



OBRAZ WALKA TELEMACHA NA IGRZYSKACH KRETEŃSKICH – NIEZNANY EPIZOD Z MŁODOŚCI JANA PIOTRA NORBLINA?

THE PAINTING *TELEMACHUS DEFEATS HIS OPPONENT AT THE CRETAN GAMES* – AN UNKNOWN EPISODE FROM JEAN-PIERRE NORBLIN'S YOUTH?

Paweł Ignaczak

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

e-mail: pawel.ignaczak@cybis.asp.waw.pl

ORCID: 0000-0003-2632

DOI:10.53264/arxregia/KZ.2022.10.POL

ABSTRACT

The painting *Telemachus Defeats his Opponent at the Cretan Games* from the collection of the Royal Castle in Warsaw – Museum has long remained an unrecognized work in Jean-Pierre Norblin's oeuvre. Painted in 1771, it is a vestige of an attempt by the young artist, who had just learned that he had been rejected from the *École Royale des Elèves Protégés*, a school which prepared the best students of the Royal Academy of Painting and Sculpture in Paris to attend the French Academy in Rome. This rejection was the result of the school's reorganization.

The article presents the hypothesis that Norblin attempted to convince two highly placed academic officials – Charles Natoire (1700–1777) and Jean-Baptiste Lemoyne (1704–1778) – of his talent and readiness to continue his studies in Rome. Natoire, director of the French Academy in Rome from 1751 to 1775, received a small battle painting. Lemoyne, rector of the Royal Academy of Painting and Sculpture from 1768–1778, received the painting *Telemachus Defeats his Opponent at the Cretan Games*. The article discusses the sources and arguments for the presented hypothesis, in the light of which the painting *Telemachus Defeats his Opponent at the Cretan Games* was an important work in Norblin's artistic career, although it probably did not meet the expectations of the painter himself.

KEYWORDS

Jean-Pierre Norblin; Telemachus; Fénelon; eighteenth-century French painting; Royal Academy of Painting and Sculpture; French Academy in Rome

* * *

Temat obrazu Jana Piotra Norblina, który prezentowany jest we wnętrzach Zamku Królewskiego w Warszawie (do niedawna w pałacu Pod Blachą), określony został jako scena (a nawet pejzaż) z walczącymi zapaśnikami (il. 1). Pierwotne znaczenie płótna zatarto się w świadomości odbiorców. Tym bardziej okoliczności powstania tego dzieła, z którym jego autor wiązał w swoim czasie duże nadzieje, pozostają dziś dla większości nieznane. Obraz ten jest ciekawy nie tylko z powodu tematu i kontekstu, w jakim go wykonano, ale też ze względu na wieloletnie nieporozumienie, jakiego był – w mojej opinii – przyczyną. Warto przyjrzeć się mu bliżej.

OPIS OBRAZU

Obraz wykonany w technice olejnej na płótnie, o wymiarach 51 × 63 cm (depozyt Fundacji Zbiorów im. Ciechanowieckich, nr inw. ZKW/FC/90/ab) przedstawia zapaśniczą walkę dwóch mężczyzn rozgrywającą się pod gołym niebem, pośrodku leśnej polany. Jeden z nich, ten o jaśniejszej karnacji i blond włosach, wygląda na młodszego od przeciwnika o ciemniejszej skórze i ciemnych włosach. Zawodnicy walczą, splatając nogi, ciemniejszy mężczyzna próbuje uchwycić jaśniejszego wpół, lecz ten – jak się wydaje – zaraz przewróci go siłą całego ciała.

Walkę obserwuje liczne zgromadzenie, zakomponowane przez artystę w kilku grupach. Najbliżej widza znajduje się ta z lewej strony obrazu, uformowana w kształt piramidy. Obejmuje, prócz tłumu gapiów, rycerza w stroju przypominającym postacie z akwafort Salvatora Rosy¹ oraz kilku starców siedzących na podwyższeniu przykrytym kobiercem. Z prawej strony w cieniu widocznych jest trzech innych atletów przyglądających się walce. Za nimi malarz ukazał tłum niezindywidualizowanych postaci również obserwujących widowisko. W tle wśród drzew widać fragment kolumnady klasycznej budowli.

Dzieło to pojawiło się w ostatnich latach XX w. na rynku antykwarskim we Francji. W 1994 r. oferowane było w dwóch galeriach, bez szczegółowo określonego tematu. Galeria Jean-François Heim prezentowała je jako scenę biblijną (*Scène biblique*), dom aukcyjny Sotheby's Monaco natomiast jako igrzyska panhelleńskie (*Jeux panhelléniques*)². Oba katalogi ofertowe

¹ Zob. np. R.W. Wallace, *The Etchings of Salvator Rosa*, Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1979, nr kat. 6–14 i nn. Norblin chętnie wykorzystywał postacie inspirowane rycerzami Salvatora Rosy. Podejmowanie wzorów Rosy było w tym czasie dość powszechne (zob. J. Sunderland, *The Legend and Influence of Salvator Rosa in England in the Eighteenth Century*, „The Burlington Magazine”, t. 115, nr 849, 1973, s. 785–789; Ph. Conisbee, *Salvator Rosa and Claude-Joseph Vernet*, „The Burlington Magazine”, t. 115, 1973, nr 849, s. 789–794). Norblin umieścił postacie inspirowane *Figurine* Rosy np. na rycinie *Aleksander Wielki w pracowni Apellesa*. Ostatnie prace konserwatorskie pozwoliły zauważyć, że ów rycerz został doklejony na gotowy już obraz; zob. R. Dmowska, K. Garczewska-Semka, M. Zdańkowska, *Pióro i pędzel. Kulisy warsztatu Jana Piotra Norblina*, w: *Jan Piotr Norblin. Sentymentalny reporter. Grafika i malarstwo*, red. M. Zdańkowska, Warszawa: Zakład Królewski w Warszawie – Muzeum, 2022, s. 95–96.

² Według informacji znalezionej w dziale dokumentacji Luwru, w teczce poświęconej J.P. Norblinowi obraz oferowano do sprzedaży w 1994 r. w galerii Jean-François Heim w Paryżu oraz 2 grudnia w domu aukcyjnym Sotheby's



1. Jan Piotr Norblin, *Walka Telemacha na igrzyskach kreteńskich*, 1771, Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich w Zamku Królewskim w Warszawie, nr inw. ZKW-dep.FC/90/ab. Fot. A. Ring, L. Sandzewicz / Jan Piotr Norblin, *Telemachus Defeats His Opponent at the Cretan Games*, 1771, Foundation of the Ciechanowiecki Collection at the Royal Castle in Warsaw, inv. no. ZKW-dep.FC/90/ab. Photo A. Ring, L. Sandzewicz

informują, że na rewersie obrazu widniał napis: *Fait par Norbelin De Lagourdaine en 1771 appartenant à hippolite Lemoyné*³. Napis ten można rozumieć dwojako: albo dzieło zostało namalowane przez Norblina w 1771 r., albo należało w 1771 r. do Hippolite'a Lemoyné'a⁴. Bez względu na to, czy praca powstała w 1771 r., czy przed tą datą, jest to najwcześniejszy znany obraz olejny artysty.

Monaco (nr kat. 57). Zob. też. *Sotheby's Monaco. Importants tableaux anciens et du XIXème siècle, 2 decembre 1994*, Monaco 1994, nr 57.

³ „Zrobione przez Norbelina De Lagourdaine'a w 1771 należące do hippolite'a Lemoyné'a”; napis według katalogu galerii Jean-François Heim, w dziale dokumentacji Luwru. W katalogu Sotheby's napis różni się ortografią: *Fait par Norbelin De Lagourdaine. / en 1771 / appartenant à hypollite Lamoyne*. Dziś nie sposób ustalić prawdziwej wersji. Płótno zostało zdublowane przed przekazaniem obrazu do Zamku Królewskiego w Warszawie, co uniemożliwia odczytanie inskrypcji. Za informację dziękuję Marcie Zdańkowskiej.

⁴ Identyfikacja tej postaci poniżej.

LATA NAUKI JANA PIOTRA NORBLINA

Dla pełnego zrozumienia znaczenia dzieła musimy przyjrzeć się początkom kariery jego twórcy. Jean-Pierre Norblin de la Gourdain, zwany w Polsce Janem Piotrem Norblinem, urodził się w 1745 r. w Misy-faut-Yonne w Burgundii⁵. Do Paryża przybył na początku lat 60. Tu wstąpił zapewne na naukę do warsztatu graficznego, być może od razu do atelier jego kilkuletniego nauczyciela Jacques'a Philippe'a Caresme'a (1734–1796)⁶. Z tego okresu pochodzą pierwsze ryciny twórcy: wykonane w akwaforcie dwie skromne prace o antyjezuickiej wymowie. Około 1765 r. Norblin rozpoczął naukę w warsztacie Francesca (François) Casanovy (1727–1805). Te przenosiny wiązały się zapewne z decyzją o podjęciu studiów w Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby, które zaczął w 1765 r.⁷ Regulamin instytucji wymagał, by kandydat na studenta odbył wcześniej część nauki u jednego z jej członków⁸. Caresme nie był członkiem Akademii – został jej *agrée* dopiero we wrześniu 1766 r.⁹ Casanowę natomiast, brata słynnego w całej Europie awanturnika Giacomina oraz malarza Giovanniego Battisty, przyjęto jako *agrée* już w 1761 r., a pełnoprawnym członkiem stał się w 1763 r.¹⁰ Nauka u niego pozwoliła Norblinowi wstąpić do Akademii w roku 1765.

Pobyt w Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby dawał ogromne możliwości młodym twórcom – znajdowali się w centrum życia artystycznego Francji, a nawet całej Europy. Na podstawie przynależności do tej instytucji mogli budować sieć kontaktów – pośród nauczycieli, kolegów czy ewentualnych mecenasów. System nauki obejmował kwartalne konkursy malarskie oraz wielki konkurs raz do roku. Zwycięstwo w tym ostatnim było największym wyróżnieniem dla studenta, czyli Grand Prix, zwanym też Prix de Rome. Stanowiło ono potwierdzenie talentu młodego twórcy przez grono pedagogiczne. Nagroda ta wiązała się z gwarancją osiągnięcia kolejnych stopni artystycznej kariery – laureat najpierw przez kilka lat uczył się w École Royale des Elèves Protégés, a później udawał się na dalsze studia do Rzymu¹¹. Oba etapy edukacji opłacane były z kasy królewskiej.

