

## ARTYKUŁY



JACEK KOWALSKI  
INSTYTUT HISTORII SZTUKI UAM

## SEJMIKI POLSKIE WEDŁUG JANA PIOTRA NORBLINA. PRÓBA ROZPOZNANIA

### 1. PRZEDMIOT ANALIZY

„Zdaje się, nikt nie przekazał poza Norblinem, plastycznie, na rysunku lub rycinie, jak się odbywały owe osławione sejmiki w Rzeczypospolitej w XVIII wieku”<sup>1</sup>. To zdanie Zygmunta Batowskiego, pierwszego monografisty twórczości Jana Piotra Norblina, wciąż pozostaje aktualne. Dlatego też od ponad stulecia rysunki tego artysty są głównym rezerwuarem ilustracji dla popularnych i naukowych książek o dziejach naszego kraju i narodowych obyczajach. Żywiołowość kreski, sugerująca ujęcie z natury poszczególnych postaci i całych grup, kazała ufać, nawet ponad miarę, tym wyobrażeniom. Sam Batowski pisał, że „mają one wartość źródła historycznego”. To prawda, ale dzieła sztuki nie można traktować tak samo jak urzędowego dokumentu, który w sprzyjających okolicznościach, acz też nie zawsze, da się uznać za w miarę „obiektywny”, beznamiętny, porównywalny do zapisu z kamery monitoringu. Dzieło sztuki zawsze interpretuje rzeczywistość z perspektywy tradycji artystycznej i samego twórcy. W wypadku Norblina, który niewątpliwie rysował z natury, ale też szkicował, by tak rzec, „z głowy”, „między rysunkami z natury i z wyobraźni nie ma istotnej różnicy”, bo „w obu przypadkach, niezależnie od źródła wizji artysty, trzeba założyć jej nieuniknione

---

<sup>1</sup> Zygmunt Batowski, *Norblin*, Lwów [1911], s. 119.

zapośredniczenie przez schematy przedstawieniowe<sup>2</sup>. Ponadto każdemu dziełu narzucane są klisze widzenia samych odbiorców (w tym badaczy), idących za intuicją, niekiedy zupełnie wyobcowaną z epoki, w której dzieło powstało. Nigdy więc nie jest ono, jako źródło historyczne, „neutralne” w popularnym znaczeniu tego słowa, zaś jego dotychczasowe odczytania warto rewidować. W odniesieniu do prac Norblina dowiódł tego przekonująco Stanisław Czekalski, analizując m.in. jego *Zaprzysiężenie Konstytucji 3 maja*<sup>3</sup>. Cykl *Sejmików* czeka dopiero na podobną analizę. Niniejszy artykuł jest przyczynkiem do tego rodzaju studium.

Poświęcam go siedemnastu znanym literaturze przedmiotu „sejmikowym” rysunkom Norblina i ich kopiom. Aż cztery z nich (licząc autorski zapewne przerys, wykonany prawdopodobnie na użytek rytownika) pozostają w zbiorach Biblioteki Kórnickiej, trzy w zbiorach Fundacji Czartoryskich (ob. Muzeum Narodowego w Krakowie), dwa w Muzeum Narodowym w Poznaniu, tyleż w Muzeum Sztuki w Winnicy na Ukrainie, po jednym w Muzeum Narodowym w Warszawie, Bibliotece Polskiej w Paryżu i w Muzeum Plastycznym im. Aleksandra Puszkina w Moskwie. Dwie kopie rysunków Norblina (jedna domniemana, jedna pewna) autorstwa Józefa Walla posiada Gabinet Rycin Uniwersytetu Warszawskiego, nadto anonimowa kopia z roku 1790 (lub odzwierciedlająca tak sygnowany oryginał) przechowywana jest w zbiorach kórnickich.

Łatwo zauważyć, że większość tych dzieł zachowała się w zbiorach potomków krewnych i powinowatych mecenasa artysty – czyli Czartoryskich i Działyńskich. Kopie Walla pochodzą zaś z Galerii Rycin Stanisława Augusta. Pod względem stylistycznym rysunki można dzielić na powstałe w Polsce przed ostatnim rozbiorem<sup>4</sup> i późniejsze, wykonane po powrocie do Francji (1808, 1809)<sup>5</sup>, mające zdecydowanie odmienny charakter formalny.

---

<sup>2</sup> Stanisław Czekalski, *Obcość i obecność. Horacjusze i Sarmaci. Wzory Davidowskie w twórczości Norblina*, „Artium Quaestiones” 2000, t. 11, s. 93.

<sup>3</sup> Tamże, zwł. s. 66 nn., tam dalsza literatura.

<sup>4</sup> Podstawa domniemanej kopii Walla musiała powstać w roku 1776 lub tylko nieco później (zob. przyp. 6), pozostałe rysunki tej grupy datowane są na lata 1785 i 1794, a kopia kórnicka sygnowana „1790” poświadcza istnienie kompozycji znanej jako *Sejmik w małym miasteczku* już w tym czasie, czyli na długo przed rokiem 1803, kiedy to Norblin sygnował autorską replikę tej pracy w Bronicach, gdzie przebywał w majątku Dembowskich jako nauczyciel rysunku siostry Leona Dembowskiego.

<sup>5</sup> Trzy spośród tych rysunków noszą datę 1808, jeden zaś datę 1809 pisaną ołówkiem i następnie poprawioną piórem, przy czym w cyfrze „9” pióro nakreśliło tylko pionową linię, nie domykając brzuska. Wydaje się, że jest to zwykła pomyłka i że trzeba uznać datę 1809 za właściwą – tak też przyjmuję w tym artykule.

## 2. PIERWSZY SEJMIK I JEGO ŹRÓDŁA IKONOGRAFICZNE

Exgotyczny temat polskiego sejmiku począł fascynować artystę zapewne tuż po przyjeździe do naszego kraju<sup>6</sup>. Datowany dwa lata później (1776) rysunek Józefa Walla (il. 3a) można bowiem uznać, w ślad za Januszem M. Michałowskim, za naśladownictwo nieznaney nam dziś kompozycji Francuza<sup>7</sup>. Przyjęcie tej bardzo prawdopodobnej hipotezy każe skorygować niegdysiejsze domysły, wedle których sceny „sejmikowe” Norblin miał szkicować „zapewne w latach osiemdziesiątych”.

<sup>6</sup> Jan Piotr (Jean Pierre) Norblin de la Gourdain (1745–1830) przybył do Polski w roku 1774, zapewne w maju, wraz z księciem Adamem Kazimierzem Czartoryskim. Został jego malarzem nadwornym i nauczycielem rysunku jego dzieci. Przebywał głównie w Warszawie i w podwarszawskiej siedzibie Czartoryskich w Powązkach, wyjeżdżał też do Wolczyna i Puław. Ponadto wykonywał zlecenia hrabiny Heleny Radziwiłłowej dla nieborowskiej Arkadii oraz dla galerii Stanisława Augusta, stąd też w korespondencji był tytułowany „Norblin peintre du Roi”, choć sam tego tytułu nie używał. Bywał też w innych wielkopańskich siedzibach na prowincji (Bronice Dembowskich, zapewne Opole Lubelskie Lubomirskich). W trakcie pobytu w Polsce wyjeżdżał kilkakrotnie do Saksonii i Francji. Do ojczyzny powrócił na stałe w 1804 roku. Zamieszkał wprost w Provins, potem zaś, od 1807 roku aż do końca życia, w Paryżu. Zob. Zygmunt Batowski, *Norblin...*; Alicja Kępińska, *Jan Piotr Norblin*, Wrocław 1978; Janusz M. Michałowski, hasło: *Norblin de la Gourdain Jan Piotr (Jean Pierre)*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 23, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1978, s. 175–182; Aleksandra Bernatowicz, *Norblin de la Gourdain Jan Piotr*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. VI, wyd. K. Mikocka-Rachubowa, M. Biernacka, Warszawa 1998.

<sup>7</sup> Identyczne motywy – wskazane po raz pierwszy przez Alicję Kępińską – dowodzą wzajemnej zależności dzieł Norblina i Walla, przy czym wszystko wskazuje na to, że Wall twórczo kopiował nieznaną nam dziś starszy oryginał Norblina, później przez tego ostatniego także powielany. Takie założenie przyjmują przynajmniej na użytek tego artykułu. Kępińska sądziła wprawdzie z początku, że to Francuz naśladował rysunki Polaka (Alicja Kępińska, *Sejmiki w rysunkach J.P. Norblina*, Warszawa 1958, s. 16–18). Janusz M. Michałowski poddał jej wniosek w wątpliwość, pisząc, że „nie możemy, w obecnym stanie wiedzy, odrzucić [...] możliwości, że nie *Sejmik* Walla z 1776 roku jest wzorem dla rysunku Norblina z 1785 roku, ale że rysunek Walla jest kopią, Norblina zaś – repliką, czy wariantem, wcześniejszego, nieznanego nam obecnie norblinowskiego *Sejmiku*” (zob. tenże, *Z poloniców Leningradu i Moskwy* (S. Czechowicz – J.P. Norblin – J. Kosiński – K. Wojniakowski), „Biuletyn Historii Sztuki” 1965, t. 27, z. 1, s. 51–70, cyt. s. 63). Kępińska odnotowała taką możliwość, ale nie wpłynęło to na jej późniejsze analizy (Alicja Kępińska, *Jan Piotr Norblin*, s. 55–59). Tymczasem należałoby przyjąć, że Wall, jako uboższy talentem i artystycznym doświadczeniem, musiał naśladować mistrza, a nie odwrotnie. Ponadto Janusz M. Michałowski wskazał na niedatowany rysunek *Sejmiku w małym miasteczku* Norblina w zbiorach moskiewskiego Muzeum im. A.S. Puszkina i dwie jego repliki – jedną autorstwa Walla (zmarłego w roku 1798), drugą zaś samego Norblina, datowaną na rok 1803. Analiza tych trzech prac pozwoliła mu stwierdzić, że rysunek Walla jest ewidentną kopią, na co wskazuje zarówno jego jakość artystyczna, jak i zasób zastosowanych w kompozycji motywów, uboższy od użytego przez Francuza (ten wniosek Kępińska zresztą zaakceptowała). Co ciekawe, w zbiorach kórnickich istnieje jeszcze jedna, anonimowa kopia tej samej pracy, sygnowana „Copie de Norblin 1790”. Wynikałoby stąd, że znane dziś Norblinowskie kompozycje „sejmikowe” to zaledwie część bezpowrotnie (?) zagubionego *oeuvre* artysty, a także, iż są to przeważnie późne repliki lub warianty dzieł wcześniejszych. Za tę ostatnią informację dziękuję panu Mikołajowi Potockiemu.

Możliwe oczywiście, że „mnożył” je szczególnie „w okresie poprzedzającym bezpośrednio Sejm Czteroletni, a także w czasie jego trwania”<sup>8</sup>, jednak sejmikami musiał zainteresować się znacznie wcześniej. Ważniejsza wszakże wydaje się inna kwestia: czy rysunki Norblina powstały na podstawie obserwacji z natury? Jak zauważył i – co więcej – wbrew wcześniejszej literaturze przedmiotu udowodnił Stanisław Czekański,

[...] 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<sup>9</sup>.

Niewątpliwie tak ma się rzecz również w wypadku *Sejmików*. Pilna obserwacja rzeczywistości mogła owocować szkicami, ale samo istnienie szkiców niczego jeszcze nie dowodzi, nie musiały one bowiem powstawać wyłącznie z natury. Tym bardziej że kolejne rysunki, które często interpretowano jako wyobrażenie konkretnych sejmików z tego czy innego miejsca i roku, powielają wypracowane przez artystę i powtarzane w szkicach typy postaci i grup, które mają charakter powtarzalnego uogólnienia. Trzeba więc przyjąć oczywistą konkluzję, która może skądinąd wydać się trywialną, że Norblin, a obok niego Wall, stali się tylko twórcami swoistej konwencji wyobrażania sejmików szlacheckich. Przy tworzeniu tej konwencji obaj artyści mogli i powinni byli odnieść się do rzeczywistości, w której uczestniczyli, ale także do wątlej, lecz istniejącej już wcześniej „sejmikowej” ikonografii oraz do współczesnej im sztuki „politycznej” czasów panowania Stanisława Augusta.

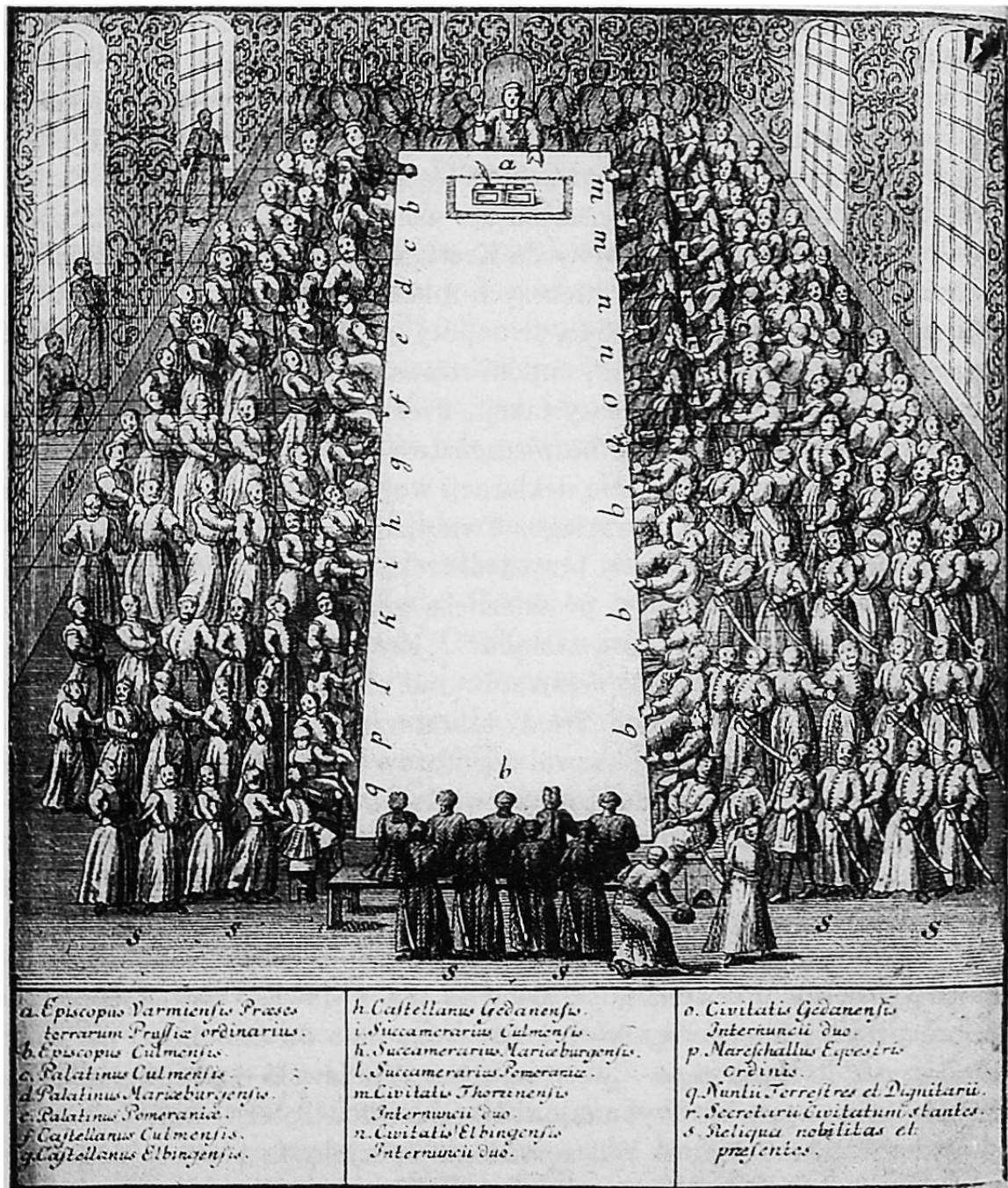
Jedyne znane mi wcześniejsze wyobrażenia polskiego sejmiku znalazły się na dwóch miedziorytach z lat 30. XVIII wieku.

Wiążą się one z okresem niepokojów podczas konkurencyjnych elekcji Stanisława Leszczyńskiego i Augusta III Sasa. Jeden z nich, opublikowany w Gdańsku, ukazuje sejmik generalny Prus Królewskich, który odbywał się zwykle w ratuszach Malborka lub Grudziądza<sup>10</sup> (il. 1). Nie jest to przedstawienie konkretnego wydarzenia ani miejsca, raczej widok idealny, który ma ukazać sposób obradowania

<sup>8</sup> Tadeusz Dobrowolski, *O dwóch scenach sejmikowych Norblina, o Koźmianie i Karpińskim*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie” 1963, t. III, s. 173.

<sup>9</sup> Stanisław Czekański, *Obcość i obecność...*, s. 86.

<sup>10</sup> Karta przedtytułowa dzieła Georga Petera Schultza *Historia interregni novissimi et comitiorum Prussia Polona anno 1733, Gedani 1738*.



Il. 1. Sejmik generalny Prus Królewskich, miedzioryt na karcie przedtytułowej, [w:] G.P. Schultz, *Historia interregni novissimi [...]*, Gedani 1738

tego samorządowego organu; stąd w legendzie nie uwzględniono nazwisk, lecz tylko godności i sprawowane urzędy. Widzimy niewiarygodnie wielki stół, wypełniający niemal całą salę, ukazaną w perspektywicznym skrócie, oświetloną oknami otwartymi w obu jej bocznych ścianach. Bezpośrednio za stołem siedzą na ławach dostojnicy i delegaci poszczególnych miast i sejmików powiatowych. Prezyduje im książę biskup warmiński, zasiadający pośrodku w głębi, na krześle z wysokim oparciem. Przed nim widnieją na stole dwa kałamarze z jednym tylko gęsim piórem. Za delegatami i dostojnikami, którzy w znacznej części ubrani są „po niemiecku”, tłoczy się na stojąco gromada szlachty w kontuszach z przypasanymi szablami. Na pierwszym planie jakiś szlachcic zdejmuje czapkę, czyniąc głęboki ukłon przed wielmożą, a po lewej szlacheccy (zapewne, sądząc po ubiorach) gapie zajęli wysokie okienne wnęki, aby lepiej widzieć obrady. Postaci zasiadające przy stole opatrzone odnośnikami, które objaśnia legenda zamieszczona pod ryciną. Rycina ta odpowiada w ogólnym zarysie (pomijając ów niezwykły stół) rozpowszechnionemu od XVI wieku schematowi wyobrażeń obrad senatu i sejmu polskiego czy synodów<sup>11</sup>.

Drugi osiemnastowieczny miedzioryt, dołączony do publikacji wydanej w Lipsku – Frankfurcie nad Odrą<sup>12</sup>, ma charakter groteskowy i satyryczny (il. 2). Ukazuje w symetrycznym układzie wewnątrz trójnawowej świątyni<sup>13</sup> wypełnionej tłumem siekającej się szablami szlachty, za nią zaś, w prezbiterium, ołtarz główny z wielkim krucyfiksem w nastawie. Pod łukiem tęczowym stoi kapłan z rękami wyciągniętymi ku walczącym – nie wiadomo, czy w liturgicznym geście *Dominus vobiscum*, czy w geście zdumienia i rozpacz<sup>14</sup>.

Rycina pomija nieodzownych przecież dla obrad urzędników i stół marszałkowski. Można by nawet wątpić, czy naprawdę mamy tu do czynienia z sejmikiem,

<sup>11</sup> Sejmy polskie ukazywano przeważnie w widoku osiowym, zob. np. Bożena Wierzbicka, *Gmachy i wnętrza sejmowe w Polsce*, Warszawa 1998, il. 25, 27, 29, 56, 75, 77. Kilka polskich wyobrażeń synodów reprodukuje *Encyklopedia staropolska* Aleksandra Brücknera (tenże, *Encyklopedia staropolska*, t. II, Warszawa 1939, kol. 569–574).

<sup>12</sup> Miedzioryt na karcie przedtytułowej w: *Gedoppelter Polnischer Sack-Spiegel oder Merckwürdige Vorbildung des Ehemahl-und Dermahligen Zustandes in Pohlen: nebst denen neuesten zu der jetzigen Zeit darinnen vorgelaufen sehr curieusen Begebenheiten [...] Nebst einen denckwürdigen Titul-Kupffers*, Frankfurt und Leipzig 1734.

<sup>13</sup> W gruncie rzeczy widzimy tu jedynie jedną nawę boczną, ponieważ domniemana lewa to przestrzeń empory umieszczonej równolegle do osi świątyni.

<sup>14</sup> Zob. gest *Dominus vobiscum* w nowożytnej ikonografii mszy świętej w Polsce, Michał Janocha, *Missa in arte polona. Ikonografia mszy świętej w średniowiecznej i nowożytnej sztuce polskiej*, Warszawa 1998, s. 92, il. 131, 133.





Il. 2. Wyobrażenie nieokreślonego sejmiku, miedzioryt na karcie przedtytułowej, [w:] *Gedoppelter Polnischer Sack-Spiegel* [...], Frankfurt und Leipzig 1734

bo wyobrażenie to, o ile mi wiadomo – nieanalizowane przez badaczy, nie ma odautorskiego tytułu. Ubioru polskiej szlachty oddano tu po części bez znajomości rzeczy, niektóre kontusze bardziej przypominają księżowskie sutanny lub też draperie charakterystyczne dla barokowych rzeźb świętych pańskich.

Czy Wall w rysunku z 1776 roku i Norblin (którego, jak zakładam, ten pierwszy kopiował) znali oba miedzioryty? Trzeba przypuścić, że tak. Motywy „czapującego” szlachcica i panów braci wdrapujących się na wszelkie nadające się do tego elementy architektury oraz dobytých szabel i narzędzi do pisania stojących na stole mogły wprawdzie powstać bez pośrednictwa tych rycin, występują też na innych wyobrażeniach z epoki. Jednakże rezygnacja z ukazania dostojników i groteskowość postaci niektórych sejmikujących w połączeniu z osiowym i perspektywicznym wyobrażeniem świątyni, w której dziwaczna draperia występuje z boku kompozycji, kapłan zaś konsekwentnie rysowany jest w głębi, na ostatnim planie (dodajmy: jego obecność przeczy sejmikowej praktyce) (il. 3a, 4a) – to przesłanki, które wiążą wszystkie rysunki Walla i Norblina z oboma miedziorytami, przede wszystkim zaś z drugim z nich. Skądinąd także układ półkolistych arkad międzynawowych z jednej strony i drewnianej (?) emporii dla publiczności z drugiej odpowiada – tyle że w porządku odwróconym – kościołowi „odrysowanemu” przez Norblina na najstarszym z jego *Sejmików*, jaki znany jest z oryginału (il. 4a).

Z kolei widniejące pośrodku rysunku Walla postaci ściskające sobie ręce (il. 3c), choć to motyw powszechny w tradycji artystycznej od niepamiętnych czasów, nawiązują niemal na pewno do obrazów ukazujących elekcję Stanisława Augusta. Pierwszy z tych obrazów, anonimowy, powstał być może zaraz po 1764 roku (il. 3d). Dwa pozostałe namalował Bernardo Belotto w latach 1776 i 1778 (il. 3b)<sup>15</sup>. Co ciekawe, na przypisanym Norblinowi obrazie ze zbiorów wawelskich

---

<sup>15</sup> Grupy szlachty podającej sobie dłonie widzimy na anonimowym obrazie malowanym po 1765 roku, ukazującym elekcję Stanisława Augusta (właściwie: audiencję nuncjusza papieskiego w Kole Rycerskim podczas elekcji 1764 roku), ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Obraz ten stał się niewątpliwie inspiracją dla dwóch dzieł Bernarda Belotta ukazujących ten sam temat – z roku 1776 i 1778. Wersja pierwsza kompozycji znajduje się w zbiorach Fundacji Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu, druga w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie. Powstaje tu pytanie, czy Wall nie dodał do kopiowanego przez siebie obrazu Norblina motywu z dzieła Belotta, którego był przecież uczniem. Zob. Juliusz A. Chrościcki, *O polu elekcyjnym z roku 1764*, „Roczniki Humanistyczne” 1987, t. 34, z. 4, s. 129–139; Ewa Hołuszka, Paweł Łukasiewicz, *Malarstwo polskie od baroku do modernizmu. Katalog zbiorów*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu 2013, s. 371, nr 703; Alberto Rizzi, *Canaletto w Warszawie. Dzieła Bernarda Belotta zwanego Canalettem w stolicy Stanisława Augusta*, przeł. Katarzyna Jursz-Salvadori, Warszawa 2006, s. 146–155, tamże dalsza literatura.



