por. E. H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. J. Zarański, Warszawa 1981. Tradycję tego modelu rozumienia historii sztuki i jego krytykę przedstawia N. Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, New Haven and London, 1983.

ską, że nawet i tu doszukać mu można tła w jego rodzimym środowisku. (...) W obrazach targów Etienne'a Jeaurata, w rysunkach typów ludowych rzeźbiarza Edm. Bouchardona, w widokach Paryża Jean-Bapt. Lallemanda spotyka się ten sam przejaw bystrej obserwacji francuskiego umysłu, który w rysunkach i sztychach Aug. De Saint-Aubin i J. M. Moreau daje znowu ilustrację świata, o jedną lub więcej warstw społecznych wyższego. O tych malarzy, żyjących z upodobaniem w ruchu wielkomiejskim Paryża, wnikających zarówno w świat wielkopański, jak mieszczański, salonowy czy ludowy, aby utrwalić ich rysy znamienne – o nich wszystkich ocierał się kiedyś Norblin z bliska. Z natury uposażony podobnym talentem odtwórczym, skłonnością do ujmowania rzeczy w drobną formę, darem szkicu, płodnością i zacięciem ilustratorskim, stanowi z nimi jakoby jedną wspólną rodzinę o podobnych rysach fizjonomii duchowej, dziedziczonych po wspólnym przodku i poprzedniku tych wszystkich malarzy obyczaju, którym był niezrównany na swój czas obserwator, Lotaryńczyk, Jakub Callot, autor *Odpustu pod Imprunetą*. Z tej strony oglądane, Norblinowskie sceny z życia potocznego są, jako rodzaj, tłumaczeniem na polskie pomysłów jego francuskich rówieśników, podstawianiem zamiast Paryża – Warszawy, zamiast ogrodu Tuileryjskiego – parku w Łazienkach, zamiast podparyskiego Auteil – Bielan warszawskich, zamiast apartamentów Wersalu – sali „senatorskiej" lub „poselskiej" w Zamku warszawskim[4].

Wtóruje Batowskiemu Kępińska: „To piętno rosnącej prawdy będzie znamieniem twórczości Norblina od początku lat dziewięćdziesiątych. (...) Oko i umysł malarza poddaje się presji autentyku polskiego otoczenia"[5]. Wciąż jednak występuje w jego sztuce „zjawisko, gdy znana już skądinąd formuła artystyczna nakłada się na realia obserwowane w Polsce i gdy realia te jednocześnie przywołują i aktualizują wizję wypracowaną przez innych artystów"[6]. Wśród klisz, jakie nakładają się na obraz polskiej rzeczywistości, a zwłaszcza scen z życia chłopów i sejmikującej szlachty, autorka podkreśla znaczenie z jednej strony francuskiego rokoka, z drugiej inspirującego wówczas Francuzów malarstwa holenderskiego i flamandzkiego XVII w. Śledząc dalszy rozwój twórczości Norblina, Kępińska zwraca uwagę m. in. na podobieństwo łączące jego rysunki walk insurekcyjnych na ulicach Warszawy z popularnymi sztychami przedstawiającymi wydarzenia rewolucyjne w Paryżu.

Jeśli chodzi o inspiracje czerpane ze sztuki zachodnioeuropejskiej, najbardziej problematyczna pozostaje dotychczas kwestia związku między pracami Norblina i Davida. Znamienne, że Batowski, który tak wiele wskazał rozmaitych odniesień artystycznych dla twórczości Norblina, tylko w jednym momencie, i to dość nieśmiało, kojarzy ją ze sztuką najważniejszego przecież wówczas francuskiego malarza. Wysuwa mianowicie hipotezę, iż rysując scenę zaprzysiężenia Konstytucji 3 maja, Norblin być

[4] Batowski, op. cit., s. 102-103.
[5] A. Kępińska, *Jan Piotr Norblin*, op. cit., s. 48.
[6] Ibidem, s. 54.

1. Jan Piotr Norblin, *Kąpiel kobiet w parku*, 1785, wg: A. Kępińska, *Jan Piotr Norblin*, Wrocław 1978, il. 77

może przypomniał sobie „analogiczne, świeże kompozycje Davida, ilustrujące zebrania polityczne jego francuskich współobywateli w Paryżu i w Wersalu”[7]. Delikatność tej sugestii nie uchroniła jej przed zdecydowanym sprzeciwem ze strony Porębskiego, który odczytał ją jako zakwestionowanie oryginalności ujęcia trzeciomajowej sceny. „W historycznym momencie uchwalenia konstytucji – pisze on – Norblin nie musiał od nikogo zapożyczać środków, które by mu pozwoliły znaleźć właściwe rozwiązanie plastyczne dla tego wydarzenia”[8]. Pragnąc dowieść jego samodzielności, Porębski analizuje wykonaną przez Norblina „swobodną kopię” rysunku *Przysięga w sali do gry w piłkę* [il. 2]. O ile David przedstawił patetycznie upozowanych na Horacjuszy „mieszczańskich bohaterów”, z których każdy ukazuje się „w całej okazałości”, o tyle „patos, którym Norblin operuje w swej trawestacji, nie jest davidowski, lecz jego własny, ten sam, który odnajdywaliśmy w scenie trzeciomajowej. Patos poruszonej jedną wspólną sprawą ludzkiej zbiorowości, na którą patrzy bystry obserwator życia, a nie programowy głosiciel idei. Norblin znajdował tu wyraz historycznego napięcia na własną rękę, bez pomocy, bez zapożyczeń”[9].

To porównanie prac Norblina i Davida, wydobywające nie podobieństwo, lecz kontrast między nimi, wynika z generalnej koncepcji interpretacyjnej, w jaką Porębski ujął twórczość prekursora polskiego malarstwa historycznego, koncepcji ukształtowanej w latach pięćdziesiątych. Autor chciał wykazać, iż Norblin niemal od samego początku pobytu w Polsce kroczył własną drogą do historycznej prawdy tego miejsca, przełamując obce i nieadekwatne do niej artystyczne konwencje. Coraz wyraźniej uwidaczniająca się odmienność sztuki Norblina od współczesnej mu sztuki francuskiej, z Davidem właśnie jako czołowym jej przedstawicielem, wynikała, zdaniem Porębskiego, z różnicy stosunków społecznych w obu krajach. Pisze on: „Odmienne warunki potrzebowały odmiennych środków plastycznego wyrazu. (...) Klasyczno-patetyczny David i realistyczno-malowniczy Norblin (...) to nie tylko i nie przede wszystkim dwa różne temperamenty artystyczne. To dwie różne sytuacje, w których ci artyści znaleźli się i rozwinęli”[10]. David był w istocie malarzem burżuazji, „dobrych i zapobiegliwych kupców”, jak protekcjonalnie określa ich autor, którzy w przededniu podjęcia walki z systemem feudalnym, „dodawali sobie ducha” i „zbroili się ideologicznie, przywdziewając kostiumy Horacjuszów i Brutusów”[11]. Twórca *Przysięgi Horacjuszy* reprezentował więc ideologię tej klasy, przemycając ją w alegorycznym, antykizującym prze-

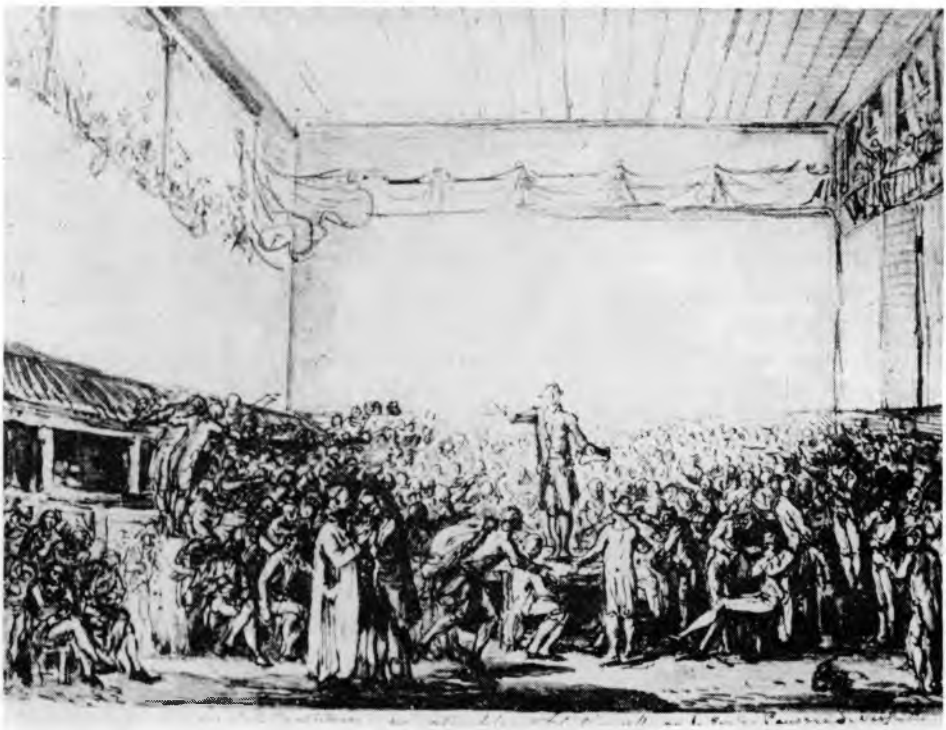
[7] Batowski, op. cit., s. 120.
[8] M. Porębski, *Malowane dzieje*, op. cit., s. 29.
[9] Ibidem.
[10] Ibidem, s. 23.
[11] Ibidem, s. 19, 22.

braniu. Natomiast w Polsce „proces podważania ustroju zaczynał się niejako od wewnątrz, bez oparcia o siły rozwiniętego układu kapitalistycznego. (...) Polską rzeczywistość feudalną trzeba było demaskować w jej własnym kształcie"[12]. Stąd wynika dalej wniosek, iż Norblin potrafił z całym realizmem oddać prawdę o tutejszym życiu, również w jego wymiarze historycznym, ponieważ tej rzeczywistości nie przesłaniała mu, jak to było u Davida, ideologia burżuazji. Co istotne, dzięki temu nasz artysta, jako bystry obserwator, dostrzegł historyczną rolę ludu polskiego, zdolnego „stać się aktywną siłą polityczną, samodzielnie myśleć, reagować i działać". Najpełniej uwidoczniło się to w rysunkach z insurekcji warszawskiej, w której „Norblin umiał dostrzec i pokazać powstanie ludowe", uchwycić „poruszającą siłę rewolucji społecznej"[13].

Z tego punktu widzenia o podobieństwie dzieł Norblina i Davida nie mogło być mowy, ponieważ – w myśl przyjętych przez Porębskiego, marksistowskich w gruncie rzeczy założeń – musiała się w nich uwidocznić właśnie różnica warunków społecznych, w jakich obaj artyści tworzyli. Tak jak przeciwstawił sobie Porębski rysunki *Przysięgi w sali do gry w piłkę* i *Uchwalenia Konstytucji 3 maja*, tak też skontrastował wcześniejsze prace tychże autorów, przedstawiające tematy z historii starożytnej: z jednej strony wskazał Davidowskich *Horacjuszy* i *Brutusa* (1785 i 1789), z drugiej *Aleksandra Wielkiego i Diogenesa* Norblina (1786) [il. 3]. Na tle obrazów Davida, konsekwentnie oddalonych od współczesnej rzeczywistości na dystans klasycznej rzymskiej legendy, alegorycznego *exemplum* i całych epok historii, scena ukazana przez Norblina wyróżniała się odejściem od akademickiej konwencji i przybliżeniem do aktualnej sytuacji panującej w Polsce. Zdaniem Porębskiego przeniesienie dialogu między Aleksandrem i Diogenesem pod gotycką bramę miejską sytuowało tę scenę konfrontacji władzy i kontestującego ją rozumu filozofa-biedaka możliwie bezpośrednio w kontekście stosunków feudalnych, rodem z epoki średniowiecza, które znamionowały także współczesną malarzowi polską rzeczywistość. Norblinowska interpretacja tego tematu, widziana w perspektywie jego drogi twórczej, wyznaczałaby przejście od artystycznych konwencji dominujących w malarstwie paryskich Salonów do realistycznej obserwacji, a zarazem trzeźwej historycznej oceny tego, z czym artysta stykał się w Polsce.

Alicja Kępińska, choć przyjmuje pogląd Porębskiego odnośnie do *Konstytucji 3 maja*, pisząc o *Aleksandrze Wielkim i Diogenesie* zauważa bliższe pokrewieństwo tej pracy z obrazami Davida. Jej zdaniem *Diogenes* Norblina wpisuje się w rozwiniętą we Francji oświeceniową konwencję przedstawiania pewnego wzorca moralnego przez odwołanie się do posta-

[12] Ibidem, s. 22-23.
[13] Ibidem, s. 34, 35.



2. J. P. Norblin, *Przysięga w sali do gry w piłkę*, 1791, wg: Kępińska, il. 141

ci antycznych bohaterów. Pod tym względem, pisze Kępińska, „Norblin użył swego Diogenesa tak, jak David posłużył się Horacjuszami i Brutusem"[14]. Powyższej obserwacji towarzyszy jednak zastrzeżenie, że „Norblin nigdy przecież nie należał do międzynarodowej formacji klasycystycznej", w obrębie której ten typ przedstawień był szczególnie popularny. Zdaniem badaczki – artysta, chociaż

> podatny na otaczające go wzorce, wykazuje dużą obojętność na klasycystyczny model tworzenia (...). Norblinowi, wdrożonemu do niedużego, szybkiego i dynamicznego szkicu, nie odpowiada ani patetyka surowej formy klasycystycznej, ani retoryka zachowań postaci, nie jest w stanie też wzbudzić w sobie entuzjazmu dla odległego świata grecko-rzymskiego. Gdy przyjdzie mu dać ideowy wyraz wydarzeniom swej epoki, posłuży się, nie jak David, analogią wziętą ze świata starożytnych, lecz realistycznym, bezpośrednim ujęciem tematu; nie zamieni też nigdy swoich przyszłych rewolucyjnych bohaterów w antyczne przenośnie. Być może – kontynuuje Kępińska – ta zasadnicza niechęć i psychologiczna niemożność wpasowania się w model artystyczny, egzekwowany przez uczelnię (– paryską Academie

[14] A. Kępińska, *Jan Piotr Norblin*, op. cit., s. 30.

3. J. P. Norblin, *Aleksander Wielki i Diogenes*, 1786, wg: Kępińska, il. 54

Royale, gdzie artysta studiował na przełomie lat 60. i 70. – przyp. mój) staje się powodem braku na niej sukcesu i szybkiego jej opuszczenia. Za chwilę Norblin opuści także Francję, toteż tym mniej dosięgnie go inwazja klasycyzmu; David wystawi w Paryżu swoją *Przysięgę Horacjuszy* w rok po wyjeździe Norblina do Polski[15].

Podsumowując rozważania interpretatorów twórczości Norblina i jej powiązań ze sztuką innych artystów, w tym także Davida, warto zwrócić uwagę, iż rozważania te prowadzone były na płaszczyźnie z jednej strony tematycznej, z drugiej stylistycznej i stąd też miały one charakter dość ogólnikowy. Ewidentna różnica stylu między Norblinem a Davidem przesłoniła rysujące się podobieństwa innego rodzaju. Nie podjęto jednak bardziej wnikliwych analiz porównawczych, które dotyczyłyby konkretnych ujęć, aranżacji scen, rozwiązań kompozycyjnych, upozowania postaci itp. Tymczasem na tym właśnie poziomie ujawniają się istotne związki łączące dzieła obu malarzy.

2. UMIERAJĄCY SENEKA PRÓBUJE ODPĘDZIĆ MYSZY

Rozważmy na początek pierwszą ilustrację do *Myszeidy* Ignacego Krasickiego, wykonaną w 1777 r. [il. 5]. Cały ten cykl ilustracyjny interpretowano dotychczas jako dokument pierwszego etapu odkrywania przez Norblina „prawdy" o ówczesnej Polsce. Porębski pisał:

Norblin, do niedawna rembrandtyzujący i delokalizujący podejmowane tematy, w ilustracjach do *Myszeidy* trafia z miejsca w sedno zagadnienia. Nie zmylą nas wschodnie kostiumy księżniczek i ich fraucymeru z Popielowego dworu. Rzecz dzieje się w Polsce. (...) Wszystkie zasadnicze ogniwa struktury społecznej ukazał i wycieniował artysta z uderzającą logiką i prawdą. (...) W *Myszeidzie* artysta sięgający do krainy legendarnej przeszłości zaczyna odkrywać współczesność – współczesność społeczeństwa, wśród którego żyje i tworzy[16].

Otwierająca cykl ilustracja przedstawia króla Popiela w momencie, gdy rozparłszy się szeroko i niedbale na rokokowej kanapie, w otoczeniu dworu, głaszcze nowego swego faworyta – kota, a jednocześnie gniewnym gestem odpędza myszy, które popadły w niełaskę. Na takim mniej więcej opisie, ograniczonym do zarysowania akcji rozgrywającej się wewnątrz „świata przedstawionego" i skojarzenia jej z odpowiednim fragmentem tekstu (chodziło o pierwszą pieśń poematu), poprzestają dotychczasowe omówienia tej pracy. Może jednak warto trochę bliżej jej się przyjrzeć.

[15] Ibidem, s. 13. Autorka pomyliła się tutaj o dziesięć lat. David wystawił w Paryżu *Przysięgę Horacjuszy* w 1785, zaś Norblin przyjechał do Polski w 1774.

[16] M. Porębski, *Malowane dzieje*, op. cit., s. 16-17.

4. Jacques-Louis David, *Śmierć Seneki*, 1773, wg: D. Johnson, *Jacques-Louis David. Art in Metamorphosis*, Princeton 1993, il. 1

Otóż sytuacja króla **na obrazie** nie jest taka prosta i jednoznaczna. Kierując uniesioną prawą rękę i nogę na lewo, w stronę rozbieganej po podłodze i meblach mysiej gromady, jawi się on jako niezdolny do poprowadzenia tego ruchu dalej. Maksymalnie już wyciągnięta dłoń zaciśnięta w pięść oraz stopa, którą Popiel mógłby wymierzyć myszom kopniaka, dalekie są od celu i zawisają w powietrzu. Efekt nieskuteczności i bezsilności tego ruchu skierowanego przeciw gryzoniom wynika ponadto z odchylenia osi całego ciała króla w stronę przeciwną, na prawo. W sumie poza siedzącego wydaje się niestabilna na tyle, że nawet owa potężna kanapa nie jest w stanie dać jej pewnego oparcia. Ciało Popiela wizualnie poddaje się z jednej strony biegowi przekątnej prowadzącej od lewego dolnego rogu pola obrazowego ku prawemu górnemu, z drugiej strony konturowi kotary, która ciężko spływa poniżej drugiej przekątnej, z lewego górnego rogu; kontur ten zagarnia linię pleców mężczyzny wychylonego zza kanapy po lewej stronie, by następnie podporządkować sobie zarys Popielowych barków. Podczas gdy opadająca kotara optycznie „wciska" króla w

5. J. P. Norblin, *Król Popiel w otoczeniu dworu*, 1777, wg: Kępińska, il. 22

siedzisko, wyznaczając wektor skierowany ku prawemu dolnemu narożnikowi, przekątna „wznosząca" odciąga jego postać do tyłu, tam gdzie znad oparcia kanapy wyłania się grupa członków dworu; ich wyciągnięte dłonie, zakomponowane wzdłuż tej przekątnej, powtarzają gest uniesionej ręki króla, a zarazem – na zasadzie stroboskopowego efektu – „wycofują" go na prawo. Gwałtowne ruchy otaczających króla postaci w swym dramatycznym wyrazie tchną niepokojem, który trudno powiązać z czynnością „usłużnego przepędzania myszy", w odpowiedzi na kolejną „zachciankę" gnuśnego władcy, jak proponują to widzieć A. Kępińska i M. Porębski. Słowem – sytuacja Popiela, niby niedbale rozwalonego na kanapie, nie jest bynajmniej komfortowa, w stosunku do niemiłych mu gryzoni jawi się on jako bezsilny i przyjmuje postawę bardziej defensywną niż agresywną.