⁵ O Norblinie pisano wielokrotnie. Dwie najważniejsze monografie dotyczące jego sztuki to: Z. Batowski, *Norblin*, Warszawa–Lwów: Skład główny w księgarni H. Altenberga, E. Wende i Spółka, [1911] oraz A. Kępińska, *Jan Piotr Norblin*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1978. Wśród opracowań słownikowych wymienić należy: A. Bernatowicz, *Norblin de la Gourdain Jan Piotr*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 6, red. K. Mikocka-Rachubowa, M. Biernacka, Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1998, s. 110–127 oraz P. Ignaczak, *Norblin, Jean Pierre de la Gourdain (1745–1830)*, w: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. 83, München–Leipzig: De Gruyter, 2016, s. 529–531. Wykaz nowszej literatury został też zawarty w przywołanej w przyp. 1 publikacji *Jan Piotr Norblin. Sentymentalny reporter...*

⁶ P. Ignaczak, *Nieznany nauczyciel Jana Piotra Norblina – Jacques Philippe Caresme (1734–1796)*, w: *Francusko-polskie relacje artystyczne w epoce nowożytnej*, red. A. Pierńkos, A. Rosales Rodríguez, Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2010, s. 139–146.

⁷ Archiwa École nationale supérieure des beaux-arts, Paryż, Ms 45, *Liste alphabétique des élèves de l'Académie royale, 1^{er} octobre 1758–1776*, s. 25.

⁸ N. Pevsner, *Le accademie d'arte*, Torino: Einaudi, 1982, s. 99–100.

⁹ *Procès verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture 1648–1793*, red. A. de Montaignon, t. 7, Paris: Charavay Frères, 1886, s. 339.

¹⁰ *Ibidem*, s. 173–174 i 214.

¹¹ École Royale des Elèves Protégés została założona w 1748 r. Początkowo nauka w szkole miała trwać trzy lata, później ten czas wydłużono do siedmiu, choć zdarzali się studenci, którzy studiowali krócej albo dłużej. Zob. Ch. Michel, *L'Académie royale de peinture et de sculpture. The Birth of the French School, 1648–1793*, Los Angeles: Getty Research Institute, 2018, s. 91, 103.

W sprawozdaniach działalności Akademii nazwisko Norblina pojawia się po raz pierwszy w 1769 r. w związku ze staraniami o tę nagrodę. Został on dopuszczony do ubiegania się o nią na poziomie konkursu ze studium akademickiego, jednak do ostatecznego etapu się nie dostał¹². Powiodło mu się lepiej w roku następnym, gdy wraz z pięcioma innymi malarzami pozwolono mu ubiegać się o Prix de Rome¹³. Nie najlepiej świadczy o tej grupie fakt, że akademickie jury uznało ich prace za zbyt słabe, aby przyznać nagrodę¹⁴. Mimo niepowodzenia w 1770 r. Norblin został uczniem École Royale des Elèves Protégés. Nauczanie w tej szkole obejmowało nie tylko umiejętności warsztatowe, ale też „historię, literaturę, geografiię i inne wiadomości”¹⁵. Przyszli artyści musieli zatem wykazywać się, poza biegłością manualną, także szeroką wiedzą ogólną, niezbędną w nowoczesnym świecie¹⁶. Istotne jest, że École Royale des Elèves Protégés miała w zamierzeniu dostarczać Francji wykształconych malarzy historycznych.

Fakt, że Norblin otrzymał możliwość nauki w tej szkole, był wyróżnieniem, gwarancją doskonałego przygotowania dla przyszłego malarza akademickiego. Artysta miał pewnie nadzieję, że po jej ukończeniu zostanie wysłany na dalsze studia do Rzymu. Dyrektorem szkoły był wówczas Louis-Michel van Loo (1707–1771)¹⁷, a po jego śmierci funkcję tę przejął Joseph-Marie Vien (1716–1809). Regulaminowo w École Royale des Elèves Protégés przebywało czterech uczniów. W roku 1770 odstąpiono od tej zasady dla Norblina, który został piątym wychowankiem. Dostał się do szkoły nie po otrzymaniu Prix de Rome, ale dzięki protekcji¹⁸. Przyjęto go za specjalną zgodą markiza de Marigny’ego, zwierzchnika Akademii¹⁹. Jednak już kilka miesięcy później, wiosną roku 1771, w związku z reorganizacją École Royale des Elèves Protégés Norblin musiał ją opuścić. W kwietniu markiz de Marigny wystąpił list do Jeana-Baptiste’a-Marie Pierre’a (1714–1789), pierwszego malarza króla i nowego dyrektora Akademii (od 1770), z informacją o mianowaniu Viena na stanowisko dyrektora École Royale des Elèves Protégés i redukcji do dwóch liczby przyjmowanych co roku uczniów. Kilka tygodni później wystosował kolejny list do Pierre’a, w którym podał wskazówki, jak reorganizować szkołę²⁰. W październiku roku 1771 zwalniały się cztery miejsca w Académie de France w Rzymie, należało więc

¹² *Procès verbaux de l’Académie royale de peinture et de sculpture 1648–1793*, red. A. de Montaignon, t. 8, Paris: Charavay Frères, 1888, s. 6 i 8.

¹³ *Ibidem*, s. 38.

¹⁴ *Ibidem*, s. 50.

¹⁵ M. Levey, *Painting and Sculpture in France 1700–1789*, New Haven–London: Yale University Press, 1993, s. 159.

¹⁶ Michel, *op.cit.*, s. 91.

¹⁷ *Autour des Van Loo. Peinture, commerce des tissus et espionnage en Europe (1250–1830)*, red. Ch. Rolland, Mont-Saint-Aignan: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2012, s. 29.

¹⁸ R. Portalis, H. Béraldi, *Les Graveurs du dix-huitième siècle*, Paris: Dmascène Morgand et Charles Fatout, 1880–1882 (reprint Paris: L’échelle de Jacob, 2001), t. 3, s. 237; O tych wydarzeniach z czasów nauki Norblina w Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby pisał ostatnio K. Niemira, *Your money or your life, or why Jean-Pierre Norblin de la Gourdain left Paris*, „Quart”, 2020, nr 2, s. 107, przyp. 26.

¹⁹ Abel-François Poisson de Vandières (1727–1781), markiz de Marigny, był w latach 1751–1773 dyrektorem generalnym *des Bâtiments, Arts, Académies, Jardins et Manufactures du Roi*.

²⁰ *Correspondance des directeurs de l’Académie de France à Rome avec le surintendant des Bâtiments du Roi de 1663 à 1793, publiée d’après les manuscrits des Archives nationales*, red. A. de Montaignon, J. Guiffrey, Paris: Société de l’histoire de l’art français, 1902, t. 12, s. 329.

wysłać czterech kolejnych kandydatów – uczniów najdłużej przebywających w École Royale des Elèves Protégés. Piąty uczeń, czyli Norblin, powinien opuścić szkołę, gdyż dwa miejsca przewidziane na następny rok przeznaczono dla zwycięzców Grand Prix. De Marigny proponował, by za opuszczenie szkoły Norblin otrzymał rekompensatę pieniężną²¹. Podkreślał, że wydalenie go nie było formą kary czy efektem popadnięcia w niełaskę, ale wiązało się z reformą instytucji. Młody artysta mógł też liczyć na inne korzyści, łącznie z wystaniem do Académie de France w Rzymie, jeśli – jak pisał markiz – okaże się tego godny²². Jednak Norblin nigdy do Wiecznego Miasta nie dotarł – czyżby jego umiejętności malarskie były niewystarczające dla tego wyróżnienia?

W tym miejscu należy wspomnieć o pewnym nieporozumieniu, które pojawiło się w literaturze już kilka lat po śmierci artysty. Aż do momentu opublikowania monografii Zygmunta Batowskiego w 1911 r. pisano o Grand Prix Akademii, dzięki której Norblin mógłby wyjechać do Włoch²³. Artysta jednak tej nagrody nigdy nie otrzymał. Nieporozumienie jest związane ze staraniami, jakie – naszym zdaniem – podejmował, by kontynuować naukę w Rzymie oraz wykonanymi w tym celu dwoma obrazami. Chociaż monografiści Norblina mieli wiadomości o tych pracach, nie zwracali na nie większej uwagi.

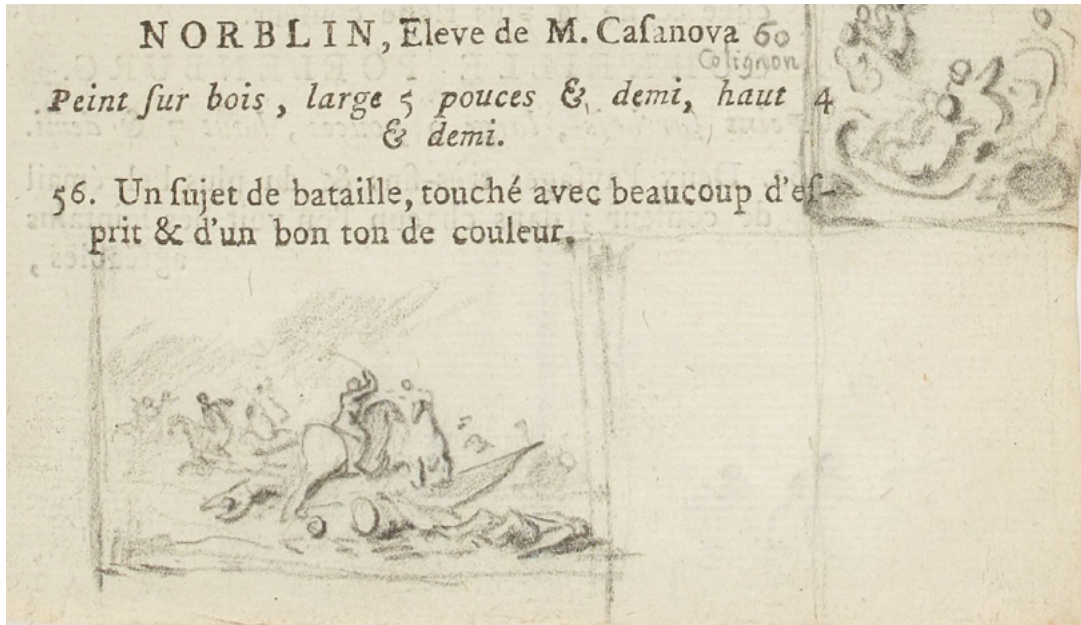
14 grudnia 1778 r. odbyła się w Paryżu aukcja, podczas której wyprzedawano kolekcję Charles'a Natoire'a (1700–1777)²⁴. Był to jeden z ważniejszych malarzy francuskich XVIII w., którego kariera akademicka została zwieńczona w 1751 r. nominacją na dyrektora Académie de France w Rzymie. W jego zbiorach znajdował się obraz Norblina, który znany jest dziś z rysunkowej kopii, jaką zamieścił w swym egzemplarzu katalogu owej aukcji Gabriel de