II. 3a. Józef Wall, *Sejmik w kościele* (kopia kompozycji J.P. Norblina?), 1776, Zbiory Graficzne Uniwersytetu Warszawskiego



Il. 3b. Bernardo Belotto zwany Canaletto, szlachcice ściskający sobie dłonie, fragm. obrazu *Elekcja Stanisława Augusta*, 1778, Zamek Królewski w Warszawie



Il. 3c. Józef Wall, szlachcice ściskający sobie dłonie, fragm. il. 3a



Il. 3d. Nieznany malarz polski, szlachcice ściskający sobie dłonie, fragm. obrazu *Elekcja Stanisława Augusta*, po 1765, Muzeum Narodowe we Wrocławiu.  
Fot. Jacek Kowalski



Il. 3e. Józef Wall, sejmikujący szlachcice na ambonie, fragm. il. 3a



Il. 4a. Jan Piotr Norblin, *Sejmik w kościele*, Muzeum Narodowe w Warszawie



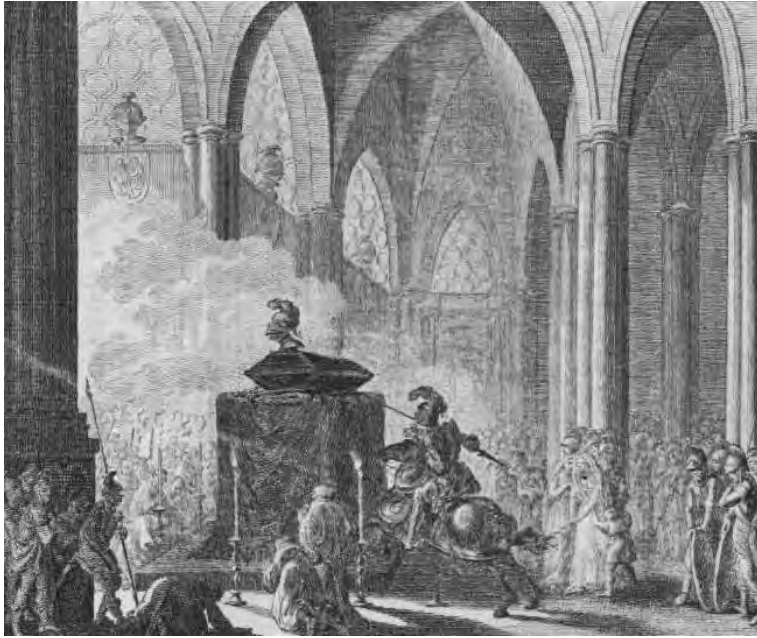
Il. 4b. Jan Piotr Norblin, dyskutujący szlachcice, fragm. il. 4a



Il. 4c. Jan Piotr Norblin, nabożeństwo przy ołtarzu głównym, fragm. il. 4a



Il. 4d. Jan Piotr Norblin, sejmikujący szlachcice na ołtarzu, fragm. il. 4a



Il. 4e. Imaginacyjne wnętrze gotyckiej świątyni. Ilustracja do *Śpiewów historycznych* J.U. Niemcewicza, 1816



Il. 4f. Krużganek przy katedrze w Cahors, ryt. John Skelton, 1836





Il. 5. Jan Piotr Norblin, *Sejmik przed kościołem*, 1790, Muzeum Narodowe w Krakowie.  
Zbiory Książąt Czartoryskich



Il. 6. *Sejmik w małym miasteczku*. Anonimowa kopia rysunku J.P. Norblina, 1790, Biblioteka Kórnicka PAN. Fot. Mikołaj Potocki



Il. 7. Józef Wall, *Sejmik w małym miasteczku*, przed 1798, Zbiory Graficzne Uniwersytetu Warszawskiego.



Il. 8a. Jan Piotr Norblin, *Sejmik w małym miasteczku*, 1803, Biblioteka Kórnicka PAN.  
Fot. Mikołaj Potocki



Il. 8b. Jan Piotr Norblin, szlachcic kłaniający się magnatowi, fragm. il. 8a. Fot. Mikołaj Potocki



Il. 8c. Szlachcic kłaniający się magnatowi, fragm. przypisywanego ostatnio Janowi Piotrowi Norblinowi obrazu *Elekcja Wettina na króla Polski*, ok. 1788-1791 (?), Zamek Królewski na Wawelu



Il. 9. Jan Piotr Norblin, *Zebrańie sejmikowe*, 1794, Muzeum Narodowe w Krakowie.  
Zbiory Książąt Czartoryskich



Il. 10a. Jan Piotr Norblin, *Zaprzysiężenie Konstytucji 3 maja*, 1804–1806, Biblioteka Kórnicka PAN. Fot. Mikołaj Potocki



Il. 10b. Jan Piotr Norblin, *protestujący poseł Suchorzewski*, fragm. il. 10a. Fot. Mikołaj Potocki



Il. 10c. Jan Piotr Norblin, przewrócony uczestnik sejmiku, fragm. il. 5



Il. 10d. Jan Piotr Norblin, przewrócony uczestnik sejmiku, fragm. il. 8a. Fot. Mikołaj Potocki



Il. 10e. Jan Piotr Norblin, stojący szlachcic, fragm. il. 10a. Fot. Mikołaj Potocki



Il. 11. Jan Piotr Norblin, *Sejmik w kościele*, 1808, Muzeum Narodowe w Poznaniu



Il. 12. Jan Piotr Norblin, *Sejmik w kościele*, 1808, Muzeum Narodowe w Poznaniu





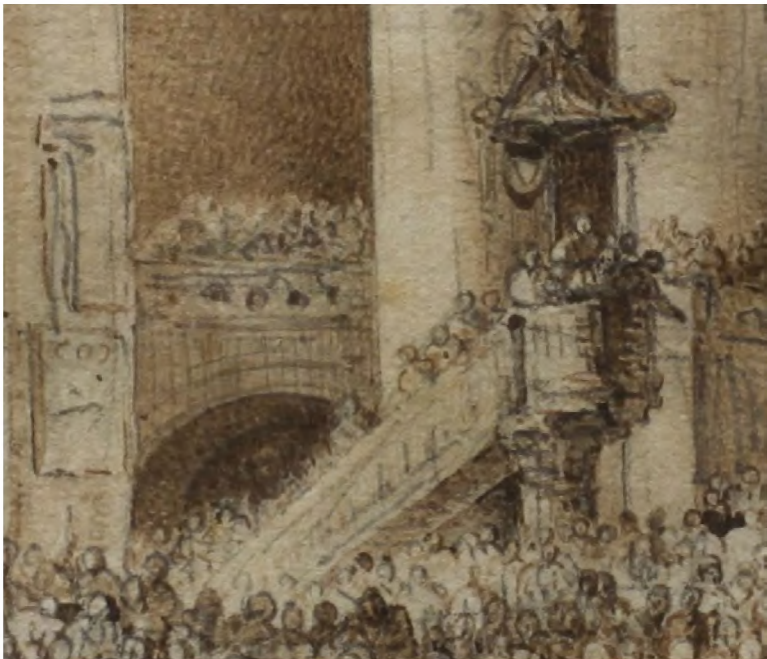
Il. 13. Jan Piotr Norblin, *Sejmik w kościele*, 1809, Muzeum Narodowe w Krakowie.  
Zbiory Książąt Czartoryskich



Il. 14a. Jan Piotr Norblin, *Sejmik w kościele*, 1808, Biblioteka Kórnicka PAN. Fot. Mikołaj Potocki



Il. 14b. Jan Piotr Norblin, szlachta stojąca na ołtarzu, fragm. il. 14a. Fot. Mikołaj Potocki



Il. 14c. Jan Piotr Norblin, szlachta na ambonie, fragm. il. 14a. Fot. Mikołaj Potocki



Il. 15a. Jan Piotr Norblin, *Sejmik w kościele*, 1808, Biblioteka Kórnicka PAN. Fot. Mikołaj Potocki



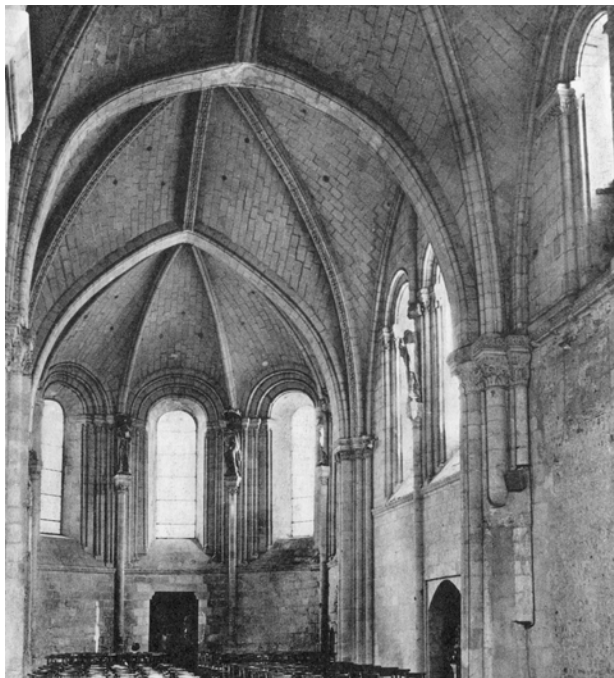
Il. 15b. Jan Piotr Norblin, szlachta w kościele i żołnierz polskiej jazdy tatarskiej (?),  
fragm. il. 15a. Fot. Mikołaj Potocki



Il. 15c. Msze święte odprawiane przy ołtarzach bocznych,  
fragm. il. 15a. Fot. Mikołaj Potocki



Il. 15d. Angers, kościół Saint-Serge. Fot. według André Mussat, *Le style gothique de l'Ouest de la France: XIIème-XIIIème siècles*, Paris 1963. Repr. Ryszard Rau



Il. 15e. Angers, kościół Saint-Martin. Fot. wg André Mussat, *Le style...* Repr. Ryszard Rau



Il. 16a. Jan Piotr Norblin, *Sejmik polski w kościele*, 1808, Biblioteka Polska w Paryżu



Il. 16b. Jan Piotr Norblin, *szlachta w kościele*, fragm. il. 16a



Il. 16c. Jan Piotr Norblin, szlachta, wymiotujący szlachcic i huzar w kościele, fragm. il. 16a



Il. 16d. Jan Piotr Norblin, szlachta w kościele, fragm. il. 16a



Il. 16e. Jan Piotr Norblin, grupa dwóch szlachciców, w tym jeden w kontuszu i peruce, ukazany od tyłu, na rysunkach z 1785 r. (fragm. il. 4a) i z 1808 r. (fragm. il. 16a)

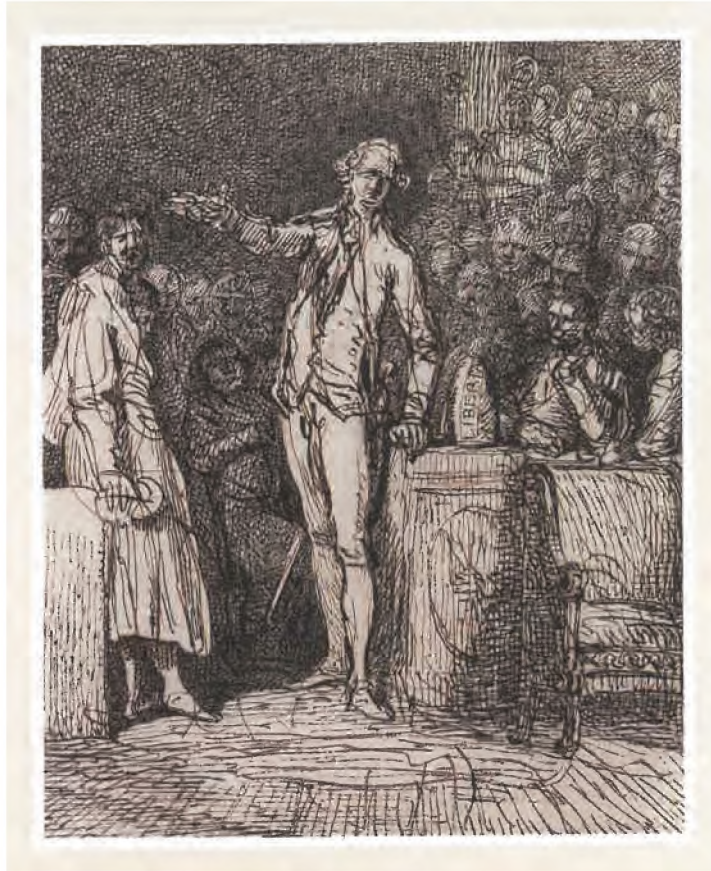


Il. 16f. Jan Piotr Norblin, dwie empyry zachodnie z arbitrami sejmikowymi, fragm. il. 16a





Il. 16g, h. Kościół pobenedyktynski w Paray-le-Monial i kościół pocysterski w Fontenay.  
Fot. Jarosław Jarzewicz



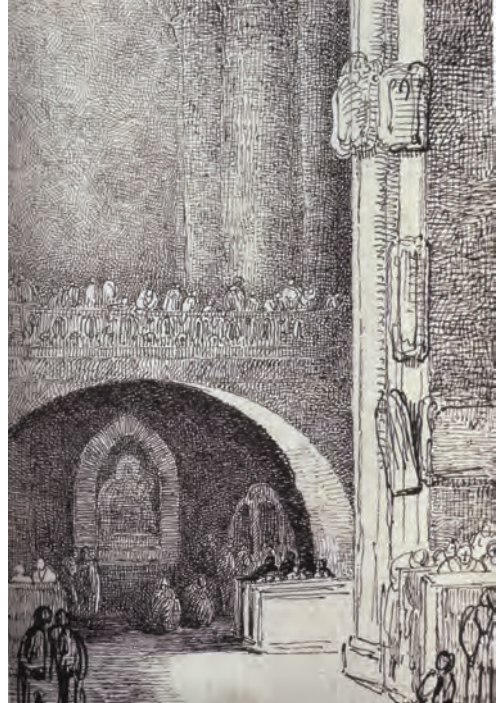
Il. 17a. Jan Piotr Norblin, magnat przemawiający na Sejmie, przed 1789 (?).  
Album prac artysty ze zbiorów Muzeum Sztuki w Winnicy (Ukraina)



Il. 17b. Jan Piotr Norblin, szlachcic czytający dokument podczas sejmiku (?). Album prac artysty ze zbiorów Muzeum Sztuki w Winnicy (Ukraina)



Il. 17c. Jan Piotr Norblin, nabożeństwo w polskim kościele.  
Album prac artysty ze zbiorów Muzeum Sztuki w Winnicy (Ukraina)



Il. 17d, e, f. Jan Piotr Norblin, trzy szkice wnętrza kościelnych. Album prac artysty ze zbiorów Muzeum Sztuki w Winnicy (Ukraina)



Il. 18. Marian Jaroczyński, *Pierwsze walne zebranie Ligi Polskiej w Kórniku w dniach 10, 11, 12 stycznia 1849, 1849*, Biblioteka Kórnicka PAN. Fot. Mikołaj Potocki

*Elekcja Wettina na króla Polski* motyw ten nie występuje. To ostatnie dzieło, wzorowane na XVIII-wiecznej grafice Johanna Gottfrieda Krügnera, poświadczałoby zaznajomienie się Norblina z wcześniejszą „polityczną” ikonografią polską, lecz liczne odmienności w sposobie malowania każą ostrożnie podchodzić do proponowanej atrybucji<sup>16</sup>.

### 3. MOTYWY

Na rysunku Walla (il. 3a) gęsty tłum drobnych osobników w kontuszach przepelnia ukazane w perspektywie wnętrze. Znajdujemy tu grupy i postaci charakterystyczne dla późniejszych dzieł Norblina. Przede wszystkim na pierwszym planie widnieje półleżący, wymiotujący szlachcic – zapewne pijany – z podtrzymującym go towarzyszem. Grupę tę znamy i z innych *Sejmików*, i ze szkiców artysty. Ma ona też warianty – na jednym z rysunków szlachcic wymiotuje niemal w identycznej pozycji, na siedząco (il. 4a, 14b), na innym na stojąco (il. 16a, c), w jednym przypadku jednocześnie oddając mocz i zawartość żołądka (il. 5). Świadcowie tej sceny są zawsze zbulwersowani, komentują ją gestem i mimiką. Dalej mamy powtarzającą się grupę dwóch dyskutujących ze sobą szlachciców – chudego i grubego<sup>17</sup>. Typowa jest też grupa panów braci, którzy wdrapali się na piedestał filara lub na ołtarz, na którym, siedząc albo też stojąc, wznoszą ręce w geście protestu lub akklamacji, zapewne w odpowiedzi na wezwanie płynące od marszałkowskiego stołu. Podobna grupa przepelnia ambonę. Nieodmiennie będą się na późniejszych rysunkach mnożyć postaci szlachty siedzącej lub stojącej w ławkach i poza ławkami, ukazane w żywej dyskusji. Ich grymasy i gesty wyrażają na przemian akceptację i radość oraz niezadowolenie i niesmak.

Kto dobrze się przypatrzy (a trzeba na to pewnego wysiłku), dostrzeże na trzecim planie rysunku Walla ledwie widoczny zarys głowy i dłoni szlachcica, który, siedząc przy stole w głębi nawy, przerwał lekturę tekstu zapisanego na rozłożonej karcie i ogląda się niespokojnie za siebie. Tam błyskają niewyraźnie cztery mikroskopijne głowy, ręce i wzniesione do cięcia szable, zaznaczone pośpieszną, pojedynczą kreską (il. 3e). Na późniejszych „sejmikowych” rysunkach Norblina ów stół

<sup>16</sup> Dzieło to zostało przypisane Norblinowi przez Kazimierza Kuczmana, zob. tenże, „*Elekcja Wettina na króla Polski*” – *dzieło Jana Piotra Norblina*, „*Studia Waweliana*” 2002/2003, nr 11/12, s. 189–207.

<sup>17</sup> Wymienione tu postacie znane są też ze szkiców Norblina, zob. Alicja Kępińska, *Jan Piotr Norblin...*, il. 130–133.

wraz z zasiadającym przy nim pisarzem oraz stojącym za nim marszałkiem będą stałym elementem kompozycji, tak samo jak szlachcic, który pośród tłumu czyta jakiś dokument. Lektura dokumentu ukazana przy stole lub na wolnym powietrzu jest lub może być publiczna i dotyczy pewnie jakiejś sejmikowej uchwały (il. 6, 7, 9)<sup>18</sup>, zaś prywatna, poboczna, w towarzystwie towarzysza-doradcy związana jest z redagowaniem indywidualnego tekstu (il. 4b, 17b). Natomiast bójka na szable nie pojawi się już wewnątrz świątyni, tylko na wolnym powietrzu – we wszystkich wersjach *Sejmiku w małym miasteczku* (il. 5, 6, 7, 8a), gdzie tłum zbrojnej szlachty tratuje obalonego na wznak szlachcica. Te sceny walki na szable i z użyciem broni palnej (o jej użyciu świadczą kłęby dymu), choć zajmować będą wiele miejsca, to dopiero na dalszych planach, podobnie jak postaci kapłanów interweniujących bądź odprawiających nabożeństwo (il. 3e, 4c, 15c). Natomiast dumnych magnatów ujrzymy, o dziwo, tylko na planie pierwszym. Poza tym występuje jeszcze szereg innych drobnych, powtarzalnych motywów, także nieantropomorficznych, np. psy i inne zwierzęta wałęsające się po miejscu obrad czy odwrócone do góry nogami kotły, zmagazynowane pośród rupieci na przyściennej szafie lub ponad obramieniem portalu (il. 3a, 4a, 15b, 16a, c).

Obok postaci, grup i motywów powtarzalnych na rysunku Walla ujrzymy także takie, których w późniejszych pracach Norblina brak. Nie pojawi się więcej wspomniana już grupa dwóch szlachciców podających sobie dłonie (il. 3c) ani zespół muzykantów, którzy u Walla zajmują prawy skraj pierwszego planu, bijąc w kotły i dmąc w trąbki (il. 3a). Przygląda im się trzech małych chłopców (z których jeden beczere-monialnie przedrzeźnia grających, a może strzela do nich z dziecięcej dmuchawki?). Dalej zaś widać dwóch szlachciców z rezygnacją zasłaniających sobie uszy – widocznie muzyka okazała się zbyt hałaśliwa. Wszyscy oni nie powtórzą się już w twórczości Norblina, który, co trzeba zaznaczyć, lubił tematy muzyczne i wykonał w Polsce szereg tego rodzaju szkiców z natury, ale na jego znanych pracach nie uświadczymy widoku podobnej kapeli. Jej miejsce (w prawym dolnym rogu) na „sejmikowych” rysunkach zajmować będzie konsekwentnie pojedynczy, klęczący żebrak – jakby realizujący zalecenia ówczesnych synodów głoszących, że „ubodzy podczas Mszy i kazania nie powinni chodzić po kościele dla zbierania jałmużny, lecz stać u drzwi”<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Jedna z kompozycji, ukazująca emocjonalne reakcje szlachty wobec głośnej lektury dokumentu, czytanego z karty przez osobnika usytuowanego w centrum (il. 9), zreprodukowana została w *Encyklopedii staropolskiej* Aleksandra Brücknera z podpisem: „Lament szlachty na wiadomość o upadku Polski” (dz. cyt., t. II, kol. 601–602). Jest to interpretacja oparta zapewne na notatce artysty położonej pod tym rysunkiem: „fait en Pologne en 1794” („wykonane w Polsce w 1794”).

<sup>19</sup> Synody płocki z 1733 i kijowski z 1762 roku, cyt. za hasłem *Msza w Polsce*, [w:] *Encyklopedia*



Warto jeszcze zauważyć, że oprócz żebraków na rysunku Walla brakuje kilku innych typowo Norblinowskich motywów. Na przykład nie ma szlachciców obejmujących się i całujących<sup>20</sup> ani grupy magnata ze szlachcicem składającym mu uniżony ukłon. Wszystkich zobaczymy natomiast na Wallowej wersji *Sejmiku w małym miasteczku* (il. 7).

#### 4. DETALE STROJU I UZBROJENIA

W dalszych punktach wyszczególnione zostaną przypadki fantazyjnego zestawiania lub nawet wymyślania przez artystę motywów ukazanych na rysunkach dotyczących *Sejmików*. Zaznaczyć tu jednak trzeba, że Norblin był obserwatorem niepospolitym i jego fantazje niemal zawsze opierają się na dobrym rozpoznaniu detalu. I tak, w przeciwieństwie do wspomnianych wyżej niemieckich miedziorytów, artysta konsekwentnie charakteryzuje konkretne warianty kontuszów (przynajmniej w jednym przypadku jest to tzw. kontusz munduru wojewódzkiego, co sugeruje ozdobny naramiennik<sup>21</sup> [il. 4b]) i sposoby ich noszenia (np. z wylotami założonymi lub zarzuconymi w tył), różne rodzaje ubiorów, w tym np. mundury wojskowe, i rozmaite czapki: są tu i kuczmy, i furażerki, i kaszkiety huzarskie, wreszcie liczne konfederatki.

Te ostatnie wydają się szczególnie godne uwagi. Otóż Norblin przybył do Polski w dobie, gdy husaria przekształciła się w kawalerię narodową, przyjmując zamiast zbroi charakterystyczny, polski mundur, który już niedługo miał dać początek uniformom ułańskim. Z początku żołnierze kawalerii narodowej nosili jeszcze żupan

---

*kościelna podług teologicznej encyklopedji Wetzera i Weltego [...] wydana przez x. Michała Nowodworskiego, t. XV, Warszawa 1883, s. 243.*

<sup>20</sup> Nie jest to moment przekazania znaku pokoju, bo w dawnej Polsce wierni nie ściskali sobie rąk, lecz całowali patenę lub pacyfikał podawany przez kapłana. Zob. Paweł Sczaniecki, *Służba Boża w dawnej Polsce. Seria druga*, Poznań – Warszawa – Lublin 1966, s. 170.