Taka lektura Norblinowskiej ilustracji, wynikająca z analizy struktury samego rysunku, znajduje dodatkowe potwierdzenie we wzorze obrazowym, na którym artysta go oparł. Znamienne, że tworząc wizerunek Popiela nie sięgnął on po wzory przedstawień kapryśnych, zepsutych i złych monarchów, choć takie zapewne też mógłby znaleźć, lecz na protoplastę postaci legendarnego króla wybrał umierającego Senekę z obrazu Davida [il. 4]. Specyficzny charakter tego obrazu określa kontrast pomiędzy przepychem pałacowego wnętrza, w którym rozgrywa się scena, luksusem, w jakim żył filozof-bogacz, otoczony służbą i cennymi sprzętami, a stoicką surowością, z jaką przyjmuje on, nagi, samobójczą, choć nakazaną przez cesarza, śmierć. Norblin przejął od Davida pomysł na pokazanie dostojnika pławiącego się w bogactwie, choć sam ten zbytkowny dobrobyt pokazał nieco inaczej; natomiast bardziej bezpośrednio zapożyczył on charakterystyczną, naznaczoną tragizmem pozę głównego bohatera, a także dramatyczny wyraz jego sytuacji w całej rozgrywającej się scenie, uzyskany przez odpowiednią jej reżyserię i zabiegi kompozycyjne. Seneka, osłabiony upływem krwi spuszczanej z nóg do misy, pogrążając się w mroku cienia rzucanego przez podwieszoną nad nim kotarę, resztką sił próbuje unieść się nieco na siedzeniu i zwrócić na prawo, w stronę stojącej w świetle żony, która omdlewa z rozpaczy, podtrzymywana przez towarzyszące jej niewiasty. Niemoc konającego mędrca, niezdolnego przeciwstawić się sile kładącej go na lewo i do tyłu śmierci, uwidacznia się w niemożności pokonania przezeń pełnego napięcia dystansu, jaki powstaje pomiędzy jego wysuwającą się z mroku ręką a zwróconą ku niej dłonią kobiety. Ruch szukających się dłoni obu postaci zamiera w symetrii ich odległości względem pionowej osi pola obrazowego, a układ ciał kobiety i mężczyzny zostaje podporządkowany przeciwstawnym przekątnym wydzielonych przez nią dwóch stron obrazu; diagonale te rozchodzą się od jego osi przy dolnej krawędzi pola ku przeciwnym narożnikom u góry.

Norblin, biorąc za wzór do swego rysunku lewą połowę kompozycji Davida, widzianą w lustrzanym odbiciu (być może za pośrednictwem odbitki graficznej) nie wykorzystał tak istotnych w *Śmierci Seneki* efektów przeciwstawienia światła i ciemności, ale na podobnej zasadzie zgrał ekspresję układu ciała głównego bohatera z dynamiką szkieletu strukturalnego płaszczyzny obrazu. „Odcięcie" prawej połowy malowidła zmienia oczywiście sytuację postaci umierającego w całej kompozycji, w taki przede wszystkim sposób, że na znaczeniu zyskuje napięcie między dolną połową obrazu, w którą on się osuwa, a połową górną, wizualnie zdominowaną przez ciężką, kłębiącą się nad nim masę kotary. Śmierć Seneki ukazuje się jako wchłanianie jego postaci przez padający z tej kotary cień. U Norblina zasłony, jeszcze silniej wyeksponowane, wypełniające w całości górną połowę obrazu i wciskające się do dolnej, nie działają ciemnością, ale grubymi, mocnymi liniami i smugami tuszu, które wizualnie przytłaczają drobne w stosunku do nich, delikatnie szkicowane figury ludzkie. Mężczyzna na lewo od Popiela wydaje się uginać właśnie pod naporem kotary; jego dramatyczny gest i mimika, skierowane w stronę myszy, nie pozwalają się widzieć bez związku ze spadającym na niego jak lawina kształtem gigantycznych fałd. Podobnie gesty postaci stłoczonych za kanapą Popiela, odczytywane dotychczas tylko jako powtórzenie gestu króla przeganiającego obrzydłe gryzonie, wiążą się zarazem z brzegami zasłon, jakby usiłowały szerzej je rozchylić, gdy te zdają się zasuwać, by za moment przesłonić zupełnie ten wąski skrawek przestrzeni, w którym cisną się członkowie Popielowego dworu.

Norblin, podejmując i modyfikując rozwiązania zastosowane przez Davida w przedstawieniu *Śmierci Seneki*, stworzył wizerunek Popiela tyleż odnoszący się do pierwszej pieśni *Myszeidy*, co i wprowadzający w całość poematu, czytelny jako wizja początku marnego końca rządów króla. Tak jak umierający Seneka nie był w stanie pokonać oddalenia powstałego między nim a zrozpaczoną małżonką, tak zapadający się w zdradliwą miękkość swej kanapy Popiel nie jest w stanie skutecznie odpędzić od siebie myszy.

Warto na koniec rozważań o tej ilustracji zwrócić uwagę na ujawniającą się także i w niej – zwłaszcza przy porównaniu z obrazem Davida – charakterystyczną cechę stylu Norblina, mianowicie tendencję do pomniejszania rozmiarów postaci ludzkich a powiększania skali elementów otoczenia, w jakie zostają one wprowadzone; rozbudowane są przy tym zwłaszcza górne partie kompozycji. Tak było w scenach parkowych, gdzie maleńkie sylwetki pań i panów tonęły wśród wielkich drzew, tak jest tutaj – i podobnie będzie też we wszystkich omawianych tu przedstawieniach.

3. DIOGENES PRZYJMUJĄCY JAŁMUŻNĘ

Następną z prac, którą chciałbym się zająć, jest akwaforta *Aleksander Wielki i Diogenes* [il. 3]. Trzeba przyznać rację zarówno A. Kępińskiej, która zwróciła uwagę na podobieństwo generalnej koncepcji, a zarazem odrębność stylistyczną między tą pracą a *Horacjuszami* i *Brutusem* Davida, jak i M. Porębskiemu, który podkreślił uderzające na tle tamtych obrazów przybliżenie sceny przedstawionej przez Norblina do architektonicznych i kostiumologicznych realiów epoki feudalizmu. Dodałbym jednak, że przy tym wszystkim Norblin znów odwołuje się w sposób całkiem konkretny do malarstwa Davida, zapożyczając stamtąd określone motywy i rozwiązania. Rzeczywiście trudno byłoby dopatrzyć się takowych odniesień akurat do *Horacjuszy* i *Brutusa*, analogie dotyczą natomiast znów *Śmierci Seneki* oraz *Belizariusza żebrzącego o jałmużnę*. Inaczej niż w przypadku ilustracji do *Myszeidy*, mamy tu do czynienia z nakładaniem się różnych wzorów obrazowych, nie tylko zresztą Davidowskich, powiązanych ze sobą tematycznie.

Zacznijmy od postaci Diogenesa, która stanowi wariant znanego nam już przedstawienia Seneki. Umierającego filozofa-bogacza zastąpił tu beztrosko opalający się filozof-nędzarz. Podobnie jak to było w wizerunku Popiela, przejętej od Davida charakterystycznej pozie nadaje Norblin dość ambiwalentny wyraz: z jednej strony sugeruje ona nadzwyczaj niedbałe, bezceremonialne wyciągnięcie się mężczyzny, tym razem nie na kanapie, lecz na ziemi, z drugiej strony jednak wciąż zachowuje jakiś ślad tego napięcia, które cechowało sztywniejące w agonii ciało rzymskiego mędrca.

W przedstawieniu Diogenesa Norblin nieco tę pozę zmienił, zbliżając ją do układu horyzontalnego i osłabiając naprężenie ciała tak, że filozof zdaje się w miarę – ale tylko w miarę – swobodnie, czy nawet nonszalancko półleżeć; mimo wszystko jednak owo napięcie nie znika zupełnie i ostatecznie wrażenie nonszalancji pozostaje cokolwiek wymuszone. Niełatwo wszak dramat konania zmienić w beztroskie wylegiwanie się na słońcu. W związku z faktem, iż opozycja słonecznego światła i cienia miała tutaj znaczenie kluczowe dla tematu sceny, artysta wykorzystał tym razem, inaczej niż w przedstawieniu Popiela, efekty światłocieniowe, podpierając się wzorem ich rozegrania na obrazie Davida. Uwzględnił przy tym zmianę kierunku, z którego cień pada na postać głównego bohatera – nie pionowo z góry, od kotary, jak na Senekę, lecz ukosem z prawej strony, od przesłaniającej słońce sylwetki Aleksandra. Tym niemniej bez zmian pozostał element najbardziej istotny – zacienienie głowy i ramion filozofa. Pozostało także i to, że druga najważniejsza osoba spośród uczestników sceny, do której główny bohater się zwraca (u Davida niewiasta

podtrzymywana przez swe towarzyszki, u Norblina – Aleksander w otoczeniu żołnierzy) stoi w jasnym świetle, z twarzą zwróconą profilem i ciałem widocznym w trzech czwartych, a wreszcie stoi w podobnej odległości tak, że wyciągnięta ku mędrcowi prawa ręka tej postaci znajduje się nad jego lewą stopą.

Z elementów dalszego planu obrazu Davida Norblin przeniósł do swojej pracy prostopadłościenny, widoczny w perspektywicznym skrócie cokół, który w *Śmierci Seneki* dźwigał potężne naczynie z dymiącymi wonnościami, zaś w scenie spotkania Aleksandra i Diogenesa posłużył za podstawę pod rzeźbione w kamieniu popiersie, stojące przy bramie. Najsilniejszy pionowy akcent kompozycji Davida, para kolumn za plecami rozpaczającej kobiety, na akwaforcie Norblina przeistoczył się natomiast w dość dziwaczną, masywną bryłę, utworzoną jak gdyby ze spiętych w wielobok, spłaszczonych i wyciągniętych wysoko w górę wolut, która także stanowi postument dla nieproporcjonalnie małego popiersia.

Dialog między Diogenesem a Aleksandrem rozegrany został, podobnie jak to bywało na obrazach Davida, poprzez odnoszące się do siebie wyraziste gesty rąk. Filozof niedbale unosi swoją zacienioną dłoń w taki sposób, jakby chciał odebrać coś, co mu się po prostu należy, a przez to jego gest i poza zyskują charakter władczy; ponieważ liche legowisko pod bramą miejską, kostur i resztki odzienia identyfikują Diogenesa zarazem jako nędzarza, żebraka, ten rys wyniosłości jest dość uderzający. W konfrontacji z tak scharakteryzowanym mędrcem Aleksander, lekko nad nim pochylony, stojący w pozie swobodnej, ale można również powiedzieć – wdzięcznej, zdaje się nie tyle przesłaniać Diogenesowi słońce – to odczytujemy raczej tylko z cienia na twarzy tego ostatniego – co uprzejmie mu je ofiarowywać na swej wyciągniętej, otwartej dłoni, która widoczna na ciemnym tle, emanuje jasnym światłem. Z jednej strony niedbała pewność siebie (nie do końca) i „receptywna" postawa Diogenesa, jakby leniwie poddającego się okazywanej mu trosce, a z drugiej usłużna grzeczność w postawie Aleksandra to charakterystyczne cechy Norblinowskiego ujęcia, które odsyłają nas poza malarstwo Davida, jeszcze głębiej w tradycję sztuki francuskiej, mianowicie do Lebruna.

David pośredniczy w tej relacji o tyle, że kompozycja Lebruna, przedstawiająca Apolla obsługiwanego przez nimfy [il. 6], stanowi prawdopodobnie jeden ze wzorów dla *Śmierci Seneki* (sądzę, iż drugim jest spopularyzowany przez odbitki graficzne obraz Daniela Chodowieckiego z 1767 r., *Pożegnanie Calasa*) [il. 7]*. Seneka na płótnie Davida, człowiek –

* Wskazanie tych wzorów nie zamyka oczywiście problemu genezy zastosowanej przez Davida formuły obrazowej, gdyż odsyłają one z kolei do własnych źródeł, które wywodziły się jeszcze z dalszych – i tak moglibyśmy rozwijać proces genealogicznej identyfikacji, cofając się w obrębie „ciągu form", jak to ujmował Kubler, poprzez repliki replik, aż do antyku.

6. François Girardon wg projektu Charles'a Lebrun, *Apollo obsługiwany przez Nimfy*, wg: M. Gareau, *Charles Lebrun. First Painter to King Louis XIV*, New York 1992, il. VI-9

co widać po twarzy – już niemłody, zachowuje pięknie wyrzeźbione ciało, a umiera w komfortowych warunkach, adorowany i troskliwie obsługiwany przez otaczające go postaci. Rozebrawszy się jak do kąpieli, powierzając czułemu dotykowi towarzyszących mu osób swą rękę i nogę, a drugą stopę zanurzając w misie, wygląda jakby poddawał się zabiegom kosmetycznym; kobiety na dalszym planie donoszą jeszcze na tacy jakieś olejki. Wszystko to, a zwłaszcza poza mężczyzny, odchylona w tył i na lewo, tam wsparta na łokciu przy jednoczesnym zwróceniu się twarzą i wyciągniętą ręką w kierunku przeciwnym, dalej misa pod prawą nogą, para pochylo-

Wśród ogniw tego ciągu, którego bieg z pewnością nie jest prosty, linearny, lecz raczej kręty, plączący się i wielokrotnie rozwidlający, dałoby się wskazać np. *Toaletę Psyche* Ch. J. Natoire'a czy *Pietę* van Dycka (zwrócił mi na nią uwagę Adam Soćko – dziękuję), natomiast za jego „przedmiot pierwszy" można chyba przyjąć relief z przedstawieniem umierającego Adonisa na rzymskim sarkofagu z II w. (Mantua, Palazzo Ducale). Na podobnej zasadzie należałoby także rozwinąć – rozwidlić – genealogię Norblinowskiego ujęcia postaci Diogenesa, przywołując m.in. jego typ ze *Szkoły Ateńskiej* Rafaela.

nych postaci po bokach, z których ta po stronie prawej przyklęka nad misą, by zająć się stopą siedzącego – wszystko to nieodparcie kojarzy się właśnie z grupą Apolla obsługiwanego przez nimfy, którą François Girardon wyrzeźbił na podstawie rysunków Lebruna. Autor *Śmierci Seneki* mógł widzieć zarówno samą rzeźbę, dostępną w ogrodach Wersalu, jak i sporządzoną na jej podstawie rycinę (znany jest np. sztych Lepautre'a z 1676 r.). Z projektem Lebruna, w takiej czy innej formie, David zetknął się najprawdopodobniej w czasie studiów na paryskiej Akademii (*Senekę* malował starając się, już zresztą po raz czwarty bez skutku, o „Prix de Rome"), a jeśli tak, to wolno także sądzić, iż projekt ów równie dobrze

7. Daniel Chodowiecki, *Pożegnanie Calasa z rodziną*, wg: *Daniel Chodowiecki* (kat. wyst.), Muzeum Pomorskie w Gdańsku 1951, il. 6

mógł być znany i Norblinowi, jako że obaj artyści studiowali tam mniej więcej w tym samym czasie[17]. Zmierzam zaś do tego, że jeżeli Norblin znał i *Śmierć Seneki* Davida, co jest niewątpliwe, i pracę Lebruna/Girardona, co wydaje się prawdopodobne, to zapewne rozpoznał on w Davidowskiej kompozycji przeróbkę przedstawienia Apolla obsługiwanego przez

[17] David, urodzony w roku 1748, rozpoczął studia w 1766, a w latach 1770-74 ubiegał się o Prix de Rome. Norblin, o trzy lata starszy, wzmiankowany jest w protokołach Akademii w 1769 i 1770 r., gdy przedstawiał swoje prace konkursowe.

nimfy. Tak być może tłumaczy się fakt, iż w wizerunku Diogenesa na akwaforcie Norblina powraca ten układ rąk postaci, a wraz z nim także ten wyraz niedbałej pewności siebie, towarzyszącej przyjmowaniu należnej usługi, który Lebrun nadał postawie Apolla, a który w międzyczasie został zmieniony przez Davida w przedstawieniu umierającego Seneki.

Pamięć o Lebrunie wciąż była żywa na Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby, gdy studiowali tam David i Norblin. Jak podkreśla Dorothy Johnson, jego teorie i wskazania dydaktyczne wciąż wówczas wyznaczały kierunek kształcenia artystycznego warsztatu, a w związku z tym

8. Charles Lebrun, *Królowe Persji u stóp Aleksandra*, 1661, wg: Gareau, il. s. 197

na przykład proces krystalizacji stylu Davida można widzieć jako stopniowe przełamywanie wpływu tak jego koncepcji, jak i konkretnych rozwiązań znanych z jego obrazów[18]. W tej też perspektywie badaczka analizuje m.in. *Śmierć Seneki* jako pracę, w której młody artysta, z myślą o uzyskaniu „Prix de Rome", chciał zademonstrować całkowite przyswojenie rozwiązań wyuczonych podczas studiów. Konkretne zapożyczenia z malarstwa Lebruna, a ściślej z jego najsłynniejszego obrazu, *Królowe Persji u stóp Aleksandra* [il. 8], Norman Bryson znajduje także w innych

[18] D. Johnson, *Jacques-Louis David. Art in Metamorphosis*, Princeton 1993.

9. Noel Hallé, *Sprawiedliwość Trajana*, 1765, wg: Johnson, il. 7

pracach Davida z wczesnego okresu, *Antioch i Stratonike* oraz *Aleksander w namiocie królowej Persji*[19].