²¹ Wypłatę w wysokości 400 livrów otrzymał we wrześniu 1775 r.; L. Courajod, *L'école Royale des élèves protégés, précédée d'une étude sur le caractère de l'enseignement de l'art français aus différentes époques de son histoire*, Paris: J.-B. Dumoulin, 1874, s. 107.

²² *En le lui annonçant, vous l'informerez cependant que Sa Majesté a bien voulu lui accorder en dédomagement une gratification de 400 l. que je lui ferai payer incessamment, et qu'au surplus cela ne l'exclu point des autres grâces auxquelles il peut prétendre, et en particulier à celle d'être envoyé à l'Académie de Rome, s'il s'en rend digne, ce renvoyé de l'École des élèves protégés ne devant point être regardé comme une disgrâce, mais comme une suite nécessaire de la nouvelle forme que Sa Majesté a donnée à cette École.* („Ogłaszając mu to, poinformuje go Pan jednak, że Jego Królewska Mość był na tyle dobry, że udzielił mu wynagrodzenia w wysokości 400 l., które każę mu natychmiast zapłacić, a ponadto nie wyłącza go to z innych łask, o które może się ubiegać, a w szczególności tę związaną z wystaniem go do Akademii w Rzymie, jeśli się go uzna tego godnym; to wydalenie z l'École des élèves protégés nie powinno być uważane za niełaskę, ale za konieczną konsekwencję nowej formy, jaką Jego Królewska Mość nadał tej Szkole” – tłum. P.I.) – list markiza de Marigny'ego do J.B.M. Pierre'a z 17 V 1771 r.; *Correspondance des directeurs...*, s. 329.

²³ Georg K. Nagler już w 1840 r. pisał o Grand Prix, choć sugerował nagrodę akademii dreźnieńskiej, G.K. Nagler, *Neues Allgemeines Künstler-Lexikon oder Nachrichten aus dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter*, t. 9, München: Verlag von E.A. Fleischmann, 1840, s. 266; *Catalogue des dessins et estampes, tableaux, curiosités, livres et autographes composant la collection de M.L.P.M. Norblin, dont la vente aura lieu Hotel des Commissaires-Priseurs, rue Drouot, 5, Salle n. 3 au 1er étage, Les lundi 5 février et jours suivants, à midi. Par le ministère de Me Delbergue-Cormont, Commissaire-Priseur, 8, rue de Provence. Assisté pour les Dessins et les Estampes, de M. Guichardot, Marchand d'Estampes, 11, rue de Grammont... Exposition publique, Le Dimanche 4 Février 1855, de midi à cinq heures...*, Paris 1855, s. 35, nr kat. 3 (3^e Partie. Tableaux).

²⁴ *Catalogue de tableaux et dessins originaux des plus grands maîtres des différentes écoles, morceaux à gouasse, terres-cuites, pierres gravées & pâtes de composition, &c. qui composoient le cabinet de feu Charles Natoire... Cette vente se fera le lundi 14 décembre 1778*, Paris: Chariot, P.A. Paillet, [1778].



2. Gabriel de Saint-Aubin, rysunkowa kopia obrazu batalistycznego Jana Piotra Norblina z kolekcji Charles'a Natoire'a, 1778, w: *Catalogue des tableaux et dessins originaux des plus grands maîtres des différentes écoles, morceaux...*, Paris: Chariot, P.A. Paillet, [1778], s. 15, Bibliothèque nationale de France, sygn. RESERVE 8-YD-129. Fot. Gallica / Gabriel de Saint-Aubin, drawn copy of Jan Piotr Norblin's battle painting from Charles Natoire's collection, 1778, in *Catalogue des tableaux et dessins originaux des plus grands maîtres des différentes écoles, morceaux...*, Paris: Chariot, P.A. Paillet, [1778], p. 15, Bibliothèque nationale de France, shelf mark RESERVE 8-YD-129. Photo Gallica

Saint-Aubin (il. 2)²⁵. Dzieło to przedstawia konną potyczkę bitewną i nawiązuje do wielu prac batalistycznych autora znanych z lat 80. Obecność obrazu Norblina w kolekcji Natoire'a, artysty, który obejmował wysokie stanowiska akademickie, polscy historycy sztuki traktowali jako wyróżnienie²⁶. Moim zdaniem jest ona śladem niepowodzenia.

Analiza życiorysu i kolekcji Charles'a Natoire'a pozwala zauważyć, że dzieło Norblina w tych zbiorach jest wyjątkowe. Malarz, odkąd został dyrektorem Académie de France, aż do swojej śmierci w sierpniu 1777 r. nie opuszczał Włoch. Jego kolekcja, której część sprzedano w 1778 r. w Paryżu, składała się w większości z prac artystów cieszących się sławą i uznaniem, pracujących w Italii, głównie w Rzymie. Były to dzieła twórców różnych szkół, w tym obrazy, rysunki, rzeźby, reliefy, gemmy, a także porcelana, brązy czy meble. Katalog otwierają prace malarskie trzech głównych szkół: włoskiej (m.in. Guida Reniego, Paola Veronesego), francuskiej i flamandzkiej (która obejmowała też mistrzów holenderskich; tu np. Rubens, Rembrandt). Wśród obrazów francuskich dominowały te autorstwa wychowanków lub pracowników Académie de

²⁵ Egzemplarz ilustrowany przez Gabriela de Saint-Aubina: Bibliothèque nationale de France, Paryż, sygn. RESERVE 8-YD-129, *Catalogue de tableaux et dessins originaux...*, s. 15.

²⁶ Batowski, *op.cit.*, s. 14; Alicja Kępińska zwraca uwagę przede wszystkim na zainteresowanie de Saint-Aubina, który wykonał rysunkową kopię; Kępińska, *op.cit.*, s. 11.

France w Rzymie²⁷. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że Natoire stworzył swój zbiór, nie opuszczając Wiecznego Miasta²⁸. Jak więc wytłumaczyć obecność dzieła Norblina, który nigdy nie był w Italii? Proponuję postawić hipotezę, że młody artysta starał się uzyskać zgodę na wyjazd do Académie de France w Rzymie w sposób pozaregulaminowy. Jako że nie otrzymał Grand Prix, podjął próbę przekonania do siebie ważnych urzędników związanych z Królewską Akademią Malarstwa i Rzeźby. W 1769 r. niemal mu się powiodło, gdy wbrew przepisom stał się uczniem École Royale des Elèves Protégés. Prawdopodobnie w 1771 r., gdy okazało się, że musi opuścić tę szkołę, wystąpił z kolejną inicjatywą. W XVIII w. kilku młodym artystom udało się wyjechać do Rzymu, a nawet dostać się pod opiekę Académie de France bez zdobycia Grand Prix. Takim przypadkiem był Hubert Robert (1733–1808), który spędził w Wiecznym Mieście 11 lat, nie będąc wcześniej studentem Akademii w Paryżu. Przybył do Włoch jako 21-letni młodzieniec w orszaku hrabiego de Stainville'a, ambasadora Francji. Ten wystarał się o zgodę na zamieszkanie Roberta w Palazzo Mancini, ówczesnej siedzibie Académie de France. Protektor artysty wkrótce powrócił do Francji, by tam, już jako diuk de Choiseul, stać się jedną z najbardziej wpływowych osób dworu Ludwika XV. Minister nie zapomniał o młodym malarzu i opłacał jego mieszkanie w rzymskim pałacu. Po kilku latach pobytu w Rzymie Robert rozpoczął starania o przyznanie mu tytułu pensjonariusza króla, co dawało mu prawo nie tylko do finansowej opieki ze strony Akademii, ale przede wszystkim do uczestnictwa w lekcjach rysunku i malarstwa. Jednak urzędnicy uczelni nie chcieli tworzyć precedensu dla osoby, która nie otrzymała wcześniej Grand Prix. Wielkim wsparciem dla Roberta była protekcja de Choiseula. Dla zachowania pozorów, a może jako swoisty egzamin sprawdzający talent artysty, markiz de Marigny polecił mu wykonanie „małego obrazu, według własnej fantazji, o wymiarach ok. 20–25 cali na 10 lub 12”, dodając: „Jeśli będę zadowolony, nie straci czasu, malując go”. Dzięki poparciu dwóch ministrów i jakości swojego dzieła, które przypadło do gustu opiekunom, Robert został pensjonariuszem Akademii²⁹.

Innym młodym artystą, który udał się do Rzymu dzięki protekcji, a nie po zdobyciu Prix de Rome, był znajomy Norblina z warsztatu Casanovy – Jean Hoüel (1735–1813). Zwrócił na niego uwagę diuk de Choiseul, który zlecił mu dekorację swojej rezydencji Chanteloup³⁰. Dzięki poparciu potężnego ministra Hoüel otrzymał od de Marigny'ego w 1768 r. zezwolenie na wyjazd do Rzymu jako pensjonariusz króla³¹. Przypomnieć należy, że markiz w 1769 r. zgodził się na przyjęcie Norblina do École Royale des Elèves Protégés³².