<sup>21</sup> Mundury wojewódzkie były to kontusze lub też ubiory krojone wedle mody zachodnioeuropejskiej, szyte z tkanin wyrabianych w kraju, w barwach określonego województwa lub ziemi, które określiły ustawa sejmowa i uchwały sejmików w latach 1776 i 1777. Noszenie munduru wojewódzkiego nie było obowiązkiem, lecz przywilejem, który obywatele masowo podchwycili. Drobną szlachta przywdziewała mundury wojewódzkie z dumy, magnaci – aby zyskać przychylność wyborców. Jak świadczą relacje z epoki, większość kontuszów używanych w końcu istnienia Rzeczypospolitej były to kontusze mundurowe. Pobawione barw rysunki Norblina nie mogą tego odzwierciedlić, jedynym znakiem rozpoznawczym munduru wojewódzkiego zdaje się wspomniany powyżej, raz tylko wyobrażony naramiennik. O mundurach wojewódzkich zob.: Tadeusz Jeziorowski, Andrzej Jeziorowski, *Mundury wojewódzkie Rzeczypospolitej Obojga Narodów*, Warszawa 1992; Julia Możdżeń, *Mundury wojewódzkie a renesans polskiego stroju narodowego w epoce stanisławowskiej*, „*Sensus Historiae*” 2011, t. 4, z. 3, s. 11–31.

i kontusz; ten ostatni jednak szybko został porzucony, a żupan zaczęto skracać. Wszystkie te nowości wymieniał *Ordynans* z roku 1778, zmieniony w szczegółach przez *Przepis ubioru* z roku 1785. Według *Ordynansu* oficerowie i towarzysze mieli nosić spopularyzowane już w czasie konfederacji barskiej czapki polskie z czworogrannym wierzchem, ozdobione białymi kokardami, kitą i sznurem, oraz granatowe kurtki do pół uda. Pod kurtkami żołnierze wyższych szarż kładli żupan sięgający aż do pół łydki lub, tak jak młodszy stopniem, krótkie żupaniki wpuszczane w szarawary z lampasami. Oficerowie wpuszczali szarawary w cholewy, reszta wykładała szarawary na cholewy. *Przepis* z roku 1785 wprowadził jednolite dla wszystkich, krótsze już, kurtki, żupan wpuszczane do spodni i spodnie nakładane na cholewy butów. Nadal zwano je szarawarami lub też rajtuzami; były bardziej dopasowane niż poprzednio, choć nie obcisłe. Co do polskich czapek, przysługiwały odtąd tylko oficerom i towarzyszom, a pocztowi mieli nosić tzw. giwery. *Przepis* określał dokładnie wysokość rogatywek oficerskich i towarzyskich na 10 cali (24 cm), przy czym na wierzch przypadało 6 cali, zaś na barankowy otok 4 cale. Czapka taka miała być usztywniona drutami i wypchana bawełną, a ozdabiać ją miały biała kokarda z nałożoną srebrną szkofią w formie królewskiej cyfry, biała włosiana kita, umocowana w szkofii, oraz „sznur karmazynowy opasujący czapkę z dwoma kutasikami karmazynowymi srebrem przetykanymi na kokardę spuszczone”<sup>22</sup>.

Wszystkie te szczegóły możemy rozpoznać na rysunkach Norblina. Zdaje się, że niekiedy miały dla artysty istotne znaczenie (o czym dalej). Trzeba tu oczywiście pamiętać, że zmiana przepisów nie oznaczała błyskawicznego przekształcenia mundurów we wszystkich oddziałach, nadto niektóre detale zawdzięczamy z pewnością fantazji malarza. I tak, zarówno na rysunku Walla z 1776 roku, jak i Norblina z 1785 roku (il. 3a, 4a) widzimy opasłego szlachcica w wojskowych szarawarach z najwyraźniej „cywilną” czapką, odzianego od pasa w górę w żupan i kontusz z odrzuconymi wylotami, których dolne połę gdzieś przepadły. Trudno przypuścić, aby zostały wpuszczone w spodnie. Choć można było tak postąpić z wojskowym żupanem, to już w żadnym wypadku z kontuszem. Zdaje się więc, że mamy do czynienia z przekonującą artystycznie „fikcją odzieżową”. Podobną fikcją jest cała seria szlacheckich czapek prawdziwych co do kroju, ale nienaturalnie nasadzonych na sam czubek głowy. Wydawałoby się, że w ogóle nie da się ich nosić w taki

---

<sup>22</sup> Opis i cyt. za: Maciej Trąbski, *Uzbrojenie i umundurowanie kawalerii narodowej wojska koronnego w latach 1775–1794*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Seria Zeszyty Historyczne” 2009, nr 10, s. 243. Tamże dalsza literatura.

sposób. Na innych obrazach z epoki podobną manierę uświadczymy wyjątkowo (np. w scenie całujących się szlachciców na *Elekcji Stanisława Augusta* pędzla Bernarda Belotta (il. 3d); brak zaś takiego elementu na przypisanej Norblinowi *Elekcji Wettina* ze zbiorów wawelskich). Zapewne artysta przeinterpretował nonszalanckie zwyczaje mężczyzn „dawnego sarmatyzmu” (by użyć określenia Jędrzeja Kitowicza), którzy, skoro słońce przypiekało, wkładali czapki np. „tylko na jednym uchu zawiesiwszy”<sup>23</sup>.

Z kolei ukazani na rysunku Walla muzykanci (il. 3a), czyli dwaj trębacze i tzw. palkier bijący w parę kotłów, noszą żupany i szable, a jeden z nich ma płaszcz narzucony na ramiona. Skład tej kapeli przypomina żywo konną orkiestrę wojskową narodowego autoramentu jeszcze z czasów saskich, w której „najprzód jechało dwóch trębaczów, potrzebując tędy owędy marsz; za trębaczami następował dobosz, bijący pałkami w dwa kotły miedziane”<sup>24</sup>. Podobni muzykanci występowali też podczas magnackich, uroczystych wjazdów na sejmiiki. Narysowane przez artystę ubiory mogłyby należeć zarówno do orkiestry wojskowej, jak i cywilnej, jednak u stóp palkiera leży konfederatka, jak się wydaje, z przeszywanym wierzchem i z kitką, przypominająca czapkę kawalerii narodowej. Artysta pragnął ją wyróżnić, o czym świadczy rzucona na ziemię czapka pijanicy z tego samego rysunku – wyraźnie inna, wprawdzie także czworogranna, lecz o miękkim wierzchu.

Późniejsze *Sejmiki* ukazują już nowe mundury kawalerii narodowej, i to w pełnej okazałości. Na *Sejmiku w małym miasteczku* z 1803 roku (il. 8a) u lewej krawędzi obrazu stoi towarzysz w wąskich spodniach nasuniętych na cholewy, zatem zapewne z czasu po 1785 roku. Oficer, rozpoznawalny po przewiązanej w pasie szarfie, który stoi za stołem marszałkowskim, czytając dokument, na rysunku *Sejmiku w kościele* z 1809 roku, nosi kurtkę-kontusz nałożoną na długi żupan, oba w starszym typie, czyli według *Ordynansu* z 1778 roku (il. 13). Z kolei na pierwszym planie *Zaprzysiężenia Konstytucji 3 maja* ze zbiorów kórnickich (1804–1806) występuje oficer lub towarzysz kawalerii narodowej w szarawarach starego typu, za to z nowszą, usztywnioną czapką (według wspomnianego *Przepisu* z roku 1785<sup>25</sup>), którą złożył obok na ławce (il. 10b). I wreszcie oficer stojący za

<sup>23</sup> Jędrzej Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, oprac. Maria Dernałowicz, Warszawa 1985, s. 253.

<sup>24</sup> Tamże, s. 165.

<sup>25</sup> Nie jest pewne, czy usztywnione drutem czapki nie zaistniały już wcześniej. W tym miejscu pragnę serdecznie podziękować panu Tadeuszowi Jeziorowskiemu za konsultacje dotyczące kształtu i sposobu używania dawnych polskich mundurów oraz rodzajów broni białej.

stołem marszałkowskim w scenie *Sejmiku w kościele* z 1808 roku (il. 12), również przepasany szarfą, nosi mundur szyty w całości według nowych regulacji. Na licznych rysunkach widoczne są też doskonale zaobserwowane szczegóły: epolety, ładownice z przepisowym krzyżem kawalerskim i inne, których już nie wymieniam.

Rzadziej występują mundury innych formacji. U prawego skraja kompozycji *Sejmik w małym miasteczku* (il. 5, 6, 7, 8a) Norblin dał świetnie zaobserwowane postacie huzarów, z charakterystycznymi wąsikami, w czakach z tzw. flamą spuszczoną na plecy. Kiedy indziej największy spośród *Sejmików w kościele* z 1808 roku, ze zbiorów Biblioteki Kórnickiej, ukazuje rzadką w ikonografii postać, zapewne żołnierza polskiej jazdy tatarskiej (?) (il. 15b). Nosi on katankę z krótkimi rękawami, na głowie zapewne rodzaj furażerki z flamą, u pasa zaś zawiesił perską szablę z naporstkową głowicą i otwartą rękojeścią bez osłony dłoni. Wygląda na to, że towarzyszy on, jako służyący, jednemu z obejmujących się szlachciców. Dokładnie tak samo skomponowana grupa widnieje na *Sejmiku polskim w kościele* z tegoż 1808 roku; tutaj „Tatara” zastąpił hajduk-węgrzynek jednego z panów braci, dzierżący tzw. obuszek, czyli broń noszoną na co dzień jako swego rodzaju laska – bez wątpienia własność jego chlebobdawcy.

Co do broni białej, Norblin udokumentował na *Sejmikach* szereg jej rodzajów: od powyższego obuszka, przez karabele i szable „kościuszkówki” używane w kawalerii narodowej, po kaukaską „szaszkę” bez jelca, z dwudzielną głowicą.

Najpóźniejszy mundur wojskowy ukazany został na rysunku *Sejmiku w kościele* z 1809 roku (il. 13). Na pierwszym planie widnieje tam oficer uczesany *à la Titus*, ubrany w mundurowy frak i specyficzne, obcisłe buty o długich, zawijanych, również obcisłych cholewach. W ręce trzyma dwurożny kapelusz (*bicorné*). Taki strój i fryzura odpowiadają czasom napoleońskim, w których rysunek ten powstał. Trudno orzec, o jaką konkretną formację tu chodzi, ale raczej nie powinno ulegać wątpliwości, że artysta przywołał lub chciał przywołać mundur epoki Księstwa Warszawskiego (niezależnie od tego, czy znał jego szczegółowe formy)<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Alicja Kępińska (*Sejmiki...*, s. 12) niesłusznie przypuszczała, że ma to być członek Koła Porządkowego, wprowadzonego do sejmików przez Konstytucję 3 maja. Nie jest to też mundur urzędnika, bowiem urzędnicy Księstwa Warszawskiego nosić mieli pończochy i trzewiki, nie zaś buty z cholewami. Zob. Ryszard Morawski, *Wojsko Księstwa Warszawskiego. Kawaleria*, Warszawa 1990.

## 5. NIEPOROZUMIENIA INTERPRETACJI

### 5.1. Liturgia mszy świętej

Badacze piszący o „sejmikowych” dziełach Norblina popełniali często błąd, traktując je jako nieomal ściśle wyobrażenie konkretnego momentu sejmikowych obrad. Wprawdzie Tadeusz Dobrowolski zaznaczał, że „artysta skupił w jedną kompozycję różne typowe, choć niejednoczesne momenty”<sup>27</sup>, niemniej Alicja Kępińska, jedyna monografistka tego cyklu, pisała, że w narysowanej świątyni „hałaśliwie obraduje brać szlachecka, mimo że przed głównym ołtarzem ksiądz odprawia nabożeństwo”<sup>28</sup>.

Na jednym z sejmików pijany szlachcic wymiotuje oparty o stopnie ołtarza, na innym epizod taki zachodzi podczas odprawiania nabożeństwa. Na tym rysunku występuje moment kapitalnej drwiny: ksiądz z błogosławiącym „Dominus vobiscum” zwraca się od ołtarza do hałaśliwego tłumu obradujących<sup>29</sup>.

Słowom Kępińskiej zaufał m.in. ks. bp Michał Janocha, badacz wyobrażeń mszy świętej w polskiej sztuce, ze smutkiem stwierdzając, że „te krytyczne, pełne gorzkiej satyry obrazy nie są artystyczną przesadą”<sup>30</sup>. Tymczasem mamy właśnie do czynienia z przesadą zamierzoną przez artystę. Wiadomo przecież, że sejmikowe zgromadzenia szlachty, czy burzliwe, czy nie, odbywały się w kościołach dopiero wówczas, gdy „godzina służby bożej już minęła”<sup>31</sup>, a Najświętszy Sakrament został wyniesiony z tabernakulum do zakrystii. Wynika stąd, że rysunki Norblina zestawiają simultanicznie różne momenty sejmikowych obrad i poprzedzających je nabożeństw. Przy czym jedynie na omówionym już rysunku Walla z 1776 roku kapłan podejmuje interwencję wobec sejmikujących (il. 3e). Na ostatnim planie widzimy tam dwie męskie postacie wychodzące z lewego portalu (niewątpliwie wiodącego do zakrystii) przed główny ołtarz, w którego retabulum stoi wielki krucyfiks. Pierwszy mężczyzna dzierży zapewne świecę, za nim podąża kapłan

<sup>27</sup> Tadeusz Dobrowolski, *O dwóch scenach...*, s. 158.

<sup>28</sup> Alicja Kępińska, *Jan Piotr Norblin...*, s. 8.

<sup>29</sup> Alicja Kępińska, *Sejmiki w rysunkach...*, s. 14.

<sup>30</sup> Michał Janocha, *Missa...*, s. 158.

<sup>31</sup> Opis kłótni podczas obierania deputatów we farze piotrkowskiej ([Stanisław August Poniatowski], *Pamiętniki króla Stanisława Augusta. Antologia*, wybór tekstu Dominique Triaire, przeł. Wawrzyniec Brzozowski, wstęp Anna Grześkowiak-Krwawicz, red. Marek Dębowski, Warszawa [2013], s. 35). O zasadach sejmikowych obrad zob. syntetyczny zarys Wojciecha Kriegseisena, *Sejmiki Rzeczypospolitej szlacheckiej w XVII i XVIII wieku*, Warszawa 1991.

ubrany w ornat i unoszący monstrancję. Najbliżsi szlachcice schylają się w pobożnym ukłonie. Jest to jakby plastyczna antycypacja opisu z *Pana Tadeusza* (powstała *ante quem* oczywiście):

[...] Państwo uważacie  
Tego starego księdza, co idzie w ornacie –  
To przeor; Sanctissimum z ołtarza wynosi,  
A chłopiec w komży dzwoni i na ustęp prosi;  
Szlachta wnet szable chowa, żegna się i klęka,  
A ksiądz tam się obraca, gdzie jeszcze broń szczęka [...] <sup>32</sup>.

Z kolei na *Sejmiku w kościele* z 1785 roku ksiądz w ornacie, odprawiający prawdopodobnie nabożeństwo z wystawieniem Najświętszego Sakramentu<sup>33</sup>, zwraca się z kielichem w dłoni zapewne tylko do wiernych otaczających go w nabożnym skupieniu. Trudno tu jednak o jednoznaczne rozpoznanie (il. 4c). I wreszcie na panoramicznej wizji sejmiku z roku 1808 obradującym towarzyszy na trzecim planie liturgia aż dwu mszy świętych naraz (il. 15c). Odprawiający je kapłani, otoczeni kręgiem pobożnych świeckich, koncentrują się bez reszty na ofierze ołtarza, nie zwracając uwagi na tłum skupiony wokół marszałkowskiego stołu.

Nie da się zaprzeczyć, że zestawienie liturgii z rozwichrzoną cizbą musiało być w intencji artysty znaczące, ale też powinno być jasne, że nie miało pokrycia w rzeczywistości. Odprawianie kilku „cichych” mszy świętych jednocześnie było wprawdzie możliwe, ale nie w połączeniu z obradami sejmiku. Przyznać jednak trzeba, że nawet i tam, gdzie zestawienie nastąpiło, liturgia została przez Norblina wyraźnie kompozycyjnie wyodrębniona z „hałaśliwego” otoczenia.

## 5.2. Ambony

Podobnych arbitralnie zestawionych i celowo skontrastowanych motywów można wskazać w rysunkach Norblina więcej. I tak, tłumy szlachty zapełniające

<sup>32</sup> Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, księga XII, w. 104–109, wg Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie*, opr. Stanisław Pigoń, Wrocław 2015, s. 518.

<sup>33</sup> Niekoniecznie musi to być msza święta, jak sądzili Batowski i Kępińska (zob. Zygmunt Batowski, *Norblin...*, s. 118; Alicja Kępińska, *Sejmiki w rysunkach...*, s. 14). Na głównym ołtarzu widnieje tu monstrancja wystawiona w tabernakulum. Za mała jest szczegółowość rysunku, aby dojrzeć mszał. Można przypuszczać, że ksiądz zwraca się z kielichem w rękach lub ze złożonymi rękami ku wiernym. Mogłoby więc chodzić tu albo o jakieś nabożeństwo z wystawieniem Najświętszego Sakramentu, np. Gorzkie żale, albo rzeczywistość o zakończenie mszy świętej połączonej z wystawieniem Najświętszego Sakramentu.

ambony (il. 3e, 4a, 14a) zdają się publicystyczną uzurpacją, która prześmiewczo zrównuje głos szlachecki z nauczaniem Kościoła. Jak pisze autor syntetycznego opracowania polskich sejmików, Wojciech Kriegseisen, z ambon żadnych mów sejmikowych nie wygłaszano, uznając „zapewne, że kazalnice zastrzeżone są dla głoszących Słowo Boże”, a „choć na rysunkach Norblina widzimy mówców sejmikowych tłoczących się na ambonach, to w źródłach pisanych nie znaleźliśmy o tym wzmianki”<sup>34</sup>. Co prawda na wspomnianych rysunkach widnieją na ambonach raczej żywo reagujący na obrady spektatorzy, czyli tzw. arbitrzy, niż mówcy; zapełniają oni ponadto emporę i balkony, które tak w rzeczywistości, jak i na rysunkach Norblina odgrywają rolę bezpiecznej widowni dla dam i osób postronnych (il. 4a, 12, 14a, 14c, 15a)<sup>35</sup>.

### 5.3. Ołtarze

Bulwersują nas dziś postaci osobników siedzących i stojących na ołtarzach, które są najczęściej ołtarzami z obrazem Matki Boskiej z Dzieciątkiem (il. 4d, 14b, 15a, 16a, d). Zestawienie przedmiotu z jego obcesowym potraktowaniem najwyraźniej ma szokować, czy jednak mogło mieć pokrycie w rzeczywistości? Wprawdzie uchwały synodów nakazywały, aby „nikt tyłem do Najświętszego Sakramentu nie siedział, lub stał w świątyni nieprzyzwoicie, aby się nie opierano na ołtarzach i chrzcielnicy, a także, aby żadna ze świeckich osób nie siadała w konfesjonale”<sup>36</sup>. Wnosić stąd można, że tego rodzaju przypadki mogły się zdarzać. Nie ma tu jednak mowy o siadaniu lub stawaniu na ołtarzach. Takie skandaliczne zachowanie przytrafiało się z pewnością w okolicznościach wyjątkowych, np. podczas burd, co piętnowano i poskramiano<sup>37</sup>. Natomiast w czasie obrad przebiegających w normalnym trybie takie sytuacje nie powinny były mieć miejsca i zapewne nie miały. Rzecz oczywista, że gdy poziom emocji rósł niebezpiecznie i już poza liturgią

<sup>34</sup> Wojciech Kriegseisen, *Sejmiki...*, s. 73.

<sup>35</sup> Np. wedle relacji króla Stanisława Augusta, mówiącej o burzliwych obradach w Piotrkowie, kasztelanowa kamińska przypatrywała się wydarzeniom „siedząc na chórze przy organach”, a po zakończeniu całej awantury „napęłniała [...] u siebie z pomocą pół tuzina siostrzenic i panien służebnych (a każda z nich ładna), do pełna puchary węgryzmem setkom popleczników swego brata” ([Stanisław August Poniatowski], *Pamiętniki króla...*, s. 72).

<sup>36</sup> Synod chełmiński z 1745 r., cyt. za hasłem *Msza w Polsce*, [w:] *Encyklopedia kościelna...*, s. 243.

<sup>37</sup> Jędrzej Kitowicz, pisząc o jasełkach wystawianych w kościołach za czasów Augusta III, odnotowuje, że „kościół napęłnione bywały spektatorem, podnoszącym się na ławki i na ołtarze włączającym; a gdy ta zgraja [...] zbliżyła się nad metę założoną do jasełek, wypadał wtenczas spod rusztowania, na którym stały jasełka, jaki sługa kościelny z batogiem i kropiąc nim żywo bliżej nawinionych, nową czynił reprezentacją [...]” (Jędrzej Kitowicz, *Opis obyczajów...*, s. 52). Podobne skargi znane są także z wcześniejszych stuleci.

„dochodziło do [...] ekscesów [...], wszelki porządek w kościele zniknął i mało kto już pamiętał, gdzie się znajduje”<sup>38</sup>. Jednak rysowani przez Norblina szlachcice siedzący na ołtarzach tylko niekiedy uczestniczą w dyskusji, raczej przyjmują pozy nader wygodne, jakby z braku innego miejsca w świątyni, w oddaleniu i z pewnym dystansem wobec reszty tłumu. Nie ukazują zatem momentów, w których niebezpiecznie „rosł poziom emocji”, lecz sytuacje na pozór zwyczajne. Wynikałoby stąd, że mamy do czynienia z inwencją artysty, który chciał zwiększyć groteskowy wydzźwięk całej sceny.

#### 5.4. Nieodkryte głowy w kościele

Kolejnym skandalem mogą się wydawać czapki na głowach niektórych szlachciców. Wiadomo, że na obrady sejmikowe, które zapowiadały się burzliwie, wkraczano czasem w czapkach, i to specjalnie watowanych, co miało zabezpieczyć rubaszne czerepy od ciosów przeciwnika. Stanisław August wspomina, jak w Piotrkowie w roku 1749 dumny „wojewoda smoleński Sapieha wkroczył do świątyni [...] kołpak mając na głowie, a rękę na szabli”<sup>39</sup>. Zapewne jednak w świątyni rychło ten kołpak ściągnął. Tak bowiem wówczas, jak i dziś mężczyźni wchodzący do świątyni odkrywali głowy. Wprawdzie jeszcze w XVI wieku zdejmowano czapki jedynie podczas podniesienia, ale w epoce potrydenckiej gest ów zaczęto wykonywać już u wejścia do świątyni. Odkryte męskie głowy odzwierciedla nwożytna ikonografia mszy świętej<sup>40</sup>, i nawet na prześmiewczej rycinie niemieckiej z 1734 roku rąbiący się szablami sejmikowi krzykacze nie mają czapek; jedyna widoczna czapka spoczęła na posadzce. Sam Norblin na dwóch *Sejmikach* z roku 1808 (il. 15b, 16c) ukazuje wchodzących do kościoła szlachciców, dzierżących czapki w garści; niektórzy zarazem zanurzają dłonie w stojącej obok kropielnicy. Tymczasem we wnętrzu widnieją inni z założonymi na głowy czapkami. Fakt, że Najświętszy Sakrament wynoszono z miejsca obrad, osłabiał nieco sakralność wnętrza, nie mógł chyba jednak powodować pełnego odstępstwa od reguły. Można za to przypuścić, że Norblin automatycznie przeniósł niektóre sceny i postaci szkicowane w pejzażu do wnętrza kościołów, wespół z nimi zaś – czapki na szlacheckich głowach. Zapewne uczynił tak w wypadku grupy odwróconych tyłem szlachciców z *Sejmiku w małym miasteczku*, spośród których środkowy ma na

<sup>38</sup> Wojciech Kriegseisen, *Sejmiki...*, s. 74.

<sup>39</sup> [Stanisław August Poniatowski], *Pamiętniki króla...*, s. 70.

<sup>40</sup> Zob. Michał Janocha, *Missa...*



głowie kucznię z obfitym futrzanym otokiem (il. 8). Bardzo podobnego osobnika wprowadził do wnętrza na jednym z późnych *Sejmików w kościele* ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu (il. 11). Skądinąd rzecz to ciekawa, że szlachcice zachowują czapki na głowach głównie wtedy, gdy stoją blisko wejścia, daleko zaś od ołtarzy.

### 5.5. Psy

Na sejmikowych rysunkach pełno jest psów. Towarzyszą obradującym tak na otwartej przestrzeni (il. 5–8a), jak i wewnątrz świątyń (il. 9, 11, 13, 14a, b, 15a, b, 16a, b). Przypomnijmy, że wałęsające się po kościołach czworonogi długo były zjawiskiem powszechnym w całej Europie, co poświadczają zarówno źródła pisane, jak i liczne wizerunki świątynnych wnętrz pędzli klasyków tematu, od XV-wiecznego tryptyku *Siedmiu Sakramentów* Rogiera van der Weydena po XVII-wieczne płótna Pietera Saenredama czy Emanuela de Witte'a<sup>41</sup>. Psy wałęsające się po sprostestantyzowanych kościołach Holandii opisywali z dyzgustem katolicy podróżnicy, niepokoiły one zresztą i samych gospodarzy. We współczesnych badaniach czworonogi wyobrażane na siedemnastowiecznych płótnach „różnie interpretowano: od widzenia w nich symbolu zła, związku ze śmiercią, po sygnaturę artysty”<sup>42</sup>, oraz oczywiście jako odzwierciedlenie rzeczywistości, bynajmniej nie tylko krajów protestanckich. Nie darmo polskie synody wieków XVII i XVIII przypominały, że „nie wolno wchodzić na Mszę z psami, ptakami lub z fuzją, o czem tablice na drzwiach kościelnych zawiesić polecono”, a także „aby obecni nie przechadzali się po kościele, aby tam nie przychodzili z małemi dziećmi, których od płaczu, i ani z psami, których od szczekania wstrzymać nie można”<sup>43</sup>. Zakazy te wynikać musiały z mniej lub bardziej powszechnej a gorszącej praktyki.

Wróćmy jednak do symbolicznego znaczenia psów. Dla psalmisty psia paszczyka to synonim złego: „zaskoczyła mię wściekłych psów gromada” (Ps 22)<sup>44</sup>. Pies uosabia także, a może nawet przede wszystkim, wierność; czasami także męstwo.