W oczach artystów wykształconych na paryskiej Akademii Lebrun bez wątpienia był, po pierwsze, najbardziej znanym malarzem scen z życia Aleksandra Wielkiego, któremu poświęcił cały cykl monumentalnych płócien, a po drugie – czołowym naśladowcą Poussina, którego twórczość od początku lat sześćdziesiątych cieszyła się wyjątkowym uznaniem; przyjmowana za wzór dla malarzy współczesnych, inspirowała ona wręcz nurt zwany „poussinizmem" czy „neopoussinizmem", torujący drogę neokla-

[19] N. Bryson, *Word and Image: French Painting of the Ancien Regime*, Cambridge 1981 oraz idem, *Tradition and Desire. From David to Delacroix*, Cambridge 1984.

sycyzmowi. Ta inspiracja stylem Poussina szła w parze z nową tendencją w zakresie tematyki, mianowicie z przedstawieniami o wymowie umoralniającej, obrazowymi wzorami cnót, zaczerpniętymi z grecko-rzymskiego antyku. Sztandarowe dzieło Lebruna, ukazujące Aleksandra jako króla dobrotliwego, który charakterystycznym gestem otwartej dłoni okazuje życzliwość proszącym go o łaskę perskim niewiastom, można uznać za prototyp tego typu obrazów, jak *Marek Aureliusz rozdający żywność i le-*

10. David, *Antioch i Stratonike*, 1774, wg: Johnson, il. 12

karstwa Josepha-Marie Viena czy *Sprawiedliwość Trajana* Noela Hallé z 1765 r. [il. 9]. Do tego samego schematu przedstawiania łaskawych władców, czyniących komuś taką czy inną uprzejmość, nawiązał także i David we wspomnianym przed chwilą obrazie *Antioch i Stratonike* z 1774 r., choć trudno tutaj mówić o moralnych walorach ukazanej sceny: oto król Syrii wielkodusznie udziela swemu synowi, choremu z miłości, zgody na związek z macochą [il. 10].

Również postać Aleksandra z akwaforty Norblina całkowicie wpisuje się w „lebrunowską" konwencję. Nie przychodzi on wprawdzie do namiotu perskich kobiet, lecz do przerobionego z beczki namiotu filozofa-abnegata, sam też zmienił strój, ale jego uprzejmy gest pozostaje ten sam. Król pokazany jest tak, jakby łaskawie oferował Diogenesowi słońce na

11. J. P. Norblin, *Aleksander Wielki i Diogenes* (szkic), 1786, wg: M. Porębski, *Malowane dzieje,* Warszawa 1962, il. s. 21

swej wyciągniętej dłoni. Być może chodziło tu o ironię pod adresem władcy, który we wspaniałomyślności swojej raczy podzielić się z biedakiem promieniami słońca. Taką lekturę utrudnia jednak sposób przedstawienia Aleksandra, gdyż w jego swobodnej postawie bynajmniej nie widać jakiejś przesadnej dumy, zarysowanej z ironicznym dystansem. Oparcie le-

wej ręki na boku, gest, który potencjalnie mógłby posłużyć wywołaniu tego rodzaju konotacji, został zamaskowany płaszczem i w efekcie raczej tę rękę „neutralizuje", a tym samym ostatecznie służy ekspozycji „dobroczynnego" gestu prawej dłoni. Postawa Aleksandra dodatkowo zyskuje na naturalności – a w podtekście: prostolinijności i szczerości, z jaką król chce Diogenesowi okazać uprzejmość – przez kontrast z postawą filozofa. Diogenes zdradza swe pochodzenie od dwóch różnych i zupełnie odmiennych w wyrazie postaci, z jednej strony od sztywniejącego w agonii i przewracającego się Seneki, z drugiej od zrelaksowanego i z samozadowoleniem przyjmującego usługi kosmetyczne Apolla; dwoistość tę zdradza mianowicie nienaturalna, wymuszona poza filozofa. Wygląda on tak, jakby na siłę chciał być nonszalancki, ale nie potrafił ukryć (on czy Norblin?) sztywności i sztuczności swojego zachowania.

O ile w grze kontrastów, czy – jak można by powiedzieć za Brysonem – w łańcuchu nakładających się na siebie przeciwstawnych znaczeń wywoływanych przez zróżnicowanie postaci Aleksandra i Diogenesa, takich jak pozycja stojąca *versus* leżąca, dawanie *versus* branie, światło *versus* cień, bogaty strój *versus* nagość, elegancja *versus* niedbałość, grzeczność *versus* arogancja, ten pierwszy dzięki „naturalności" (tzn. konwencjonalności) swej szlachetnej postawy i uprzejmego gestu kojarzy się pozytywnie, o tyle ten drugi, sprawiając wrażenie nieszczerości, dwulicowości, wypada raczej negatywnie. Być może dlatego też ostateczna, graficzna wersja sceny z Aleksandrem i Diogenesem nie podobała się M. Porębskiemu, który przedkładał nad nią szkic rysunkowy, lepiej odpowiadający jego tezie, jakoby istotną treścią Norblinowskiej interpretacji tego tematu była krytyka stosunków feudalnych[20] [il. 11].

W świetle powyższej analizy akwaforty trudno takiej krytyki się dopatrzyć. Zapewne zbliżony do tej wersji graficznej musiał być obraz olejny Norblina o identycznym tytule, który należał do kolekcji króla Stanisława Augusta (Kępińska sugeruje wręcz, iż artysta wykonał rycinę właśnie według tego obrazu, gdyż niejednokrotnie sporządzał on graficzne kopie swoich kompozycji malarskich)[21]. Jeśli król włączył to płótno do swych zbiorów, to chyba nie dlatego, że Aleksander Wielki, a w jego osobie urząd królewski jako taki został ośmieszony, lecz raczej przeciwnie. Natomiast w analizowanym przez Porębskiego szkicu relacja między Aleksandrem a Diogenesem wygląda inaczej niż na akwaforcie, zdecydowanie na korzyść filozofa a niekorzyść króla. Tutaj bowiem, odwrotnie niż w tamtej wersji, to Diogenes jest w swej niedbałej pozie (*nota bene* wziętej

[20] Zob. M. Porębski, *Malowane dzieje*, op. cit., s. 19-22.
[21] Por. A. Kępińska, *Jan Piotr Norblin*, op. cit., s. 30.

z *Opłakiwania* Rubensa) bardziej przekonywający, zaś Aleksander zachowuje się w stosunku do niego niejednoznacznie, ni to zwracając ku niemu twarz i wyciągając rękę, ni to odwracając się do niego plecami.

W świetle powyższych rozważań nie można zgodzić się z inspirowaną wywodami Porębskiego opinią A. Kępińskiej, jakoby akwaforta Norblina ukazywała „zdecydowaną przewagę psychologiczną postaci filozofa nad przedstawicielem potęgi władzy" i prezentowała Diogenesa jako „wzorzec moralny"[22]. Jeśli ktoś tutaj może być odbierany w roli pozytywnego przykładu, to nie arogancki w stosunku do króla i fałszywie nonszalancki Diogenes, lecz uprzejmy, łagodny i prostolinijny Aleksander; tym bardziej, jeśli odbiorcą obrazu Norblina był również król.

12. David, *Belizariusz*, 1781, wg: Johnson, il. 9

[22] Ibidem, s. 29, 30.

Porębski, chcąc umniejszyć znaczenie tego rozwiązania tematu, które znamy z akwaforty, a dowartościować przygotowawczy szkic, wprowadził pewną modyfikację do zasady „schematu i korekty", zgodnie z którą przedstawiał rozwój twórczości Norblina na drodze zbliżania się do „prawdziwego" obrazu Polski. Stwierdził mianowicie, że jeśli chodzi o poszczególne dzieła, to najbardziej trafne i odkrywcze są właśnie szkice, jednak osiągnięte w nich efekty artysta psuje dopracowując wersję ostateczną. Szkice bliższe są oryginalnej wizji, natomiast w procesie wykańczania prac znów dochodzą do głosu konwencje – w przypadku *Aleksandra i Diogenesa* są to np. „efekty rembrandtowskie". Ze swej strony proponowałbym tę modyfikację poprowadzić dalej, biorąc niejako w na-

13. Hubert-François Gravelot, ilustracja w książce J. F. Marmontela, *Belizariusz*, 1767, wg: A. Boime, *Art in an Age of Revolution*, 1750-1800, Chicago and London 1987, il. 2.87

wias problem stosunku szkiców Norblina do pozaobrazowej rzeczywistości i nie chcąc rozstrzygać, na ile są one bliskie jej obiektywnej prawdzie, jako że można wątpić w sensowność takich orzeczeń, opartych na założeniu dostępności dla poznania czegoś takiego, jak „transcendentalne znaczone". Zgadzam się z Porębskim o tyle, o ile w przeciwieństwie do Gombricha zauważa on działanie schematów w końcowej fazie procesu twórczego – fazie „korekty". Powiedziałbym więc, że artysta koryguje wyjściowy schemat (wzór obrazowy) nie tyle w oparciu o odsłaniającą mu się bezpośrednio rzeczywistość, co raczej poprzez inny schemat – i tu biorę także stronę Brysona w jego polemice z Gombrichem[23]. Tak jak David stworzył swój wizerunek umierającego Seneki przez skorygowanie Apolla z nimfami za pomocą obrazu żegnającego się z bliskimi na moment przed egzekucją Calasa, tak też Norblin doszedł do swojego Diogenesa korygując Davidowskiego Senekę ponownie przez postać Apolla; tenże Diogenes ze swoim namiotem z beczki stał się podstawą korekty Lebrunowskiego schematu *Namiotu Dariusza*, do którego przybywa Aleksander. Powstała w ten sposób scena spotkania Aleksandra i Diogenesa poddana została jeszcze jednej korekcie, a jej punktem odniesienia był, jak sądzę, kolejny obraz Davida – *Belizariusz żebrzący o jałmużnę* [il. 12].

Na trop tego obrazu naprowadzają przede wszystkim dwie charakterystyczne cechy ryciny Norblina: po pierwsze, rozwiązanie dialogu Aleksandra i Diogenesa na wzór sceny przekazywania żebrakowi daru – słonecznego światła na wyciągniętej dłoni przychodzącego dobroczyńcy; po drugie, lokalizacja tej sceny przy monumentalnej bramie miejskiej. Tak jak strój Aleksandra jest przekształceniem jego antycznej zbroi, znanej choćby z obrazów Lebruna, tak na analogicznej zasadzie owa brama jawi się jako przekształcenie podobnego typu budowli, która byłaby utrzymana w klasycznych formach architektury starożytnej; wyglądałaby wówczas mniej więcej tak, jak łuk triumfalny, pod którym siedzi Belizariusz na obrazie Davida. Sytuacja obu żebraków, Belizariusza i Diogenesa, określona jest ponadto jako nie-widzenie: ten pierwszy jest po prostu ślepy, drugi zaś prosi Aleksandra, by odsłonił mu słońce.

Pokrewieństwo bohaterów obu przedstawień i podobieństwo scen z ich udziałem, stwarzające podstawę przekształcenia Belizariusza w Diogenesa, a kobiety dającej jałmużnę w Aleksandra, jest tym większe, że postać dowódcy wojsk cesarza Justyniana, która stała się szczególnie popularna za studenckich czasów Davida i Norblina przede wszystkim dzięki powieści moralno-politycznej J. F. Marmontela z 1767 roku, uległa reinterpretacji i w efekcie zbliżyła się do Diogenesowego wzorca. Na kartach książ-

[23] Por. N. Bryson, *Vision and Painting*, op. cit.

ki Belizariusz przeistoczył się bowiem z generała w filozofa-nędzarza, głoszącego oświeceniowe poglądy na temat polityki, moralności i stosunków społecznych; w tej roli został on doradcą Justyniana, który wcześniej, na podstawie fałszywych oskarżeń, kazał go oślepić i pozbawić majątku. Momentem zwrotnym w całej opowieści o Belizariuszu jest chwila konfrontacji obu postaci, gdy cesarz z przerażeniem rozpoznaje w żebrzą-

14. Pierre Puget, *Aleksander i Diogenes*, fragment, wg: Johnson, il. 10

cym, niewidomym mędrcu swojego byłego generała i ofiarę własnego okrutnego wyroku [il. 13]. Ilustracja z książki Marmontela, ukazująca to właśnie spotkanie bizantyjskiego władcy z filozofującym nędzarzem, do którego dochodzi pod bramą Konstantynopola, przypominającą łuk triumfalny – stała się jednym ze źródeł, na którym David oparł swój obraz, przy czym postać cesarza zastąpił on kobietą dającą Belizariuszowi jałmużnę[24]. Artysta skojarzył jednak tę scenę ze sceną konfrontacji między Aleksandrem i Diogenesem, ponieważ postać Belizariusza na jego obrazie ma swój pierwowzór właśnie w postaci Diogenesa z wystawionej wówczas w Luwrze płaskorzeźby P. Pugeta[25] [il. 14]. I znów powtarza się

[24] Szerzej na ten temat: A. Boime, *Marmontel's „Bélisaire" and the Pre-Revolutionary Progressivism of David*, „Art History", 1980, Vol. 3.

[25] Zwróciła na to uwagę D. Johnson, op. cit., s. 25-26.

sytuacja, gdy schemat przedstawieniowy skorygowany przez Davida powraca w korekcie, której w stosunku do jego obrazu dokonuje z kolei Norblin. Tak jak David przemienił Diogenesa w Belizariusza, tak Norblin, nawiązując do jego kompozycji, ponownie przekształca bizantyjskiego bohatera w greckiego filozofa, a kobietę wręczającą Belizariuszowi jałmużnę, którą David wprowadził na miejsce cesarza, zastępuje znów postacią władcy, tyle że nie Justyniana, lecz Aleksandra Wielkiego.

Jeśli uznać, że w swym malarskim dialogu z Davidem Norblin dokonał korekty tragicznych wizerunków *Umierającego Seneki* i *Żebrzącego Belizariusza*, opierając się na Lebrunowskich wzorach przedstawień z jednej strony rozpieszczanego Apolla, z drugiej dobrotliwego Aleksandra, to okazuje się, że korekty owe zmierzają ku odwróceniu znaczeń obrazów Davida. Podczas gdy bohaterami prac tego ostatniego są nieszczęśliwe, cierpiące ofiary okrutnych tyranów, okaleczone lub skazane na śmierć, Norblin ukazuje całkowitą beztroskę Diogenesa, posuniętą aż do lekceważenia życzliwości ofiarującego swe łaski króla. O ile obrazy Davida można rozumieć jako oskarżenie złej i bezmyślnej władzy cesarskiej, o tyle na ich tle *Aleksander i Diogenes* Norblina jawi się przeciwnie, jako alegoria przyjaznej, troskliwej i dobroczynnej władzy monarchy, który wychodzi naprzeciw poddanym i otwiera się na mądrość filozofów. Wskutek „rembrandtowskich efektów" Aleksander wygląda trochę jak król-słońce, co w powiązaniu z barokowym strojem wywoływać może skojarzenia z osobą Ludwika XIV (byłby kolejny trop odsyłający do malarstwa Lebruna), ale zarazem jest królem dosłownie i w przenośni oświeconym.

4. USUNIĘCIE NORBLINA Z SALI OBRAD SEJMU W DNIU 3 MAJA 1791 ROKU

W dotychczasowej literaturze na temat twórczości Norblina problem stosunku między bezpośrednią obserwacją rzeczywistości i chwytaniem jej prawdy a zależnością od wzorów obrazowych szczególnie ostro stawiany był w związku ze znanym rysunkiem przedstawiającym uchwalenie Konstytucji trzeciego maja. Jakkolwiek jednak kojarzono tę pracę z jednym konkretnym dziełem innego artysty – z *Przysięgą w sali do gry w piłkę* Davida – to nikt nie sugerował wprost, jakoby Norblin świadomie i metodycznie wyprowadził swoją kompozycję z tego źródła, a nie z wydarzenia, którego był – jak mniemano – świadkiem. W cytowanym przeze mnie na wstępie fragmencie swej książki Z. Batowski użył wprawdzie sformułowania, iż artysta „podstawił" Salę Senatorską zamku warszawskiego w miejsce wersalskiej Jeu de Paume, wyjaśnił jednak, iż chodziło tu przede wszystkim o samo zwrócenie się Norblina, wzorem Davida i in-

nych artystów francuskich, ku „bystrej obserwacji" i rejestracji podobnego rodzaju scen ze współczesnego życia; analogię między obiema pracami tłumaczył więc autor „obiektywną" analogią wydarzeń, które David, a za jego przykładem Norblin, dokumentowali z podobnym nastawieniem na możliwie wierne oddanie ich atmosfery. Śladem Davidowskiej asocjacji, która mogła nałożyć się na to, co nasz artysta widział jako naoczny świadek trzeciomajowej sesji sejmu, jest jednak, zdaniem Batowskiego, zasadniczo obcy Norblinowi patos, znamionujący jego rysunek. Autor pisze dosłownie tak:

> Był Norblin niewątpliwie widzem tego doniosłego posiedzenia, przybywszy do sali z publicznością, która zapełniła galerie. Z przejęciem oglądał, co się działo, starając się oddać podniosły nastrój chwili za pomocą wysilonego patosu, który nie leżał wcale w jego naturze. Przypomniały mu się może analogiczne, świeże kompozycje Davida, ilustrujące zebrania polityczne jego francuskich współobywateli w Paryżu i w Wersalu[26].

Jeśli więc Norblin uciekł się do poetyki rysunku Davida, to dlatego tylko, że dostrzegł w niej wzór najlepiej odpowiadający prawdzie tej sceny, którą miał przed oczyma. W swym opisie Norblinowskiej ryciny Batowski podkreśla dalej „chęć wiernego upamiętnienia sytuacji", „odpowiadające prawdzie wyrazy" postaci, a także fakt, iż dzieło to „daje świetne wyobrażenie o sali sejmowej na Zamku".