²⁷ Tu wyjątkiem był Antoine Watteau.

²⁸ Należy podkreślić, że w 1751 r., przed wyjazdem do Rzymu, Charles Natoire sprzedał swoją wcześniejszą kolekcję. Zachował się rękopiśmienny katalog tej aukcji: Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, sygn. VP 1763/1f. Zob. też: *Archives de l'art français: recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France*, red. Ph. de Chennevières, t. 2, Paris: J.-B. Dumoulin, 1852–1853, t. 2, s. 255.

²⁹ J. de Cayeux, *Hubert Robert. 1733–1808*, [Paris]: Fayard, 1989, s. 32–33 i 43–49.

³⁰ M. Vloberg, *Jean Houël. Peintre et graveur. 1735–1813*, Paris: Jean Naert Editeur, 1930, s. 19; *Jean Hoüel (Rouen, 1735–Paris, 1813). Collections de la Ville de Rouen*, „Cahiers du Cabinet des dessins”, N° 6, Rouen: Musée des Beaux-arts, 2001, s. 4.

³¹ Vloberg, *op.cit.*, s. 23; *Jean Hoüel...*, s. 5.

³² Lista udanych i nieudanych prób zostania pensjonariuszem Académie de France w Rzymie w XVIII w. jest dłuższa. Sukcesem zakończyła się wyprawa architekta Jacques'a-Germaina Soufflota (J.-M. Pérouse de Montclos,

Wobec powyższych faktów nie jest wykluczone, że Norblin podjął próbę zostania pensjonariuszem króla Francji w Rzymie w pozaregulaminowy sposób. Czuł się dość pewnie, mając zapewnienie de Marigny'ego o możliwości wyjazdu do Wiecznego Miasta. Być może popierał go nieznany nam dziś protektor, który wcześniej ułatwił mu dostanie się do École Royale des Élèves Protégés. Próba ta wiązała się z ukazaniem talentu malarskiego poprzez przekazanie swoich prac osobom, które mogłyby wspomóc jego starania. Jedną z nich był Natoire, kierujący rzymską filią Akademii. Norblin przygotował obraz niewielkich rozmiarów (a więc łatwy do transportu)³³ i wystąpił do Włoch. Nie zachowała się żadna wzmianka o tym dziele w korespondencji dyrektora Académie de France w Rzymie z jego przełożonym w Paryżu, co sugeruje, że ruch ten stanowił zapewne prywatną inicjatywę samego zainteresowanego.

Dla wyjaśnienia tej kwestii należy przyrzeć się jeszcze jednemu obrazowi. W 1855 r. odbyła się aukcja po śmierci jednego z synów artysty, Louisa Pierre'a Martina Norblina³⁴, cenionego wiolonczelisty, urodzonego w Warszawie w 1781 r., zmarłego w Paryżu w 1854 r. Na tej aukcji oferowano trzy prace Jana Piotra Norblina, w tym jedną przedstawiającą scenę z dziejów Telemacha. Według opisu w katalogu obraz ten otrzymał pierwszą nagrodę: *Sujet tiré de l'histoire de Télémaque. Premier prix de peinture de l'auteur*³⁵. Tak podana informacja, zapewne związana z tradycją rodzinną, utrwalała przekonanie o zdobyciu nagrody interpretowanej jako Prix de Rome. Raymond-Joseph Fournier-Sarlovèze na podstawie rozmów z rodziną Norblina uściślił temat obrazu i określił go jako „Walka Telemacha na igrzyskach olimpijskich”. Potwierdził też, że to tradycja rodzinna widziała w nim pracę, za którą autor otrzymał *le grand prix de Rome*³⁶. Z kolei Zygmunt Batowski w swojej monografii artysty rozpoznał temat jako „Walka Telemacha na igrzyskach kreteńskich”³⁷. Motyw zatem zaczerpnięty

Jacques-Germain Soufflot, Paris: Editions du Patrimoine, 2004, s. 9–10). Prób, które nie doprowadziły do otrzymania statusu pensjonariusza, chyba nie da się policzyć – trudno bowiem wobec braku źródeł ocenić, czy wyjazd został podjęty w nadziei przekonania władz akademickich do przyjęcia do szkoły. Tu możemy zdać się tylko na domysły. Taką próbą mógł być np. wyjazd J.-F. Le Barbiera w 1767 r., którego okoliczności są nam nieznane. Wiadomo jednak, że nastąpił tuż po prezentacji dwóch rysunków na dworze wersalskim; w samym Rzymie Le Barbier prawdopodobnie obracał się w kręgu Académie de France; M. Jacq-Hergoualc'h, *Jean-Jacques François Le Barbier l'aîné*, Tokyo: Texnai, 2014, t. 1, s. 20–25. Jean de Cayeux w monografii Huberta Roberta wspomina, że w latach 50. pojawiały się nierzadkie próby otrzymania prawa nauki w Académie de France w Rzymie, udało to się jednak tylko Robertowi i dzięki poparciu potężnego ministra de Choiseula; Cayeux, *op.cit.*, s. 44–47.

³³ Ok. 5,5 × 4,5 cala, czyli ok. 15 × 12,5 cm.

³⁴ O kolekcjonerstwie rodziny Norblina zob. T.F. de Rosset, *Les Norblin: Une dynastie franco-polonaise de collectionneurs*, w: *Collections et marché de l'art en France 1789–1848*, red. M. Preti-Hamard, P. Sénéchal, Rennes–Paris: Presses Universitaires de Rennes, 2005, s. 375–385, zwł. s. 379 i nn.

³⁵ „Temat zaczerpnięty z historii Telemacha. Pierwsza nagroda w dziedzinie malarstwa dla autora”, *Catalogue des dessins...*, s. 35.

³⁶ R.-J. Fournier-Sarlovèze, *Les peintres de Stanislas Auguste II, Roi de Pologne. Bacciarelli, Antoine Graff, Norblin de la Gourdain, Grassi, Alexandre Kucharski, Per Krafft et Bernard Bellotto, Louis Marteau, Vincent de Leseur, Daniel Chodowiecki, Joseph Pitschmann*, Paris: Librairie de l'Art ancien et moderne, 1907, s. 58.

³⁷ Batowski, *op.cit.*, s. 10. Badacz ten również kontaktował się z rodziną artysty, korzystając z pośrednictwa Raymond-Josepha Fourniera-Sarlovèze'a, z którym z kolei skontaktował go Kazimierz Woźnicki. Zob. Biblioteka Polska w Paryżu (dalej: BPP), Archiwum Kazimierza Woźnickiego (dalej: AKW), sygn. 3400, listy Z. Batowskiego do K. Woźnickiego z 3 VIII, 8 X, 18 XI 1908 r. W korespondencji Woźnickiego zachował się też list Fourniera-Sarlovèze'a, Lwów, 11 XI 1908 r. (BPP, AKW, sygn. 3453).

byłby z ks. V *Przygód Telemacha*, dydaktycznej powieści François de Salignac de La Mothe Fénelona (1651–1715) z 1699 r.³⁸

Dzieło Fénelona to prawdziwy fenomen czytelniczy XVIII w. Napisane z myślą o wnuku Ludwika XIV, diuku Burgundii (1682–1712), wychowanku autora, stanowiło książkę instrukcję dla przyszłego władcy³⁹. Choć adresat *Przygód Telemacha* nie został królem (zmarł przed swym dziadkiem), powieść ta stała się bestsellerem i pozostawała nim przez dwa wieki. W tym okresie doczekała się ponad tysiąca wydań i tłumaczeń na różne języki⁴⁰. O europejskim sukcesie pozycji świadczy też jej obecność w polskiej kulturze, na gruncie której pojawiły się m.in. liczne przekłady⁴¹, a mit podróży syna Ulisesa wykorzystano w propagandzie króla Stanisława Augusta, zwanego Telemachem w korespondencji z Madame Geoffrin⁴².

Fénelon stworzył opowieść formacyjną: kształcenie charakteru wpisane zostało w ramy wyprawy, w czasie której główny bohater poszukiwał swego ojca. Dzięki liczным przygodom, poznaniu różnych systemów politycznych, prawnych, obyczajowych Telemach przygotowywał się do przejęcia władzy w królestwie Ulisesa. Opiekunem młodzieńca był Mentor, pod którego postacią ukrywała się bogini Minerwa.

W piątej księdze dzieła autor opisał zawody, w których wziął udział syn Ulisesa podczas pobytu na Krecie. Jedno z wyzwań stanowiły zapasy z mężczyzną z Rodos⁴³. Zwycięstwo w zapasach pozwoliło Telemachowi kontynuować zawody w innych konkurencjach. Gdy pokonał wszystkich uczestników, rada starców ogłosiła, że zdobył główną nagrodę, a Kreteńcyzy okrzyknęli go królem.

Jeśli porównamy opisane wcześniej dzieło Jana Piotra Norblina z kolekcji Zamku Królewskiego w Warszawie z fragmentem zawartym w księdze V *Przygód Telemacha* Fénelona, bę-

³⁸ F. de Salignac de La Mothe Fénelon, *Les aventures de Telemaque*, éd. de Jacques Le Brun, Paris: Gallimard, 1995, s. 102–103. W języku polskim funkcjonują różne tytuły tej książki: *Historia Telemaka, syna Ulisesa, króla greckiego Itaku* [...] (tłum. J.S. Jabłonowski, Sandomierz: W Drukarni J.K.M. Colegium Sandomierskiego Soc. Jesu, 1726), *Przypadki Telemaka syna Ulisesa* (tłum. M.A. Trotz, Lipsk: w Drukarni Chrystyana Salbacha, 1750), *Podróże i przypadki Telemaka syna Ulisesowego* (tłum. I.F. Stawiarski, Warszawa: Nakładem i drukiem Zawadzkiej Wdowy, 1805), *Przypadki Telemaka syna Ulisesa* (Warszawa: Nakładem B. Lessmana, 1847). W związku z tym, że dla potrzeb tego artykułu kwestia oboczności tytułów i imienia Telemacha nie ma znaczenia, będę posługiwać się uproszczonym tytułem dzieła i współczesną wersją imienia antycznego bohatera (*Mała encyklopedia kultury antycznej: A–Z*, red. Z. Piszczek, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990, s. 732). O historii polskich translacji dzieła Fénelona zob. K. Buczek, *Polskie „Telemaki”, czyli kilka uwag o polskich edycjach dzieła Fénelona*, „Artes Liberales. Zeszyty naukowe Wyższej Szkoły Humanistycznej imienia Aleksandra Gieysztora”, r. 3, 2008, nr 1–2, s. 15–27, zwł. s. 18 i nn.