<sup>41</sup> Zob. monografię Hans Jantzen, *Das niederlandische Architekturbild*, Leipzig 1910. Psy widnieją na przytłaczającej większości reprodukowanych tu płócien.

<sup>42</sup> Beata Purc-Stępnia, *Obrazy wnętrz kościelnych w galerii malarstwa niderlandzkiego Muzeum Narodowego w Gdańsku*, „Porta Aurea. Rocznik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego” 2009, nr 7/8, s. 261, tam dalsza literatura.

<sup>43</sup> Synody gnieźnieński z 1620 i chełmiński z 1605 roku, cyt. za hasłem *Msza w Polsce w Encyklopedji kościelnej...*, s. 243.

<sup>44</sup> Przekład Jana Kochanowskiego, za tegoż, *Dzieła polskie*, t. I–II, opr. Julian Krzyżanowski, Warszawa 1976, t. I, s. 316, w. 45.

Na wspomnianym wyżej obrazie Rogiera van der Weydena u stóp człowieka czyniącego pokutę spoczywa godnie chart, a niewielki, biały, długowłosy „pokojowy” piesek – u stóp panny młodej w scenie sakramentu małżeństwa. Podobnie i w Pontyfikale Erazma Ciołka, na miniaturze ukazującej koronację króla Polski, pomiędzy monarchą klęczącym u ołtarza a towarzyszącym mu na stojąco miecznikiem leży – jak pisze Barbara Miodońska – „symboliczny pies-lewek”<sup>45</sup>, zapewne symbolizujący zarazem męstwo, jak i wierność. Psy widnieją na nagrobkach wiernych małżonek; sławę zyskała subtelna interpretacja wytwornych chartów w towarzystwie grzesznego Pandolfa Malatesty w Rimini, na fresku pędzla Piera della Francesca<sup>46</sup>. Także na obrazach ukazujących polską wolną elekcję, pędzla Martina Altomontego i Bernarda Belotta, psy ukazane na pierwszym planie stanowią – jak się zdaje – komentarz sceny obierania króla. U Altomontego biegnący na pierwszym planie czworonóg „oszczekuje” osiodłanego rumaka, który, jako przygotowany dla obranego władcy, poniekąd reprezentuje jego osobę (kandydaci na monarchę nie mogli osobiście znajdować się na polu elekcyjnym) – podczas gdy drugi piesek łąsi się nieopodal, stając słupka i podając łapy małemu chłopcu odzianemu w szlachecki strój. Na obrazach Belotta, tuż obok gratulujących sobie i ściskających się szlachciców, jeden pies ucieka przed drugim poza kadr pola obrazowego (il. 3d). Są to zapewne metafory wierności, jak i narodowej zgody, ale również pogńębienia konkurentów i przewyciężenia opozycji.

Trzeba zatem przypuścić, że Norblinowskie psy mają najprawdopodobniej tyleż walor obyczajowej obserwacji, co znaczącego komentarza. Przy czym wydaje się, że zwłaszcza psy występujące w parze (il. 15b) powtarzają schematy „psich układów” znane z XVII- i XVIII-wiecznych widoków kościelnych wnętrza. Z kolei pies wyjadający resztki ze świńskiego koryta (il. 6, 7, 8a), zestawiony ze swinia taplającą się w błocie (il. 6, 8a), nie przypadkiem widnieje opodal szlachcica, który płaszczy się przed magnatem. Nie przypadkiem też pewnie jeden z psów ujada niejako na nas, widzów, zwracając się poza pole obrazowe (il. 13) – inny zaś jakby z niesmakiem opuszcza zgromadzenie (il. 11).

<sup>45</sup> Barbara Miodońska, *Rex regum i rex Poloniae w dekoracji malarskiej Graduału Jana Olbrachta i Pontyfikału Erazma Ciołka*, Kraków 1979, s. 160.

<sup>46</sup> Motyw ów miał być „zarazem usprawiedliwieniem i wyrazem nadziei na wybaczenie i życie wieczne. Miał być aluzją do podwójnej natury ludzkiej, dobrej i złej, śmiertelnej i nieśmiertelnej, do sił jasności i ciemności władających człowiekiem” (Maria Rzepińska, *Osobliwe charty Sigismonda Malatesty. Próba interpretacji fresku Piera della Francesca w Rimini*, [w:] *tejże, W kręgu malarstwa*, Warszawa 1988, s. 31).

## 6. OSOBLIWOŚCI SEJMIKOWYCH WYOBRAZEŃ

### 6.1. Nieobecność dygnitarzy

Najbardziej godni uczestnicy sejmiku – miejscowi dygnitarze – zajmowali zawsze najważniejsze miejsca, jak to zresztą widać na rycinie ukazującej sejmik generalny Prus Królewskich (il. 1). Jeśli obrady miały odbywać się w kościele, na odpowiednich miejscach sadowiono się już podczas poprzedzającej sejmik liturgii. I tak, według wspomnień Kajetana Koźmiana, na mszy świętej przed sejmikiem lubelskim z 1784 roku

Pod jedną stroną stanął w stallach książę Sapieha z swoimi przyjaciółmi, otoczony kilku hetmańskimi rębaczami, po drugiej stronie ojciec mój [Andrzej Koźmian – przyp. J.K.] otoczony przyjaznym obywatelstwem, dependentami i prawie całą przychylną sobie palestrą. W środku zasiedli urzędnicy wojewódzcy, ławki w kościele zajęła publiczność i wyfryzowani, przy szpadkach, eleganci warszawscy. Szlachta tłumnie wypełniając ciżbę cały kościół, z przedrzeźnianiem i z szyderstwem spoglądała na nich<sup>47</sup>.

Wynika stąd, że zaszczytne miejsca senatorskie (przynajmniej podczas liturgii poprzedzającej sejmik) były znacznie oddalone od stołu marszałkowskiego, umieszczonego poza prezbiterium (w wypadku sejmiku lubelskiego nawet nie w nawie, lecz w bocznej kaplicy). Norblin jednak nie tyle odzwierciedla ów dystans, co w ogóle pomija osoby senatorów. Zestawianie konkretnych osób z sejmującym tłumem widocznie nie wydawało się odpowiednie. Wszyscy wyobrażani przez Norblina wielmoże są „kontuszowi” i anonimowi. Występują na pierwszym planie sejmikowych rysunków, ale zarazem na ostatnim planie obrad, z dala od zaszczytnych stali kościelnych i politycznego centrum wydarzeń, usytuowanego w głębi. Takiego rodzaju wyobrażenia osób umieszczanych na dolnej krawędzi kompozycji to typowy element wszelkich panoramicznych dzieł sztuki nowożytnej, które mają za temat wielkie zbiorowiska ludzkie – bitwy, obrady, widoki miast itp.

Tadeusz Dobrowolski w magnacie wyobrażonym na *Sejmiku w małym miasteczku* z 1803 roku ze zbiorów kórnickich (il. 8a) dopatrywał się jednak konkretnej osoby:

Zbieżność między relacją Karpińskiego o sejmiku halickim a szkicem Norblina wydaje się [...] tak uderzająca, że wypadnie nam przyjąć, iż artysta istotnie wykonał

<sup>47</sup> Kajetan Koźmian, *Pamiętniki*, t. I–III, wyd. Marian Kaczmarek, Kazimierz Pecold, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1972, cyt. t. I, s. 114. Koźmian nie pisze wprost o tym, że magnaci zasiedli w prezbiterium, ale wynika to z faktu, że resztę szlachty i „publiczności” lokuje w nawach.

ilustrację do opowiadania poety [Franciszka Karpińskiego – przyp. J.K.]. Szkic Norblina przedstawia więc zapewne autentyczne zdarzenie związane z sejmikiem haliczkim, odbytym w okresie wczesnej młodości Karpińskiego, około r. 1750, a więc jeszcze w czasach saskich. Pokazana zaś na rysunku Norblina postać magnata w głębi, przyjmującego przypadkowy hołd od uboższego klienta, wyobraża w takim razie osławionego starostę kaniowskiego, warchoła, okrutnika i fundatora Ławry Poczajowskiej, Mikołaja Potockiego. [...] Gdyby nie spotkanie Franciszka Karpińskiego z Norblinem, do jakiego, jak wolno się domyślać, musiało dojść w r. 1780 na terenie Pałacu Błękitnego w Warszawie, to nie powstałby chyba omówiony rysunek artysty [...]<sup>48</sup>.

Ów „przypadkowy hołd” jest raczej sceną typową i, jak już wiemy, kilkakrotnie powtórzoną przez artystę w „sejmikowych” kompozycjach (il. 5, 8b, 15b), zatem nie wydaje się odzwierciedlać konkretnej sytuacji. Niskie ukłony niezamożnych szlachciców zależnych od magnatów i płaszczących się przed nimi dla zdobycia łaski pańskiej opisywane są w literaturze już w XVII wieku, znamy je z relacji cudzoziemskich i pamiętnikarskich, wreszcie z XVIII-wiecznych rachunków sumienia, gdzie wprost zapytywano: „Jeżeli przed osobami [świeckimi] uklękasz?”<sup>49</sup>. Sceny takie widzimy też w ikonografii: na obrazie Martina Altomontego *Elekcja Augusta II*<sup>50</sup> i na rycinie z 1738 roku ukazującej sejmik generalny Prus Królewskich, jak i na przypisywanym Norblinowi płótnie *Elekcja Wettina* (il. 8c).

## 6.2. Stół marszałka

Na wszystkich Norblinowskich rysunkach stół, przy którym urzędowali marszałek i pisarz otoczeni tłumem szlachty, widnieje mniej więcej pośrodku kompozycji, z boku głównej nawy kościoła<sup>51</sup> i równolegle do jej osi, przybierając czasem

<sup>48</sup> Tadeusz Dobrowolski, *O dwóch scenach...*, s. 169, 174.

<sup>49</sup> *Zbiór generalny wszystkich grzechów* (1776), cyt. za Maria Bogucka, *Staropolskie obyczaje w XVII–XVIII wieku*, Warszawa 1994, s. 87.

<sup>50</sup> Dzieło Altomontego (do czasu niedawnego odkrycia sygnatury tego malarza przypisywane Marco Alessandriemu) nie było pewnie obce Norblinowi, skoro inspirowało Bernarda Belotta. Zob. Andrzej Rottermund, *Historia i sztuka*, „Polska” 1978, nr 2, s. 28, 49; Krystyna Sroczyńska, Jadwiga Jaworska, *Widoki Zamku Królewskiego w Warszawie. Materiały ikonograficzne w malarstwie, rysunku i grafice (1581–1939)*, Warszawa 1985, nr kat. 143.

<sup>51</sup> Trzeba zaznaczyć, że sejmiki nie zawsze obradowały w kościołach, bo także w ratuszach, zamkach i refektarzach klasztornych, a sposób ustawienia stołu w kościele jest nam znany w zasadzie wyłącznie z rysunków Norblina, który wyobrażał go zawsze podobnie. Pomijając już fakt, że jego dzieła nie są urzędowym dokumentem i że ich wartość jako źródła jest warunkowa, nie da się ich odnieść do wszystkich, jakże licznych sejmików odbywanych w różnych zakątkach Rzeczypospolitej, z których każdy miał swoje osobliwości. Np. w Środzie Wielkopolskiej stół marszałka znajdował się w kaplicy odgradzonej od naw kratą; także w przytoczonej relacji o sejmiku lubelskim czytamy,

rozmiary tak monumentalne, że aż mało prawdopodobne (il. 16a, b)<sup>52</sup>. W trzech najpóźniejszych dziełach mebel ten i najbliżsi mu szlachcice stali się jedynym tematem (il. 11, 12, 13). Nie powinno to dziwić, bo mamy do czynienia z przedmiotem o szczególnej wadze, „na którym [...] przedstawiano manifesty, kondemnaty, lauda i od kondemnat odstąpienia”, wedle kapitalnej charakterystyki pióra samego Stanisława Augusta:

Każdy zatem, kto miał manifest, kondemnatę, laudum bądź też odstąpienie, musiał się do owego stołu przybliżyć, jak tylko się dało. Leżało zatem w interesie partii i ich przywódców, aby sprytnie adwersarzy od niego odsunąć, a klientów swych zbliżyć, to bowiem, czego na nim nie złożono, żadnego nie zyskiwało znaczenia. Zrazu posługiwano się zręcznością tylko, ale wkrótce zastąpiło ją gorączkowe przepychanie, a kiedy każdy starał się pierwszy miejsce zająć, dochodziło już i do rękoczynów między współobywatelami, co starali się wzajemnie do stołu nie dopuścić, odpychając się i wyrывая sobie wzajem papiery, które poprzec miały czy obalić zatwierdzonych deputatów<sup>53</sup>.

Marszałek i pisarz obowiązani byli notować postulaty wynikające z tzw. wotów. Podczas wotowania każdy obecny na sejmiku szlachcic, jeśli tylko pochodził z danej ziemi, miał prawo zabrać głos. Przemawiano w kolejności zależnej od rangi mówcy. O ile wota osób powszechnie znanych i poważanych z reguły wysłuchiwane były uważnie, późniejsze mogły już tonąć w rozgardiaszu, nie mówiąc o tym, że bywały „rozwlekłe i mało treściwe, często dukano je z «karteluszków»”<sup>54</sup>. Po wotach zgłaszano zwykle propozycje kandydatur poselskich i głosowano nad nimi (jeśli był to sejmik poselski), spisywano i „ucierano” w dyskusjach oraz kolejnych głosowaniach artykuły laudum i poselskich instrukcji, a na sejmikach deputackich i elekcyjnych głosowano kandydatury deputatów trybunalskich i urzędników ziemskich.

Sceny ukazane przez Norblina zdają się, jak już była o tym mowa, ukazywać zarówno pośpieszne spisywanie prywatnych „karteluszków” (il. 4a, b) i czyniony z nich użytek, jak i głośną lekturę oficjalnych uchwał sejmikowych, wygłaszanie wotów, żywe protesty lub aprobaty czytanego protokołu czy też innych dokumentów

---

że stół marszałka znajdował się „w kaplicy” (Kajetan Koźmian, *Pamiętniki*, s. 115), czyli w ogóle poza nawami i zapewne daleko od prezbiterium.

<sup>52</sup> W cytowanej poniżej opowieści o próbie zaprzysiężenia deputatów do trybunału lubelskiego Stanisław August wspomina, jak to „kilku ze szlachty [...] udało się do zakrystji po stół” (*Pamiętniki króla...*, s. 36). Trudno sobie wyobrazić mebel wielkości ukazanej przez Norblina jako przechowywany w zakrystii i stamtąd wynoszony przez stosunkowo niewielki portal.

<sup>53</sup> [Stanisław August Poniatowski], *Pamiętniki króla...*, s. 168.

<sup>54</sup> Wojciech Kriegseisen, *Sejmiki...*, s. 59

(il. 6, 7, 8a, 12, 13, 15a) – niemal zawsze w bezpośrednim sąsiedztwie marszałkowskiego stołu. Tylko dwa rysunki obejmują „wykadrowaną” grupę dyskutantów otaczających czytającego szlachcica, podczas gdy stół pozostał – zapewne – gdzieś poza krawędzią pola obrazowego (il. 9, 17b). Kilkakrotnie widzimy też moment głosowania: zwycięska partia i pognębiona, lecz gniewna opozycja ukazane zostały z doskonałym dynamizmem. Podobnie zachowuje się grupa szlachciców stojących na ławkach, ukazana na rysunku Walla z 1776 roku i Norblina z roku 1785, którzy podnoszą ręce raczej w geście odrzucenia niż aklamacji (il. 3a, 4d).

### 6.3. Krucyfiks

Wall na *Sejmiku w kościele* wyobraził dwa krucyfiksy – jeden w ołtarzu głównym, drugi w bocznym (il. 3a, e). Są one naturalnym elementem wystroju świątyni, ale i, jak się zdaje, ważnym komentarzem do sejmikowych obrad. Taki zresztą charakter ma też zapewne krucyfiks na niemieckiej rycinie z 1734 roku (il. 2). W późniejszych Norblinowskich *Sejmikach* motyw krucyfiksu zestawionego ze szlacheckimi obradami powtarza się pięciokrotnie (il. 4a, 11, 15c, 16a, d). Najwyraźniej w późnym rysunku z Muzeum Narodowego w Poznaniu, z 1808 roku. Artysta w prawdziwie rembrandtowskim stylu<sup>55</sup> połączył tu grupę kłócącej się szlachty z wyłaniającym się z ciemnego tła „mistycznie” rozświetlonym Ukrzyżowanym – cierpiącym w milczeniu świadkiem sporu (il. 11).

We wspomnieniach Kajetana Koźmiana czytamy opis rzeczywistego zbezczeszczenia krzyża i samej świątyni, jakie miało miejsce podczas niedosłęgo zaprzysiężenia deputatów w kościele dominikanów w Lublinie w roku 1784, gdy zwolennicy jego ojca, dopadłszy do stołu marszałkowskiego,

[...] przewracają stół, wydzierają [stojący na nim – przyp. J.K.] krucyfiks, rozdierają rotę przysięgi, wyganiają pałaszami przeciwników [...]. Książe Sapieha staje na ławce, popiera głosem swojego kandydata, a gdy wrzask go zagłusza, kończy mowę tymi słowy: „A kiedy tak, ten niezgodę rozstrzygnie”, i miał nieroztropność wyciągnąć pałasz do pół pochwy. Nie dano mu dalej dobyć, zrzucano z ławki, w mgnieniu oka błysnęło tysiąc szabel, nie oparli się im rębacze hetmańscy.

Na ten gwałt i krzyk, wychodzi z zakrystii przeor dominikański, ksiądz Drohojewski, z *Sanctissimum* w rękę, woła, zaklina; rozjadły tłum jednych rąbie, drugich

<sup>55</sup> O rembrandtowskich fascynacjach Norblina zob. Paweł Ignaczak, *Twórczość rytownicza Jana Piotra Norblina na tle XVIII-wiecznej grafiki rembrandtyzującej*, „Rocznik Historii Sztuki” 2008, nr 33, s. 177–218, tam dalsza literatura.

plązuje. Sapiechę, ukrytego pod ławką, ściga z gołym pałaszem szlachcic na pół pijany; ten ucieka i chroni się pod kapę i szaty kapłana; szlachcic zamierza się, chce go rąbnąć; przeor w jednej ręce utrzymując puszkę [z Najświętszym Sakramentem – przyp. J.K.] drugą chwyta za klingę, szlachcic, szarpnąwszy podrzyna mu palce, krew broczy stopnie ołtarza. [...] Zbroczony krwią kościół w interdykcje<sup>56</sup>.

Batowski i Dobrowolski sugerowali, że rysunek Norblina można odnieść do tego właśnie wydarzenia. Jest to wątpliwe choćby z przyczyn czysto chronologicznych<sup>57</sup>. Natomiast zestawienie krucyfiksu i burzliwych obrad nieliczących z powagą miejsca musiało narzucać się artyście samo przez się. W tekstach kultury staropolskiej niejednokrotnie zwracano uwagę na to, że sędziów ziemskich czeka po śmierci Sąd Chrystusowy, na którym mogą zostać potępieni. Opowiadano też o krucyfikсах, które cudownie interweniowały na rzecz sprawiedliwości podczas posiedzeń trybunałów i sądów ziemskich<sup>58</sup>. Opowieści takie tworzą kontekst dla rysunków Norblina (pozostaje kwestią otwartą, czy był on uświadamiany przez artystę?).

## 7. ARCHITEKTURA

Świątynie z „sejmikowych” prac Norblina to wdzięczny przedmiot analizy, aż dotąd raczej zaniedbany<sup>59</sup>. Trzeba przy tym pamiętać, że Norblin architekturę rysować umiał i podczas swojego pobytu w Polsce stworzył szereg szkiców i większych prac poświęconych konkretnym miejscowościom i budowlom; nader

<sup>56</sup> Kajetan Koźmian, *Pamiętniki*, t. I, s. 115–116.

<sup>57</sup> Obaj badacze widzieli w rysunkach artysty dokładne lub „ogólne i tylko syntetyczne ujęcie tematu”, który pojawił się w późniejszych relacjach Koźmiana, jakkolwiek dotyczących lat 1784 i 1788 (Zygmunt Batowski, *Norblin...*, s. 119; Tadeusz Dobrowolski, *O dwóch scenach...*, s. 167).

<sup>58</sup> W Lublinie przypominano obradującym, że „Chrystus jest najwyższym Marszałkiem” (W. Tymieniecki, *Wszystko w iednym to iest summa przymiotów w Trybunale Koronnym na laski i honor [...] Józefa Potockiego* [Lublin 1732], cyt. za: Krzysztof Gombin, *Trybunał Koronny. Ceremoniał i sztuka*, Lublin 2013, s. 97). *Nowe Ateny* donoszą o krucyfiksie „w Kościanie nie daleko Poznania, który w refektarzu u OO. Dominikanów podczas Sądów Ziemskich przemówił: *Justi judicate Filii Hominum*” (Benedykt Chmielowski, *Nowe Ateny [...] Część Wtóra*, Lwów 1746, s. 417). Wedle gawędy Henryka Rzewuskiego *Trybunał lubelski* w Lublinie „w sali sądowej stał krzyż kamienny z wizerunkiem Zbawiciela, a nad nim był napis wielkimi złotymi literami: *Justitias vestras judicabo*”, który słysząc ogłoszenie niesprawiedliwy wyroku, odwrócił twarz od sędziów. (Henryk Rzewuski, *Pamiętki Soplicy*, opr. Zygmunt Szwejkowski, Wrocław 2009, s. 112–113).

<sup>59</sup> Alicja Kępińska ograniczyła się do stwierdzenia, że *Sejmik w kościele* ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie odbywa się we wnętrzu „bardzo starannie przez Norblina odrysowanym”, a kształty świątyn z późniejszych rysunków, „jeśli nie zostały zapożyczone z jakichś budowli francuskich, to odtwarzał je artysta z pamięci lub po prostu z fantazji”. Opisując *Sejmik w kościele* z 1801 roku określa wnętrza tylko jako „gotyckie” i „uwysmukłone”, „w manierze wnętrz pozostałych *Sejmików* z francuskiego okresu” (Alicja Kępińska, *Sejmiki w rysunkach...*, s. 8, 11, 12).

często jednak przejawiał „wyraźną nonszalancję”<sup>60</sup> w ich odtwarzaniu. Architektura wyobrażona na rysunkach *Sejmików* ma jednak – o dziwo – inny charakter. Bodajże żaden z rysunków nie okazuje się dokumentem odzwierciedlającym rzeczywistość; wszystkie można rozpatrywać jako wynik indywidualnej kreacji. Pytania o status tych dzieł w zakresie ukazanej na nich architektury pojawiały się w literaturze przedmiotu jedynie na marginesie rozważań.

### 7.1. Późny barok polski

Świątynia znana z *Sejmiku* Walla – zapewne kopii wcześniejszego rysunku Norblina (il. 3a) – uderza specyficznym kształtem wnętrza. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że artysta ujął kościół w widoku z prezbiterium ku korpusowi. Przekonuje o tym plan pierwszy, na którym widnieje jakby szeroki transept (nawa poprzeczna), z reguły przecież oddzielający korpus od prezbiterium. Potwierdza to podejrzenie wieczna lampka, która zwisa z gzymsu belkowania tuż przed oczyma widza, na pierwszym planie<sup>61</sup>. Wedle wszelkich reguł patrzymy więc z okolic tabernakulum ku głównemu wejściu. Taka konstatacja kłóciłaby się jednak z ustawieniem ławek i głównego ołtarza, który znajduje się daleko przed nami, w wielobocznej (?) absydzie prezbiterium. Wynika stąd, że domniemany „transept” pełni tu zaledwie funkcję wielkiego przedsionka-proscenium, na którym znaleźli się najbardziej egzotyczni, acz nie najważniejsi uczestnicy wydarzenia. Właściwe obrady toczą się dalej, za owym „transeptem”, w nawie, którą wzięliśmy pierwotnie za prezbiterium. Artysta ujął ją w dużym perspektywicznym skrócie. Skąpo opilastrowane filary wspierają proste belkowanie, ponad którym znajdują się owalne okna i sklepienie krzyżowe z elementami krzyżowo-żebrowego. Para arkad umieszczonych symetrycznie w ścianach drugiego przęsła nawy zdaje się prowadzić raczej do bocznych kaplic niż do bocznych naw. Inna para arkad otwiera się bliżej, na wprost oczu widza, w ramionach domniemanego „transeptu”. Tu arkady ukazane zostały od czoła, ale niekonsekwentnie. Przez prawą z nich widać wnętrze kaplicy lub bocznej nawy z ołtarzem, niezbyt przekonujące pod względem perspektywy, zbyt „odchodzące” w prawo. Natomiast arkada w lewym

<sup>60</sup> Zob. uwagi Kazimierza Kuczmana, „*Elekcja Wettina na króla Polski*”..., s. 197–198.