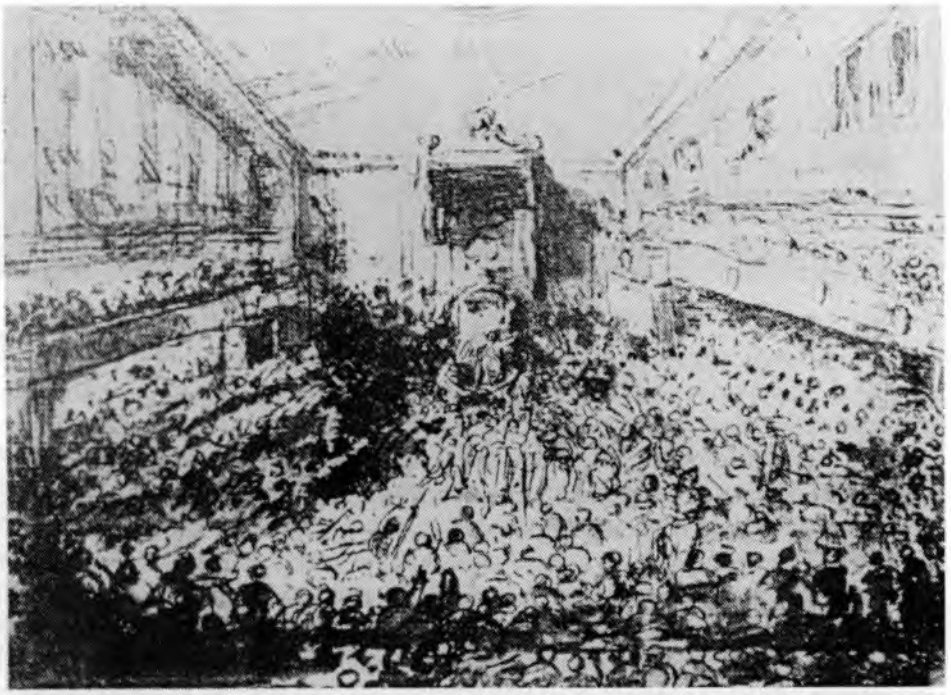
Jedyny ślad zależności rysunku Norblina od pracy Davida, na który wskazał Batowski, ów charakterystyczny patos, został, jak o tym pisałem na wstępie, zakwestionowany przez Porębskiego. Akcentował on pełną oryginalność i samodzielność rozwiązania trzeciomajowej sceny, wynikającą jakoby w sposób konieczny z odrębności warunków ekonomicznych, społecznych i politycznych, w jakich Norblin tworzył przebywając i obserwując rzeczywistość w Polsce, a nie we Francji. Badacz zauważył natomiast nawiązanie tej ilustracji do wcześniejszych scen sejmikowych samego Norblina poprzez ujęcie postaci posła Suchorzewskiego, który tarza się po posadzce wyrażając swój protest przeciw zamachowi na wolności szlacheckie; podobne postaci opojów zakłócających swym zachowaniem przebieg zebrań spotykamy na rysunkach z sejmików prowincjonalnych. Również i w przypadku przedstawienia obrad sejmowych trzeciego maja 1791 r. Porębski uznał wyższość pobieżnego szkicu nad wykończoną rycina, gdyż znów wydał mu się on bliższy idei, którą artysta miał, jego zdaniem, na myśli, a która uległa zatarciu w wersji ostatecznej, idei takiej mianowicie, by ukazać nie indywidualne postaci, osobistości, jak to było na rysunku Davida, lecz ludzką masę, „którą porusza jedna, wspólna, hi-

[26] Z. Batowski, op. cit., s. 120.

storycznie określona sprawa"[27]. Odkąd opinię Porębskiego podtrzymała w swej monografii Norblina A. Kępińska, nie podejmowano już z nią, o ile wiem, dyskusji. Autorka powtórzyła zarazem także pogląd wyrażony przez Batowskiego, iż

> był artysta niewątpliwie świadkiem historycznej chwili uchwalenia Konstytucji 3 maja. Szereg jego kompozycji, poświęconych temu przełomowemu wydarzeniu, nacechowany jest taką autentycznością wizji i przeżycia, że dziś jeszcze widzimy w nich dzieło bezpośredniego obserwatora i emocjonalnego uczestnika[28].

Wykonanie przez Norblina rysunku upamiętniającego dzień trzeciego maja 1791 r. przyjmowano dotychczas za początek nowego rozdziału w twórczości artysty (co znalazło też dosłowne odzwierciedlenie w podziale na rozdziały książek Porębskiego i Kępińskiej), kiedy to ostatecznie odrzuca on balast przywiezionych z Francji artystycznych konwencji, przesłaniających mu wcześniej autentyczny obraz współczesnej Polski, wy-



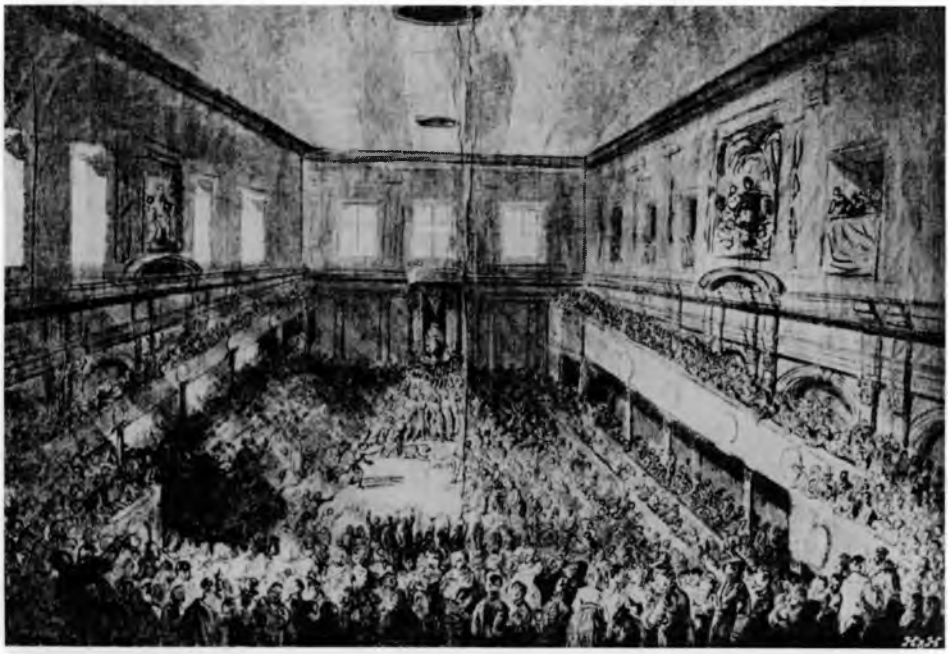
15. J. P. Norblin, *Zaprzysiężenie Konstytucji 3 Maja* (szkic I), 1791, wg: J. M. Michałowski, *Konstytucja Trzeciego Maja w twórczości J. P. Norblina*, „Kronika Warszawy", 1973, nr 1, il. 1

[27] M. Porębski, *Malowane dzieje*, op. cit., s. 28.
[28] A. Kępińska, *Jan Piotr Norblin*, op. cit., s. 60.

16. J. P. Norblin, *Zaprzysiężenie Konstytucji 3 Maja* (szkic II), 1791, wg: Kępińska, il. 140

chodzi z pozycji zdystansowanego obcokrajowca i identyfikując się z problemami naszego narodu, przyjmuje rolę oddanego polskiej sprawie, zaangażowanego i współodczuwającego kronikarza; dnia trzeciego maja 1791 r. Norblin staje oko w oko z dziejącą się właśnie historią i rzeczowo zdaje relację z obserwowanych wydarzeń, tak jakby uświadomiwszy sobie ich dziejowy wymiar, całkowicie oddał się ich śledzeniu i zapomniał o wikłających spojrzenie artysty wzorcach sztuki. Jego rysunek przedstawiający moment zaprzysiężenia konstytucji, wielokrotnie reprodukowany w charakterze dokumentu historycznej rzeczywistości, tak, jak gdyby była to reporterska fotografia wykonana tego dnia w zamkowej sali, generalnie uznaje się za wiarygodną relację naocznego świadka. Czytając poświęcone jej ustępy z książek Batowskiego, Porębskiego i Kępińskiej, możemy sobie niemal wyobrazić Norblina, który stoi gdzieś na galerii (?) Sali Senatorskiej podczas obrad sejmu i na gorąco, ze wzruszeniem szkicuje, szybko, by niczego nie uronić, rozgrywającą się przed jego oczyma scenę. Ale czy rzeczywiście tak było, czy też mamy do czynienia jedynie z

mitem, który nie wytrzymuje konfrontacji ze znanymi nam faktami? Spróbuję tę kwestię rozważyć, korzystając z cennego materiału, jakiego dostarczają artykuły Janusza M. Michałowskiego i Marie-Dominique de la Patellière[29].

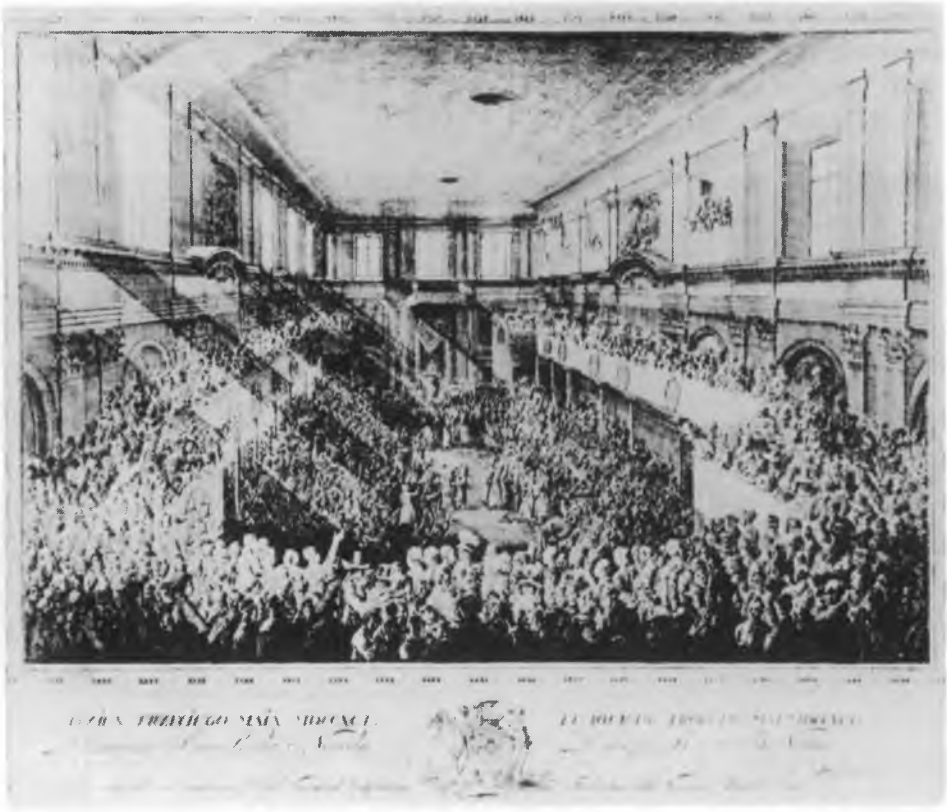


17. J. P. Norblin, *Zaprzysiężenie Konstytucji 3 Maja* (szkic III) wg: Z. Batowski, *Norblin*, Lwów 1911, il. 72

Tezę, iż Norblin rysował tę scenę „z natury", sformułował jako pierwszy Józef Łęski, sugerując się zapewne adnotacją umieszczoną na sztychowanym przez siebie oryginalnym rysunku artysty, wykonanym na zamówienie J. U. Niemcewicza. Nie można jednak brać powyższego stwierdzenia dosłownie w stosunku do tej konkretnie, wykończonej pracy, ponieważ wiadomo, że poprzedziły ją przynajmniej trzy – jeśli oprzeć się na badaniach Michałowskiego – szkice przygotowawcze. Właściciel jednego z nich, Leonard Chodźko, twierdził, że to on posiada „pierwotny rysunek zdjęty w samej sali poselskiej w d. 3 maja 1791, z którego później, u siebie już, (Norblin) wykończył ten wielki obraz (...)"[30]. I to jed-

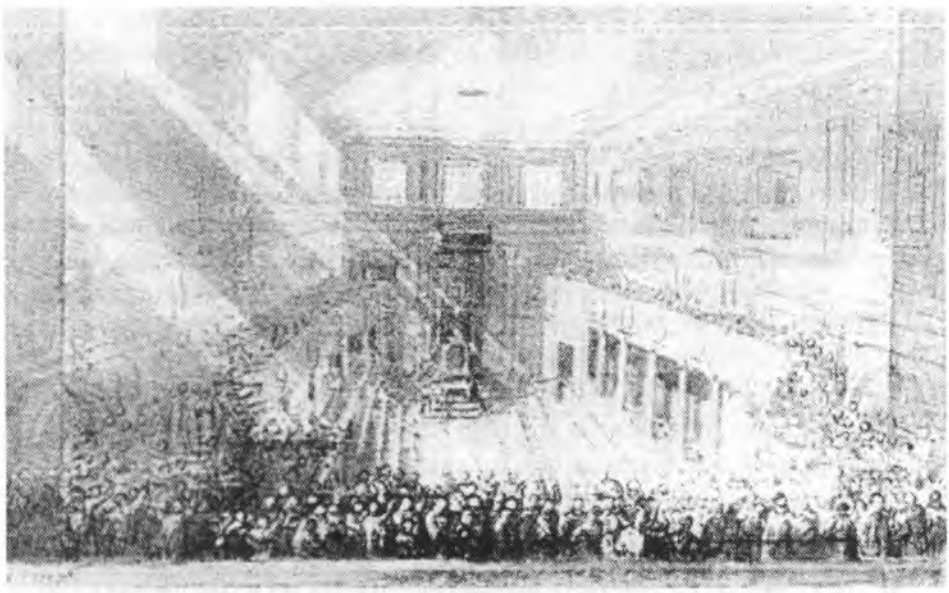
[29] J. M. Michałowski, *Konstytucja Trzeciego Maja w twórczości J. P. Norblina*, „Kronika Warszawy", 1973, nr 1; M. D. De la Patelliere, *Rysunki Jana Piotra Norblina przedstawiające „Przysięgę w Jeu de Paume" w zbiorach amerykańskich*, BHS, 1979, nr 4.

[30] Cyt. za: J. M. Michałowski, *Konstytucja*..., op. cit.

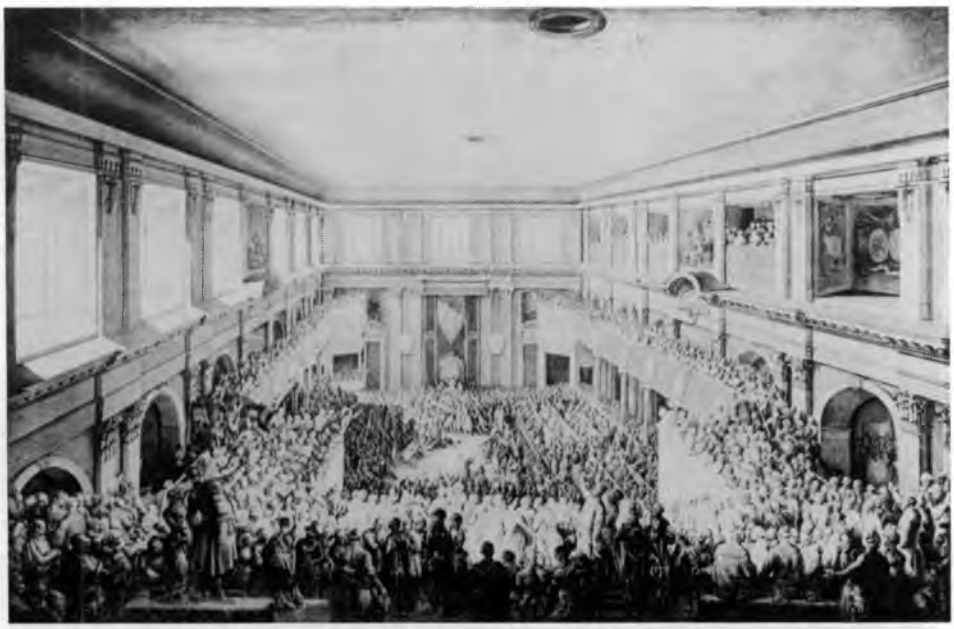


18. Józef Łęski wg J. P. Norblina, *Zaprzysiężenie Konstytucji 3 Maja*, 1791, wg: S. Lorentz, J. Zachwatowicz, P. Biegański, *Stare Miasto i Zamek Królewski w Warszawie*, Warszawa 1971, il. 55

nak nie jest prawdą, gdyż zachowały się dwa szkice dokumentujące najwyraźniej wcześniejszą fazę pracy nad kompozycją. Przede wszystkim zaś wątpliwości budzi przypuszczenie, jakoby artysta miał pojawić się trzeciego maja na Zamku Królewskim z zamiarem uwiecznienia historycznego momentu, o którym wiedział, że zaraz nastąpi. Norblin musiałby zatem być przekonany, iż ten właśnie dzień obrad sejmu zakończy się uchwaleniem konstytucji, musiałby sobie wyobrazić, jak to będzie wyglądało, i odgadnąwszy, że akt ten przybierze spektakularną postać zbiorowej manifestacji porywającej wszystkich obecnych na sali, musiałby podjąć ryzykowną przecież, acz – jak się okazało – słuszną decyzję, by wybrać punkt oglądu nie jak najbliżej tronu, gdzie wokół króla tworzyło się centrum zgromadzenia, lecz przeciwnie, w miejscu maksymalnie stamtąd odległym, a za to dającym panoramiczny widok na całą długość,



19. J. P. Norblin, *Studium do „Zaprzysiężenia Konstytucji 3 Maja"*, 1797, wg: Michałowski, il. 7



20. J. P. Norblin, *Zaprzysiężenie Konstytucji 3 Maja*, 1804-1806, wg: Batowski, il. 73

szerokość i wysokość wnętrza. Znając tę scenę właśnie z Norblinowskiego ujęcia i zakładając, jak to dotychczas czyniono, iż w rzeczywistości ona tak właśnie wyglądała, nie sposób sobie wyobrazić innej równie korzystnej pozycji, jaką obserwator mógłby zająć dla jej zobaczenia, tak, by widzieć jednocześnie wszystko, co istotne, zarówno w poszczególnych epizodach, jak i w pełnym zarysie sytuacji: inicjującego zaprzysiężenie króla, tarzającego się w dramatycznym proteście Suchorzewskiego, podbiegających w stronę tronu posłów z dalszych miejsc w sali i wiwatującą publiczność na galeriach. Nie sądzę jednak, by artysta wykazał się tutaj tak niezwykłą intuicją, godną wytrawnego fotoreportera. Myślę raczej, że uchwalenie konstytucji najpierw się po prostu dokonało, a potem dopiero Norblin wyobraził sobie maksymalnie wyraziste ujęcie sceny przedstawiającej ten akt i stosownie do tego wyobrażenia zasugerował w swej kompozycji taki, a nie inny widok na salę sejmową.

Po pierwsze, skoro artysta uwiecznił moment przyjęcia przez sejm konstytucji na zlecenie Niemcewicza, to jest praktycznie niemożliwe, by zamówienie takie mogło powstać przedtem, zanim do uchwalenia „Ustawy Rządowej" ostatecznie doszło. Pomimo przygotowań podjętych przez grono jej projektodawców i zwolenników do ostatniej chwili nie było wiadomo, czy i jak to się rozegra, a w końcu wszystko rozegrało się w momencie i w trybie nieoczekiwanym, wbrew scenariuszowi wydarzeń dającemu się przewidzieć na podstawie ustalonego, regulaminowego porządku obrad sejmowych. Dokonało się to na zasadzie rewolucji, której przebieg i kierunek rozwoju wypadków trudno było sobie wyobrazić, a co dopiero wyobrazić sobie miejsce, skąd najlepiej będzie widoczny kulminacyjny moment całego zdarzenia.