³⁹ R. Zuber, E. Bury, D. Lopez, L. Picciola, *Littérature française du XVII^e siècle*, Paris: Presses Universitaires de France, 1992, s. 202.

⁴⁰ J. Le Brun, *Preface*, w: Fénelon, *Les aventures de Telemaque...*, s. 7.

⁴¹ A. Szywińska, *Polish Translations of Fénelon's "The Adventures of Telemachus" in the 18th and early 19th Century*, w: *Fénelon in the Enlightenment: Traditions, Adaptations, and Variations*, red. Ch. Schmitt-Maass, S. Stockhorst, D. Ahn, Amsterdam: Brill, 2014, s. 263–279.

⁴² A. Rottermund, *Stolik z Gabinetu Monarchów Europejskich*, w: *Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981, s. 567–574; *idem*, *Kolekcja w Pałacu na Wyspie, czyli jak uformować przestrzeń muzeum nowoczesnego*, w: *Rembrandt i inni. Królewska kolekcja obrazów Stanisława Augusta*, kat. wyst., red. D. Juszczak, H. Matachowicz, Warszawa: Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie, 2011, t. 1, s. 19–21.

⁴³ Fénelon, *Les aventures de Telemaque...*, s. 102.

dziemy niemal pewni, że mamy do czynienia z malarską interpretacją literackiej sceny. Odwołam się do polskiego tłumaczenia Michała Abrahama Trotza z 1750 r., które doczekało się drugiego wydania w 1775 r., a więc kilka lat po stworzeniu obrazu.

Wstąpiliśmy w przestworne i gęstym lasem otoczone szranki, we środku plac do zapasków sporządzono, i wschodowatym siedzeniem z zielonego okrążono darnu, gdzie ludzi moc niezmierna siedziała. [...] Pierwsze igrzysko były zapaski. Rodyjczyk pewien koło trzydziestego wieku swego roku wszystkich był przemocował, co się z nim zdrzeć ważyli. [...] iuż chciał odejść, alem przed nim stanął. Związaliśmy się tedy, i ieden drugiego co tchu było trzymał. Ramię o ramię, noga o nogę się opierały, nerwy się natężyły, a barki się koto ciał iak węże przeplatowały; każdy usiłował, z ziemie swego porwać przeciwnika, Rodyjczyk próbował, ieźliby mię popychaniem z boku prawego zdradzie nie mógł; to się silił, na prawą mię przechylić stronę. Gdy mię tak obracał, takąem go raz popchnął siłą, że mu krzyże szwankowały, padł tedy na plac i mię za sobą pociągnął. Wykręcał się, ale mnie żadnym sposobem pod się przewinąć nie mógł, bom go mocno do ziemi przypierał⁴⁴.

Przedstawiona na płótnie scena jest wierną ilustracją literackiego fragmentu. Mężczyzna o jasnej cerze i blond włosach stojący w smudze światła to zapewne Telemach. Drugi zapaśnik – o ciemniejszej cerze, ciemnych włosach, zdominowany przez syna Ulissesa, który rzuca na niego cień – to w takim razie Rodyjczyk. Obaj nadzy mężczyźni zwarci są niby w mitosnym uścisku – przygnęli do siebie, Rodyjczyk stara się objąć Telemacha, ten chwytą jego lewą rękę, uniemożliwając mu to⁴⁵. Nogi zapaśników przeplatają się „niczym węże”. Telemach stoi pewnie na ziemi i popycha swego przeciwnika, który opiera się przed upadkiem. Można nawet odnieść wrażenie, że Norblin ukazał moment tuż przed powaleniem Rodyjczyka na ziemię. Wokół walczących widzimy zgromadzenie Kreteńczyków. Starcy ukazani po lewej, w smudze światła padającego z lewego górnego rogu, obserwujący z podwyższenia walkę, to prawdopodobnie ci sami, którzy na zakończenie zawodów będą dyskutowali z Telemachem. Tu jednak trzeba zrobić zastrzeżenie. Według tekstu starcy przebywali w innym miejscu, niż odbywały się zawody zapaśnicze: po zwycięstwie w wyścigu rydwanów „nas [tj. Telemacha i innych zawodników – przyp. P.I.] co zacniejsi i mędrsi Kretencykowie do starego i świętego zaprowadzili gaju, gdzie nas, iak na miejsce od oka sprośnych ludzi odalone, starcowie zgromadzali, którzy według postanowienia Minosa Sędziami Narodu i praw strożami byli”⁴⁶. Według opisu Telemacha siedzieli oni w porządku, a ich włosy były białe. Zachowywali się powściągliwie, ich twarze – poważne i przepiętne mądrością – budziły szacunek. Tak została ukazana grupa starców na obrazie Norblina, który być może chciał w ten sposób połączyć początek zawodów i zasugerować ich zakończenie. Zwieńczyło je wydanie werdyktu przez jednego ze starców,

⁴⁴ F. de Salignac de La Mothe Fénelon, *Przypadki Telemaka Syna Ulissesa...*, Warszawa–Lipsk: Michał Gröll–Bernhard Christoph Breitkopf, 1775, s. 86–87. Tekst tłumaczenia fragmentu odpowiada dość wiernie oryginałowi.

⁴⁵ Być może Norblin skompilował w tym przedstawieniu dwie sceny walki. Kolejne zapasy Telemach odbył z mieszkańcem Samos. Bohater tak opisuje pewien moment tego bardziej krwawego zmagania: „Gdy mię Samoszczyk po uchybionym razie ręką chciał dosięgnąć, w tym go nachylonym podchwyciłem staniu”, *ibidem*, s. 88.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 89.

co Telemach przedstawił następująco: „za rękę mię wziąwszy, pospolftwu na offtatnią decyzją niecierpliwie czekaiącemu obwieścił, zem nagrodę otrzymał”⁴⁷. Dla dopełnienia opisu dzieła zauważmy, że za starcami oraz w tle prawej części płótna widać wspomniany przez Fénelona tłum Kreteńczyków obserwujących zawody. Nadzy atleci po prawej stronie obrazu, odpoczywający po walce, również pojawiają się w powieści – przed przystąpieniem do walki Telemach został natarty oliwą, a następnie młodzieniec „się do zapaśników przymieszał”⁴⁸.

Dzieje syna Ulissesa to bogate źródło tematów dla malarstwa akademickiego. XVIII-wieczni malarze chętnie przywoływali na swych płótnach różne jego przygody. Warto wspomnieć choćby obraz Jeana Raoux *Telemach opowiadający swe przygody Calipso* (1722, Luwr, Paryż) czy Jacques'a-Louisa Davida *Pożegnanie Telemacha i Eucharis* (1818, J. Paul Getty Museum, Los Angeles). Postać syna Ulissesa po raz pierwszy w konkursie o Prix de Rome pojawiła się jednak dopiero w 1812 r.⁴⁹ Zwróćmy uwagę, że te nawiązania do Telemacha korespondują z tekstem *Odysei* Homera. To antyczny, klasyczny poemat był dziełem godnym zainteresować poważnych artystów akademickich, a nie inspirowany nim utwór współczesny. Skąd zatem taki wybór tematu przez Norblina? Zanim spróbuję udzielić odpowiedzi na to pytanie, poruszymy jeszcze jeden wątek.

Jak wspomniano wyżej, na rewersie omawianego obrazu ze zbiorów Zamku Królewskiego widniał w czasie sprzedaży we francuskich domach aukcyjnych napis: *Fait par Norbeline De Lagourdaine en 1771 appartenant à hippolite Lemoyne*. Ów Hippolite Lemoyne to zapewne Pierre-Hippolyte Lemoyne (1748–1828), znany architekt. Rodzina Lemoyne'ów należała do liczących się artystycznych dynastii XVIII-wiecznej Francji. Pierre-Hippolyte był najmłodszym synem Jeana-Baptiste'a Lemoyne'a (1704–1778), najważniejszego przedstawiciela tego rodu. Jean-Baptiste jako młody student rzeźby wygrał Prix de Rome, jednak ze względów rodzinnych nie udało mu się wyjechać do Rzymu. Mimo to już w 1728 r. został przyjęty do Akademii jako *agrée*, a 10 lat później był już pełnoprawnym członkiem tej instytucji⁵⁰. W 1768 r. objął stanowisko rektora Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby, co stanowiło zwieńczenie jego kariery. Po śmierci Jeana-Baptiste'a Lemoyne'a odbyła się aukcja, na której wyprzedano dzieła sztuki będące jego własnością⁵¹. W jej katalogu nie wymieniono żadnych prac Jana Piotra Norblina. Jednak część zbiorów Jeana-Baptiste'a pozostała w rękach najmłodszego syna. Ten kontynuując artystyczne tradycje rodziny, osiągnął stanowisko *inspecteur des batiments de la couronne*. Po śmierci Pierre'a-Hippolyte'a jego kolekcja dzieł sztuki – w tym przedmioty odziedziczone po ojcu – została rozsprzedana na aukcji

⁴⁷ *Ibidem*, s. 98; et le premier, me prenant par la main, annonce au peuple déjà impatient, dans l'attente d'une décision, que j'avais remporté le prix, Fénelon, *Les aventures de Télémaque...*, s. 110. W tłumaczeniu Michała A. Trotza wydarzenie to otwiera ks. VI.

⁴⁸ Fénelon, *Przypadki Telemaka Syna Ulissesa ...*, s. 87.

⁴⁹ Tematem konkursu była *Masakra zalotników Penelopy przez Ulissesa i Telemacha*; główną nagrodę zdobył Louis-Vincent-Léon Pallière (1787–1820).