<sup>61</sup> Wieczna lampka zwisa jednak w dziwny sposób, niekonsekwentnie – sama znajduje się na planie pierwszym, ale jej łańcuch podwieszony jest ponad kaplicą w drugim przęsle. Jest to niewątpliwa niezręczność, niezdecydowanie – może potwierdzająca wtórność rysunku, źle oddającego pierwowzór Norblina – ale tego można się jedynie domyślać.



ramieniu transeptu ma postać wnęki kryjącej wielką szafę, na której ustawiono rozmaite kościelne sprzęty, m.in. odwrócone do góry nogami kotły.

Detale architektoniczne – zwłaszcza owalne okna – wskazują, że cała budowla powstała lub została bardzo konsekwentnie przebudowana w wieku XVIII. Z tegoż stulecia pochodzi typ barokowego ołtarza głównego o architektonicznej nstawie z trójkątnym, przerwany naczółkiem. Na ścianach widnieją barokowe epitafia i barokowa ambona, zaś w bocznej nawie-kaplicy późnobarokowy konfesoniał oraz drugi ołtarz, również o trójkątnym naczółku wspieranym przez parę kolumn. Najwyraźniej „nie jest to wnętrze warszawskiego kościoła św. Marcina, w którym obradowała mazowiecka szlachta”<sup>62</sup> – czego niektórzy byli już w zasadzie pewni. Kościół św. Marcina nie miał jednak ani transeptu, ani owalnych okien, a jego prezbiterium zamknięte jest prostą ścianą, nie zaś – jak na rysunku – wielką apsydą; poza tym kościół św. Marcina ma nie jedną, ale trzy nawy. Nie jest to również warszawski kościół św. Anny, w którym mazowieckie sejniki miały obradować od 1791 roku<sup>63</sup>.

Podobnie „polska” jest fragmentarycznie tylko ukazana architektura świątyni na szkicu z 1794 roku, ze zbioru Muzeum Czartoryskich w Krakowie (il. 9). Widnieje tu grupa szlachciców skupionych wokół czytającego – zapewne głośno – jakiś dokument. Możemy podejrzewać, że arkada w tle to fragment empory muzycznej, a widoczne dolne fragmenty podpór to filary przyścienne, na których umieszczono typowe epitafia i kandelabr.

## 7.2. Sarmacki kościół w przemianach

Najstarszy z zachowanych „sejmikowych” rysunków Norblina, datowany na rok 1785, przedstawia architekturę zupełnie odmienną niż ukazana na domniemanej kopii Walla<sup>64</sup> (il. 4a). *À propos* wyobrazonego na nim kościoła Alicja Kępińska pisała, że został starannie „odrysowany”<sup>65</sup>. Nie jest to jednak ściśle. Artysta zadał sobie trud ukazania średniowiecznej budowli – a raczej: wymyślenia jej –

<sup>62</sup> Michał Janocha, *Missa...*, s. 157, przyp. 15.

<sup>63</sup> Zob. Mariusz Smoliński, *Przestrzeń sakralna – przestrzeń polityczna. Kościoły Warszawy podczas sejmów i sejmików dawnej Rzeczypospolitej*, [w:] *Polska i Europa w dobie nowożytnej*, red. Tadeusz Bernatowicz, Warszawa 2009, s. 147–155.

<sup>64</sup> Zastanawia tylko jedno z ostrołukowych żeber jarzmowych, tu i tam wykreślone niezwykle podobnie, które u Walla wydaje się konstrukcyjnie nielogiczne (także jego ostrołukowy kształt jest obcy barokowym formom), co potwierdzałoby tezę, że mamy do czynienia z przetworzeniem pierwowzoru, którego artysta nie zrozumiał.

<sup>65</sup> Alicja Kępińska, *Sejniki w rysunkach...*, s. 8.

w kształcie wynikłym jakby z kilku modernizacji średniowiecznych i nowożytnych. Widzimy więc świątynię, która pierwotnie musiała mieć postać jednonawowej i jednoprzestrzennej, na planie wydłużonego prostokąta zamkniętego bardzo oryginalnie, bo z narożnikiem wieloboku umieszczonym na osi<sup>66</sup>. Tak ukształtowany kościół nie mógł być pierwotnie sklepiony – o czym świadczą wyraźnie starsze, ostrołukowe okna prawej ściany, pomiędzy którymi brak jakichkolwiek śladów słupek czy oporów sklepiennych. Co ważne, okna te najwyraźniej – zgodnie ze średniowiecznym zwyczajem – wymurowano jedynie od południa oraz w ścianach wielobocznego zamknięcia<sup>67</sup>. W pewnym momencie dostawiono jednak od północy długą, boczną nawę z bardzo podobnymi oknami, która pozostała niesklepiona. O tym, że jest ona wtórna, mówią nieregularnie wybite arkady międzynawowe. Pierwotnie także one musiały być ostrołukowe, ale później – niewątpliwie podczas nowożytnej przebudowy – sprowadzono je do łuków pełnych, o pięknie oprofilowanych czołach. Podczas innej jeszcze modernizacji, przeprowadzonej w formach nawiązujących do gotyku, ale również nowożytnej, zasklepiiono nawę i prezbiterium. Nowe krzyżowo-żebrowe sklepienie wymurowane ponad starymi ścianami ma nowożytne wsporniki, a czasze poszczególnych przęseł są mocno wypłaszczone. Ich kształt jest niejednorodny: od północy jest to kolebka z lunetami, od południa sklepienie klasztorne. Wygląda to tak, jakby od tej strony ściany nie podwyższano, umieszczając nowe sklepienie w partii poddasza. Za to od północy mur nawy został wyraźnie podwyższony i na nim to właśnie oparto kaloty sklepień. Jednakże niemal całą powierzchnię pomiędzy bogato profilowanymi żebrami tarczowymi (czyli przylegającymi do ścian) wypełniają wielkie okna w kształcie niskiego ostrołuku, nie pozostawiając miejsca na mur.

W wieloboku zamykającym prezbiterium Norblin naszkicował rzadki układ żeber – ze spływem na osi, zaakcentowanym przez osobne żebro jarzmowe,

---

<sup>66</sup> Stojący w prezbiterium ołtarz zasłania część ścian wielobocznego zamknięcia. Najprościej byłoby dopuścić, że mamy tutaj do czynienia z zamknięciem pięcioma bokami ośmioboku. Jednak układ sklepień z osiowo położonym żebrzem jarzmowym każe sądzić, że za ołtarzem, na osi nawy, znajduje się naroże wieloboku. Być może, że ten szczegół jest zwykłą niekonsekwencją i nie odzwierciedla głębszego zamysłu artysty; tak czy inaczej narysowana architektura zyskała konkretne, oryginalne kształty.

<sup>67</sup> Fakt, że świątynia jest orientowana, wpływa nie tylko stąd, że w średniowieczu kościoły były niemal zawsze orientowane, ale i z układu widocznych tu gotyckich okien, które znajdują się tylko po stronie prawej. W tamtej epoce okna murowano przede wszystkim – z praktycznych względów – od strony południowej, i tylko w wyjątkowych przypadkach z obu stron. Ukazany na rysunku rząd okien ponad nawą boczną – od północy – nie odpowiada przyjmowanym wówczas zasadom budowlanym, bo nowe okna też powinny były zostać wykonane od południa.

rozdzielające dwie pary skrzyżowanych żeber diagonalnych, dość nienaturalnie dostosowanych do wieloboku zamknięcia. Wyklucza to możliwość istnienia okna na osi budowli, za ołtarzem głównym.

Zrekonstruowana tu „wirtualnie” ewolucja architektonicznej struktury wymyślonej przez Norblina jest typowa dla polskich świątyń doby nowożytnej. Tak samo zresztą typowe jest ukazane na rysunku wyposażenie, choć tylko ołtarz główny ma kształt charakterystyczny dla późnobarokowych retabulów z XVIII wieku, z rozwichrzoną glorią, która przerywa wieńczący nastawę naczółek (zresztą podobny do widocznego na rysunku Walla, choć bardziej rozbudowany). Oba ołtarze boczne, również w ornamentyce barokowe, mają nastawy klasycznie proste (jeszcze późnorenesansowe lub już nowsze), w których pary kolumn dźwigają trójkątne naczółki. Trzeba tu zauważyć, że w zasadzie wszystkie ołtarze ukazane przez artystę na późniejszych sejmikowych scenkach wyglądają tak samo. Zdradza to może właściwą Francuzom niechęć do dynamicznych, barokowych form, aczkolwiek nie sprzeciwia się rzeczywistości XVIII-wiecznej Polski, w której współistniały różne rodzaje barokowych nastaw. Zapewne też każdy Sarmata z epoki uznałby narysowany kościół za „swój”.

Tyle że podobnej świątyni w Polsce nie ma i chyba nigdy nie było, a żaden architekt nie zdecydowałby się jej wybudować. Zwłaszcza okna podwyższonej nawy nie pozostawiające miejsca na ściany – i to jeszcze od północy, najbardziej zagrożonej deszczami i wiatrem – wydają się w polskich realiach nieprawdopodobne. Owszem, byłyby one do pomyślenia w mniejszej skali, np. jako przeszklone arkady jakiegoś klasztorne kruzganka, ale nie nad główną nawą tak dużej budowli. Podkreślam – nie do pomyślenia w naszym kraju, bo mają one swoje analogie, przede wszystkim w średniowiecznej Anglii. W wieku XVIII, wraz z nastaniem mody na wszystko, co angielskie, okna takie rozpowszechniły się w grafice, później zaś w neogotyckiej architekturze. Stąd też podobne widzimy np. na miedziorycie z 1816 roku ukazującym *Pogrzeb hetmana Tarnowskiego w Śpiewach historycznych* Juliana Ursyna Niemcewicza (il. 4e)<sup>68</sup>. Z kolei niezwykle układ żeber ma pewne (bardzo niepełne) odpowiedniki w średniowiecznych sklepieniach far Gdańska, Ornety, Braniewa, Reszla – ale nie są to analogie dokładne i, jak sądzę, raczej zupełnie przypadkowe (mimo że Norblin prawdopodobnie podróżował na Pomorze ze swoim chlebodawcą<sup>69</sup>). Równie dobrze można by skłonić się do wniosku, że

<sup>68</sup> Julian Ursyn Niemcewicz, *Śpiewy historyczne*, 1812, anonimowa ilustracja nr 19. Zob. Mieczysław Porębski, *Malowane dzieje*, Warszawa 1961, s. 195, przyp. 50.

<sup>69</sup> Jeden z rysunków Norblina z 1779 roku nosi adnotację: „en Wandalie”, co może sugerować,

i okna, i sklepienie „sarmackiego” kościoła naśladują arkady i sklepienie jakiegoś konkretnego krużganka, np. krużganka katedry w Cahors (zob. il. 4f)<sup>70</sup>. Skądinąd następne podpunkty ukazały, jak silna była predylekcja Norblina do architektury gotyckiej zachodniej Francji.

### 7.3. Świątynia mazowiecka czy cerkiew?

Narysowany pięć lat później, w roku 1790, *Sejmik w małym miasteczku* (il. 5) odbywa się przed jakąś niewielką, niewątpliwie jednonawową świątynką, której naroża oprofilowują okrągłe skarpy-wieżyczki, zwężające się jednouskokowo ku górze. Płaski, trójkątny szczyt oddzielony został od reszty fasady niewielkim obdaszkiem, nakrywającym płytką odsadzkę. Zarówno on, jak i pozostałe ściany świątynki zdają się otynkowane, a boczne okna, o krzyżowych ramach, są dość szerokie i zamknięte półkoliście. Dwuspadowy dach, jak i wspomniany obdaszek, nakrywają dachówki w typie „gąsiora”.

Pośrodku fasady widnieje wielki ostrołukowy portal mający postać głębokiej wnęki wyciętej pod kątem prostym w bardzo grubym murze. Wewnętrzne jego lica opięte są – o ile można to rozpoznać – parami półkolumnienek o bogatych kapitelach. Wspierają one gzyms, który wraz z pasem fryzu (występującym w tle kapiteli) załamuje się na narożu węgara i przechodzi na lico fasady. Czoło arkady opatrzone zostało jakimś dekoracyjnym lub tylko zaznaczonym w tynku pasem. Jego głęboka wnęka zamknięta jest prostą ścianą, w której widnieje kolejny, wewnętrzny, mniejszy portal, tym razem o łuku pełnym. Wydaje się, że i jego węgary opinają pojedyncze tym razem kolumnienki dźwigające gzyms, przebiegający jednak nieco niżej od fryzu portalu zewnętrznego. Ponad półkoliście zamkniętą archiwoltą widnieje niewielki, kwadratowy obraz zawieszony lub wmurowany w ścianę.

Podobny, nieco większy obraz, ukazujący – tym razem można to rozeznaczyć – Matkę Boską z Dzieciątkiem, znajduje się na osi fasady tuż ponad zewnętrznym portalem. Towarzyszą mu malowane, wielokrotnie większe odeń, potężne figury dwóch świętych orantów, odzianych w ornaty. Lewy rozkłada ręce w liturgicznym

---

że mowa o (szeroko rozumianym) Pomorzu, dokąd artysta mógł trafić, towarzysząc swoim chlebodawcom. Zob. Paweł Ignaczak, *Grafika Jana Piotra Norblina (1745–1830). Studium z zakresu problemów warsztatowych i ideowych*, t. I–III, Poznań 2013 (maszynopis dysertacji doktorskiej w Bibliotece Instytutu Historii Sztuki UAM), o powyższym rysunku zob. t. 2, s. 118.

<sup>70</sup> Rycina z 1837 roku, repr. za: [www.ebay.fr/itm/Gravure-CLOITRE-DE-LA-CATHEDRALE-DE-CAHORS-1837-/250444587101](http://www.ebay.fr/itm/Gravure-CLOITRE-DE-LA-CATHEDRALE-DE-CAHORS-1837-/250444587101) (data dostępu: 21.11.2017).

geście, prawy zaś składa je do modlitwy, obaj zaś unoszą głowy ku wieńczącej szczyt pełnoplastycznej figurze świętego Piotra, dzierżącego w dłoni klucze, którego głowę otacza aureola. Ukazana mniej więcej do pół uda jego brodata postać, wyrastająca ze szczytu, odziana jest niby w rzymską togę.

Prócz portalu otwiera się w fasadzie drugie jeszcze prostokątne w kształcie wejście, umieszczone nieco wyżej, po części „wcięte” w prawą wieżyczkę. Prowadzą do niego murowane schody zaopatrzone w solidne murowane balustrady. Sunący tędy tłum szlachty nie pozostawia wątpliwości co do tego, że schodami umieszczonymi w wieżyczce można dostać się na emporę we wnętrzu.

Nieopodal kościoła stoi drewniana dzwonnica o namiotowym, krytym gontem dachu, do której przylegają zewnętrzne schody, również drewniane.

Skarpy w kształcie cylindrycznych wieżyczek to charakterystyczny element licznych, późnogotyckich kościołów Mazowsza pochodzących z drugiej i trzeciej ćwierci XVI wieku<sup>71</sup>. Jedyna z ich grona historycznie „sejmikowa” świątynia w Zakroczymiu jest jednak znacznie większa od budowli ukazanej na rysunku. Specyficzna dekoracja fasady mogłaby też sugerować, że chodzi tu o jakąś późnogotycką, przebudowaną w XVIII wieku cerkiew. Bardzo podobna, jak można wnosić z dawnych grafik, cerkiew unicka znajdowała się niegdyś w Brześciu Litewskim, w którym odbywały się sejmiiki; żaden jednak ze staropolskich sejmików nie odbywał się w cerkwi. Przede wszystkim zaś wskazane już powyżej obfite opracowanie portalu w ogóle wyklucza możliwość identyfikacji tej świątyni z budowlą późnogotycką. Archiwolta z kolumnkami o pięknie opracowanych kapitelach wskazuje jednoznacznie na budowlę XIII-wieczną, i to dużą, w typie dominikańskiego kościoła w Sandomierzu. Wewnętrzny portal wygląda z pozoru na romański, co kłóciłoby się jednak z logiką konstrukcyjną – trudno byłoby wskazać rzeczywiste, podobnie „spiętrzone”, nałożone na siebie portale z różnych epok. Rysunek wykonany więc został tak, że sugeruje wplecenie nowożytnego elementu do starszej, gotyckiej archiwolty w czasie, gdy zdecydowano się zamontować nowe, mniejsze i wygodniejsze drzwi. Z kolei wejście prowadzące na schody w wieżyczce zostało ukazane tak, jakby je w nowożytności celowo poszerzono, jak czyniono to często z wąskimi, średniowiecznymi portalami, które okazywały się zbyt szczupłe dla miejscowych kolatorów, którzy takimi właśnie wieżyczkami schodowymi mogli dostać się na zachodnią emporę. Malowana i sztukatorska de-

<sup>71</sup> Spośród tych, które przetrwały do dziś, wiemy o farach w Cegłowie, Głogowcu, Pawłowie, Piasecznie, Serocku i Zakroczymiu. Zob. Robert Kunkel, *Architektura gotycka na Mazowszu*, Warszawa 2006, s. 154–156.

koracja fasady oraz rami okienne również mają pochodzenie nowożytne, można nawet śmiało rzec, iż XVIII-wieczne.

Cała ta analiza odnosi się – oczywiście – do rzeczywistości wirtualnej, stworzonej (intuicyjnie zapewne) przez artystę, nie zaś do konkretnej budowli przezeń „odrysowanej”, taka bowiem bodajże nigdy nie istniała.

#### 7.4. Drewniany kościół

Drugi wariant kompozycji *Sejmik w małym miasteczku* znany jest aż z dwóch rysunków Norblina, jednego rysunku Walla i kopii noszącej datę 1790 (il. 6, 7, 8a). Mimo że egzemplarz sygnowany przez Walla nosi sygnaturę: „Wall inve[nit]”, w świetle badań uznać go trzeba za kopię Norblinowskiego pierwowzoru ze zbiorów Muzeum Sztuk Plastycznych im. A.S. Puszkina w Moskwie<sup>72</sup>.

Sejmik odbywa się tym razem przed drewnianym kościołem, przy którym stoi „murowana budowla z bliźniaczym oknem gotyckim”, niewątpliwie dzwonnica<sup>73</sup>. W głębi kompozycji, po przeciwległej stronie placu, widnieje mur z niewielkim budynkiem bramy (?), nakrytej strzelistym, czterospadowym dachem. Za nią znajduje się dziedziniec jakiegoś dużego, drewnianego dworzyszczka, stojącego w głębi po lewej. Natomiast po prawej od bramy, z drugiej strony uliczki, widać zrujnowany „ratusz czy też pałac”<sup>74</sup>, a pomiędzy nimi, na ostatnim planie, dwa budynki nakryte dwuspadowym dachem, w tym drewnianą karczmę rozpoznawalną dzięki wywieszanej na drągu wieszce.

W tamtej epoce, jeśli już zdecydowano się na wzniesienie murowanej dzwonnicy, to najczęściej po wybudowaniu murowanego kościoła. Jednak nawet większość świątyń murowanych ma do dziś tylko dzwonnice drewniane. Duża murowana dzwonnica przy mniejszej odeń świątyni drewnianej wydaje się więc elementem nieco ekscentrycznym, choć oczywiście możliwym i zapewne można by znaleźć jakiś wyjątek potwierdzający regułę. „Bliźniacze okno gotyckie” przypomina przezrocza różnych gotyckich wież i dzwonnicy (np. wczesnogotyckiej dzwonnicy

<sup>72</sup> Janusz M. Michałowski, *Z poloniców...*, s. 63.

<sup>73</sup> Zygmunt Batowski, *Norblin...*, s. 120. Dobrowolski mylnie podaje, że „Obok kościoła, na lewo (od widza), ukazał malarz część murowanego budynku klasztorowego z zakratowanym oknem na parterze i maswerkowym oknem na piętrze, dość nieoczekiwanym w budynku mieszkalnym” (Tadeusz Dobrowolski, *O dwóch scenach...*, s. 156).

<sup>74</sup> Zygmunt Batowski, *Norblin...*, s. 120. Na rysunku Walla widać zresztą przez przezrocze wieży zawieszony wewnątrz dzwon. Albo jest to powtórzenie Norblinowskiego pierwowzoru, albo uzupełnienie Walla, które potwierdza dość oczywistą intencję Francuza.

przy kościele św. Jakuba w Sandomierzu), ale próżno by upierać się przy konkretnej analogii. Zarówno dzwonnica, jak i drewniana świątynia, której sygnaturka, zamiast osiąść na osi kalenicy, asymetrycznie wyrasta z bliższej nam połąci dachu (il. 6, 8a) – są po prostu fantastyczne<sup>75</sup>. O fantastyczności przekonuje dodatkowo rozbieżność skal, w jakich ukazano ludzi i elementy budowli. Drewniane bale są w porównaniu do szlacheckich postaci tak duże, że ich grubość ocenić można na około metr, co jest zupełnie nieprawdopodobne. Widoczne w bocznej ścianie kościoła okno w typowym, drewnianym obramieniu też jest wielokrotnie wyższe nie tylko od ludzi, ale nawet od dwubiegowych schodów wiodących na piętrowy ganek. Nie mówiąc już o tym, że oparta o dolną krawędź okna drabina wygląda na sprzęt do użytku Guliwera pośród Liliputów.

Nie wydaje się, aby którykolwiek z analizowanych powyżej rysunków miał oddawać obrady sejmiku w którymkolwiek z miasteczek, w jakich sejmiki rzeczywiście się odbywały<sup>76</sup>, choć jeszcze Zygmunt Batowski miał – nikłą wprawdzie – nadzieję, „by można miejscowość na obrazie określić”, przy okazji zauważając, że „tak mniej więcej wyglądać musiały polskie miasteczka w XVIII w., posiadające jeszcze rodzime piętno budownictwa i różnorakie zabytki z odległych czasów”<sup>77</sup>.

### 7.5. Halowa katedra francuska

Kolejna sejmikowa świątynia, narysowana w 1808 roku, jest wyjątkowo ogromna, trójnawowa, zapewne halowa i tak wysoka, że jej sklepienia pozostają poza górną krawędzią kompozycji. Przesadzone proporcje odbierają wewnątrz „ludzką” perspektywę – malutkie figurki sejmikujących niemal nikną pośród naw. Patrzymy na to wnętrze od prezbiterium ku zachodowi, w stronę wejścia, które otwiera się w osiowo umieszczonej kruchcie. Nawy rozdzielone są monumentalnymi filarami. Dwa z filarów ukazanych w głębi zdają się mieć przekrój kolisty<sup>78</sup>, jeden jak-

<sup>75</sup> Dobrowolski pisze o kościele, że „przedstawia się dość dziwnie [...]. Jest to bowiem jak gdyby piętrowa budowla drewniana, wzniesiona na zrąb, o wystających końcach belek, podobna zatem nieco do drewnianych bożnic i cerkwi znanych na Rusi Czerwonej [...]”. Tadeusz Dobrowolski, *O dwóch scenach...*, s. 154, 156. Zob. też Maria Suchodolska, *Realistyczny obraz wsi polskiej w twórczości Jana Piotra Norblina*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1951, t. 13, z. 4, s. 97–123.

<sup>76</sup> Na terenie Mazowsza sejmikowano w następujących miastach: Ciechanów, Czersk, Gąbin, Bolimów, Liw, Łomża, Ostrów Mazowiecka (wcześniej Nur), Raciąż, Rawa, Różan, Sochaczew, Warszawa, Wizna, Wyszogród, Zakroczym. Zob. Wojciech Kriegseisen, *Sejmiki...*, s. 29–33.

<sup>77</sup> Zygmunt Batowski, *Norblin...*, s. 120.

<sup>78</sup> Rysunek Norblina został poprawiony ołówkiem, tak iż światłocień sugeruje cylindryczność dwóch filarów w głębi po prawej, zarazem jednak ostro zarysowane ołówkiem krawędzie wskazują na ich prostopadłościennosc.

by treflowy (widać dwie półkolumny), najbliższe widza są jednak w przekroju wyraźnie kwadratowe, oprofilowane na narożach słupkami, których bazy spoczywają na wysokich cokołach. Podobne, liczne słupki widzimy w narożach kruchty, przeprutej na dodatek głębokim ostrołukowym portalem. Ma on jakiś potężny tympanon, podtrzymywany przez tzw. *trumeau* – filarek ustawiony na osi. Boczna ściana kruchty otwiera się uskokową archiwoltą do kolejnej lokalności. Wygląda na to, że widzimy tu przedsiónek jakiejś trójdzielnej, może trójwieżowej fasady w klasycznym, katedralnym typie. Jednak kwadratowe w przekroju filary i halowy typ pasowałyby raczej do wielkiego, pomorskiego czy pruskiego kościoła, w każdym razie stojącego w którymś z krajów Europy Środkowej. Podobnie można ocenić późnobarokową empore, zawieszoną wysoko na zachodniej ścianie głównej nawy, a także pozbawione maswerku, ostrołukowe okno, wycięte wprost w murze bez żadnych profilowań.