Pisze Jerzy Kowecki:

> Sesja sejmu miała przebieg dramatyczny i skończyła się swego rodzaju przewrotem, gdyż dla przeforsowania „Ustawy Rządowej" pogwałcono regulamin sejmowy. Po przybyciu króla marszałek Małachowski o godzinie 11 otworzył posiedzenie, informując, że Deputacja Interesów Zagranicznych ma ważne doniesienie. Braniccy i jego totumfaccy chcieli przeszkodzić jego odczytaniu. Na nic się jednak zdały gwałtowne ich protesty, a zwłaszcza posła kaliskiego, Jana Suchorzewskiego. W imieniu Deputacji poseł brzeski litewski, Tadeusz Matuszewicz przedstawił przygotowaną relację z raportów posłów polskich za granicą, przedstawiającą zagrożenie całości i niepodległości Rzeczypospolitej. Na wniosek Ignacego Potockiego Stanisław August oświadczył, że ratunek widzi w projekcie „Ustawy Rządowej" przygotowanym przez „dobrze myślących obywatelów". Na żądanie większości, mimo sprzeciwu opozycji, sekretarz odczytał projekt. Walka o jego przyjęcie trwała około 6 godzin i chociaż przewaga patriotów była widoczna, rezultat ciągle nie był pewien. Król musiał przemawiać za projektem trzykrotnie. Suchorzewski posunął się do protestów tyleż dramatycznych, ile farsownych. Pociągnął na środek izby swego kilkuletniego syna i groził: „Zabiję własne dziecię tu na miejscu, wśród

obrad sejmowych, aby nie dożyło niewoli, którą ten projekt gotuje". Inni zarzucali gwałcenie regulaminu obrad. Tym marszałek Małachowski odpowiedział: „robiemy rewolucję" i „wszelkie formalności ustawać muszą". Rozstrzygnięcie przyszło przypadkowo. Gdy Stanisław August podniósł rękę, chcąc jeszcze raz przemawiać za projektem, większość sejmujących domagająca się zaprzysiężenia „Ustawy Rządowej" przyjęła ten gest za gotowość króla do złożenia przysięgi. Biskup krakowski Feliks Turski podszedł do króla z Biblią, a ten mimo protestów Suchorzewskiego i pozostałych oponentów, powtórzył za biskupem rotę przysięgi. Salą wstrząsnęły okrzyki senatorów, posłów i publiczności: „Wiwat król! Wiwat konstytucja!" (...) „Ustawa Rządowa" została przeforsowana z pogwałceniem przepisów regulaminu sejmowego w drodze swoistego przewrotu czy zamachu parlamentarnego. Projekt został wniesiony w terminie niewłaściwym, bowiem w tygodniu nie przeznaczonym na materie polityczne. Nie wydrukowano projektu i nie rozdano go posłom wcześniej, nie przeprowadzono debaty w trybie przewidzianym prawem, chociaż oponentów dopuszczono do głosu i nie tamowano ich wypowiedzi. Projekt nie został poddany pod głosowanie, lecz przyjęty niejako przez aklamację, przy czym zlekceważono protesty nielicznych przeciwników[31].

De facto w samym dniu trzeciego maja trudno było uważać konstytucję za przyjętą, gdyż jej spontaniczne zaprzysiężenie dokonało się, z formalnego punktu widzenia, nielegalnie i nie miało żadnej mocy prawnej.

21. David, *Przysięga w sali do gry w piłkę*, 1791, wg: Johnson, il. 40

[31] J. Kowecki, *Dla ocalenia ojczyzny naszej i jej granic*, (w:) *Konstytucja 3 Maja 1791. Statut Zgromadzenia Przyjaciół Konstytucji*, oprac. J. Kowecki, Warszawa 1991, s. 36-38.

22. Karta tytułowa jednego z pierwszych wydań Konstytucji 3 Maja, 1791, wg: *Konstytucja 3 Maja 1791. Statut Zgromadzenia Przyjaciół Konstytucji*, oprac. J. Kowecki, Warszawa 1991, il. 13

Przeciwnicy konstytucji próbowali jeszcze nazajutrz, wykorzystując stosowne procedury, doprowadzić do uznania całego aktu za bezprawie i – w myśl obowiązujących przepisów – mieli po temu solidne podstawy. Dopiero dwa dni później sejm potwierdził wątpliwą dotąd ważność trzeciomajowej uchwały i zalegalizował konstytucję.

W tych dramatycznych okolicznościach, gdy na drodze nie tylko przyjęcia, lecz w ogóle przedłożenia na forum sejmu projektu ustawy konstytucyjnej stały tak liczne przeszkody, trudno sobie wyobrazić, aby Niemcewicz, wykazując się niezwykłą wprost dalekowzrocznością i darem przewidywania, zaprzątał sobie głowę pomysłem, by zawczasu zlecić Norblinowi uwiecznienie na rysunku sesji, na której zamierzano dopiero podjąć próbę poddania owej propozycji pod obrady. Zwolennicy ustawy, biorąc pod uwagę normalny tryb pracy sejmu, mogli się spodziewać co najwyżej tego, że trzeciego maja uda im się jedynie uruchomić trudny proces starań o uchwalenie konstytucji, ale nie mieli podstaw oczekiwać, że ten właśnie dzień obrad sejmu znajdzie tak spektakularny finał, że okaże się dniem historycznym i godnym upamiętnienia. Przekonanie o historycznym wymiarze całego zajścia nie mogło jeszcze na dobrą sprawę zapanować wówczas, gdy doszło do tyleż spontanicznej, co i niewiele z formalnego punktu widzenia wartej aklamacji, lecz właściwie dopiero w dwa dni potem.

Biorąc pod uwagę dramatyczne okoliczności trzeciomajowej sesji, towarzyszące jej niepokoje, obawy, jakie mieli wówczas zwolennicy projektu, którzy liczyli się nawet z możliwością zbrojnej konfrontacji ze swymi rozsierdzonymi przeciwnikami, uwzględniając fakt, że sytuacja, do której doprowadzili inicjatorzy zaprzysiężenia, była bardzo niejednoznaczna i szczęśliwe zakończenie całej historii nie było bynajmniej pewne – zważywszy na to wszystko, uderzać musi całkowicie jednoznaczne i nadzwyczaj dobitne w swej wymowie przedstawienie kulminacyjnego momentu sesji sejmu już na pierwszych szkicach Norblina jako sceny niepodważalnego triumfu popierających ustawę.

Obraz tego, co się działo na tamtym posiedzeniu, w oczywisty sposób zmienił się w świadomości jego uczestników między momentem, kiedy burzliwe, wielogodzinne obrady jeszcze trwały i rozstrzygnięcie stało pod znakiem zapytania, a chwilą, gdy po paru dniach można było faktycznie uznać sprawę konstytucji za wygraną i dopiero z tej perspektywy dostrzec historyczny wymiar sesji trzeciego maja. Tymczasem przy wszystkich różnicach między kolejnymi rysunkami Norblina zasadnicza koncepcja obrazu wydarzeń na sali sejmowej pozostaje identyczna w swym podniosłym, triumfalnym wydźwięku; począwszy od szkiców, wykonanych jakoby na gorąco, aż do wersji ostatecznej, dopracowanej później, gdy przedstawiana scena miała już określone znaczenie historyczne, nic się pod tym względem nie zmienia.

Gdy patrzymy na Norblinowskie rysunki, nie ulega żadnej wątpliwości, jak pisał Porębski, „że znajdujemy się w obliczu ważkiego dziejowego momentu". Tego nie był jednak w stanie uświadomić sobie obserwator, który faktycznie znalazł się w tym momencie w obliczu burzliwych wydarzeń podczas obrad sejmu. Przedstawienie trzeciomajowego triumfu zwolenników Konstytucji najwyraźniej już od samego początku, od pierwszych szkiców pomyślane było właśnie jako obrazowa synteza doniosłego momentu historii, momentu, który dopiero z perspektywy czasu można było tak a nie inaczej ocenić; to znaczy, że i samo zamówienie Niemcewicza, i jego realizacja w postaci rysunków Norblina powstały nie na bieżąco, lecz dopiero po tym, jak Konstytucja 3 maja stała się faktem historycznym.

Po drugie, zastanówmy się, co to właściwie jest za miejsce, z którego rozpościera się widok na salę sejmową, i w którym mielibyśmy umieścić Norblina, zakładając, że jego szkice są spontaniczną rejestracją sceny, dokonaną z pozycji naocznego świadka. Batowski sytuował punkt widzenia artysty na galerii *vis à vis* królewskiego tronu, gdzie Norblin miał jakoby stanąć wśród tłumu przybyłych gapiów. Takie umieszczenie obserwatora można sobie wyobrazić jedynie w przypadku szkicu z *Albumu gołuchowskiego*, gdzie przy dolnej krawędzi obrazu nie wyodrębnia się tak wyraźnie, jak to jest na innych rysunkach, rząd postaci stojących wyżej od tych na planie drugim; wydaje się więc, jakbyśmy to my stali, zajmując miejsce Norblina, właśnie na galerii, widząc bezpośrednio przed sobą i nieco pod nami posłów zgromadzonych między ustawionymi wzdłuż ścian ławami [il. 16]. Takiej sugestii przeczy jednak wykres perspektywy w widoku tychże właśnie bocznych ścian pomieszczenia, gdyż po pierwsze krawędzie balustrad galerii po obu stronach biegną wyraźnie poniżej poziomu, z którego patrzymy, a po drugie, perspektywa ta dla każdej ze ścian jest inna. Na ścianie lewej poziom naszego wzroku wyznacza dolna krawędź gzymsu podokiennego, natomiast na ścianie prawej, mimo że analogiczny gzyms umieszczony został wyżej, widzimy go z góry. Tutaj na poziomie naszych oczu znajdujemy natomiast wypełnione widzami loże.

W widoku sali sejmowej z owego szkicu krzyżują się zatem dwie sprzeczne sugestie co do punktu obserwacji: lewa strona rysunku umieszcza widza mniej więcej na poziomie galerii, choć nieco wyżej, podczas gdy strona prawa sytuuje go na poziomie loży ponad galerią. Gdzie więc miałby stać Norblin? W kolejnych dwóch wersjach rysunku (jednej, wspomnianej już, pochodzącej ze zbiorów Chodźki [il. 17], drugiej rozpoznanej przez Michałowskiego jako oryginał należący dawniej do Niemcewicza i stanowiący wzór dla sztychu Łęskiego [il. 18]) artysta próbuje zniwelować tę rozbieżność punktów widzenia, którą wyraźnie ujawnia szkic go-

łuchowski. Efekt jest taki, że widza nie ma ani na galerii, ani w loży. Widok obejmuje teraz także galerię dostawioną do ściany *vis à vis* tronu, przy czym na stojące tu postaci patrzymy tyleż od tyłu, co i z góry; znajdujemy się za wysoko jak na widzów, którzy mieliby stać na tej samej galerii, a jednocześnie za nisko, byśmy mogli zidentyfikować naszą pozycję jako widzów w loży, gdyż wówczas, spoglądając na galerię, musielibyśmy patrzeć niemal pionowo w dół i widzieć tam zgromadzoną publiczność znacznie niżej, gdy tymczasem mamy ją raczej przed, niż pod sobą.

To zawieszenie gdzieś pomiędzy jednym a drugim poziomem i nieobecność widza ani tam, ani tam, potwierdza widok ścian bocznych, który wyznacza poziom wzroku zupełnie absurdalny. Znajduje się on bowiem mniej więcej na wysokości gzymsu oddzielającego od siebie te dwa miejsca, galerię i lożę, które przez analogię do widoku ściany po naszej prawej stronie moglibyśmy sobie wyobrazić jako odpowiadające naszemu własnemu umiejscowieniu w obrębie sali. W kolejnych dwóch wersjach, z *Albumu winnickiego* [il. 19] i z Biblioteki Kórnickiej [il. 20], wyznaczony przez perspektywę punkt widzenia przesuwa się (na rysunku z Winnicy jeszcze niekonsekwentnie) ku górze, na poziom loży w ścianie bocznej, w wędrówce tej jednak nie opuszczają nas stojący przed nami widzowie na galerii – nadal patrzymy na salę nieznacznie tylko sponad ich pleców. Na ostatnim rysunku galeria ulega przez to nieprawdopodobnemu rozbudowaniu, przekształcając się w ogromną, wielopoziomową trybunę.

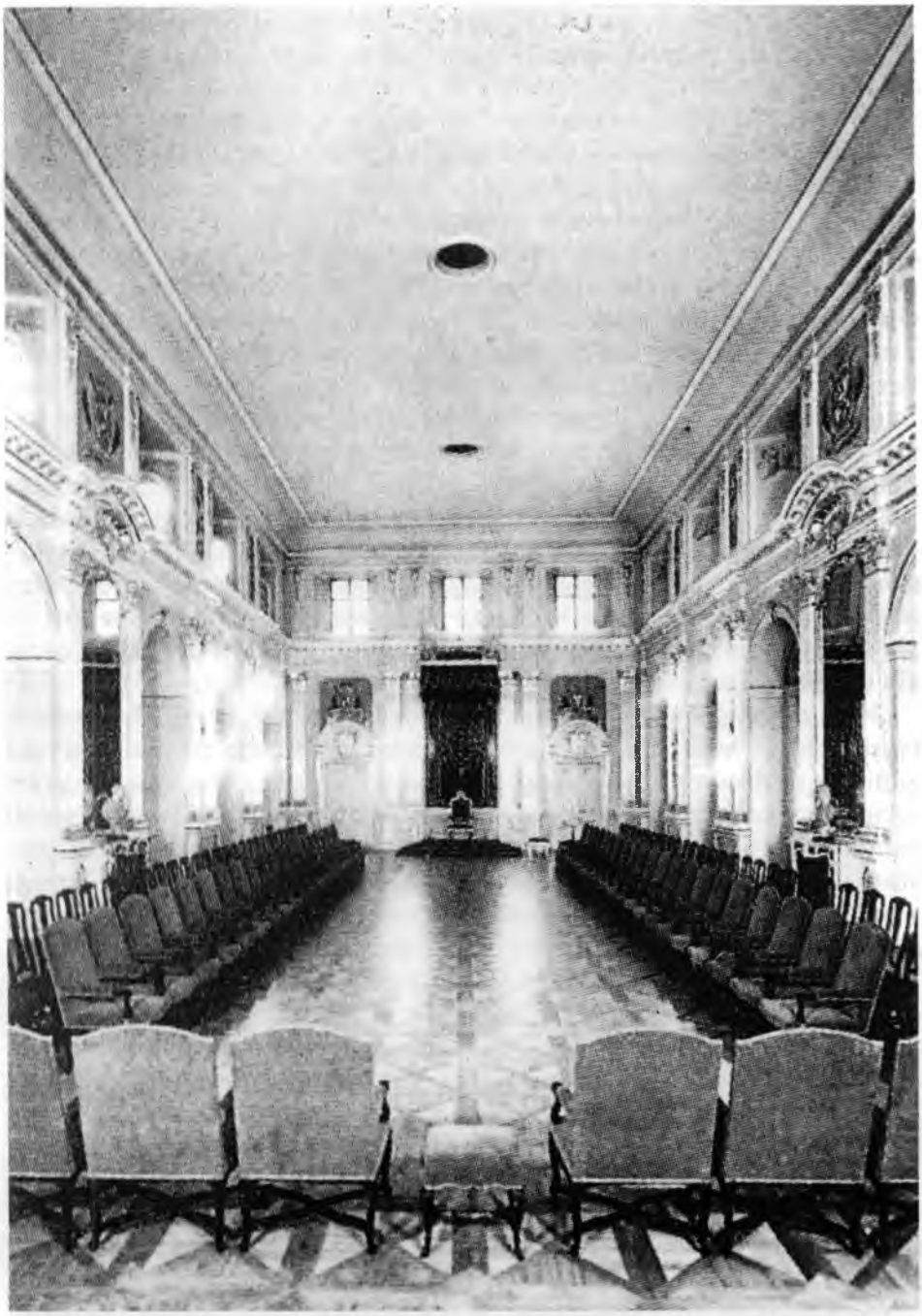
Norblinowski obraz Sali Senatorskiej skonstruowany został zatem w taki sposób, który wskazuje na nieobecność widza w żadnym z miejsc możliwych do przyjęcia za rzeczywisty punkt oglądu sceny, „tu i teraz", przez naocznego świadka. Pozostaje zgodzić się ze stwierdzeniem Michałowskiego, iż Norblin przedstawił wnętrze „tak, jak w rzeczywistości nie można go było oglądać, widziane (...) jak gdyby spoza sali, jak gdyby odjęto przeciwległą od tronu ścianę; jest to więc w pewnym sensie widok idealny"[32]. Dodajmy jeszcze, że przy wszystkich tych zmianach i sprzecznościach perspektywy w kolejnych wersjach kompozycji, nie licząc dwóch ostatnich replik, jeden punkt i jeden efekt widokowy pozostaje w zasadzie stały: jest nim umieszczony w centrum tron królewski pod baldachimem, z którego rozchodzą się linie perspektywiczne niczym bijące stamtąd promienie. Ten sposób prezentacji tronu jako centrum promieniującego na całą salę sejmową – najbardziej sugestywny w dwóch pierwszych szkicach – można by uznać za pozbawiony większego znaczenia, gdyby nie ciekawa zmiana, jaką Norblin wprowadził później do już wypracowanej przecież koncepcji, cofając się ponownie do etapu wstępnego studium ujęcia sali.

[32] J. M. Michałowski, *Konstytucja...*, op. cit.

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA POZNAŃ

Otóż zmiana, którą przynosi rysunek z *Albumu winnickiego*, wykonany w 1797 roku, o tyle wydaje się znacząca, że dotyczy dwóch powiązanych ze sobą aspektów: miejsca tronu w obrębie kompozycji oraz rozkładu światła, wpadającego wiązkami promieni z okien do wnętrza. Norblin obniżył punkt umiejscowienia tronu, odsuwając go w dół od centrum obrazu, przy czym zachował dotychczasowy kierunek biegu linii perspektywicznych wyznaczonych krawędziami sufitu i balustrad galerii; w innej perspektywie, o podwyższonym punkcie zaniku, pokazana jest loża po prawej stronie. W efekcie wyraźnemu zaburzeniu uległy proporcje sali, tak, że znacznie wzrosła jej wysokość w stosunku do szerokości, a ściślej – przesunięty ku dołowi został poziom posadzki z ławami sejmowymi i przede wszystkim z podium, na którym stoi tron. Obniżenie miejsca przeznaczonego dla króla jest najbardziej uderzającym efektem całej transformacji, wyraźnie uwidaczniającym się na tle rozciągniętej w dół ściany zamykającej perspektywę wnętrza. Jedynym śladem pierwotnego umiejscowienia tronu jest baldachim, który we wcześniejszych wersjach stanowił integralną część rozbudowanej dekoracyjnej oprawy królewskiego fotela, tutaj zaś wydaje się zawieszony nieproporcjonalnie wysoko nad nim i wręcz pozbawiony z nim związku. Promienisty wykres perspektywy zmierza teraz ku samotnemu baldachimowi, czy nawet jeszcze wyżej, a tym samym biegnie wysoko ponad opuszczonym w dół tronem.