⁵⁰ *The Dictionary of Art*, red. J. Turner, New York–London: Grove–Macmillan Publishers Ltd, 1996, t. 19, s. 140–141.

⁵¹ J.-B.-P. Lebrun, *Catalogue de différens tableaux originaux des trois écoles, dessins, estampes... et autres objets, provenans du cabinet de feu M. Lemoyne, par J.-B.-P. Lebrun, dont la vente se fera le... 10 août 1778 et jours suivans*, Paris: Godefroy–Lebrun, 1778; Ch. Blanc, *Le trésor de la curiosité tiré des catalogues de vente de tableaux...*, Paris: Jules Renouard, 1857–1858, t. 1, s. 432–436.

w 1828 r.⁵² Katalog wymienia cztery rysunki i jeden obraz Norblina. Wśród rysunków znajdują się aż trzy ukazujące bitwy. Jedna z tych prac powstała podczas pobytu Norblina w Londynie, co potwierdza umieszczony na niej napis. Czwararty rysunek to scena targowa w Rzeczypospolitej, wykonana w 1787 r.⁵³ Najciekawszy jest jednak obraz, którego opis brzmi: *Une Lutte des deux Athlètes devant une nombreuse assemblée: à droite, deux autres Athlètes paraissant se préparer pour le pugilat. Peint en 1771. Larg. 23 p., haut. 19 p.*⁵⁴ Objaśnienie to odpowiada kompozycji dzieła, które dziś znajduje się w kolekcji Zamku Królewskiego⁵⁵. Obecność tego obrazu na aukcji zbioru Pierre'a-Hippolyte'a Lemoine'a stanowi argument przemawiający za prawdziwością napisu odnotowanego w dwóch katalogach z 1994 r.

Nie ma na to bezpośrednich dowodów, jednak bardzo prawdopodobne jest, że omawiane dzieło należało do ojca Pierre'a-Hippolyte'a Lemoine'a. Malowidło powstawało w 1771 r., zatem wtedy, gdy Norblin musiał opuścić École Royale des Élèves Protégés, a Jean-Baptiste Lemoine był rektorem Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby. Jeśli zatem prawdziwa jest hipoteza, iż Norblin wystawił swój obraz do Rzymu, by przekonać o swym talencie Natoire'a, to także dyrektorowi paryskiej placówki mógł ofiarować jedną ze swoich prac. Przypuszczenie to zdaje się potwierdzać temat i styl dzieła, które odpowiadają realizacjom artystów cieszących się wówczas autorytetem. Dla Natoire'a, nieobecnego w Paryżu, Norblin przygotował obraz o tematyce batalistycznej, w której czuł się najpewniej⁵⁶. Z kolei Lemoine'owi ofiarował pracę, w której miał szansę wykazać się swoją erudycją i umiejętnością komponowania dzieła historycznego. Temat zawodów Telemacha mógł wydać się Norblinowi doskonały, ponieważ pozwalał zaprezentować nagie ciała zapaśników w spoczynku i walce, zróżnicować postacie pod względem wieku – skonstrastować młodego syna Ulisesa z grupą siwych mężczyzn. Malarz ukazał też różne powierzchnie – nagą skórę, fakturę strojów czy tkanin, na których siedzą starcy, rośliny, kamień wykorzystany w elementach architektury. Masy ludzkie zostały rozłożone poprawnie: na pierwszym planie dwóch głównych protagonistów, na kolejnym – starcy wraz z gapiami, w tym rycerz w typie Salvatora Rosy po lewej i grupa nagich zawodników po prawej, na jeszcze dalszym – nieidentyfikowalni widzowie po prawej stronie. Tło zbudowane jest kulami roślinności, zza których wyłania się świątynia w typie rotundy (?)⁵⁷.

⁵² Notice, w: J. Duchesne, *Catalogue de tableaux, dessins, estampes, livres d'architecture et objets de curiosité du cabinet de feu Pierre-Hippolyte Lemoine... Par Duchesne aîné. La vente aura lieu le lundi 19 mai et jours suivans*, Paris: S.A. Moëssard, 1828, s. III–IV; Blanc, *op.cit.*, t. 2, s. 373–375.

⁵³ 167. *Deux grandes batailles, lavées au bistre.*

168. *Une foire polonoise: au bas, à gauche, 1787, N.F. Lavé à l'encre de la Chine.*

169. *Une Bataille; riche composition: très joli dessin lavé à l'encre de la Chine, sur papier gris rehaussé de blanc: dans le coin, à gauche, „Norblin fecit London 1773”. Larg. 11 p. ½, haut. 7 p.*

⁵⁴ „Walka dwóch Atletów przed licznym zgromadzeniem: po prawej dwóch innych Atletów, którzy zdają się przygotowywać do zapasów. Namalowany w 1771. Szer 23 cali, wys. 19 cali”, Duchesne, *op.cit.*, nr kat. 84.

⁵⁵ Zgadza się także rozmiar, które przy przeliczeniu 1 cal (*pouce*) = ok. 2,7 cm dają: 51,3 × 62,1 cm (wymiar obrazu w Zamku Królewskim: 51 × 63 cm).

⁵⁶ Jeśli prezentowana hipoteza jest słuszna, to nie można wykluczyć, że Natoire otrzymał więcej niż jedno dzieło Norblina.

⁵⁷ Należy dodać, że kompozycja ta nie była wzorowana na ilustracjach z ówczesnych wydań Telemacha. O ile perypetie Telemacha na Krecie zdobiono grafikami, o tyle same zapasy z Rodyjczykiem nie należały do motywów często ukazujących. Ilustratorzy przedstawiali moment wyboru Telemacha na króla albo scenę odmowy

Także ideowo historia zawodów Telemacha na Krecie mogła jawić się Norblinowi bardzo atrakcyjnie. Pojawia się tu motyw konkursu: skromny młodzieniec stanął w szranki za namową Mentora (Minerwy). Po zawodach wymagających siły i zwinności fizycznej nadszedł czas na konkurencje związane z intelektem. Można te elementy zawodów odczytywać jako ukryte aluzje do analogii z konkursami akademickimi. Te miały dać możliwość studentom do wykazania się zdolnościami manualnymi oraz intelektem. Sam Norblin być może chciał pokazać, że podejmuje pozaregulaminową próbę wyjazdu do Rzymu zachęcony przez kogoś starszego od siebie – swojego mentora. Czy była to aluzja do Marigny'ego? To tylko przypuszczenia. Nie ma żadnych dowodów czy choćby przesłanek, poza bardzo ogólnymi analogiami między powieścią Fénelona i sytuacją Norblina, aby tak sądzić. Może jednak właśnie taka subtelna sugestia kazała młodemu artyście wybrać temat „współczesny”, a nie poważny, starożytny.

Jeśli proponowana hipoteza o próbie pozaregulaminowego wyjazdu do Rzymu jest prawdziwa, warto postawić pytanie, dlaczego się nie powiodła. Może obrazy nie spodobały się ani Natoire'owi, ani Lemoyne'owi. W związku z tym, że dzieło przeznaczone dla tego pierwszego pozostaje niezidentyfikowane, przyjrzyjmy się temu ofiarowanemu Lemoyne'owi. W porównaniu z pracami wyróżnionymi na Prix de Rome w latach 1769 i 1771 (w 1770 nie rozstrzygnięto konkursu) obraz Norblina jest wyraźnie słabszy artystycznie. Nadzy atleci przypominają figurki z plasteliny, twarze zaznaczone są bardzo schematycznie, podobnie tkaniny i roślinność namalowano z małą dbałością o szczegóły. Także temat został wybrany przez autora dość naiwnie. Przywołuje on nie tyle powszechnie szanowane arcydzieło Homera, ile popularną, współczesną opowieść edukacyjną. Być może Lemoyne uznał ten wybór za niegodny dla malarza akademickiego.

Jak jednak pojawiła się informacja o *premier prix de peinture* w kontekście tego obrazu? Niewykluczone, że jeszcze przed śmiercią Norblin ponownie widział *Walkę Telemacha na igrzyskach kreteńskich* ze zbiorów rodziny Lemoyne'ów⁵⁸. Mógł wówczas powiedzieć dzieciom i wnukom, że dzieło to miało pozwolić mu na wyjazd do Académie de France w Rzymie. W tej artystycznie uzdolnionej rodzinie wiadome było, że praca otwierająca drzwi do takiego wy-

przyjęcia przez niego korony (F. de Salignac de La Mothe Fénelon, *Les aventures de Télémaque, fils d'Ulysse...*, Leide–Amsterdam: J. de Wetstein–Z. Chatelein et fils, [1761], il. do ks. V – m.in. Telemach zwycięża w wyścigu rydwanów; F. de Salignac de La Mothe Fénelon, *Les aventures de Télémaque, fils d'Ulysse...*, Paris: chez Barois, Libraire, [1763], il. do ks. V – Telemach wyjaśnia prawa Minosa Kreteńczykom; il. do ks. VI – Telemach i Mentor odmawiają korony Krety; F. de Salignac de La Mothe Fénelon, *Les aventures de Télémaque, fils d'Ulysse gravées d'après les desseins de Charles Monnet peintre du Roy par Jean Baptiste Tilliard...*, Paris: chez l'Auteur, quai des Grands Augustins, [1773], il. do ks. V – m.in. Telemach zwycięża w wyścigu rydwanów; Telemach wyjaśnia prawa Minosa Kreteńczykom; F. de Salignac de La Mothe Fénelon, *Les aventures de Télémaque, fils d'Ulysse...*, Paris: P.D. Brocas, [1775], il. do ks. V – Telemach wyjaśnia prawa Minosa Kreteńczykom; il. do ks. VI – Telemach i Mentor odmawiają korony Krety). Kompozycje ukazujące zapasy z Rodyjczykiem w wydaniach takich jak: F. de Salignac de La Mothe Fénelon, *Les aventures de Télémaque, fils d'Ulysse...*, Paris: Charles-Nicolas Poirion, [1740]; F. de Salignac de La Mothe Fénelon, *Les aventures de Télémaque, fils d'Ulysse... édition enrichie de belles remarques allemandes [...]*, [Augsbourg]: Conrad Wohler, [1761] przedstawiają zapaśników, którzy walczą, leżąc na ziemi, w tle zaś widoczny jest tłum gapiów w średniowiecznych zbrojach. Te ilustracje nie były zatem dla Norblina punktem wyjścia do pracy nad obrazem.