### 7.6. Świątynie andegaweńskie

Już Zygmunt Batowski zauważył, że odkąd artysta przeprowadził się do Francji, „źródeł niektórych motywów [architektonicznych pojawiających się w *Sejmikach* – przyp. J.K.] szukać by może należało w pierwowzorach francuskich, jeśli nie wprost w wyobraźni rysownika”. Niedawno Anna Czarnocka sugerowała delikatnie, że w rysunkach *Sejmików* „może nawet” Norblin zastąpił budowle polskie – francuskimi<sup>79</sup>. Janusz M. Michałowski wskazywał z kolei na „elementy fantastyczne”<sup>80</sup>. Jak zobaczymy, znajdziemy i takie, i takie. W skrócie rzecz ujmując, wygląda to tak, jakby Norblin na podstawie obserwacji realnej architektury (bądź jej wyobrażeń) wymyślał świątynie nieistniejące.

Cztery prace sygnowane w latach 1808 i 1809 ukazują sejmiki obradujące w halowych kościołach, których nawy wydzielane są przez wysokie, cylindryczne filary o liściastych kapitelach (il. 11, 12, 13, 15a). Na jednym ze wspomnianych rysunków (il. 13) filary są bardzo schematyczne; obraz tchnie fikcją pokrewną romansowym ilustracjom, zwłaszcza sklepienia, jakby pozbawione żeber, wydają się należeć do kręgu grafik inspirowanych angielskim neogotykiem. Potwierdzałyby to nastawa ołtarzowa (?) zawieszona na ścianie zamykającej nawę główną – ma

<sup>79</sup> Anna Czarnocka, *Jean-Pierre Norblin de la Gourdain. Sejmik polski w kościele*, nota katalogowa [w:] *Towarzystwo Historyczno-Literackie, Biblioteka Polska w Paryżu. Zarys historii i prezentacja zbiorów*, Paryż – Warszawa 2014, s. 252.

<sup>80</sup> Zygmunt Batowski, *Norblin...*, s. 158; Janusz M. Michałowski, hasło: *Norblin de la Gourdain Jan Piotr (Jean Pierre)...*, s. 175–182.



ona postać trzech wysmukłych ostrołuków, z których każdy mieści jakąś wielką figurę. Brak mensy i w istocie niegotycki kształt retabulum każą i tu domyślać się jakiegoś graficznego, nowomodnego wzoru. Podobnie wygląda prospekt organowy na rysunku *Sejmiku ze zbiorów Biblioteki Polskiej w Paryżu* (il. 16).

Nie zmienia to faktu, że formę filarów artysta zaobserwował w swojej ojczyźnie. Wprawdzie w niedawno odnalezionym albumie z Winnicy znajdziemy cztery piękne rysunki piórkami, ukazujące wnętrza kościelne z modlącymi się Sarmatami i Sarmatkami (il. 17c, d, e, f). Ukazana tam architektura wydaje się bardzo podobna do tej, którą widzimy na wspomnianych *Sejmikach*, acz znacznie lepiej oddana pod względem perspektywy i światłocienia. Brak tu jednak detali, co sprawia, że równie dobrze można by wziąć te szkice za owoc pobytu w polskich Prusach Królewskich<sup>81</sup>. Nie ulega wątpliwości, że narysowane tu przez artystę kształty empor i filarów, a także szczegóły wyposażenia, pojawiają się później (czy tylko: również?) w jego *Sejmikach*. Na dwóch spośród nich (il. 11, 12) widzimy zaledwie dolne partie podobnych podpór, tym razem wszakże potraktowanych bardziej szczegółowo. Składają się one jednak z cylindrycznych, kamiennych bębnow, typowych dla wczesnogotyckiej architektury francuskiej. Jednemu z nich towarzyszy równie właściwa francuskiemu gotykowi kolumnienka-słuzka o kielichowym kapitelu, dźwigająca kamienną figurę, widoczną wszakże jedynie do kolan (il. 11).

Wyposażenie wszystkich tych świątyń jest przynajmniej w części „sarmackie” (do tego zagadnienia przyjdzie jeszcze pokrótce powrócić); także niektóre elementy architektury wyraźnie odbiegają od francuskich realiów. I tak, na jednym z *Sejmików*, po prawej stronie, w głębi, w ścianie bocznej nawy, pod samym sklepieniem, widać półkolisty otwór – jakby przezrocze empory wzięte wprost z późnogotyckich, ceglanych kościołów Mazowsza lub Wielkopolski, choć mogłaby to być również zaledwie wnęka albo zamurowane, termalne okno (il. 12). Znając realia średniowiecznej architektury polskiej, przypuścić trzeba, że widniejący obok duży, barokowy portal prowadzi na schody wiodące ku emporze. Nie dostrzegamy wprawdzie samych schodów; jednak o ich istnieniu świadczy narysowany wewnątrz portalu tłum szlachty, stojący na jakiejś wyraźnie pochyłej powierzchni.

Na tym samym rysunku widzimy w głębi nawy niezwykłą emporę muzyczną dźwigającą organy. Norblin umieścił ją we wnętrzu wielkiej, konchowo sklepionej apsydy, zarazem rozpinając na arkadzie, którą wsparł pośrodku łuku wielką

<sup>81</sup> Zob. Norblin *Czartoryskich ze zbiorów Muzeum Sztuki w Winnicy (Ukraina). Katalog wystawy w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie 7 kwietnia – 3 maja 2004*, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2004 (strony i reprodukcje nienumerowane).

kolumną z kompozytowym kapitelem – rzecz z punktu widzenia konstrukcyjnego zupełnie nielogiczna (ten pomysł powróci jeszcze w kolejnych omawianych tu dziełach).

Dopiero dwie ostatnie kompozycje to wizje, by tak rzecz, całościowe. Na pierwszej z nich artysta „z dużą precyzją i wnikliwością odtworzył” – jak oceniła Józefa Orańska – „wnętrze jakiegoś bliżej nie określonego gotyckiego kościoła”<sup>82</sup> (il. 15a). Precyzja i wnikliwość rysunku uderza, ale odczuciu temu znów towarzyszy wrażenie nierzeczywistości (bądź też nieporadności mistrza). Gigantyczna, rozległa przestrzeń dezorientuje. Widzimy wprawdzie wnętrze trzech podobnych sobie wysokością naw – trudno jednak powiedzieć, czy spoglądamy ku prezbiterium, czy ku emporze organowej. Poszczególne przęsła zdają się nie być równej głębokości. Oddzielają je arkady wsparte na krępych filarach o niewysokich, liściastych kapitelach i bazach podobnych kapitelom, lub – w jednym przypadku – o bazie attyckiej. Lewą nawę – a może ramię transeptu – możemy oglądać na głębokość zaledwie jednego przęsła zamkniętego ścianą, na której tle znajduje się wielka, wsparta na arkadzie empora, absurdalnie podparta przez parę kolumn ustawionych na osi łuku – motyw znany już z poprzednio omówionego rysunku<sup>83</sup>. Przestrzeń podemporowa biegnie dalej w nieokreśloną głębię, ale z pewnością w innym kierunku i na innej wysokości niż posadzka dwu pozostałych naw, które są o jedno przęsło głębsze, przy czym złudzenie głębi zostało tu specjalnie spotęgowane – posadzka obu naw zdecydowanie podbiega ku górze, dziwny skrót perspektywiczny oddala zamykające kościół ściany. Ostatnie przęsło środkowej nawy wydaje się mieścić główny ołtarz, jednak w sąsiednim przęśle znajduje się trybuna, która wygląda niczym zachodnia empora muzyczna, odpowiadająca raczej początkowi nawy niż partii prezbiterialnej. Pod i nad emporą zionie czarna pustka, a pomiędzy obu przęsłami zawisła ambona – pozbawiona tym razem spektatorów – nieodpowiednia przecież ani dla ściany wschodniego, ani dla zachodniego zamknięcia nawy.

Sklepienia tych dwóch najdalej odsuniętych od widza przęsła założone zostały na różnej wysokości. Prawa czasza sklepienna zdaje się głęboka na dwa przęsła i sięga znacznie wyżej niż sklepienie ukazane w przęśle lewym, które widzimy z kolei jakby w dziwnym skrócie, „od dołu”. Oddziela je od pierwszego przęsła

<sup>82</sup> Józefa Orańska, *Rysunki Jana Piotra Norblina w zbiorach Biblioteki Kórnickiej*, „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej” 1955, z. 5, s. 91.

<sup>83</sup> Na innym jeszcze rysunku z 1808 roku rolę podpory wspierającej arkadę odgrywa krucyfiks (il. 11).

gurt, który równie dobrze mógłby uchodzić za czoło łuku tęczowego – aczkolwiek efekt ów należałoby raczej przypisać niezręczności artysty, choć wypada dopuścić i taką możliwość, że „w tym szaleństwie jest metoda”. Bo przecież wszystkie zastosowane tutaj skróty perspektywiczne obliczone są niekonsekwentnie, inaczej dla różnych fragmentów. Szczególnie wyraziście dostrzegamy to na planie pierwszym, na którym stykają się ze sobą fragmenty niskich, długich stopni wiodących ku ołtarzowi po lewej i ku niewidocznemu wejściu po prawej. Ich skróty są zupełnie do siebie niedostosowane. Podwyższenie poziomu posadzki po prawej zdaje się prowadzić pod widoczne tu, otwarte szeroko drzwi (ale może to tylko zapleczek ławki?), zza których bije snop światła. Trudno powiedzieć, czy miałoby tu chodzić o portal boczny, czy zachodni. Miejsce spodziewanego wejścia ma się wszakże nijak do logiki konstrukcyjnej: prawa ściana kościoła narysowana jest bowiem w takim oddaleniu, że domniemany portal nie mógłby się w niej otwierać. Wydaje się więc, że kształt tej rysowanej architektury nie rządzi się pragnieniem odtworzenia rzeczywistości, lecz tylko dobrym zakomponowaniem na karcie.

Wielkie, filarowe arkady empor, złożone jakby z czystych geometrycznych brył, bez kapiteli, baz i gzymsów – przypominają monumentalne arkady przyściennych ganków w romańskich kościołach zachodniej Francji. Natomiast podział na nawy dokonany za pomocą filarów cylindrycznych przywodzi na myśl typową halę andegaweńską w rodzaju kościoła Saint-Serge w Angers (il. 15d), który zapewne zainspirował Norblina, jednak międzynawowe podpory tej świątyni są znacznie smuklejsze, niepołączone – jak na rysunku – potężnymi arkadami, brak też podobnych empor. Najwyraźniej również z tego (lub bardzo podobnego) kościoła artysta skopiował pseudopoligonalne sklepienie nad domniemanym ołtarzem głównym. Taki rysunek żeber stosowano jednak w Andegawenii w prezbiteriach zamkniętych prosto, a tu kolejna niespodzianka: żebra sklepienne zostały na rysunku wachlarzowato przedłużone na kolejny element – półkopolę apsydy mieszczącej ołtarz. W ten sposób Norblin płynnie połączył dwa wykluczające się motywy, oba typowe dla średniowiecznej andegaweńskiej architektury: romańską z ducha apsydę opatrzoną w gotyckie żebra (jak np. w romańsko-gotyckich kościołach Saint-Martin (il. 15e) i katedrze św. Maurycego w Angers) oraz prostokątne prezbiterium nakryte sklepieniem pseudopoligonalnym (jak we wspomnianym kościele Saint-Serge). Do tego doszły empor, które wydają się łączyć surową, prostą formę romańską z kształtem typowego późnoromańsko-gotyckiego, podokiennego ganku, znanego z jeszcze innych andegaweńskich świątyń.

Kolejne dzieło, tym razem ze zbiorów Biblioteki Polskiej w Paryżu, „zostało najprawdopodobniej zakupione w 1938 roku przez Kamila Gronkowskiego w antykwariacie paryskim”<sup>84</sup>. Jest to rysunek nie tylko że wykonany w tym samym roku, co poprzedni, ale i bliźniaczy wobec niego, jeśli chodzi o zasadę kontrastowania potężnej architektury z wyobrażoną na jej tle gromadą niewielkich osób. Szczegółowo oddana monumentalna budowla znów wydaje się być głównym bohaterem kompozycji. To jakby wariant poprzedniej „wariacji”, tym razem jednak na tematy raczej „burgundzkie” niż „andegaweńskie”. Główną nawę romańskiej bazyliki nakrywa wielka, ostrołuczna kolebka na gurtach przechodzących w naścienne lizeny. Samo sklepienie przypomina żywo rozwiązania burgundzkich kościołów cysterskich, np. Fontenay (il. 16g), czy bazylik kręgu kluniackiego, np. tzw. Cluny III czy Paray-le-Monial (il. 16f). Zarazem jednak budowla zaopatrzona została w niby-gotyckie żebro przewodnie, ahistoryczne i bezsensowne z konstrukcyjnego punktu widzenia. Z kolei gładkie, niczym nieoddzielone od sklepienia ściany i wycięte w nich wprost arkady, pozbawione jakiegokolwiek profilowania, baz czy kapiteli – są obce wspomnianym typom architektonicznym, przywodzą zaś na myśl starsze rozwiązania tzw. pierwszej sztuki romańskiej. Jeśli jednak przyjrzeć im się bliżej, okaże się, że to raczej otwory opracowane w okresie nowożytnym, zostały bowiem zaopatrzone w charakterystyczne boniowania zaznaczające poszczególne klince arkad. Widoczne za nimi wnętrza północnej nawy bocznej tonie w amorficznym, nieco tylko rozproszonym mroku, nie objawiając żadnych szczegółów. Trudno oprzeć się wrażeniu, że mamy do czynienia z francuską wersją pomysłu na kościelne wnętrza, który w wersji „polskiej” realizuje *Sejmik* z 1785 roku (il. 4a). Także tam artysta ukazał proste arkady międzynawowe, ewidentnie zaczerpnięte z realiów polskich. Powtórzone zostały też niemal dosłownie niektóre grupy postaci, np. dwóch szlachciców, w tym jednego w kontuszu i peruce, ukazanego od tyłu (il. 16e). Podobny jest zresztą cały układ wnętrza, które oglądamy, patrząc od transeptu ku głównemu portalowi w ścianie zachodniej. Nowa jest tylko otwierająca się po prawej stronie wysoka arkada północnego ramienia transeptu. Widoczna przez nią fragmentarycznie nawa boczna ustawiona jest pod tak ostrym kątem do nawy głównej, że niechybnie jedna musiałaby wdrzeć się w głąb drugiej, co przedziwnym zrzędzeniem losu nie następuje. To jedynie początek całej serii architektonicznych niekonsekwencji – lub świadomych fanta-

<sup>84</sup> Rysunek ten wszedł w skład zbiorów Biblioteki Polskiej w Paryżu w 1955 roku. Zob. Anna Czarnocka, *Jean-Pierre Norblin...*, s. 252.

zji – które charakterem swoim odpowiadają poprzednio omówionemu rysunkowi z tegoż roku (il. 15a). Znaczna wysokość bocznej nawy wydaje się sprzeczna z wielkimi, gotyckimi oknami nawy głównej, które schodzą nisko nad łuki między nawowych arkad. Konsekwencją takiego ich ustawienia musiałby być brak dachu (którego oczywiście nie możemy zobaczyć), bowiem po prostu nie ma tu nań miejsca. Podobnie widok otwierający się poprzez arkadę transeptu obejmuje wyłącznie jedno barokowe retabulum ołtarza (lub barokowego portalu?) w głębi północnej nawy bocznej, nie wyjaśnia nam jednak, w jaki sposób jest ona zasklepią, mimo że jej wnętrze podziwiamy niby na całej wysokości. Najciekawszą wszakże „zabawą” artysty okazuje się żonglerka zestawem czterech empor, na których zgromadzili się arbitrzy, zgodnie ze znaną nam już manierą wyrysowani jako postaci niezwykle drobne, co dodatkowo potęguje monumentalność architektury. Artysta pomnożył empory, rozpinając je gdzie tylko mógł, praktycznie w poprzek każdej z wielkich arkad. W tle empory północnej widać jakiś zawieszony na wielkiej wysokości pomost, który ma za zadanie uprawdopodobnić możliwość dostępu arbitrow do tego miejsca – konstrukcja, która zupełnie nie ma odpowiednika w realiach polskich, a w ogóle raczej odpowiada fantazjom Piranesiego. Nie mniej dziwne są dwie empory zachodnie (il. 16f). Kolebkowo podsklepią empora organowa, z dziwnym, neogotyckim prosepkiem, wyrysowana została tak, że jej balkon nie ma prawa mieć jakiegokolwiek głębokości; jest bowiem płasko „przyklepiony” do ściany. A jednak mieści się na nim spora grupa arbitrow, rzuconych na tło ściany nad emporą niczym na płaską kartkę. Tymczasem podchórze, mające postać głębokiego, sklepionego kolebką tunelu, zamknięte zostało kolejną, niską emporą wspartą na trzech kolumnach. Jedna z nich stoi na osi prześwitu, w sąsiedztwie krucyfiksu widnego w tle, na ścianie kolejnego przedsionka, obok właściwego portalu, który zamyka całą kompozycję. Napisałem „właściwego portalu”, ponieważ wspomniana empora jako żywo także przypomina rewers romańskiego portalu z filarkiem (tzw. *trumeau*) na osi – rozwiązania typowego przede wszystkim dla Francji, w Polsce zaś nieznanego. Skądinąd motyw podpory na osi arkady oraz ujętego nią krucyfiksu znamy już z innych *Sejmików* Norblina.

Możliwe, że artysta znał z autopsji romańskie kościoły nakryte ostrołucznią kolebką, które występują w zachodnich i południowych regionach jego ojczyzny. Nie wiemy natomiast, czy podróżował po Francji zachodniej. Udokumentowane miejsca jego pobytu nie wskazują na to. Jednakże narysowane przezeń kościoły oddane zostały na tyle szczegółowo, że nie można żywić wątpliwości co do ich charakterystycznych

form. Pozostaje więc otwartym pytaniem, w jaki sposób artysta posiadał znajomość architektury andegaweńskiej. Odpowiedź może okazać się prozaiczna, jako że wiek XVIII przyniósł we Francji duże zainteresowanie dziełami dawnego, rodzimego budownictwa i liczne „dokumentujące” je zbiory rysunków i rycin<sup>85</sup>.

## 8. ZWIERCIADŁO HISTORII

### 8.1. Dotychczasowe opinie

Zygmunt Batowski uznawał „sejmikowe” sceny zanotowane przez Norblina za „rysy niskiej kultury”, które, jako „współczesne «wiekowi oświecenia» na zachodzie, rażą ale i bawią szerokoświatowego Francuza”, toteż „są przedmiotem, który Norblin z lekka obśmiewa, a nieraz, gdy się ołówek jego natknie na typ tak ujemny, jak rubaszny opój sejmikowy, nawet bez ogródek wyszydza”, patrząc na nie „okiem nieprzychylnego, nietajonego lekceważenia”<sup>86</sup>. Pół wieku później Alicja Kępińska – zgodnie z retoryką obowiązującą w latach komunistycznego reżimu – widziała te same rysunki jako element „walki o postępową przebudowę ustroju w Polsce”<sup>87</sup> w przededniu Sejmu Wielkiego, pisząc, że czytelny jest w nich „wyraźny ton drwiny z kołtuństwa szlacheckiego”, i tylko chwilami „komiczne typy szlacheckie nie wywołują w artyście pogardy, lecz śmieszą go i bawią”<sup>88</sup>. Od tej wysoce zideologizowanej opinii odróżnia się zrównoważona analiza Tadeusza Dobrowolskiego z tego samego roku:

Jak się zdaje, pobudki kierujące świadomością i dłońią artysty były wielorakie i nie miały jednolitego charakteru. Naprzód Norblin, przyzwyczajony do innych stosunków we Francji, musiał – podobnie jak Canaletto – reagować żywo na egzotykę polskiego życia; następnie tego obywatela Europy zachodniej musiał razić gruby obyczaj szlachecki, płaszczenie się drobnoszlacheckich klientów przed wielmożami i jak najbardziej opaczne pojmowanie pojęcia wolności czy samej elekcji, tej – jak mniemano – „źrenicy wolności” szlacheckiej. Wyrażał się wreszcie w twórczości artysty jego polski patriotyzm, rozwinięty w ciągu długoletniego pobytu w Polsce, która stała się dlań jak gdyby drugą ojczyzną. Ów patriotyzm skłaniał go do krytyki ciemnych stron szlacheckiego państwa<sup>89</sup>.

<sup>85</sup> Zob. np. Daniela Mondini, *Mittelalter im Bild: Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*, Zürich 2005. Wśród znanych mi prac tego rodzaju nie natrafiłem na takie, które można by uznać za wzory rysunków Norblina. Kwestia ta pozostaje otwarta.

<sup>86</sup> Zygmunt Batowski, *Norblin...*, s.118–120.

<sup>87</sup> Alicja Kępińska, *Sejmiki w rysunkach...*, s. 8.

<sup>88</sup> Zob. tamże, s. 13–16.

<sup>89</sup> Tadeusz Dobrowolski, *O dwóch scenach...*, s. 169.

Ponieważ Norblin rysował sejmiki przez lat – bagatela! – niemal trzydzieści, jest oczywiste, że jego stosunek do tematu mógł, a nawet musiał ewoluować – wraz z ewolucją ustroju Rzeczypospolitej i jej sytuacji politycznej. Czy te historyczne okoliczności odcisnęły się na wymowie jego prac podobnie, jak np. realia kostiumologiczne?

## 8.2. Kampania sejmikowa anno 1776

Pierwsze „sejmikowe” rysunki Norblina, powstające zapewne już od 1776 roku, jeśli nie wcześniej, wyprzedziły co najmniej o dekadę okres Sejmu Czteroletniego. Rysunek Walla nosi bowiem znaczącą datę „August [sierpień – przyp. J.K.] 1776”. 15 lipca tegoż roku odbyły się w całym kraju, w tym również w Warszawie, sejmiki wybierające posłów na sierpniowy sejm. Na Mazowszu zwieńczył je sejmik generalny (tzw. generał mazowiecki), który miał miejsce w stolicy 23 lipca. Zgromadzenia te odbywały się w aurze gorączkowej walki pomiędzy stronnictwem królewskim i opozycją. Przywódcy opozycji – m.in. hetman Ksawery Branicki oraz chlebobawca Norblina, generał ziem podolskich Adam Kazimierz Czartoryski – prowadzili „intensywne przygotowania do sejmików”, objeżdżając „prowincję szlachecką” w nadziei zniweczenia monarszych planów<sup>90</sup>. Przede wszystkim jednak sam król prowadził propagandową kampanię, i to o międzynarodowym zasięgu, a wspierały go wojska rosyjskie oraz prasa polska i zagraniczna. Nie tylko bowiem „Gazeta Warszawska”, ale i czytowana powszechnie w Europie francuskojęzyczna „Gazette de Leyde” publikowały szczegółowe doniesienia przychylne królewskim zamiarom. Jak ponoć powszechnie mówiono, podczas sejmikowych zgromadzeń wspomagająca króla moskiewska „opresja wojskowa była jeszcze brutalniejsza niż w 1767 roku”<sup>91</sup> (czyli niżli u progu konfederacji barskiej). Jednakowoż „Gazette de Leyde” wydawała się tym faktem zachwycona:

Rosjanie rozlokowują [swoje oddziały] we wszystkich miejscach, w których mają obradować sejmiki, zwłaszcza zaś tam, gdzie wpływy niektórych wielkich [panów]

<sup>90</sup> Wojciech Stanek, *Konfederacja sejmowa z 1776 roku – narzędzie dworskiego zamachu stanu*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici – Historia. Nauki Humanistyczno-Społeczne” 1993, t. 28, z. 259, s. 128. Zob. też Witold Filipczak, *Sejmy Rzeczypospolitej w dobie stanisławowskiej*, [w:] *Między konstytucją Nihil Novi a ustawodawstwem nowoczesnej demokracji. Parlamentaryzm Polski w XVI–XX wieku*, red. Henryk Gmiterek, Sebastian Piątkowski, Janusz Wrona, Radom 2005, s. 59–82.

<sup>91</sup> Wojciech Kriegseisen, *Sejmiki...*, s. 263.

z partii malkontentów mogą budzić obawy niebezpiecznych skutków dla powodzenia [najbliższego] Sejmu<sup>92</sup>.

Dzięki rosyjskiej kuratelii i zręcznym zabiegom politycznym podczas sejmików partia królewska odniosła zwycięstwo nad opozycyjnym stronnictwem Branickiego i Czartoryskiego. Obrady w Warszawie przebiegały spokojnie, na prowincji jednak połała się krew: szlachta stawiała Rosjanom zbrojny opór. Kiedy indziej partia prokrólewska prowokowała rozdwojenia obrad i wybory dwóch alternatywnych zestawów posłów, w rezultacie eliminując opozycję. Wreszcie w sierpniu nastąpił sejm, który przeszedł do historii jako swego rodzaju „zamachu stanu”. Wbrew postulatowi poważnej części szlacheckich wyborców i magnackich malkontentów monarcha dokonał znaczących zmian w systemie politycznym, wzmacniając swoją pozycję w Rzeczypospolitej.