Padające z okien i biegnące skosem w poprzek sali snopy słonecznego światła, które w poprzednich rysunkach równoważyły, do pewnego stopnia, zdecydowane ukierunkowanie linii perspektywicznych ku tronowi królewskiemu, na szkicu winnickim zarysowują się znacznie ostrzej w kontraście z plamami głębokiego cienia, tak że to przeciwstawienie obszarów oświetlonych i ciemnych staje się wręcz podstawowym budulcem całego obrazu. Nasilenie strumieni światła padającego z okien i rozświetlającego mroczne wnętrze, obok przesunięcia tronu w stosunku do punktu zbiegu linii perspektywicznych, stanowi drugi czynnik eliminujący pierwotny efekt ekspozycji królewskiego majestatu jako centrum promieniującego na całą salę. Przeciwnie – ściana, pod którą tron stoi, tonie teraz w mroku, a miejsce przeznaczone dla króla zawdzięcza swą widoczność jedynie odblaskowi światła, koncentrującego się na ławach sejmowych i galerii. Takie a nie inne rozdysponowanie słonecznego blasku, z którym na mocy ikonograficznej tradycji nierozerwalnie wiąże się symbolika jasności i ciemności, oświecenia i błądzenia, rozwiązanie wprowadzające zasadniczą odmianę w stosunku do pierwotnego ujęcia tematu, zyska na znaczeniu, jeśli skojarzymy je z datą wykonania rysunku: 1797. O ile bezpośrednio po przyjęciu przez sejm Konstytucji 3 maja kompozycja Norblina miała upamiętniać historyczny dzień – jak głosi oryginalny podpis pod ryciną Łęskiego – „poświęcony sławie króla i narodu", o tyle rysu-

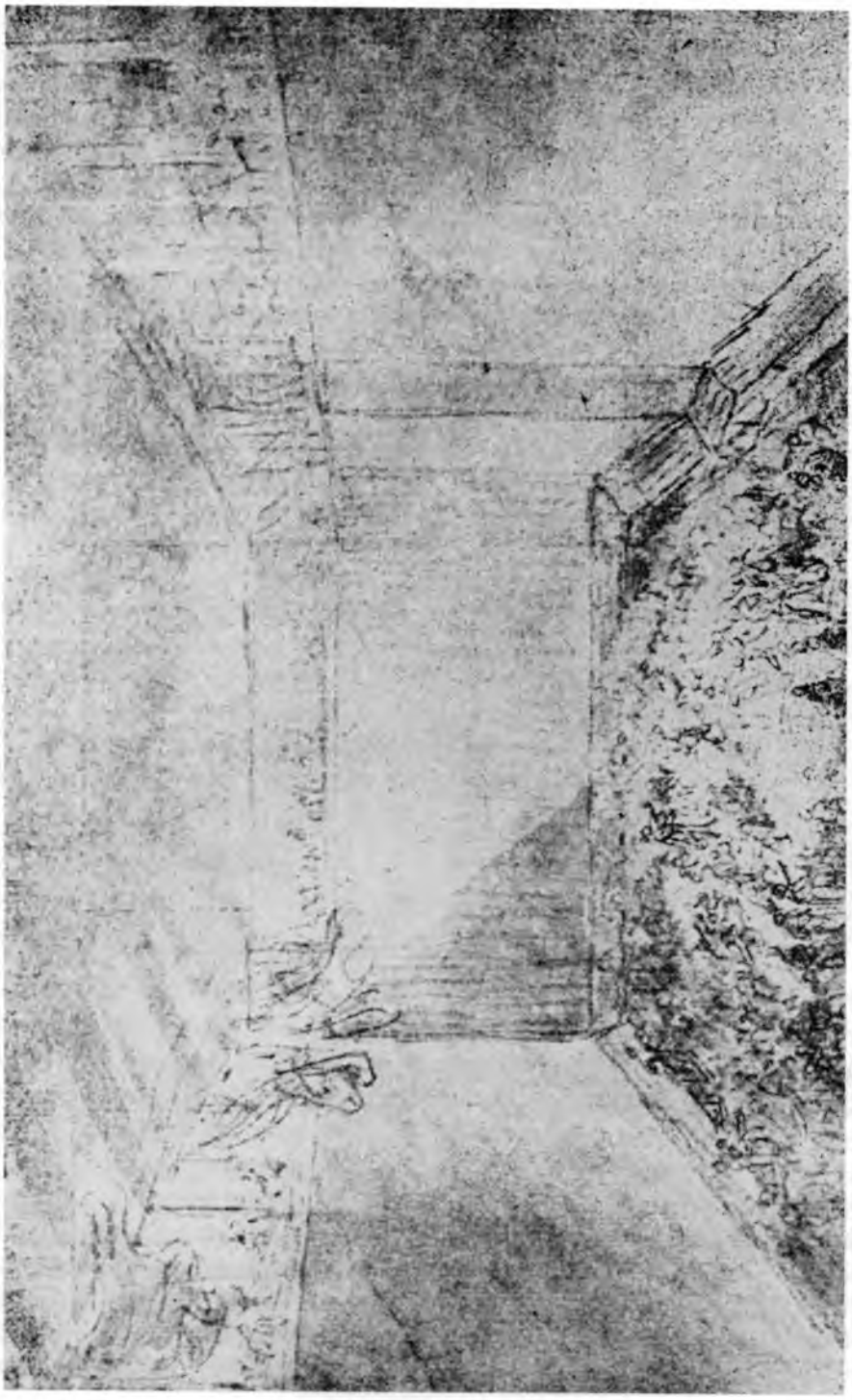


23. Wnętrze Sali Senatorskiej na Zamku Królewskim w Warszawie, wg: *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Miasto Warszawa*. Część 1: *Stare Miasto*, pod red. J. Z. Łozińskiego i A. Rottermunda, Warszawa 1993, il. 112

nek winnicki powstał już po tym, jak król przystąpił do konfederacji targowickiej, okazując się zdrajcą własnej przysięgi, złożonej owego dnia na forum sejmu.

Ostatnia z istniejących wersji trzeciomajowej sceny, rysunek z Biblioteki Kórnickiej datowany na lata 1804-1806, radykalnie pomniejsza postać króla na tle tronu i ściany za nim, która tym razem uległa przesadnemu rozciągnięciu przede wszystkim wszerz. Jednoczesne panoramiczne rozbudowanie planu pierwszego z tłumem widzów na galerii wzmaga kontrast skali w obrębie przedstawienia na tyle, że drobna sylwetka Stanisława Augusta niemal ginie, wizualnie przytłoczona tak ogromem drobiazgowo rozrysowanej architektury, jak i masą stłoczonych, znacznie bardziej rzucających się w oczy postaci. Pierwotny efekt wybiegania promieni perspektywy od strony składającego przysięgę króla został ostatecznie wyeliminowany przez podniesienie punktu zbiegu, a zarazem implikowanego punktu oglądu, wysoko pod sufit. Struktura kompozycyjna nie eksponuje więc pozycji monarchy, maksymalnie tę pozycję oddala w głąb wewnątrzobrazowej przestrzeni, ale z drugiej strony także nie degraduje jej tak, jak to było w rysunku z Winnicy – nie ma tu już próby sztucznego zsunięcia tronu w dół czy pogrążenia go w cieniu. Dystans: to słowo najkrócej i chyba najtrafniej, tak dosłownie jak i w przenośni, określa sposób ujęcia sceny w tej wersji.

Reasumując powyższe uwagi, możemy stwierdzić, iż – po pierwsze – Norblinowski obraz zaprzysiężenia Konstytucji 3 maja powstał nie jako zapis bezpośredniej obserwacji naocznego świadka, lecz jako w przemyślany sposób zorganizowana, wystudiowana konstrukcja, w różnych wersjach prezentująca w gruncie rzeczy bardzo odmienne ujęcia, niesprowadzalne do żadnego autentycznego punktu widzenia, z którego przedstawiona sytuacja wyglądałaby tak właśnie; po drugie – sposób organizacji obrazu nie świadczy bynajmniej o wierności rzeczywistemu widokowi Sali Senatorskiej w czasie obrad sejmu, gdyż sala ta za każdym razem prezentuje się inaczej, zmienia proporcje wysokości, szerokości i głębokości, przyjmuje różną artykulację ścian i odmienne oświetlenie, nie mówiąc już o zmianach w układzie wypełniających salę postaci, np. w sposobie ujęcia incydentu z Suchorzewskim; zmieniający się sposób organizacji obrazu zdradza raczej – po trzecie – swe podporządkowanie myśleniu o kompozycji w kategoriach takich, jak centrum geometryczne czy perspektywiczne i porządek odnoszących się do niego linii, albo rozkład światła i cienia; te elementy struktury obrazowej jawią się z kolei – po czwarte – jako nośniki wizualnych znaczeń, odpowiadających zmiennym interpretacjom przedstawianego wydarzenia, szczególnie jeśli chodzi o gradację chwały między królem a reprezentowanym przez posłów i obserwatorów narodem.



24. J. P. Norblin, *Studium Przysięgi w sali do gry w piłkę* wg Davida, 1791, wg: M. D. de la Patellière, *Rysunki Jana Piotra Norblina przedstawiające „Przysięgę w Jeu de Paume" w zbiorach amerykańskich*, „Biuletyn Historii Sztuki", 1979, nr 4, il. 3

Takie spojrzenie na rysunki Norblina, nie jako na spontaniczną, a zarazem wierną prawdzie rejestrację tego, co widział rzekomy świadek trzeciomajowej sceny, lecz jako na celowo zorganizowaną obrazową konstrukcję i **interpretację** wydarzenia, otwiera drogę pytaniu o wzór, na którym artysta mógł ową konstrukcję oprzeć. Tym samym dochodzimy znów do Davida i jego rysunku *Przysięga w sali do gry w piłkę* [il. 21]. Pierwsze szkice Norblina na temat przysięgi w Sali Senatorskiej, dotychczas stawiane najbliżej „autentycznej obserwacji" samego zajścia, okazują się w istocie najbardziej odległe od rzeczywistego wyglądu miejsca obrad sejmowych i w najwyższym stopniu zależne od kompozycji Davidowskiej.

25. J. P. Norblin, *Studium postaci z „Przysięgi w sali do gry w piłkę"* wg Davida, 1791, wg: Patellière, il. 4

Jeśli porównamy rysunki Norblina z widokiem odbudowanej Sali Senatu na Zamku Królewskim w Warszawie, od razu uderzy nas znamienna różnica wielkości tego pomieszczenia: artysta przedstawił je jako znacznie większe, bardziej monumentalne, niż było faktycznie [il. 23]. We wstępnych szkicach szerokość wnętrza, mierzona skalą wypełniających je postaci, inna jest przy tym w głębi, przy tronie, gdzie wydaje się stosunkowo mniejsza, a inna na planie pierwszym; biegnące w naszą stronę ściany boczne jak gdyby się rozchylały, ogarniając coraz większą masę ludzi. Nienaturalnie spotęgowana zbieżność linii perspektywicznych ścian i sufitu nie zgadza się z rozmiarem postaci, gdyż król i grupa przed tro-

nem są tylko minimalnie pomniejszeni w stosunku do sylwetek na pierwszym planie. Oba te czynniki współgrają w szczególnej ekspozycji miejsca króla. Ze względu na swą wyolbrzymioną wielkość inicjujący zaprzysiężenie konstytucji monarcha wydaje się znajdować o wiele bliżej niż miejsce pod ścianą, do którego odsyła go wykres perspektywy. W późniejszych wersjach ta niekonsekwencja w budowie przestrzeni została zniesiona przez dostosowanie skali ostatniego planu do monumentalnych wymiarów nadanych sali na planie pierwszym.

Monumentalizacja całego wnętrza osiągnęła szczyt w ostatniej wersji rysunku, gdzie w pomieszczeniu wielkości niemal hali sportowej Norblin zmieścił – wedle obliczeń Batowskiego – „ponad tysiąc osób wyraziście oznaczonych". Skłonność do przesady w skali nadawanej przestrzennemu otoczeniu figur ludzkich jest, jak już mówiłem, stałą cechą stylu artysty. Tutaj zbiegła się ona z konkretnym wzorem przedstawienia tłumu postaci w rzeczywiście wielkim wnętrzu, którego to wzoru dostarczył Norblinowi właśnie rysunek Davida przedstawiający przysięgę w wersalskiej sali do gry w piłkę.

Porównując prace obu artystów, wskazać można kilka innych charakterystycznych aspektów kompozycji Davida, które Norblin podchwycił i zaadaptował wypracowując swoją wizję wydarzenia w polskim sejmie. Ogniwo pośrednie w tym procesie przekształcania przysięgi w Jeu de Paume w zaprzysiężenie Konstytucji 3 maja stanowi zapewne cykl szkiców Norblina będących różnego rodzaju wariacjami na temat rysunku Davida. Pierwotnie ich autorstwo przypisywano zresztą samemu Davidowi, do czasu gdy Marie-Dominique de la Patellière zmieniła tę atrybucję, wskazując na autora sceny trzeciomajowej, ale przyjmując zarazem późne ich datowanie – po 1804 roku, co automatycznie wykluczałoby możliwość wiązania owych szkiców ze studiami Norblina na temat Konstytucji.

Jedną z najbardziej uderzających cech ujęcia sceny przysięgi w Jeu da Paume jest skrócenie, mniej więcej o połowę długości, widoku pomieszczenia, tak że z grona deputowanych skupionych wokół stojącego pośrodku sali przewodniczącego Bailly, który odczytuje tekst przysięgi, wyeliminowani zostali niemal wszyscy stojący przed nim i w efekcie jego postać znalazła się bardzo blisko patrzącego na obraz widza. Norblin w swych szkicach również próbował skrócić widok Sali Senatorskiej tak, by postać inicjującego przysięgę, w tym wypadku króla, pozostała możliwie blisko nas. O ile jednak Bailly stał na środku pomieszczenia, o tyle tron królewski znajdował się pod zamykającą przestrzeń ścianą, a całe zgromadzenie można było pokazać tylko na bliższym planie. Artysta rozwiązał problem w taki sposób, że w centralnej części obrazu dystans między nami a królem, wyznaczony długością sali, skrócił do minimum, nato-

miast po bokach wyostrzył efekt perspektywy na tyle, że w tej samej, zredukowanej głębokości wnętrza zmieściły się niemal wszystkie okna i loże w ścianach bocznych, a pod nimi znalazło się miejsce, by pomniejszając skalę postaci, wywołać wrażenie sporego tłumu posłów i gapiów na galeriach. W późniejszych wersjach Norblin próbował zatrzeć niejasność sytuacji przestrzennej i poprawić wykres perspektywy, przez co ściana z tronem stopniowo się oddalała i widok na salę zyskiwał na głębi. U początków tego procesu wskazać możemy w każdym razie koncepcję Davidowską – skrócenia widoku sali i przysunięcia postaci inicjującej akt składania przysięgi jak najbliżej widza.

Potrzeba ekspozycji nadrzędnej roli króla, stojącego na ostatnim planie i stamtąd wywołującego swym gestem żywą reakcję zgromadzonych, wymuszała znaczne podwyższenie punktu oglądu sceny, tak by postaci znajdujące się bliżej po prostu go nie zasłoniły. Na rysunku Davida, gdzie przewodniczący znajdował się z przodu, wystarczyło tylko ustawić go na stole, by już górował nad całym tłumem. Aby podobną wizualną dominację nad masą posłów zyskał król znajdujący się z tyłu, Norblin musiał zmienić kąt widzenia sali sejmowej, sugerując widok z góry. Uprawdopodobnieniu takiego punktu oglądu służyło skojarzenie go z pokazanym na obrazie miejscem obserwacji pomieszczenia od strony ściany bocznej po prawej, z galerii lub z loży. Ten wstępny etap pracy nad przedstawieniem sceny trzeciego maja, gdy Norblin, przyjąwszy za wyjściowy schemat kompozycję Davida, podniósł punkt widzenia sali do gry w piłkę do wysokości, na której ściany boczne otwierają się na zewnątrz przechodząc w rząd słupów, dokumentuje rysunek znany z reprodukcji w książce K. Holma[33] [il. 24]. Rzecz charakterystyczna – widz został tu umieszczony nie dokładnie na tym poziomie, z którego mogą patrzeć na salę wyglądający spomiędzy słupów obserwatorzy, lecz trochę niżej. Jak pamiętamy, punkt oglądu zasugerowany przez perspektywę Sali Senatorskiej w przedstawieniu przysięgi trzeciego maja również nie odpowiadał właściwie ani poziomowi loży, ani umieszczonej pod nią galerii, lecz wypadał, dość absurdalnie, pomiędzy nimi, mniej więcej na wysokości obiegającego salę gzymsu podokiennego; tutaj, w Norblinowskim widoku Jeu de Paume, jest podobnie. Znamienne również, że w swojej transpozycji artysta zintensyfikował efekt wpadania do wnętrza słonecznego światła, ale tylko z jednej strony, od lewej; siłą kontrastu miejsce, skąd patrzą widzowie po prawej, wydaje się ciemne tak, jakby nie była to otwarta przestrzeń, lecz pomieszczenie zamknięte. Tym samym otwarcie z lewej strony przybiera postać jak gdyby szeregu okien oświetlających salę, natomiast po prawej

[33] K. Holma, *David, son évolution et son style*, Paris 1940.

wyłania się coś na kształt trybun czy lóż, należących do wnętrza budynku – tak jak to jest w warszawskiej Izbie Senatu. Wydarzenie przedstawione przez Davida, co artysta dobitnie zaznaczył, miało miejsce podczas burzy. Zastępując sugestię ulewnego, zacinającego w porywistym wietrze deszczu – efektem wpadających do sali promieni słońca, Norblin tyleż przekształcił obraz *Przysięgi w Jeu de Paume*, co zachował zasadniczą ideę włączenia czynników atmosferycznych do ukazanej sceny. Transformacja ta daje się wytłumaczyć na poziomie symbolicznym: o ile moment przysięgi wersalskiej zwiastował nadchodzącą burzę rewolucji, o tyle przyjęcie przez polski sejm konstytucji było momentem oświecenia króla i narodu. Podobną treść symboliczną niesie winieta zamieszczona na karcie tytułowej Konstytucji 3 maja, wydanej drukiem wkrótce po zatwierdzeniu ustawy: dwa putta wieńczą tablicę z tekstem na tle bijących zza chmur promieni słońca [il. 22].