⁵⁸ Być może powrócił on nawet do rodzinnej kolekcji, choćby po aukcji P.-H. Lemoyne'a w 1828 r.

jazdu otrzymała *premier prix*⁵⁹. W ten sposób obraz przekazany prawdopodobnie prywatnie rektorowi paryskiej Akademii mógł urosnąć w oczach spadkobierców Norblina do rangi dzieła wyróżnionego w oficjalnym konkursie, co wprowadziło zamieszanie w późniejszych badaniach.

W tym miejscu należy wskazać na pewną wątpliwość: czy praca z kolekcji rodziny Lemoyne'ów, sprzedawana na aukcji w roku 1828, jest tożsama z tą z aukcji Louisa Pierre'a Martina Norblina z 1855 r.? To pytanie można postawić w innej formie: czy obraz ukazujący *Une Lutte des deux Athlètes devant une nombreuse assemblée...* to ten sam, który przedstawia *Sujet tiré de l'histoire de Télémaque* i który według katalogu z roku 1855 był *Premier prix de peinture de l'auteur*? Czy też są to dwa różne dzieła? Biorąc pod uwagę rozmiary, praca znajdująca się dziś w Zamku Królewskim w Warszawie jest raczej na pewno tą, którą sprzedano na aukcji Lemoyne'a w 1828 r. Fournier-Sarlovèze pisał, że mniejsza wersja *Walki Telemacha na igrzyskach kreteńskich* (*reduction*), wykonana przez samego Norblina, była w posiadaniu jego syna w 1855 r. U niego widziała ten obraz Bl. (sic!) Louveau, wnuczka malarza, która zgłosiła się do Fourniera-Sarlovèze'a celem przekazania informacji o pradziadku⁶⁰. Obraz z kolekcji Lemoyne'a to raczej na pewno ten, który Norblin ofiarował rektorowi Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby. Zatem albo istniała druga wersja, mniejsza, która nie opuściła rodziny Norblina przed 1855 r., albo płótno z kolekcji Lemoyne'a trafiło do zbiorów Louisa Pierre'a Martina Norblina. Ten uznany wiolonczelista mógł zakupić omawianą pracę choćby na wyprzedży dzieł należących do Lemoyne'a w 1828 r. i przypisać jej znaczną wartość dla biografii swojego ojca, uznając ją za obraz, który dał mu *Grand Prix de peinture*.

Fournier-Sarlovèze wprowadził jednak kolejną zagadkę. Francuski badacz nie tylko uważał, że żadne dokumenty nie potwierdzają rodzinnej opowieści o zdobyciu Prix de Rome. Przytoczył legendę, która trwała w linii rodu po drugim małżeństwie Norblina (*du deuxième lit*). Według niej malarz na wieść o zdobyciu Prix de Rome przez swojego syna Sebastiana w 1825 r. miał wyrazić zdumienie: „Otrzymałeś nagrodę, której ja nigdy nie zdołałem zdobyć, a przecież nie masz żadnego talentu”⁶¹. W świetle argumentacji przedstawionej powyżej jedna historia nie wyklucza do końca drugiej.

PODSUMOWANIE

W niniejszym artykule starałem się zaproponować hipotetyczne wyjaśnienie, jaka była geneza długo utrzymującego się przekonania o zdobyciu przez Norblina Prix de Rome. Moim zdaniem kluczowe są tu dwie prace, które – jak przypuszczam – artysta ofiarował wysokim urzędnikom akademickim celem przyjęcia go pozaregulaminowo do Académie de France w Rzymie. Dzieło *Walka Telemacha na igrzyskach kreteńskich*, które miało umożliwić Norblinowi

⁵⁹ Jeden z synów Norblina, Sébastien Louis Guillaume, otrzymał Prix de Rome w 1825 r. i wyjechał do Rzymu; zob. np. *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-arts*, red. J.-M. Leniaud, t. 3, Paris: École de Chartes, 2003, s. 329.

⁶⁰ Fournier-Sarlovèze, *op.cit.*, s. 57–58.

⁶¹ *Ibidem*, s. 58; P. Ignaczak, *Sebastian Norblin 1796–1884. Zapomniany artysta Wielkiej Emigracji*, w: *Epoka Chopina – kultura romantyczna we Francji i w Polsce*, red. A. Pieńkos, A. Rosales Rodríguez, Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina – Wydawnictwo Neriton, 2013, s. 102.

wyjazd na studia do Italii, prawdopodobnie w oczach rodziny stało się obrazem, za który otrzymał najwyższe wyróżnienie dla studentów Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby.

Taka interpretacja dziejów sceny z Telemachem, ale też biografii Norblina jest tylko hipotezą. Nie mamy żadnych innych dokumentów, które mogłyby ją potwierdzić. Zauważmy jednak, że dziwnym zbiegiem okoliczności dwa wczesne obrazy artysty – tj. *Walka Telemacha na igrzyskach kreteńskich* z Zamku Królewskiego w Warszawie i scena batalistyczna z dawnej kolekcji Charles'a Natoire'a, o której losach nic nie wiemy – znajdowały się w rękach dwóch wysokich urzędników akademickich. O ile zbiory Lemoine'a były różnorodne, to kolekcja Natoire'a – zwłaszcza jeśli chodzi o malarstwo francuskie – była dość spójna. Należały do niej obrazy tylko malarzy francuskich XVIII stulecia, takich jak Pierre Subleyras, Nicolas Vleughels, Antoine Watteau, François Boucher, Hubert Robert, Jean-Honoré Fragonard, Charles François Grenier de Lacroix (Lacroix de Marseille). Znajdowały się w niej także prace samego Natoire'a, a do artystów francuskich zaliczono też Giovanniego Paola Panniniego, zapewne w związku z faktem, że był nauczycielem w Académie de France w Rzymie⁶². Jak widać, twórcy z kolekcji Natoire'a to malarze wybitni, uznani do dziś lub cieszący się sławą w XVIII w.⁶³ Obecność w takim zbiorze obrazu Norblina jest nieoczywista. Zaproponowana w niniejszym artykule hipoteza staje się zatem prawdopodobna.

Natoire nie opuszczał Rzymu w latach 70., tj. w ostatnich latach przed śmiercią. Ktoś musiał obraz Norblina mu dostarczyć. Kto i w jakim celu chciał, by dzieło nieznanego – i chyba nie najwybitniejszego – studenta trafiło do poważanego artysty, dyrektora Académie de France w Rzymie? Odpowiedzi może być kilka, ale chyba najbardziej prawdopodobne wydaje się, że to sam Norblin wysłał Natoire'owi ową pracę.

Jeśli wyżej przedstawione hipotezy są prawdziwe, omawiany obraz z Zamku Królewskiego stałby się niezwykle interesującym dziełem będącym świadkiem starań artysty o konstruowanie akademickiej kariery. Jednocześnie jest pamiątką niepowodzenia, które być może skłoniło Norblina do wyjazdu kilka lat później do Rzeczypospolitej⁶⁴.

⁶² Być może też w związku z powinowactwem Panniniego z N. Vleughelsem.

⁶³ Vleughels pełnił od 1725 r. funkcję dyrektora Académie de France; Subleyras był jednym z najstynniejszych artystów działających w Rzymie w 2. ćwierci XVIII w.

⁶⁴ Tym samym obraz ten potwierdza sugestie Konrada Niemiry przedstawione w przywoływanym wcześniej artykule.

BIBLIOGRAFIA / REFERENCES

ŹRÓDŁA RĘKOPIŚMIENNE

Archiwa École nationale supérieure des beaux-arts w Paryżu, Ms 45, *Liste alphabétique des élèves de l'Académie royale, 1^{er} octobre 1758–1776*.
 Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, sygn. VP 1763/1f, *Catalogue de la vente de desseins, estampes et tableaux de M. Natoire, faite avant son départ pour Rome*.
 Biblioteka Polska w Paryżu, Archiwum Kazimierza Woźnickiego, sygn. 3400, listy Z. Batowskiego do K. Woźnickiego z 3 sierpnia, 8 października, 18 listopada 1908 r.; sygn. 3453, list R.-J. Fourniera-Sarlovèze'a do K. Woźnickiego z 11 listopada 1908 r.