Miejscem obrad sejmiku ziemi warszawskiej oraz „generała mazowieckiego” był tradycyjnie stołeczny kościół augustianów pod wezwaniem św. Marcina, potem kościół bernardynów pod wezwaniem św. Anny. Relacje z epoki świadczą, że „na sejmiku poselskim tutejszej ziemi warszawskiej” w dniu 15 lipca „z wielką spokojnością zgodnemi głosy”<sup>93</sup> obrano posłów z partii prokrólewskiej, zaś w tydzień później, 22 lipca, na „generale mazowieckim” obradowano równie „zgodnie i iednomyślnie”, po czym marszałek dworu królewskiego Tomasz Aleksandrowicz „wspaniały dla wszystkich dawał obiad”<sup>94</sup>. Z kolei sejmik w Brześciu Litewskim, na którym Adam Kazimierz Czartoryski zamierzał narzucić się szlachcie jako poseł na sejm, wobec otwartego konfliktu zwaśnionych partii w ogóle nie doszedł do skutku.

Niektórzy badacze zapisaną na rysunku Walla nazwę miesiąca („August” – sierpień) odnosili mylnie do nazwy świątyni („augustins”), w której, wedle nich, miał się właśnie odbywać ukazany przez artystę sejmik<sup>95</sup>. Pomijając odmienność architektury tego wnętrza, rysunek nie może odzwierciedlać obrad sejmików warszawskich tego roku, bowiem odbywały się one w spokoju i zakończyły triumfem króla, podczas gdy Wall ukazał bójkę na szable (choć sprytnie zakamuflowaną na

<sup>92</sup> „Les Russes s'entendent vers tous les endroits, où il doit se tenir des Diétines, particulièrement vers ceux, où l'influence de quelque Grand du Parti mécontent peut faire craindre des effets dangereux pour le succès de la Diète.” „Gazette de Leyde” nr 58 z 19 lipca 1776, s. 1–2, tłum. J.K.

<sup>93</sup> „Gazeta Warszawska” z 17 lipca 1776, s. 1.

<sup>94</sup> „Gazeta Warszawska” z 24 lipca 1776, s. 1.

<sup>95</sup> Janusz M. Michałowski tytułuje ten rysunek Walla: „Sejmik w kościele OO Augustianów (?) w sierpniu 1776 r.”, tenże, *Z poloniców...*, s. 62.



dalszym planie, ale jednak), która nie miała wówczas w Warszawie miejsca. Ale nie widzimy tutaj również wojsk rosyjskich, z którymi szlachta ścierała się podczas obrad na prowincji. Rysunek nie dotyczy więc w ogóle konkretnych, partykularnych obrad. Kluczowy za to wydaje się umieszczony w centrum motyw dwóch obywateli podających sobie dłonie, który, jak już była o tym mowa, nawiązuje zapewne do znanej sceny z *Elekcji Stanisława Augusta* pędzla Bernarda Belotta (il. 3b, c, d), a choć nieco się od niej różni, znaczy zapewne to samo: pomyślnie obrady zgodne z zamiarami monarchy. Co w takim razie robią dominujące na pierwszym planie karykaturalne, rodzajowe scenki z udziałem wymiotującego szlachcica i dziatwy psującej występ muzykantów? Trzeba je widzieć jako sygnał, że rysunek nie był przeznaczony do szerszego rozpowszechnienia w ramach politycznej propagandy, stanowiąc li tylko rodzajową ciekawostkę. Bo przecież ani rola króla, który „przepchnął” swoich kandydatów za pomocą rosyjskich bagnetów, ani kłęska Czartoryskiego nie nadawały się do uwiecznienia ku ich chwale.

Będąc „zabawką”, dziełko to nie mogło wszakże pozostać zupełnie obojętnym na stosunek mecenasów do bieżących wydarzeń. Dlatego też można zadać pytanie: na ile wersja Walla, bliskiego Stanisławowi Augustowi, która ostatecznie trafiła do królewskiej galerii, mogła różnić się od domniemanego, nieznanego nam dziś pierwowzoru Norblina, którego mecenasem był przeciwnik monarchy, książę Adam Kazimierz?

Zauważmy, że pośród motywów wspólnych obu artystom nie ma owych ściskających sobie ręce dwóch szlachciców, którzy podkreślają zakończenie obrad pomyślnie dla króla, ale niepomyślnie dla Czartoryskich (w późniejszych rysunkach Norblina motyw ten nie występuje). Można by stąd wywnioskować, że Wall dodał ich z własnej inicjatywy. Niewykluczone, że usunął też jakieś kompromitujące sceny, niemiłe dla królewskiego mecenasa (podobny zabieg czekał przecież późniejsze Norblinowskie *Zaprzysiężenie Konstytucji 3 maja*: z wersji przyjętej do rozpowszechnienia pod postacią miedziorytu usunięta została centralnie umieszczona scena protestu Suchorzewskiego<sup>96</sup>). Domniemana kopia wykonana przez Walla dowodzi jednak, że „sejmikowe” kompozycje artysty znano i przychylnie przyjmowano przynajmniej

---

<sup>96</sup> Takie praktyki nie byłyby niczym zaskakującym, zresztą miały miejsce w odniesieniu do późniejszej pracy Norblina *Zaprzysiężenie Konstytucji 3 maja*. Rytownik Józef Łęski, który na jej podstawie przygotowywał miedzioryt, usunął wstydliwą scenę protestu Jana Suchorzewskiego. W pierwowzorze scena ta znajdowała się w samym centrum. Zob. Stanisław Czekalski, *Obcość i obecność...* Wiadomo też, że Belotto wyeliminował wątpliwe elementy (np. obecność wojsk rosyjskich) ze swojej *Elekcji*, wprowadzając w zamian polityczną fikcję (rzekomą obecność wielkiego tłumu szlachty).

w środowisku amatorów sztuki, licząc tu samego monarchę; zapewne nikt nie zamierzał czynić z nich narzędzia politycznej walki. Funkcję politycznego oręża przyjęło dopiero powielane w ocenzonej wersji *Zaprzysiężenie*.

Już Dobrowolski zauważył w kontekście „sejmikowych” kompozycji Norblina, że stosunek księcia Czartoryskiego do reform Rzeczypospolitej musiał być ambiwalentny. Książę miał „postępowe” poglądy, ale przecież nie zamierzał rezygnować z przywilejów magnata. Z drugiej strony, choć niewątpliwie pogardzał szlacheckim motłochem, to wykorzystując go do własnych celów, nie mógł publicznie okazywać mu pogardy. Tę sytuację doskonale oddają wspomnienia Stanisława Augusta, który za młodu musiał – podobnie jak jego kuzyn – starać się o wybór na posła:

Wkrótce [...] trzeba było pomyśleć o sejmikach, a nie była to sprawa w tamtych czasach łatwa. Żeby posłem zostać [...]. Trzeba było przed sejmikiem przez kilka dni z rządu od rana do wieczora rezonować z ową ciżbą, bredniami ich się delectować, udawać zachwycenie płaskimi conceptami, a do tego obejmować ich ciągle, brudnych i zawszonych – a dla odświeżenia z dziesięć czy tuzin razy na dzień „konferować” z grubymi rybami w powiecie [...] i układać się z nimi, ile i któremu z wielce szlacheckich urodzonych wyborców dać trzeba gotówki, a do tego jadać z nimi śniadania, obiady, podwieczorki i kolacje przy stołach równie brudnych, co źle obsłużonych. A wszystko po to, aby nader często zobaczyć, jak owoc twych pokłonów, wydatków i całej twej cierpliwości unicestwiony bywa w jednej chwili przez jakiegoś [sejmikowego] pyskacza na żołdzie twego wroga, albo i zły humor osobistości tutejszej [...] <sup>97</sup>.

Jak widać, wspomnienia Stanisława Augusta nie były przeznaczone dla szlacheckiej braci. Podobnie jak pierwsze „sejmikowe” prace Norblina i Walla, które są, jak sądzę, swobodnym odzwierciedleniem stosunku zarówno artysty, jak i polskich arystokratycznych elit końca XVIII wieku do tradycyjnego ustroju Rzeczypospolitej szlacheckiej.

### 8.3. Okres Sejmu Wielkiego

Co do „sejmikowych” rysunków Norblina powstałych w przededniu Sejmu Wielkiego (które to rysunki – o czym trzeba pamiętać – mogą być przynajmniej w części kopiami czy replikami wcześniejszych kompozycji), należy wątpić, aby miały być elementem „walki o postępową przebudowę ustroju”, jak pisała Alicja Kępińska, albo choćby wyrazem prywatnej solidarności Francuza z tą „walką”. Owszem: wyrazem takiej solidarności są niewątpliwie kompozycje ukazujące

<sup>97</sup> [Stanisław August Poniatowski], *Pamiętniki króla...*, s. 195–196.

zaprzyśiężenie Konstytucji 3 maja czy też pochodzący zapewne z okresu obrad Sejmu Czteroletniego portret „zeuropeizowanego” magnata-patrioty przemawiającego spomiędzy ław poselskich, w których zasiadają odrażająco odmalowani kontuszowi szlachcice, najwyraźniej krytyczni wobec jego oracji<sup>98</sup> [il. 17 a]. Jednak w kompozycjach ukazujących sejmiki takich scen nie zobaczymy. Kogóż bowiem miałyby przedstawiać? Z kimże mógłby się Norblin solidaryzować? Żaden magnat (licząc tu jego mecenasa) nie życzył sobie chyba uwiecznienia w roli uczestnika lub organizatora sejmikowych burd, poprzez które wykorzystywał „wsteczny ustrój” dla swoich politycznych celów, choćby i pokrywanych najszczytniejszymi ideami. A takim właśnie organizatorem burd był sam książę Adam Kazimierz Czartoryski, który mocno poróżnił się z królem. Pomijając pogłoski o rzekomym zamachu na życie Stanisława Augusta, książę Adam Kazimierz stanął na czele stronnictwa proaustriackiego, uchodził też za stronnika Prus, podczas gdy król pragnął sojuszu z Rosją. Toteż dowiedziawszy się, że książę zamierza posłować na najbliższy sejm, Stanisław August obawiał się, że udział Czartoryskiego w obradach „będzie pretekstem i sposobem bruźdzenia dla źle myślących”<sup>99</sup>. Monarcha zażądał więc od Petersburga, aby zamiar Czartoryskiego został udaremniony, jednocześnie zaś oficjalnie głosił, że zabrania przeszkadzać jego kandydaturze<sup>100</sup>. Czartoryscy i reszta opozycji wydali jednak tak znaczne sumy, że „partia podlaska [...] księcia” przybyła na sejmik lubelski pod postacią dwutysięcznego tłumu hołoty spod Łukowa, zakładając pod miastem „niezmierny obóz, jak koczowisko hordy Tatarów”. Sejmikujący tłum rabował sklepy i napastował przechodzących ulicami, w tym nawet i wielmożów, tak iż delegacja miejska skarżyła się, że „głowy bez obawy porąbania wychylić nie można na ulicę”. Uspokojenie własnych zwolenników „nie-mało [...] kosztowało księcia i perswazji, i pieniędzy”<sup>101</sup>. Czy rzeczywiście ów lubelski sejmik (wyjątkowy nawet na tle innych sejmikowych awantur) miałby stać się – jak sugerowali pospołu Batowski, Kępińska i Dobrowolski – impulsem do powstania dwóch rysunków datowanych na rok 1790 i jednego z 1794 roku? Jeśli

<sup>98</sup> Chodzi o tzw. portret Gurowskiego, ofiarowany do muzeum w Orleanie przez syna artysty. Rysunek stanowiący zapewne wstępny szkic do tej kompozycji znajduje się w albumie z Winnicy [il. 17a]. Zob. Janusz M. Michałowski, *Prace J. P. Norblina w zbiorach muzeów w Brukseli, Orleanie, Lille, Compiègne i Bibliotece Polskiej w Paryżu*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1974, t. 36, z. 3, s. 281–302.

<sup>99</sup> List Stanisława Augusta do Augustyna Debolego, polskiego dyplomaty w Petersburgu, z 4 czerwca 1788 roku, cyt. za Monika Jusupović, *Działalność Adama Kazimierza Czartoryskiego na początku Sejmu Czteroletniego*, „Kwartalnik Historyczny” 2009, t. 116, z. 3, s. 46.

<sup>100</sup> Tamże, s. 46–47.

<sup>101</sup> Kajetan Koźmian, *Pamiętniki*, t. I, s. 132, 133. Zob. też Jerzy Michalski, *Sejmiki poselskie 1788 r. (cz. II)*, „Przegląd Historyczny” 1960, t. 51, s. 331–367.

nawet tak, to znów mielibyśmy do czynienia raczej tylko z artystyczną zabawą, która posługuje się uogólnieniem, fantazją, wariacją. Można tylko stwierdzić, że skoro na jednym z rysunków widnieje oficer kawalerii narodowej, to pojawienie się tutaj zwiastuje lub już odzwierciedla „rehabilitację” pozycji wojska narodowego, jaka nastąpiła po roku 1788 (o czym dalej).

Nasuwa się tutaj znamienna uwaga. Kazimierz Kuczman, przypisując Norblinowi niedokończony obraz *Elekcja Wettina na króla Polski*, datował go hipotetycznie na okres Sejmu Czteroletniego, wówczas bowiem rozważano ponowne oddanie tronu dynastii saskiej, zaś „główny mecenas Norblina, księżę Adam Czartoryski, [...] wielki orędownik restytucji Sasów w Polsce, jawi się jako pierwszy kandydat na tego, który zamówił u artysty *Elekcję*”<sup>102</sup>. Jednakże w toku wywodów autor tej hipotezy sam ją podważa i odrzuca z tych samych przyczyn, dla których inspiracja chlebodawców Norblina dla powstania *Sejmików* staje pod znakiem zapytania. Duże rozmiary *Elekcji* (140 × 273 cm) sugerują wprawdzie, że mogła być przeznaczona dla możnego zleceniodawcy, jednakże jej wydziwki (wyraziste ukazanie rozdwojonych, niezgodnych obrad) raczej nie pozwala widzieć w nim np. daru dla przedstawiciela dynastii saskiej ani też dzieła przeznaczonego dla Czartoryskich lub Potockich (obraz pochodzi ze zbioru Potockich, ale nie wiadomo, od kiedy do nich należał). W rezultacie Kazimierz Kuczman dochodzi do wniosku, że „istnieją przesłanki pozwalające sądzić, że artysta, o nowoczesnej już świadomości, mógł sam być inicjatorem powstania obrazu, adresując go do polskiego społeczeństwa, nie zaś do konkretnego zleceniodawcy”<sup>103</sup>. O pierwszych Norblinowskich *Sejmikach* z czasów Sejmu Czteroletniego powiedzieć można podobnie: jest to głos zewnętrznego obserwatora, który utrwała swoją sztuką polityczne i obyczajowe aberracje polskiego życia politycznego, postrzegane przezeń naraz jako skandaliczne, dziwaczne i egzotyczne.

#### 8.4. Przekształcanie pamięci – Konstytucja 3 maja

*Sejmiki* Norblinowskie powstałe przed wyjazdem artysty do Francji i po nim dzieli cała epoka – krótka, bo zaledwie kilkuletnia, jeśli chodzi o czas trwania, ważka jednak pod względem zachodzących zmian. We Francji przypadł na nią burzliwy okres rewolucji, następnie zaś przejęcie władzy przez Napoleona, w Polsce – obrady Sejmu Wielkiego, uchwalenie Konstytucji 3 maja, wojna polsko-rosyjska,

<sup>102</sup> Kazimierz Kuczman, „*Elekcja Wettina na króla Polski*...”, s. 205.

<sup>103</sup> Tamże, s. 206.

wreszcie powstanie kościuszkowskie i ostatni rozbiór. W tym czasie doszło do pogodzenia skłóconego z królem księcia Adama Kazimierza, który w miarę postępu obrad Sejmu Wielkiego z malkontenta stawał się jednym z filarów tzw. stronnictwa patriotycznego oraz inspiratorów Ustawy rządowej<sup>104</sup>. Wiemy, że działania reformatorów wzbudziły sympatię i szacunek Norblina. Tu trzeba przypomnieć, że dla myślicieli francuskiego Oświecenia, którzy ganili polską anarchię, mimo wszystko „republikański ustrój polski był w swej istocie [...] niezmiernie «kuszący»”<sup>105</sup>. Dlatego też pod piórem Francuzów powstawały nie tylko krytyki, ale i projekty naprawy Rzeczypospolitej. Trudno powiedzieć, czy Norblin rzeczywiście, jak się sądzi, z sympatią spoglądał na Wielką Rewolucję Francuską. Na pewno miał również powody, aby odczuwać w tym czasie niepokój o losy swojej ojczyzny i rodaków<sup>106</sup>. W każdym razie pilnie utrwał na szkicach aktualne wydarzenia polskiej „rewolucji”, rysując *Zaprzysiężenie Konstytucji 3 maja*, a potem dramatyczne epizody lat wojny polsko-rosyjskiej i powstania kościuszkowskiego<sup>107</sup>. Rejestrował je jako naoczny świadek, zarazem niedawny domownik arystokratycznego rodu Czartoryskich (wprawdzie kontakty ich uległy wówczas pewnemu rozluźnieniu, nigdy się jednak nie przerwały), jak i Francuz pozostający pod wpływem „rewolucyjnych” dzieł sztuki powstających równolegle w jego ojczyźnie, przede wszystkim obrazów Jacques-Louisa Davida, którego *Przysięga w Sali do gry w piłkę* stała się wzorem dla *Zaprzysiężenia Konstytucji 3 maja*<sup>108</sup>.

<sup>104</sup> Zob. Alina Aleksandrowicz, *Sejm Czteroletni i Konstytucja 3 maja w kręgu Puław*, [w:] *Rok Monarchii Konstytucyjnej. Piśmiennictwo polskie lat 1791–1792 wobec Konstytucji 3 maja*, red. Teresa Kostkiewiczowa, Warszawa 1992, s. 195–249.

<sup>105</sup> Maciej Forycki, *Anarchia polska w myśli Oświecenia. Francuski obraz Rzeczypospolitej szlacheckiej u progu czasów stanisławowskich*, Poznań 2004, s. 237.

<sup>106</sup> O „jakobinizmie” Norblina zob. Mieczysław Porębski, *Malowane dzieje...*, s. 40–41, za nim Stanisław Czekalski, *Obcość i obecność...*, s. 90. Jednak stosunek artysty do sytuacji politycznej w jego ojczyźnie nie był chyba jednoznaczny. W roku 1795 w liście do przyjaciela pozostającego w Paryżu wyraża obawę o los swoich krewnych zamieszkałych tamże, od których od roku 1788 miał nie otrzymywać wiadomości, mimo że do nich pisywał. Zastanawia się też, czy po powrocie do kraju nie zostanie potraktowany jak domniemany „emigrant”. Trudno się temu dziwić, skoro artysta obracał się przecież w Polsce pośród arystokracji. Zob. Zygmunt Batowski, *Z korespondencji Norblina* (ks. A. Czartoryskiego, Kościuszki, Płockiego, J. Krasińskiego), „Lamus” 1910, t. II, z. 8, cytowany list na s. 518–519.

<sup>107</sup> Zob. ostatnio na ten temat: Aleksandra Bernatowicz, *Malarze w Warszawie czasów Stanisława Augusta. Status – aspiracje – twórczość*, Warszawa 2016, s. 337–339, 346–352.

<sup>108</sup> Dowiódł tego Stanisław Czekalski (*Obcość i obecność...*), analizując liczne wersje *Zaprzysiężenia Konstytucji 3 maja* i przecząc ugruntowanej niegdyś tezie, że artysta uwiecznił to wydarzenie, nie inspirując się żadnymi obcymi wzorami (zob. np. Mieczysław Porębski, *Malowane dzieje...*, s. 29, za nim inni badacze). Czekalski dowodził też, że w historycznym momencie Norblin nie był

Przy tworzeniu tej ostatniej kompozycji Norblin wykorzystał również swoje doświadczenia „sejmikowe”.

*Zaprzysiężenie* ma z *Sejmikami* dwa elementy wspólne. Po pierwsze, tłum „rębaczy” traktujący przewróconego na wznak szlachcica na drugim lub trzecim planie *Sejmiku w małym miasteczku* powtórzony został niemal dosłownie w postaci wiwatujących posłów traktujących posła Jana Suchorzewskiego, który w momencie, gdy król wznosił rękę, aby, jak wszyscy mniemali, zaprzysiąc konstytucję – postanowił zaprotestować, wyskoczył na środek sali i rzucił się na ziemię (il. 10b, c, d):

Okrzyki: *niech żyje król, niech żyje konstytucya!* rozlegają się jeszcze dalej na placu i w ulicach, zagłuszają sale; z tysięcy piersi jeden dobywa się głos. – Wtem z garstki oponentów wyrывa się naprzód Suchorzewski, przeciska się przez tłum, pada na ziemię i leżąc z rozkrzyżowanymi rękami, krzyczy z całego gardła: „Nie dopuszczę do przysięgi, chyba po moim trupie przejdziecie”. Ale zamęt i hałas był tak wielki, że go nie wszyscy dostrzegli; skarżono się też później, że został podeptany, co być może, bo każdy się pchał do tronu; dopiero Kublicki, siłacz wielki, podniósł go z ziemi i odprowadził na bok<sup>109</sup>.

Narysowany przez Norblina Suchorzewski pada w innym kierunku niż anonimowi szlachcice z *Sejmików* i nie dzierży gołej szabli, poza tym nie został przez nikogo przewrócony, lecz legł z własnej woli. To jednak trudno byłoby wywnioskować z samego rysunku. Podobnie jak sejmikowi oponenti, Suchorzewski leży na plecach „z rozkrzyżowanymi rękami”, a jego czapka, podobnie jak ich czapki, upadła tuż obok barankiem ku górze.

Drugi motyw wspólny *Sejmikom* i *Zaprzysiężeniu* to gesty. Większość posłów i arbitrów obecnych na Sali Senatorskiej wiwatuje, unosząc w górę ramiona w geście akceptacji, aklamacji lub nawet przysięgi, podobnie jak czynią to obywatele na Davidowskiej *Przysiędze w Sali do gry w piłkę*. Na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać, że takie gesty znamy już z wcześniejszych *Sejmików w kościele* Walla z 1776 i Norblina z 1785 roku, ale tam wyrażają one raczej odrzucenie

---

obecny na Sali Senatorskiej, ale dowodzenie to dotyczyło jedynie faktu, że nie mamy do czynienia z rysunkiem z natury. Według świadectwa samego artysty był on osobiście obecny podczas zaprzysiężenia Konstytucji 3 maja przez króla. Potwierdzili to inni świadkowie wydarzenia, a mianowicie książę Adam Jerzy Czartoryski i jego siostra Maria Wirtemberska, wiele lat później wskazujący postać samego Norblina na jego własnym obrazie. Sporządzoną wówczas listę kilkudziesięciu osób namalowanych przez artystę cytuję niżej w tekście artykułu.

<sup>109</sup> Walerian Kalinka, *Ustawa trzeciego maja. Ustęp z niewydanego trzeciego tomu „Sejmu Czteroletniego”*, Kraków 1896, s. 38–39.

niż akceptację. Specyficznie odgięte dłonie zdają się bowiem „odpychać” decyzje zapadające przy marszałkowskim stole. Z kolei na *Sejmiku w małym miasteczku* gestami takimi szlachta uhonorowuje pysznego magnata. Następne w kolejności chronologicznej jest właśnie *Zaprzysiężenie Konstytucji 3 maja*, w którym pojawiają się nowe gesty, obecne na późniejszych rysunkach *Sejmików*. Mowa o geście aklamacji, który jednak różni się nieco od gestów znanych nam z *Przysięgi w Sali do gry w piłkę* Davida. Szlachta unosi bowiem otwartą dłoń z lekko rozczapierzonymi palcami. Tylko ręka przysięgającego króla jest wprost taka sama, jak na Davidowskiej kompozycji.

Szczególną uwagę poświęcić trzeba najpóźniejszej i największej rozmiarami wersji *Zaprzysiężenia Konstytucji 3 maja*, powstałej w latach 1804–1806, która weszła do zbiorów Tytusa Działyńskiego<sup>110</sup> i od dawna eksponowana jest w Sympialni Generałowej Zamoyskiej na kórnickim zamku. W XIX wieku uważano ją za zbiorowy, „prawdziwy” portret patriotycznej elity (czytaj: rodziny), która już wkrótce znowu miała dojść do władzy. Zachowany w Bibliotece Kórnickiej opis rysunku Norblina powstał najwyraźniej pod dyktando księcia Adama Jerzego i jego siostry Marii, zapewne już po pozyskaniu dzieła przez Tytusa Działyńskiego. Zarówno książę Adam, jak i księżniczka Maria byli uczestnikami wydarzenia – on jako czynny aktor historii, ona jako świadek:

[...] 7 – Ławka Lubelska // 8 – Xże generał [Adam Kazimierz – przyp. J.K.] Czartoryski // 9 – Ławka Podolska (w tej ławce Xże Adam [Jerzy Czartoryski – przyp. J.K.] był) // 10 – Pani Krajczyna Potocka // 11 – Julia Potocka // 12 – Anette Krasicka // 13 – Norblin malarz [...] // Łoża po prawej stronie króla, dosyć nisko // tam rodzina króla // – Xna Czartoryska // [...] Xna Wurtemberska [czyli siostra księcia Adama Jerzego – przyp. J.K.] [...] <sup>111</sup>.