O tym, że Norblin narysował ów symulowany widok Jeu de Paume z myślą o przekształceniu sceny przysięgi wersalskiej w scenę przysięgi na Zamku Królewskim w Warszawie, świadczy ponadto zmiana układu zgromadzonych postaci, szkicowo jedynie zaznaczonych – zmiana polegająca na usunięciu przewodniczącego ze środka sali i zwolnieniu miejsca w tej części, co służyło ekspozycji grupy osób znajdujących się dalej w głębi pomieszczenia, oraz na skierowaniu ruchu pozostałych osób właśnie w tamtą stronę. Tutaj, pod ścianą, na rysunku przedstawiającym przysięgę warszawską znalazł się tron króla, a miejsce, z którego Norblin usunął grupę otaczającą stół z przewodniczącym, przypadło rzucającemu się na podłogę Suchorzewskiemu. Na marginesie warto zauważyć, że rysunek Davida dostarczył Norblinowi również wzoru takiej koncepcji ukazania zbiorowej przysięgi, w której entuzjazm przytłaczającej większości uczestniczących w tym akcie został skontrastowany z protestem jednego posła; różnica jest oczywiście taka, że deputowany Martin Dauch okazuje swój sprzeciw kurcząc się na krześle, a Suchorzewski robi to, chciałoby się powiedzieć, po sarmacku.

Znamienne, że podwyższeniu przez Norblina punktu obserwacji Davidowskiej sali do gry w piłkę towarzyszy taki sposób pokazania sufitu, wcinającego się krawędziami przy ścianach bocznych głęboko w kierunku centrum obrazu, który odpowiada raczej widokowi z niższej pozycji. Podobną niekonsekwencję rozwiązania perspektywy, związaną z wyostrzeniem zbieżności uciekających w głąb linii, spotykamy w pierwszych szkicach przysięgi w Sali Senatorskiej. Najwyraźniej chodziło Norblinowi o zachowanie z rysunku Davida nie tyle poprawnego wykresu przestrzeni, co przede wszystkim efektu skierowania linii perspektywicznych na umieszczoną w samym środku pola obrazowego postać, która przewodzi całemu zgromadzeniu i inicjuje zbiorową przysięgę. Efekt ten, będący

transpozycją pomysłu Leonarda da Vinci, zastosowanego w *Ostatniej Wieczerzy*, sugeruje jak gdyby promieniowanie treści przyrzeczenia na wszystkich zebranych[34].

Ciekawe są również rysunkowe wariacje Norblina na temat przedstawionych przez Davida postaci deputowanych [il. 25]. Dopóki nie rozpoznano autorstwa tych szkiców, z braku innych sugestii wiązano je z nazwiskiem samego twórcy *Przysięgi w sali do gry w piłkę*, ale ich charakter budził zdziwienie. O ile wypracowana kompozycja Davida nie prowokowała, w przeciwieństwie do trzeciomajowych rysunków Norblina, domysłów co do tego, że stanowi autentyczny zapis widoku sali w momencie, gdy scena przysięgi miała miejsce, o tyle w owych studiach dopatrywano się, jak pisał Ch. Sterling, „spontanicznych szkiców, wykonanych jakby przez naocznego świadka"[35]. Ta opinia potwierdza swoisty fenomen Norblinowskiej kreski; najwyraźniej jego charakterystyczny sposób rysowania ma w sobie coś takiego, co wywołuje nieodpartą sugestię obecności autora w miejscu i czasie przedstawianego przezeń wydarzenia, nawet jeśli artysta przerabiał po prostu, zupełnie gdzie indziej i kiedy indziej, czyjś gotowy obraz, nadając mu tylko piętno własnego stylu.

Szkicowa maniera uruchamia konotacje naturalności, spontaniczności, emocjonalności, które dalej kojarzą się z bezpośredniością przeżycia i autentyzmem doświadczenia, a cały ten asocjacyjny ciąg zwrócony jest ku idei jedności obrazu i świata realnego. Owa mityczna jedność zawiązywałaby się w oczach artysty, obecnego w obliczu wydarzenia i stąd właśnie, z tego miejsca i czasu, na gorąco, spontanicznie i pospiesznie, czyli szkicowo, przekazującego świadectwo jego prawdy. Szkic zdaje się redukować do minimum dystans między przedstawieniem a przedstawianym, skracać drogę transmisji widoku na tyle, że tego procesu przekazu prawdy obecności nie zdąży zakłócić pośrednictwo artystycznych konwencji.

Jeśli przyjąć typologię znaków Charlesa S. Peirce'a, rozumiana w ten sposób szkicowość przenosiłaby obraz ze sfery reprezentacji ikonicznej, podlegającej konwencjom przedstawiania, do kategorii indeksu w sensie

[34] Dalej idącą interpretację tego efektu w kompozycji Davida przedstawił W. Kemp, *The Theater of Revolution: A New Interpretation of Jacques-Louis David's „Tennis Court Oath"*, (w:) N. Bryson, A. A. Holly, K. Moxey (ed.), *Visual Culture. Images and Intepretations*, Hanover and London 1994. Autor próbuje wyjaśnić specyfikę struktury kompozycyjnej rysunku Davida przez planowany kontekst prezentacji malowidła w sali parlamentu oraz przez odniesienie do symboliki motywu oka. Proponowane przeze mnie skojarzenie kompozycji *Przysięgi w sali do gry w piłkę* ze słynną *Ostatnią Wieczerzą* Leonarda, nie mniej nośne znaczeniowo (zadeklarowana pod przysięgą gotowość deputowanych do złożenia ofiary z życia prezentuje się jako odpowiednik ofiary Chrystusa), rozumiem jako niesprzeczne z interpretacją Kempa.

[35] Cyt. za: M. D. De la Patellière, op. cit.

naturalnego śladu, „odcisku", który rzeczywistość sama pozostawia w oczach i odczuciach przeżywającego ją podmiotu, i który bezpośrednio przekłada się, niczym kardiogram, na ruch jego rysującej ręki. W przypadku Norblina jednak taka mitologia szkicu jako obrazu zespolonego z rzeczywistością przez obecność artysty, który autentycznie doświadcza tego, co przedstawia – mitologia w szczególny sposób odnoszona do rysunków na temat Konstytucji 3 maja – okazuje się po prostu fikcją.

W serii studiów postaci, wziętych z kompozycji Davida, Norblin dokonał istotnych zmian w sposobie reżyserii sceny. Po pierwsze, przydał postaciom dynamizmu, przekształcając charakterystyczny sztywny patos Davidowskich póz w sugestię żywego poruszenia ogarniającego tłum posłów pod wpływem padających słów przysięgi. Po drugie, zmienił ustawienie posłów względem osoby wypowiadającej te słowa: podczas gdy u Davida deputowani gromadzą się nie przed Baillym, lecz obok niego lub za nim, a w związku z tym niemal wszyscy widoczni są z profilu, w trzech czwartych lub *en face*, Norblin ustawia ich przed mówcą, każe im zwracać się ku niemu z tej strony w mniej lub bardziej żywiołowych pozach i gestach, a co za tym idzie, odwraca ich także tyłem do widza. Wszystkie te zmiany, podobnie jak podwyższenie punktu oglądu sali, idą w kierunku rozwiązania, które znamy ze szkiców do *Konstytucji 3 maja*. Grupa deputowanych trzeciego stanu, którzy w Norblinowskiej wariacji na temat *Przysięgi w sali do gry w piłkę* cisną się do przewodniczącego Bailly, uległa przeobrażeniu w grupę polskiej szlachty, która garnie się do składającego przysięgę króla Stanisława Augusta.

Wniosek nasuwa się taki, że szkicując scenę zaprzysiężenia konstytucji, Norblin widok sali sejmowej miał zapewne w pamięci, przed nim natomiast leżały prawdopodobnie owe studia wykonane na podstawie rysunku Davida. To właśnie one, jak sądzę, przesłoniły artyście fakt, że w ścianie, pod którą stał tron Stanisława Augusta, znajdowały się przecież okna, inaczej niż w Jeu de Paume. To w owym symulowanym widoku sali wersalskiej z góry pojawiły się charakterystyczne snopy światła, padające z lewej strony na sufit, które wprowadził Norblin do pierwszego szkicu Sali Senatorskiej [il. 15]. Zarys stojącej postaci, widoczny w jednym z okien na szkicu z *Albumu gołuchowskiego* [il. 16], które w późniejszych wersjach przekształciło się w odcinek ściany wypełniony malowidłem, wygląda na echo któregoś z gapiów zaglądających z tej strony do Jeu de Paume, nie przypomina natomiast siedzącej figury alegorycznej, majaczącej na malowidle w najdokładniej wykończonej, kórnickiej wersji rysunku.

I jeszcze jeden ciekawy szczegół: balustrada bocznych galerii w Izbie Senatu. Na pierwszych trzech szkicach biegła ona wzdłuż ściany po lewej stronie od początku do końca prosto, a po stronie prawej, w pobliżu ściany z tronem, załamywała się nieznacznym uskokiem do wnętrza. Do-

piero późniejsze wersje wprowadzają analogiczny uskok po lewej, podobnie jak pokazuje go rysunek innego autora, który podpisał się jako świadek „przytomny" na trzeciomajowej sesji, Gustawa Tauberta [il. 26]. A zatem Norblin, mimo że początkowo nie dostrzegał w Sali Senatorskiej trzech pokaźnych okien w ścianie nad tronem, równocześnie od początku

26. Gustaw Taubert, *Zaprzysiężenie Konstytucji 3 Maja*, wg: A. Kraushar, *Zamek Królewski w Warszawie. Zarys historyczno-obyczajowy*, Poznań 1924, il. 54

uwzględnił ten drobny detal, załamanie balustrady przy ścianie po prawej, natomiast zignorował identyczny detal po drugiej stronie. Wytłumaczenie tych trzech paradoksalnych względem siebie elementów w szkicach Norblina jest, jak sądzę, jedno: artysta zauważył w Izbie Senatu przede wszystkim to, co odpowiadało obrazowi sali do gry w piłkę, wykonanemu przez Davida. Nie ma tam okien w ścianie na wprost widza, ściana boczna po lewej biegnie prosto, zaś ściana po prawej, przy końcu swego biegu w głąb obrazu, występuje uskokiem do wnętrza, a to jej załamanie akcentuje pojawiająca się w tym miejscu balustrada, za którą tłoczą się widzowie.

Uznanie zależności rysunków Norblina od Davidowskiego wzoru każe przesunąć czas ich powstania najwcześniej na jesień 1791 roku. W związku z tym stanowisko Batowskiego, który jednocześnie sugerował powstanie rysunku sceny sejmowej Norblina już w maju 1791 r. i dostrzegał jego zależność od wpływu kompozycji Davida, jest nie do przyjęcia; jedno po prostu wyklucza drugie. Projekt Davida został oficjalnie zaprezentowany na Salonie otwartym we wrześniu tego roku, wcześniej zaś, w czerwcu, artysta pokazywał szkic w swojej pracowni[36]. Pozostaje niewiadomą, w jaki sposób Norblin się z nim zetknął.

Skoro mowa o warunkach prezentacji rysunku Davida, warto zwrócić uwagę na zbieżność między obiema pracami także i w aspekcie szczególnego sposobu ich wprowadzenia w obieg publiczny. Inicjatywę sponsorowania pracy autora *Przysięgi Horacjuszy* nad obrazem upamiętniającym przysięgę wersalską zgłosił na forum klubu jakobinów jeden z uczestników zgromadzenia w sali do gry w piłkę, deputowany Dubois-Crancé, w pierwszą rocznicę tamtych wydarzeń. Rysunek zaprezentowany na Salonie w 1791 r. miał stać się podstawą monumentalnego malowidła, a zarazem odbitki graficznej; środki na sfinansowanie obrazu zamierzano uzyskać właśnie z subskrypcji na rycinę. Odpowiednio również rysunek Norblina zamówiony został przez posła na Sejm Czteroletni, sztych z niego ukazał się w rocznicę uchwalenia konstytucji i jego egzemplarze były przeznaczone na sprzedaż. Łęski dołączył do nich *Doniesienie* stanowiące komentarz do Norblinowskiej kompozycji, a rozpoczynające się mottem zaczerpniętym z katalogu paryskiego Salonu z roku 1791 – tego, na którym pokazano rysunek Davida: „To sztuki są źródłem oświecenia ludzi, ich duchowego wzrostu i umiłowania wolności".

Uchwalenie Konstytucji trzeciego maja miało do pewnego stopnia charakter rewolucyjnego przewrotu i – jak świadczą chociażby cytowane wyżej słowa marszałka Małachowskiego – wśród inicjatorów tego aktu istniało przekonanie, że przeprowadzają właśnie rewolucję. Świadomość taka została w istotnym stopniu uformowana pod wpływem rewolucji

[36] Por. W. Kemp, op. cit. oraz D. Johnson, op. cit., s. 80.

francuskiej[37]. Ze względu na bliskość czasową i podobieństwo podstawowych celów politycznych, które przyświecały deputowanym przysięgającym w 1789 r. w Wersalu i w 1791 r. w Warszawie, a sprowadzały się, najogólniej rzecz biorąc, do idei nowej regulacji stosunków w państwie na mocy ustawy zasadniczej i wprowadzenia systemu monarchii konstytucyjnej – trudno było uniknąć tych skojarzeń. Co więcej, uchwalenie Konstytucji trzeciego maja, wyprzedzając przyjęcie konstytucji we Francji, mogło się wydawać pomyślnym spełnieniem rewolucyjnych dążeń podjętych w sali do gry w piłkę, tak jak pojawienie się słońca w sali polskiego sejmu, widoczne na rysunku Norblina, mogło sugerować radosne rozpogodzenie po burzy przedstawionej na rysunku Davida. O tym, że trzeciomajowe wydarzenia warszawskie widziane były w związku z rewolucją francuską, świadczą wypowiedzi zarówno zwolenników, jak i przeciwników „Ustawy rządowej"[38].

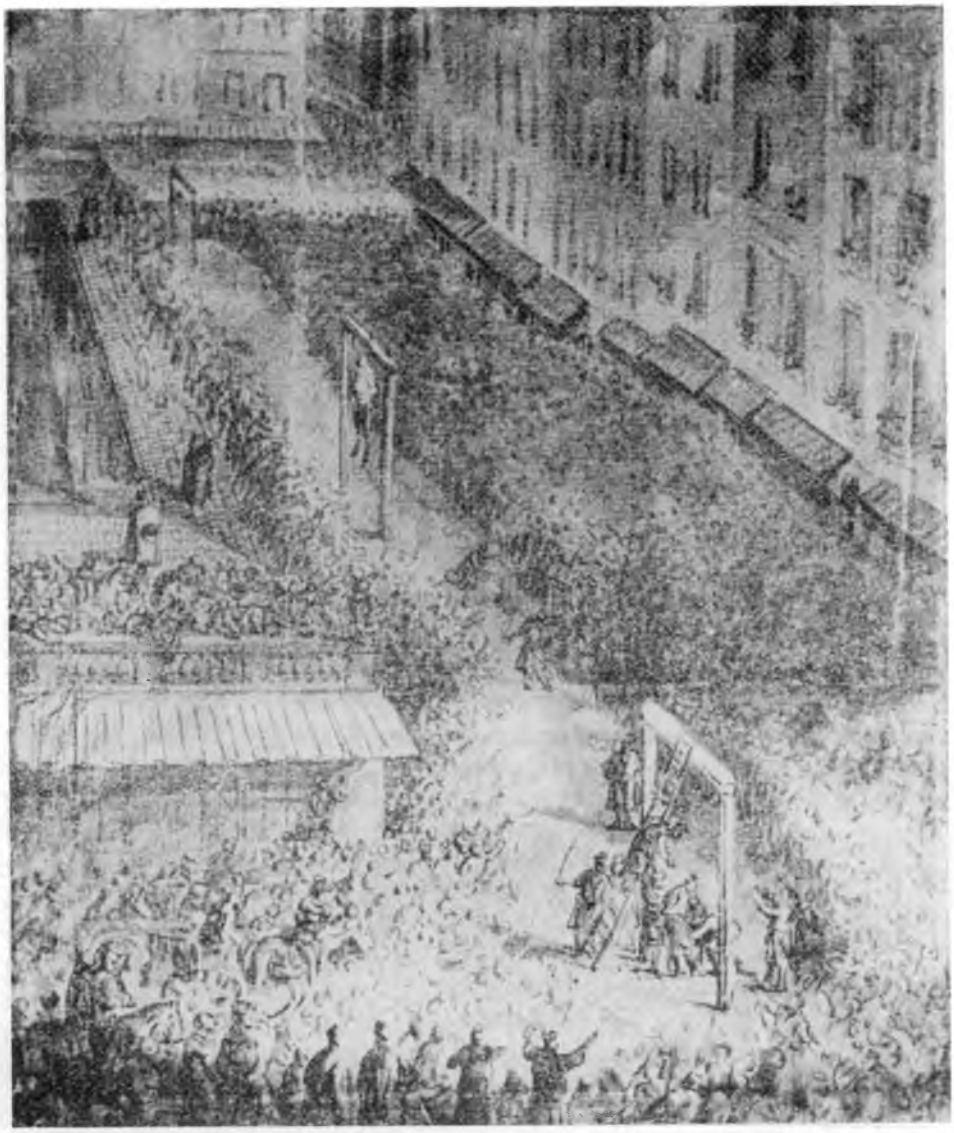
W sumie można stwierdzić, że o ile Norblin, wyszedłszy od szkiców opartych na kompozycji Davida, w rysunku sztychowanym przez Łęskiego znacznie upodobnił ten wzór do widoku wnętrza Sali Senatorskiej, o tyle kontekst prezentacji i recepcji Norblinowskiego dzieła, przesycony polsko-francuskimi asocjacjami, zapewniał czytelność sceny uchwalenia Konstytucji 3 maja w nawiązaniu do rewolucyjnych wydarzeń we Francji. Siła wyrazu, historycznego znaczenia i dokumentalnej wiarygodności kompozycji Norblina, rozpowszechnionej dopiero w rocznicę owego historycznego dnia, tkwiła nie w jej zgodności z prawdą o wyglądzie sali obrad sejmu w momencie zaprzysięgania ustawy, gdyż ten punkt odniesienia był już – przynajmniej w aspekcie czasowym – nieosiągalny, lecz w relacji do aktualnych wyobrażeń o rewolucji francuskiej, których jednym z istotnych źródeł stał się niewątpliwie rysunek Davida. W takiej też perspektywie widział zapewne sprawę trzeciomajowej konstytucji sam Norblin, sympatyk jakobinów. M. Porębski, trochę jakby przecząc wcześniejszym swoim sugestiom dotyczącym między innymi ujęcia owej sceny na Zamku Królewskim, w podsumowaniu rozważań o Norblinie, na podstawie późniejszych wypowiedzi artysty zawartych w jego korespondencji stwierdza, iż patrzył on na świat i historię oczyma francuskich rewolucjonistów[39].

[37] Na siłę skojarzeń odnoszących się do rewolucji francuskiej, które przylgnęły w oczach współczesnych do polskiego 3 maja, zwracali uwagę także autorzy piszący o Norblinie: Porębski i Kępińska, op. cit, jak również J. Ruszczycówna, *Konstytucja 3 Maja 1791 r. w grafice XVIII wieku*, BHS, 1955, nr 2.