ŹRÓDŁA DRUKOWANE

Archives de l'art français: recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France, red. P. de Chennevières, t. 2, Paris: J.-B. Dumoulin, 1852–1853.
Catalogue des dessins et estampes, tableaux, curiosités, livres et autographes composant la collection de M.L.P.M. Norblin, dont la vente aura lieu Hotel des Commissaires-Priseurs, rue Drouot, 5, Salle n. 3 au 1^{er} étage, Les lundi 5 février et jours suivants, à midi. Par le ministère de Me Delbergue-Cormont, Commissaire-Priseur, 8, rue de Provence. Assisté pour les Dessins et les Estampes, de M. Guichardot, Marchand d'Estampes, 11, rue de Grammont... Exposition publique, Le Dimanche 4 Février 1855, de midi à cinq heures..., Paris 1855.
Catalogue de tableaux et dessins originaux des plus grands maîtres des différentes écoles, morceaux à gouasse, terres-cuites, pierres gravées & pâtes de composition, &c. qui composoient le cabinet de feu Charles Natoire... Cette vente se fera le lundi 14 décembre 1778, Paris: Chariot, P.A. Paillet, [1778].
Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec le surintendant des Bâtimens du Roi de 1663 à 1793, publiée d'après les manuscrits des Archives nationales, red. A. de Montaiglon, J. Guiffrey, t. 12, Paris: Société de l'histoire de l'art français, 1902.
 Fénelon F. de Salignac de La Mothe, *Les aventures de Télémaque*, red. de Jacques Le Brun, Paris: Gallimard, 1995.
 Fénelon F. de Salignac de La Mothe, *Les aventures de Télémaque, fils d'Ulysse...*, Paris: Charles-Nicolas Poirion, [1740].
 Fénelon F. de Salignac de La Mothe, *Les aventures de Télémaque, fils d'Ulysse...*, Leide–Amsterdam: J. de Wetstein–Z. Chatelein et fils, [1761].
 Fénelon F. de Salignac de La Mothe, *Les aventures de Télémaque, fils d'Ulysse...*, Paris: chez Barois, Libraire, [1763].
 Fénelon F. de Salignac de La Mothe, *Les aventures de Télémaque, fils d'Ulysse...*, Paris: P.D. Brocas, [1775].
 Fénelon F. de Salignac de La Mothe, *Les aventures de Télémaque, fils d'Ulysse... édition enrichie de belles remarques allemandes [...]*, [Augsbourg]: Conrad Wohler, [1761].
 Fénelon F. de Salignac de La Mothe, *Les aventures de Télémaque, fils d'Ulysse gravées d'après les desseins de Charles Monnet peintre du Roy par Jean Baptiste Tilliard...*, Paris: chez l'Auteur, quai des Grands Augustins, [1773].
 Fénelon F. de Salignac de La Mothe, *Historia Telemaka, syna Ulissesa, krola greckiego Itaku [...]*, tłum. J.S. Jabłonowski, Sandomierz: W Drukarni J.K.M. Colegium Sandomierskiego Soc. Jesu, 1726.
 Fénelon F. de Salignac de La Mothe, *Podróże i przypadki Telemaka syna Ulisesowego*, tłum. I.F. Stawiariski, Warszawa: Nakładem i drukiem Zawadzkiej Wdowy, 1805.
 Fénelon F. de Salignac de La Mothe, *Przygody Telemaka syna Ulissesa*, Warszawa: Nakładem B. Lesmana, 1847.

Fénelon F. de Salignac de La Mothe, *Przypadki Telemaka syna Ulisesa*, tłum. M.A. Trotz, Lipsk: w Druкарни Chrystyana Salbacha, 1750.

Fénelon F. de Salignac de La Mothe, *Przypadki Telemaka Syna Ulisesa* [...], Warszawa–Lipsk: Michał Gröll–Bernhard Christoph Breitkopff, 1775.

Lebrun J.-B.-P., *Catalogue de différens tableaux originaux des trois écoles, dessins, estampes... et autres objets, provenans du cabinet de feu M. Lemoyne, par J.-B.-P. Lebrun, dont la vente se fera le... 10 août 1778 et jours suivans*, Paris: Godefroy–Lebrun, 1778.

OPRACOWANIA

Autour des Van Loo. Peinture, commerce des tissus et espionnage en Europe (1250–1830), red. Ch. Rolland, Mont-Saint-Aignan: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2012.

Batowski Z., *Norblin*, Warszawa–Lwów: Skład główny w księgarni H. Altenberga, E. Wende i Spółka, [1911].

Bernatowicz A., *Norblin de la Gourdaine Jan Piotr*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 6, red. K. Mikocka-Rachubowa, M. Biernacka, Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, s. 110–127.

Blanc Ch., *Le trésor de la curiosité tiré des catalogues de vente de tableaux...*, Paris: Jules Renouard, 1857–1858.

Buczek K., *Polskie „Telemaki”*, czyli kilka uwag o polskich edycjach dzieła Fénelona, „Artes Liberales. Zeszyty naukowe Wyższej Szkoły Humanistycznej imienia Aleksandra Gieysztora”, r. 3, 2008, nr 1–2, s. 15–27.

Cayeux J. de, *Hubert Robert. 1733–1808*, [Paris]: Fayard, 1989.

Conisbee Ph., *Salvator Rosa and Claude-Joseph Vernet*, „The Burlington Magazine”, t. 115, 1973, nr 849, s. 789–794.

Courajod L., *L'école Royale des élèves protégés, précédée d'une étude sur le caractère de l'enseignement de l'art français aus différentes époques de son histoire*, Paris: J.-B. Dumoulin, 1874.

The Dictionary of Art, red. J. Turner, New York–London: Grove–Macmillan Publishers Ltd, 1996, t. 19, s. 140–141.

Dmowska R., Garczewska-Semka K., Zdańkowska M., *Pióro i pędzel. Kulisy warsztatu Jana Piotra Norblina*, w: *Jan Piotr Norblin. Sentymentalny reporter. Grafika i malarstwo*, red. M. Zdańkowska, Warszawa: Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, 2022, s. 75–97.

Duchesne J., *Catalogue de tableaux, dessins, estampes, livres d'architecture et objets de curiosité du cabinet de feu Pierre-Hippolyte Lemoyne... Par Duchesne aîné. La vente aura lieu le lundi 19 mai et jours suivans*, Paris: S.A. Moëssard, 1828.

Fournier-Sarlovèze R.-J., *Les peintres de Stanislas Auguste II, Roi de Pologne. Bacciarelli, Antoine Raff, Norblin de la Gourdain, Grassi, Alexandre Kucharski, Per Krafft et Bernard Bellotto, Louis Marteau, Vincent de Leseur, Daniel Chodowiecki, Joseph Pitschmann*, Paris: Librairie de l'Art ancien et moderne, 1907.

Ignaczak P., *Nieznany nauczyciel Jana Piotra Norblina – Jacques Philippe Caresme (1734–1796)*, w: *Francusko-polskie relacje artystyczne w epoce nowożytnej*, red. A. Pieńkos, A. Rosales Rodríguez, Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2010, s. 139–146.

Ignaczak P., *Norblin, Jean Pierre de la Gourdain (1745–1830)*, w: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. 83, München–Leipzig: De Gruyter, 2016, s. 529–531.

Ignaczak P., *Sebastian Norblin 1796–1884. Zapomniany artysta Wielkiej Emigracji*, w: *Epoka Chopina – kultura romantyczna we Francji i w Polsce*, red. A. Pieńkos, A. Rosales Rodríguez, Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina – Wydawnictwo Neriton, 2013, s. 101–106.

Jacq-Hergoualc'h M., *Jean-Jacques François Le Barbier l'aîné*, Tokyo: Texnai, t. 1, 2014.

- Jan Piotr Norblin. *Sentymentalny reporter. Grafika i malarstwo*, red. M. Zdańkowska, Warszawa: Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, 2022.
- Jean Houël (Rouen, 1735–Paris, 1813). *Collections de la Ville de Rouen*, „Cahiers du Cabinet des des-sins”, nr 6, Rouen: Musée des Beaux-arts, 2001.
- Kępińska A., *Jan Piotr Norblin*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1978.
- Levey M., *Painting and Sculpture in France 1700–1789*, New Haven–London: Yale University Press, 1993.
- Mała encyklopedia kultury antycznej: A–Z*, red. Z. Piszczek, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990.
- Michel Ch., *L'Académie royale de peinture et de sculpture. The Birth of the French School, 1648–1793*, Los Angeles: Getty Research Institute, 2018.
- Nagler G.K., *Neues Allgemeines Künstler-Lexikon oder Nachrichten aus dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter*, t. 9, München: Verlag von E.A. Fleischmann, 1840.
- Niemira K., *Your money or your life, or why Jean-Pierre Norblin de la Gourdain left Paris*, „Quart”, 2020, nr 2, s. 103–116.
- Pérouse de Montclos J.-M., *Jacques-Germain Soufflot*, Paris: Editions du Patrimoine, 2004.
- Pevsner N., *Le accademie d'arte*, tłum. L. Lovisetti Fuà, Torino: Einaudi, 1982.
- Portalis R., Béraldi H., *Les Graveurs du dix-huitième siècle*, Paris: Dmascène Morgand et Charles Fatout, 1880–1882 (reprint Paris: L'échelle de Jacob, 2001), t. 3.
- Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-arts*, red. J.-M. Leniaud, t. 3, Paris: École de Chartes, 2003.
- Procès verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture 1648–1793*, red. A. de Montaignon, t. 7, Paris: Charavay Frères, 1886.
- Procès verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture 1648–1793*, red. A. de Montaignon, t. 8, Paris: Charavay Frères, 1888.
- Rosset T.F. de, *Les Norblin: Une dynastie franco-polonaise de collectionneurs*, w: *Collections et marché de l'art en France 1789–1848*, red. M. Preti-Hamard, P. Sénéchal, Rennes–Paris: Presses Universitaires de Rennes, 2005, s. 375–385.
- Rottermund A., *Kolekcja w Pałacu na Wyspie. czyli jak uformować przestrzeń muzeum nowoczesnego*, w: *Rembrandt i inni. Królewska kolekcja obrazów Stanisława Augusta*, kat. wyst., red. D. Juszczyk, H. Małachowicz, Warszawa: Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie, 2011, t. 1, s. 10–23.
- Rottermund A., *Stolik z Gabinetu Monarchów Europejskich*, w: *Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981, s. 567–574.
- Sotheby's Monaco. Importants tableaux anciens et du XIXème siècle, 2 decembre 1994*, Monaco 1994.
- Sunderland J., *The Legend and Influence of Salvator Rosa in England in the Eighteenth Century*, „The Burlington Magazine”, t. 115, 1973, nr 849, s. 785–789.
- Szyrwińska A., *Polish Translations of Fénelon's "The Adventures of Telemachus" in the 18th and early 19th Century*, w: *Fénelon in the Enlightenment: Traditions, Adaptations, and Variations*, red. Ch. Schmitt-Maass, S. Stockhorst, D. Ahn, Amsterdam: Brill, 2014, s. 263–279.
- Vloberg M., *Jean Houël. Peintre et graveur. 1735-1813*, Paris: Jean Naert Editeur, 1930.
- Wallace R.W., *The Etchings of Salvator Rosa*, Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1979.
- Zuber R., Bury E., Lopez D., Picciola L., *Littérature française du XVIIe siècle*, Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

Dr Paweł Ignaczak, historyk sztuki, absolwent Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zainteresowania badawcze: szeroko rozumiana kultura artystyczna XVIII i XIX w., w tym twórczość amatorska, rysunek i grafika dawna (głównie polska i francuska tego czasu), historia kolekcjonerstwa i muzealnictwa.