[38] Przykłady podaje A. Kępińska, *Jan Piotr Norblin*, op. cit., s. 63-65 oraz J. Ruszczycówna, op. cit.

[39] M. Porębski, *Malowane dzieje*, s. 40-41.

Analiza Norblinowskiego obrazu przysięgi w Sali Senatorskiej każe zakwestionować stwierdzenie artysty, zamieszczone na rysunku reprodukowanym przez Łęskiego, jakoby został on wykonany z natury. Mając to na względzie, zapytać można także o wiarygodność innego przedstawienia opatrzonego podobną adnotacją – *Wieszanie zdrajców na rynku Starego miasta, 9 V 1794*. Na jednej z dwóch istniejących wersji tego



27. J. P. Norblin, *Wieszanie zdrajców na rynku Starego Miasta*, 9 V 1794, wg: M. Porębski, *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX w.*, Warszawa 1975, il. 17

tematu, w widoku z góry, artysta umieścił notatkę: „Rysowane z mojego okna na Starym Mieście... w domu Gniewoszyńskiego, gdzie przebywałem 8 maja 1794" [il. 27]. Nie wiadomo, i nie sposób tego rozstrzygnąć, na ile Norblin był tutaj wierny widokowi z owego okna. Wiadomo natomiast, że na innym rysunku artysta ukazał tę samą scenę, w identycznym momencie, z zupełnie innego punktu widzenia [il. 28]. Jeśli jedna wersja jest

28. J. P. Norblin, *Wieszanie zdrajców na rynku Starego Miasta, 9 V 1794*, wg: Kępińska, il. 154

zapisem obserwacji, druga musi być czystą symulacją. Obie jednak, zdaniem Porębskiego, „sugerują bezpośrednią, wyraźnie zlokalizowaną obecność świadka"[40]. Efekt naoczności, autentyczności widoku, przekazywany przez obraz, nie zależy więc od tego, czy artysta rzeczywiście miał ów widok przed oczyma jako świadek obecny w danym miejscu i czasie. Kolejne rysunki Norblina z okresu insurekcji kościuszkowskiej również potwierdzają, że artysta przedstawiał to, co mógł osobiście widzieć i to, co mógł znać jedynie z relacji, w bardzo podobny sposób. Epizod z rzezi Pra-

[40] M. Porębski, *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX w.*, Warszawa 1975, s. 43.

gi, najpewniej nie oglądany na żywo, ma, jak pisze Porębski, „wstrząsającą wymowę tych rycin Goi, na których największy malarz epoki pisał: Yo lo vi – «ja to widziałem»"[41]. Można by zatem powiedzieć, iż między rysunkami z natury i z wyobraźni nie ma istotnej różnicy. W obu przypadkach, niezależnie od źródła wizji artysty, trzeba założyć jej nieuniknione zapośredniczenie przez schematy przedstawieniowe, pojawiające się w każdej sytuacji, gdy przychodzi do transpozycji owej wizji na konkretny obraz.

29. J. P. Norblin, *Obóz mokotowski, 27 VIII 1794*, wg: M. Porębski, *Interregnum*, il. 15

A jednak obecność artysty jako naocznego świadka przedstawianej sceny ma dla Porębskiego bardzo istotne znaczenie. Stanowi ona bowiem podstawę całej konstrukcji teoretycznej, w jaką badacz próbował ująć proces kształtowania się ikonografii wydarzeń dziejowych i jej udział w formowaniu narodowej kultury[42]. Za punkt wyjścia tego procesu, analizowanego na przykładzie tematyki insurekcyjnej, Porębski uznał pojawienie się obrazów o charakterze dokumentalnym, wykonanych przez uczestników i obserwatorów przedstawionych wypadków. Drugim etapem, fazą mitologizacji, byłoby zastyganie zawartych tam „żywych wyobrażeń" w „ustalające się stopniowo stereotypy" czy w „klisze o niewątpliwej i powszechnej nośności symbolizacyjnej". Ostatecznie zaś, w fazie kulturotwórczej, „wszelkiego rodzaju obrazowe fakty – dokumenty wydarzeń,

[41] Ibidem.

[42] Teorię tę Porębski sformułował w tekście *Kosy nasze*, zamieszczonym w *Interregnum*, op. cit.

obiegowe stereotypy – nabierają znaczenia symboli, poprzez które kultura rozpoznaje i określa sama siebie".

Przykład Norblina wyznacza w ramach tej konstrukcji paradygmat bezpośredniego obrazowego świadectwa, rozumianego z jednej strony w aspekcie obiektywnej prawdy faktograficznej, z drugiej w aspekcie prawdy subiektywnych odczuć, emocji autora-uczestnika. W opisanym przez Porębskiego procesie wszelka mitologizacja obrazu historii jawi się jako warstwa wtórna, nakładająca się dopiero z biegiem czasu na ową pierwotną prawdę dokumentalnego przekazu. U początków zaś leży obraz wierny bezpośrednio samemu wydarzeniu; obecność autora w tym miejscu i czasie, gdzie rozgrywa się, na jego oczach, historia, zdaje się gwarantować pełną przyległość powstającego obrazu i przedstawionego momentu dziejów. Tak powstałe dzieło jawi się wręcz jako „endomorficzna samoprojekcja generującej je rzeczywistości", zapośredniczona jedynie przez odczucia zanurzonego w niej artysty, ale to właśnie przydaje jeszcze owemu dziełu autentyzmu, wzbogaca je o dodatkowy walor prawdy indywidualnej postawy, jaką świadek przyjmuje na gorąco w obliczu osobiście doświadczanych wydarzeń. Przykładem idealnym tego rodzaju obrazowego dokumentu, uwiarygodnionego obecnością autora, jest rysunek obozu powstańców kościuszkowskich na Mokotowie, wykonany na odwrocie przepustki, która umożliwiała Norblinowi wejście na jego teren [il. 29]. Do tej samej kategorii zalicza Porębski wspomniane rysunki przedsta-

30. J. P. Norblin, *Sejmik w kościele*, 1808, wg: Kępińska, il. 173

wiające wieszanie zdrajców na rynku warszawskim, sugerujące jakoby „bezpośrednią, wyraźnie zlokalizowaną obecność świadka" – mimo iż pod tym względem jeden z nich znaczy *de facto* nieautentyczność drugiego. I na tej samej zasadzie badacz interpretuje także, jak wiemy, scenę zaprzysiężenia Konstytucji trzeciego maja, nie uznając jej zależności od obrazowych wzorów. Jednak analiza domniemanego widoku Sali Senatorskiej w chwili wypowiadania przez króla przysięgi każe zakwestionować zarówno tę konkretną interpretację, jak i cały model rozumienia procesu kształtowania się narodowej wizji dziejów. Chodzi o to, że fundamentalne dla owego modelu pojęcie bezpośredniego obrazowego świadectwa, które przez obecność artysty przylega, niczym naturalny indeks, do prawdy samego wydarzenia i jest uprzednie wobec jego mitologizacji – okazuje się fikcją.

Warstwa mitologiczna nieuchronnie staje pomiędzy artystą a kreowanym przezeń obrazem dziejowego momentu w postaci współstanowiących tę warstwę wzorów obrazowych, przez pryzmat których artysta widzi i ujmuje ów moment, niezależnie od tego, czy jest, czy nie jest jego naocznym świadkiem. Norblin zobaczył scenę przysięgi w Sali Senatorskiej przez pryzmat obrazu przysięgi w sali do gry w piłkę, tak jak David wy-

31. Jacques-Louis David, *Przysięga Horacjuszy*, 1884-85, wg: Johnson, il. 2

obraził sobie tę z kolei przysięgę z jednej strony na podobieństwo namalowanej przez siebie *Przysięgi Horacjuszy*, z drugiej na podobieństwo Leonardowskiej *Ostatniej Wieczerzy*. Nie istnieje „punkt zerowy" procesu mitologizacji, w którym artysta obcuje bezpośrednio z obserwowaną rzeczywistością, zwłaszcza jeśli decyduje się na jej upamiętnienie ze względu na dostrzeżony w niej wymiar historyczny, tak jak nie istnieje „punkt zerowy" procesu obrazowania, w którym artysta tworzy pod nieobecność czy niepamięć innych obrazów i niesionych przez nie mitologii, zachowując „niewinne", nieuprzedzone spojrzenie. Zamiast mówić o przejściu w owym procesie od prawdy dokumentalnego świadectwa do mitu czy stereotypu utrwalającego się z czasem w narodowej świadomości, należałoby raczej mówić o nieustannej cyrkulacji obrazów, w której jeden rodzi się z drugiego, oraz o krystalizacji i mitologizacji znaczeń przedstawianych momentów historii na tej drodze.

Przyjmowany w dotychczasowych interpretacjach twórczości Norblina generalny kierunek jej rozwoju, stojący jakoby pod znakiem postępującej „lokalizacji" i przebiegający od „francuskiego schematu" do „polskiej korekty", okazuje się nie do końca prawdziwy. Powyższe analizy wybranych trzech dzieł, reprezentatywnych dla trzech różnych okresów pobytu artysty w Polsce, dowodzą, iż związek jego sztuki z obrazami Davida był po pierwsze bardzo istotny, konkretny i bliski, a po drugie stały. Oczywiście nie zaniknął on także w ostatnim okresie życia Norblina, po powrocie do Francji, i co równie znaczące, nadal występował w ścisłym związku z polską tematyką. Wystarczy tylko spojrzeć na *Sejmik w kościele* z 1808 r., który jest niczym innym, jak swobodną przeróbką *Przysięgi Horacjuszy* [il. 30, 31]. Trzej bracia ujęci tu zostali w widoku nieco bardziej od pleców, zmienili antyczne stroje na szlacheckie kontusze, nieco rozluźnili ruchy i zyskali jeszcze czwartego kompana, ale wciąż pozostają wyraźnie rozpoznawalni, niczym sarmackie cienie rzymskich bohaterów z Davidowskiego płótna – i też rzucają oni na posadzkę cień identycznie jak tamci. Prawie na swoim miejscu pozostały także kolumny w tle, nieznacznie upodobnione do gotyckich filarów, oraz ciemna płaszczyzna ściany, zamykająca za nimi przestrzeń. Wnętrze kościoła jawi się jednak bardziej swojsko niż sterylnie klasyczna architektura z obrazu Davida – wszystko tu jest trochę koślawe, płyty posadzki ułożone zupełnie niezależnie od ustawienia wydzielających przęsła podpór, nierówne, popękane i sztukowane; jeszcze inaczej, byle jak, ustawiony jest stół, wokół kręcą się psy... chciałoby się powiedzieć: oto i „polska korekta" Davidowskiego wzoru, wprowadzająca „efekt realności" przedstawienia. Ale czy to wyziera z niej rzeczywistość sama, czy tylko mit i stereotyp narodowego charakteru?

STRANGENESS AND PRESENCE, HORATIUSES AND SARMATIANS. DAVIDIAN PATTERNS IN NORBLIN'S ART

Summary

A unique biography of Jan Piotr [Jean-Pierre] Norblin who, as an artist educated in France and following the models of French art, settled down and got naturalized in Poland, taking the role of an illustrator of scenes of everyday life and current political events, confirmed, in a way, the traditional understanting of artistic development as "scheme and revision." Following this approach to Norblin's art, the more such monographs as those by Zygmunt Batowski and Alicja Kępińska or *Malowane dzieje* [Painted History] by Mieczysław Porębski stressed its early connections with the tradition of Western European art (particularly French, but also Dutch), the more they suggested gradual disappearance of all influences, distancing from the foreign models and an increasing independence of Norblin's view of Poland, which allegedly resulted in the ultimate identification of his representations with the very truth of the represented world, as if with the "transcendental signified." In Norblin's drawings, the paradigm of thinking which, after J. Derrida, may be defined as "metaphysics of presence," functions as a suggestion of the physical presence of the artist-witness at the time and place of the represented events. In the opinon of the authors mentioned above, this presence, supposedly documented by drawings, guaranteed that the authentic image seen by the artist's eye would be conveyed directly and with no distortions. Thus, particularly significant was the sketchy manner of Norblin's drawings. The "live" stroke of the sketch evoked the connotations of naturalness, spontaneity, and emotion, which can be associated with the immediacy and authenticity of experience. The sketch seems to reduce to a minimum the distance between representation and the represented, hastily to grasp the truth of the artist's being "here and now," and shorten the transmission of a view so much that the sense of presence can be conveyed without the mediation of artistic conventions.

The author of the present essay makes an attempt to "deconstruct" such a mythologized approach to Norblin's art, on the one hand drawing from the conceptions of Norman Bryson, rooted in poststructuralism and the theory of intertextuality, and on the other using the traditional methods of art history which have been applied to recognize visual patterns. The main body of the essay are detailed analyses of three representations characteristic of three stages of Norblin's artistic activity during his stay in Poland. The analyses highlight significant relations of the works under discussion with the paintings of Jacques-Louis David, which thus far either have not been taken into consideration at all, or have been considered only superficially in order to reduce their importance and, by the same token, emphasize the originality of Norblin's art. The recognition of David's painting as a permanent, important frame of reference for Norblin who, having studied at the same Academy in Paris almost exactly at the same time, developed as an artist in Poland, undermines a hitherto accepted belief that Norblin's starting point was, in the first place, an older stylistic tradition of the Baroque and Rococo (Watteau, Boucher, Fragonard, Rembrandt) whose representational schemes he revised as an immediate observer of Polish

life, until eventually the truth of his observations came to full view. Obvious stylistic differences between the "baroque" Norblin and the "classicist" David made scholars overlook some otherwise significant similarities between the works of both artists as regards framing, arrangement of scenes, composition, poses of human figures, etc.

First, the object of consideration is *King Popiel and His Court* [Król Popiel w otoczeniu dworu], the first in a series of illustrations to Ignacy Krasicki's [satirical poem] *Myszeida*, made in 1777. Thus far, the whole series has been interpreted as a document illustrating the initial stage of Norblin's discovering the "truth" about the contemporaneous Poland. As it turns out, though, the analysis of the composition indicates that in fact it does not refer to the realities of Poland, but to David's painting, *Death of Seneca*, which it uniquely transforms, maintaining, however, in the inseparable connection of form and content, some crucial features of the model. Another interpretation focuses on the etching, *Alexander the Great and Diogenes* (1786), which thus far has been treated as another step in the process of Norblin's abandonment of the academic conventions when – in Porębski and Kępińska's opinion – a classic theme from ancient history allegedly transforms into a visual critique of the feudal social relations in Poland. Yet, quite on the contrary, the present analysis demonstrates that Norblin's etching is deeply rooted precisely in the tradition of the Paris Academy. Distinct references to the paintings of David – again *Death of Seneca* and *Belisarius* – are juxtaposed with inspirations with the art of Charles Lebrun: on the one hand, the group of "Apollo Served by Nymphs," which, according to Lebrun's drawings, was sculpted by François Girardon, and on the other, the most famous painting of Lebrun, *Persian Queens at the Feet of Alexander*. Inasmuch as in his dialogue with David's painting Norblin revised the tragic images of the dying Seneca and begging Belisarius, the basis of that revision was not the "truth" of Polish reality, but Lebrun's models of the representations of the cosseted Apollo and benevolent Alexander, which resulted in the reversal of the meanings of David's paintings. While the characters painted on the latter's canvases are unhappy, suffering victims of cruel tyrants, maimed or sentenced to death, Norblin shows total carelessness of Diogenes who ignores the king's favors. If David's paintings may be interpreted as accusations of the evil and thoughtless imperial power, against their background Norblin's *Alexander and Diogenes* appears, on the contrary, as an allegory of the king's friendly, caring, and benevolent majesty, taking heed of the subjects' welfare and open to the wisdom of philosophers.

The next analyzed representation by Norblin is his famous vision of *Oath of Allegiance to the Constitution of the Third of May*, thus far considered to have opened a new stage of the artist's development, when he ultimately rejected the ballast of the French artistic conventions, conveying nothing but the truth of the immediately experienced events. Opposing the interpretations which treat this representation as a documentary record of a specific situation, made "on the spot" by an eyewitness present in the Parliament hall, the author of the essay claims that the painting must have been executed at least a few months later, in the process of revising David's drawing *Oath at Jeu de Paume*. Norblin's image of the Chamber of the Senate was constructed in a way that explicitly indicates the absence of the spectator at any place which may be assumed to have been the actual point of view according to the principle of "here and now". The perspective diagram determines the position of the spectator's eyes on the level of the window cornice, rather than on that of the galleries, which makes the vantage point quite absurd. The subsequent revisions of the painting's composition in its versions of 1791, 1797, and 1804-1806 seem to significantly correspond to the changing evaluation of the event, particularly as regards the confrontation of the king and the people represented by the members of parliament and the public. The earliest sketches, thus far considered the closest to "authentic observation" of the event, in fact turn out the most distant from the actual look of the parliament hall and

most highly dependent on the composition of David. The similarity of both representations acquires even more meaning in relation to the French associations which the act of the Third of May that must have been evoked at that time. The oath of allegiance to the *Law of Government*, preceding the adoption of the constitution in France, which was the aim of the representatives taking oath in the Versailles Jeu du Paume, may have seemed a fulfillment of their revolutionary pursuits, just as the sun appearing in the hall of the Polish parliament, shown in Norblin's drawing, may have suggested fair weather after the storm represented in the drawing of David.

The present analysis of Norblin's *Constitution of the Third of May*, undermining its alleged status of a painting which documents reality, allows one to criticize Porębski's theory of a tripartite evolution of the iconography of historical events as a projection of the national self-consciousness, formulated in his book *Interregnum*. In the course of that evolution, the process of the mythologization of the image of history would have as its basis documents of this kind, produced by the participants and witnesses of events, therefore true both in the sense of their correspondence to facts, and as regards the authentic experiences and emotions of the author present at some specific moment and place. The example of Norblin's painting shows that the idea of immediate visual testimony (crucial for Porębski's theory) which, due to the artist's presence, is related to the truth of the event like a natural index and precedes its mythologization must be treated as dubious. The level of mythology inevitably intervenes between the artist and his created image of a given historical moment also in the form of visual patterns through which he sees and grasps the moment no matter if he actually was an eyewitness. Norblin saw the the scene of taking oath in the Chamber of the Senate through the image of the oath taken at the Jeu de Paume, just as David had imagined it, on the one hand, through his own *Oath of Horatiuses*, and on the other, through Leonardo da Vinci's "Last Supper". Hence, one might say that there is no "zero point" of the process of mythologization, when the artist has an immediate experience of reality, particularly if he resolves to commemorate it because of its historical value, just as there is no "zero point" of representation when the artist creates, having unlearned or forgotten other images with their corresponding mythologies, and maintaining the "naivete" of unbiased perception. Instead of speaking about passing from the truth of a documentary testimony to a myth or stereotype which emerges in the national consciousness, one should rather speak about an incessant circulation of images during which one is begotten by others, and about the crystallization and mythologization of the meanings of historical moments presented in the course of time.