Na obrazie oprócz konkretnych, historycznych bohaterów i anonimowego tłumu widzimy również postacie o znaczeniu wyraźnie symbolicznym. Oto na pierwszym planie po lewej i po prawej stoi dwóch szlachciców, którzy, jako więksi od pozostałych osób, swoimi uniesionymi ramionami ujmują centralne pole

<sup>110</sup> Nie wiadomo dokładnie, w jaki sposób i kiedy *Zaprzysiężenie Konstytucji 3 maja* znalazło się w zbiorach Tytusa Działyńskiego, zapewne jednak stało się to jeszcze w latach 30. XIX wieku. Zygmunt Batowski przypuszczał, że dzieło do śmierci artysty pozostawało jego własnością i że jego właśnie dotyczy zapis w katalogu licytacyjnym zbiorów Norblina pod nr. 57, mówiący o obrazie określonym jako „La diète de Pologne”. Zob. Zygmunt Batowski, *Norblin...*, s. 201, przyp. 99.

<sup>111</sup> Józefa Orańska, *Rysunki...*, s. 93. Objasnienia te powstały w Paryżu, w końcu lat 30. lub początku 40. XIX wieku, spisane – jak twierdzi Orańska – ręką Celestyny z Zamoyskich Działyńskiej.

kompozycji niczym kłamrą<sup>112</sup>. Szlachcic z lewej wypadł znacznie bardziej monumentalnie. Wydobyta z tłumu, ukazana w całości ławka, na której stanął, wydaje się jakby piedestałem; spoczywa na niej dodatkowo czapka konfederatka jego sąsiada, towarzysza kawalerii narodowej, który ukrywa się w tle, pół kroku dalej (rzecz dziwna, że jego stopy zawisły na tej samej wysokości, co siedzisko ławki, jakby stał zawieszony w powietrzu?). Można rzec, że ów dziwnie wysunięty na pierwszy plan „cokół” wespół ze stojącym szlachcicem, który wykonuje znaczący gest, oraz złożona na tymże „cokole” konfederatka z przepisową kokardą i szkofią – stają się tutaj pomnikiem dobrej zmiany, przynieszonej przez konstytucję.

Nietrudno wskazać źródło tego pomysłu. Anonimowi „komentatorzy” często występują na pierwszych planach obrazów poświęconych ważnym wydarzeniom historycznym. Z ikonograficznej tradycji, także polskiej, znamy też pary symbolicznych „trzymaczy” – rycerzy albo personifikacji ujmujących z obu stron kompozycję, dzierżących herby czy kartusze z monogramami na frontyspisach dzieł poświęconych dziejom państw i dokonaniom władców<sup>113</sup>. Warto docenić ideowe znaczenie ubioru obu szlachciców z rysunku Norblina. Otacza ich tłum przyodziany zarówno „po europejsku”, jak i „po sarmacku”, Norblin wybrał dla nich jednak strój polski. Nic dziwnego, skoro właśnie w latach Sejmu Wielkiego zaczęto propagować ojczysty ubiór, a dwór Czartoryskich miał w tym spory udział. Kajetan Koźmian relacjonuje, jak to „w Puławach [...] już nie fraki przewodziły, lecz kurtki polskie, rycerskie wąsy i kolory narodowe”<sup>114</sup>. Już wcześniej wprowadzono w wojsku mundur polskiego kroju, a marszałek konfederacji litewskiej Kazimierz Nestor Sapieha publicznie wzywał: „Niech każdy nosi swych przodków ubiór, by zawsze miał przed oczyma, że tak ma walczyć, jak oni”<sup>115</sup>. Również Norblin jako artysta zmienił wtedy, jak się zdaje, stosunek do „sarmackiego” ubioru, który jeszcze na tzw. „portrecie Gurowskiego” zdaje się współgrać z negatywnym nacechowaniem noszących go postaci. Tymczasem pojawiająca się na „sejmikowych”

<sup>112</sup> Na wcześniejszych kompozycjach *Zaprzysiężenia Konstytucji 3 maja* szlachcic wykonujący podobny gest widoczny jest tylko od barków w górę, na drugim planie.

<sup>113</sup> Por. np. wyobrażenia koronacji i hołdu lennego w Pontyfikale Erazma Ciołka (1506-1518), frontyspis *Statutów i metryk przywilejów koronnych* Stanisława Sarnickiego (1594), trzeciego tomu herbarza Szymona Okolskiego *Orbis Polonus* (1644), *Fortecy duchownej Królestwa Polskiego* Piotra Hiacynta Pruzcza (1622). Zob. Bogusław Pfeiffer, *Coelum et regnum. Studia nad symboliką państwa i władcy w polskiej literaturze i sztuce XVI i XVII stulecia*, Zielona Góra 2002, il. 9, 16, 31, 37, 49.

<sup>114</sup> Kajetan Koźmian, *Pamiętniki*, t. I, s. 243. Opis ten dotyczy zabaw i rewii wojskowych odbywanych w Puławach, Lublinie i Gołębiewie w roku 1792.

<sup>115</sup> U. z Ustrzyckich Tarnowska, *Wspomnienia damy polskiej z XVIII wieku*, Poznań 1869, s. 102.



rysunkach wojskowa kurtka narodowego kroju urosła do rangi ważnego atrybutu „postępowego” Polaka. Ten atrybut przeszedł już w sferę mitu – pamiętajmy bowiem, że rozbudowany rysunek *Zaprzysiężenia* z lat 1804–1806 powstał wówczas, gdy naród i państwo polskie wydawały się nieodwołalnie unicestwione.

### 8.5. Sejmiki czasów Księstwa Warszawskiego

Tymczasem w roku 1806 Napoleon wskrzesił Rzeczpospolitą w kadłubowej postaci Księstwa Warszawskiego. Norblin przebywał już wtedy we Francji. W tym czasie właśnie powstały jego ostatnie „sejmikowe” kompozycje. Wszystkie znacznie różnią się od poprzednich. Trzy z nich (il. 11, 12, 13) mają charakter szczególny. Artysty nie interesuje już tak bardzo sama świątynia ani nieporządek panujący na obrzeżach obrad. W centrum uwagi staje teraz grupa najważniejszych obywateli skupiona wokół marszałkowskiego stołu. Nie widzimy tu wymiotujących pijaków, nie ma też osób obojętnych, bo nawet grupa odwrócona tyłem, stojąca na lewym skraju kompozycji (raz skopiewana niemal dosłownie z *Sejmiku w małym miasteczku*), żywo dyskutuje, zapewne więc odnosi się do meritum obrad. Poza tym brak dobytych szabel. Na jednym z rysunków dwu oponentów podnosi je wprawdzie, trzymając za pochwy, ale nikt nie ośmiela się obnażyć klingi – co, jak wiadomo, oznaczało w takich wypadkach sygnał do generalnej rąbaniny. Zyskują za to na znaczeniu znane z kórnickiej wersji *Zaprzysiężenia Konstytucji 3 maja*: gest aklamacji, konfederatka i postać szlachcica w mundurze kawalerii narodowej. Wymowne gesty wyciągniętych ramion zostały umiejętnie rozpisane na głosy – począwszy od gestu opasłego szlachcica, uosobienia konformizmu, który jakby od niechcenia unosi ciężką rękę, zapewne wyrażając zgodę (il. 11 po prawej, podobnie il. 13 po lewej), poprzez teatralne gesty rozpaczy i protestu zgromadzonych przed stołem (il. 11 i 12 po lewej), aż po rękę ugiętą i cofniętą w łokciu, której otwarta dłoń ledwie ukazuje się na wysokości piersi – co sugeruje mocną, lecz rozważnie formułowaną perswazję (il. 12 po prawej). Nieporuszeni pozostają siedzący za stołem pisarz i szlachcic (marszałek?) okazujący jakiś dokument oraz czytający go oficer kawalerii narodowej (il. 12, 13). Ta grupa uosabia stałość i pewność siebie. Nie trwożą jej i nie zajmują ani panowie bracia wychylający się ku nim z boku lub z tyłu, ani – ukazana dwukrotnie – grupa zbulwersowanych oponentów stojących przed stołem (il. 11, 12). Przewodniczący obradom czują powagę swego urzędu i majestat obywatelskiej decyzji, która ma zostać lub już została nieodwołalnie podjęta.

Tym samym Norblin nadaje swoim kompozycjom nowy wyraz i nową treść, zdecydowanie bardziej wzniosłe niż we wcześniejszych *Sejmikach*. Powiedziałbym, że scenami tymi rządzi republikański spór, a nie warcholstwo. Wprawdzie artysta nie pożegnał się z satyrą, ale stępił jej ostrze. Zarazem marszałkowski stół z przedmiotu mniej lub bardziej odsuniętego w tło – przedzierzgnął się nieomal w Ołtarz Ojczyzny, którego atrybutem stały się leżąca na nim księga (il. 12) i konfederatka (il. 11, 13), czyli czapka-symbol, ukazana obok oficera kawalerii narodowej czytającego dokument. Raz też pojawi się, jakby dla symetrii, ukazana po przeciwległej stronie stołu, konfederatka odwrócona i upadająca nań wierzchem, tak jakby rzucił ją któryś z oponentów (il. 11). Artysta użył bardzo podobnego motywu w akwareli *Adwokat przed sądem* z cyklu *Costumes polonais / Ubiory polskie*: w tle szlacheckiego mówcy widnieje tu niski stolik-pomocnik ze stosem ksiąg i dokumentów, obok których spoczywa czapka konfederatka<sup>116</sup>.

Nie jest zapewne przypadkiem, że stół marszałkowski złączył się teraz z księgą praw, dokumentami, konfederatką i mundurem kawalerii narodowej. Aż do Sejmu Wielkiego żołnierzy nie postrzegano powszechnie jako godnych szacunku obywateli, bowiem ich reputacja mocno podupadła w czasach saskich. Zapowiedź poprawy tego stanu rzeczy przyniosła Szkoła Kadetów i jej *Katechizm* napisany osobiście przez księcia Adama Kazimierza Czartoryskiego, ale dopiero począwszy od 1788 roku, w czasie obrad Sejmu Czteroletniego, prestiż wojska narodowego został rzeczywiście odbudowany. Dodatkowo, według trzecimajowej ustawy o sejmikach, wojskowi od stopnia majora wzwyż zostali dopuszczeni do elitarnego grona tzw. kół porządkowych, w których skład wchodzić mieli poza tym senatorowie, byli posłowie, deputaci, urzędnicy centralni i ziemscy oraz obywatele zasiadający w komisjach cywilno-wojskowych<sup>117</sup>. Koła porządkowe zajmowały pośród sejmikujących szczególnie eksponowane miejsca. Jak pisze Adam Lityński:

Po dokonaniu obrządku religijnego urzędnicy i inni przewidziani prawem funkcyjni zasiadali wokół przygotowanego przez komisję porządkową stołu, tworząc koło porządkowe (art. IX, ust. 2), zaś obywatele – niekiedy podzieleni na parafie – stawali wokół. Zagajał najstarszy urzędem wśród zebranych (art. IX, ust. 3) [...] po zagajeniu

<sup>116</sup> Helena Blumówna, Władysława Rothowa, *Szkice Norblina do „Zbioru polskich ubiorów” (ze studiów do poznania warsztatu artysty)*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie” 1954/1955, t. IV, s. 214–241, il. 140, s. 231. Szkice do tego cyklu powstawały przynajmniej od początku lat 90. XVIII wieku, publikowanego w formie rycin dopiero w roku 1818.

<sup>117</sup> Dariusz Rolnik, *Spółczesność szlacheckie Rzeczypospolitej a wojsko w czasie Sejmu Czteroletniego i w okresie rządów konfederacji targowickiej (1788-1793)*, [w]: *Spółczesność a wojsko*, red. Adam Karpiński, Warszawa 2015, s. 324–325.

wezwany przez przewodniczącego obywatel donośnym głosem odczytywał ustawę [nową – przyp. J.K.] o sejmikach [art. IX, ust. 5]. Niekiedy czytano także inne stosowne ustawy<sup>118</sup>.

Można by sądzić, że trzy wspomniane *Sejmiki* Norblina rysowane w początku XIX wieku zawierają jakąś aluzję do sejmików z lutego 1792 roku, kiedy to jeden jedyny raz obradowały one według powyżej przywołanych zasad zapisanych w Ustawie rządowej. Mimo protestów opozycji doszło wówczas, choć niekiedy z oporami, do zaakceptowania Konstytucji 3 maja przez ogół szlacheckiej społeczności<sup>119</sup>. Wprawdzie na rysunkach widzimy wokół stołu jedynie pisarza i zapewne marszałka, brak zaś zasiadających członków koła porządkowego. Wyraźnie za to ukazane zostało starcie malkontentów ze zwycięską partią. Ważną rolę w kompozycji odgrywa też dokument odczytywany głośno przez oficera lub – w jednym przypadku – tylko okazywany przez szlachcica stojącego za stołem. Trudno orzec, czy chodzi tu o publiczne odczytywanie nowego prawa o sejmikach, bo jego treść nie miała być przedmiotem roztrząsań. Zresztą nie można żądać tego rodzaju logiki od dzieła sztuki. Wyciągnięte ramiona nie muszą koniecznie oznaczać głosowania, może po prostu akceptację zmian, wyrażoną przez artystę za pomocą gestów, które najłatwiej było mu wyobrazić, niezależnie od rzeczywistych procedur. Dokładne zestawienie odwzorowanych tu mundurów z różnych dekad – od lat 80. XVIII wieku po wiek XIX – i pomieszanie francuskiej architektury z jej „sarmackim” wyposażeniem to podobne uogólnienia, które nie wykluczają konkretnego, historycznego kontekstu. Czyż bowiem umieszczenie scen sejmikowych we wnętrzach typowo francuskich spowodowane było tym tylko, że artysta zwykł szkicować z natury, a w latach po roku 1804 otaczała go francuska rzeczywistość, którą czuł się zmuszony odzwierciedlać? Byłoby to połowiczne wytłumaczenie. Zarówno kolejne wersje *Zaprzysiężenia Konstytucji 3 maja*, jak i tworzony wówczas cykl *Costumes polonais* mają przecież w tle architekturę polską, zapamiętaną lub odtworzoną według licznych, zgromadzonych przez artystę szkiców. Norblin mógł więc, gdyby tylko chciał, ukazać na swoich późnych rysunkach *Sejmików* wnętrza polskie. Narysowanym przez siebie świątyniom nadał zresztą po części „sarmacki” koloryt, umieszczając w nich typowe dla Polski ołtarze i figury popularnych w Rzeczypospolitej świątyni: figury Chrystusa frasnobliewego (il. 16c), obrazy Matki Boskiej (il. 4a, 5, 13, 15a, 16a, c) czy portrety

<sup>118</sup> Adam Lityński, *Sejmiki ziemskie 1764-1793. Dzieje reformy*, Katowice 1988, s. 133-134.

<sup>119</sup> Wojciech Szczygielski, *Referendum trzeciomajowe. Sejmiki lutowe 1792 roku*, Łódź 1994.

trumienne (il. 12, 16a, c). Wszystkie te przedmioty odgrywają też – jak się zdaje – ważne role w kształtowaniu wymowy poszczególnych kompozycji, przenosząc ukazane sceny w inny wymiar.

## 9. ALEGORIA I PAMIĄTKA

Na rysunku *Sejmik polski w kościele* z 1808 roku, ze zbiorów Biblioteki Polskiej w Paryżu, na zachodniej emporze muzycznej widnieje duży kartusz z datą „1667” (il. 16f). Jeden z arbitrów przechyla się przez balustradę i, zwrócony ku sejmikującym, wyciąga rękę, dotykając kartusza. Artysta najwyraźniej chciał zwrócić uwagę widza na rok 1667. Ponieważ jednak rysunek nie ukazuje żadnej konkretnej, polskiej świątyni, pozostaje przypuszczać, że albo data ta została wybrana przypadkowo, albo też ma odsyłać do konkretnego wydarzenia z dziejów Polski. Rok 1667 poprzedzał abdykację Jana Kazimierza (1668) i wybór Michała Wiśniowieckiego (1669). W publikacjach z epoki, tak francuskich, jak i polskich, podkreślano wzrost anarchii właśnie w tym okresie. Bardzo ogólnikowo wspomina o tym Wielka encyklopedia francuska<sup>120</sup>, natomiast bliższe omówienie pojawia się w dziele Claude’a Rulhière’a *Historia bezrządu w Polsce (Histoire de l’anarchie de Pologne)*, które ukazało się drukiem w latach 1807 i 1808 w Paryżu i Warszawie, po czym od razu wciągnięte zostało na listę lektur szkolnych odrodzonego państwa<sup>121</sup>. Norblin mógł się z nim zapoznać na rok przed narysowaniem ostatniej serii swoich *Sejmików*. Wedle autora *Historii bezrządu* ostatnie lata królowania Jana Kazimierza i panowanie króla Michała przynieść miały nieudane próby uleczenia kraju z anarchii; zamiast ją jednak ograniczyć, uczyniły ostatecznie „nieuleczalną”, podnosząc „do najwyższego stopnia animozje pomiędzy wielkimi panami i prostą szlachtą”, wskutek czego rządzić zaczął „kaprys tłumu” (*caprice d’une multitude*)<sup>122</sup>. Czy zatem wskazana na rysunku data 1667 odsyła nas właśnie do tych wydarzeń? To możliwe, choć w narysowanym zgromadzeniu szlachty trudno dostrzec jakiegokolwiek inne motywy, które usprawiedliwiałyby taki wniosek. Obrady wyglądają na spokojne i, poza jednym wymiotującym na boku szlachcicem, brak scen, które można by określić jako „burdę sejmikową”.

<sup>120</sup> Zob. *L’Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. XII, Paris 1765, hasło: *Pologne*, s. 924–934.

<sup>121</sup> Jerzy Maternicki, *Nauczanie historii w szkołach średnich Księstwa Warszawskiego i Królestwa Polskiego (do 1830 r.)*, „Rozprawy z Dziejów Oświaty” 1974, t. 17, s. 61.

<sup>122</sup> Claude Rulhière, *Histoire de l’anarchie de Pologne et du démembrement de cette république*, Paris 1807, t. I, s. 52–53, tłum. J.K.

Inaczej przedstawia się *Sejmik* z roku 1808 (il. 12), na którym pierwszy plan zajmują dwie skontrastowane grupy. Na grupę prawą składają się pisarz i oficer czytający dokument wraz z towarzyszącymi mu szlachcicami stojącymi bezpośrednio za stołem. Są spokojni, jakby nieporuszeni. Jeden z nich, zajmujący miejsce przy prawym zewnętrznym narożniku stołu, lewą dłoń zwiniętą w kułak położył zdecydowanym gestem na blacie. W połączeniu z leżącą na stole księgą gest ów przywodzi na myśl postać nieugiętego kanclerza Jana Zamoyskiego z późniejszego o całą epokę Matejkowskiego płótna *Batory pod Pskowem* – czuje się tu podobną siłę i zdecydowanie. Na samym skraju karty zamyka tę grupę lekko pochylony szlachcic, zwrócony profilem i gestem w lewo, ku przywódcy opozycji stojącemu w centrum. Przywódca ów, odwrócony tyłem do widza, nerwowo odpowiada na perswazyjny, lecz spokojny gest swojego adwersarza. To pomiędzy nimi dwoma rozpięta jest przestrzeń sporu, to ich postacie ujmują z dwu stron stół marszałkowski.

Za plecami przywódcy, po lewej, miota się kilkusobowa grupa opozycjonistów, przerażonych sytuacją i nerwowo protestujących. Ale oto z głębi obrazu, z trzeciego planu, spływają dwoma niepoliczonymi strumieniami kłębiące się tłumy innych uczestników, unoszących ramiona w geście akceptacji. Część z nich schodzi schodami z przeciwległej empory muzycznej, część zaś zstępuje z monumentalnego portalu w bocznej nawie, który otwiera się dokładnie za plecami oficera czytającego dokument. Na innych rysunkach Norblina widzimy w tym miejscu boczny ołtarz, na którym siedzi lub stoi tłum szlachty. Tak też na pierwszy rzut oka kojarzy się ten niezwykle portal – jako *sui generis* nastawa ołtarzowa. Tłum wysuwa się poprzez archiwoltę, jakby zstępując z góry, ze stromych schodów, na stopnie prowadzące do portalu. Za ciżbą w głębi można domyślać się schodów wiodących z empory, ale Norblin ukazał ten szczegół w sposób niejednoznaczny. Od miejsca, w którym znajduje się archiwolta, szlachecka gromada nagle „ucieka” ku górze, jakby przeniesiona na pionową, płaską powierzchnię.

Kimże są wychodzący z tego miejsca ludzie? Wyrażając się nieco górnolotnie powiedziałbym, że to wszyscy święci, a może umarli, którzy powstali z grobów na zwołany znów sejmik – niczym na Sąd Ostateczny. Szlachecki tłum oznaczający dawną Polskę, która zmartwychwstaje pod postacią swoich obywateli, może przywołanych słowami czytanego publicznie dokumentu, a może mocą księgi, którą złożono na stole – zapewne zawierającej spis uprawnionych do uczestnictwa w obradach (według Ustawy rządowej księga taka miała spoczywać podczas obrad na stole marszałkowskim). Motyw tłumy schodzącego z obrazu jest

„komentowany” przez ukazane po obu jego stronach: portret trumienny jakiejś starszej matrony i chorągiew kościelną, na której widnieje patron królestwa, święty Stanisław, wskrzeszający Piotrowina. Czy to celowe, alegoryczne sąsiedztwo? Bardzo możliwe. Przypomnijmy, że w ostatnim okresie swojej twórczości Norblin tworzył obrazy alegoryczne tego rodzaju, jak np. *Alegorię wojen napoleońskich*. Jeśli ta interpretacja jest słuszna, Norblin niejako wezwał z zaświatów dawnych polskich obywateli jako „arbitrów”, którzy przybyli wesprzeć swoich potomków-reformatorów w sporze o nowoczesność.

Z drugiej strony można zapytać, czy sejmikowi oponenti nadal są w oczach Norblina jedynie warchołami? Wydaje się, że na późnych rysunkach *Sejmików* ujawnia się – w spojrzeniu artysty – także pozytywny, a w każdym razie nie wyłącznie groteskowy wymiar sejmikowych obrad, przypomnijmy, że wspomnianych już pewnie z sentymentem, bo z perspektywy całej dekady. Tłem dla takiej zmiany mogły być zarówno polska wersja „sarmatyzmu oświeconego” doby Sejmu Wielkiego, jak i francuska tradycja postrzegania sarmackich sejmikowych protestacji jako republikańskiego oporu wobec tyranii. Wspomniany już Rulhière, choć bardzo krytyczny wobec polskiej anarchii, wykreował jednak bohaterski obraz szlacheckiego republikanizmu czasów konfederacji barskiej. Opór szlachty na sejmikach 1767 roku oceniał wręcz jako „przedsięwzięcie narodzone z wolności”, podczas gdy opresję rosyjską cechować miał „błąd umysłów uformowanych pod rządami despotyzmu”<sup>123</sup>.

Otóż w „sejmikowych” kompozycjach Norblina z początku XIX wieku, obok nadal obecnej satyry, dochodzi jednak do głosu republikańska powaga. Jeden z *Sejmików w kościele* (il. 7) to przecież oczywista trawestacja sławnej *Przysięgi Horacjuszów* Davida (1785), obrazu, który uznany został za symbol rewolucji, co dla Norblina musiało mieć istotne znaczenie. Oddam tu głos odkrywcy tej zależności:

---

<sup>123</sup> „Repnin [w roku 1767] wysłał do Kamieńca [zamiast oddziału wojska] dwóch tylko oficerów, którzy oznajmili się sejmikowi jako obarczeni listem, w którym caryca ofiarowywała republice swoją protekcję. Odmówiono ich wysłuchania i zmuszono do opuszczenia obrad. Odpowiedziano też, że nie życzy się sobie ani jej mediacji, ani protekcji. Oficerowie żądali, aby odebrano powierzony im list; zostali odepchnięci, list zaś upadł i został podeptany przez tłum. Na to Rosjanie odeszli, zapowiadając zemstę. Sprawa stała się głośna w całym królestwie. Repnin nie przypisywał jednak oporu szlachty duchowi narodu, lecz resentymantom domu Potockich [...]. Otóż i błąd umysłów uformowanych pod rządami despotyzmu – w przedsięwzięciach narodzonych z wolności dostrzegać jedynie przywódców, którzy stają na ich czele” (Claude Rulhière, *Histoire de l'anarchie...*, t. II, s. 425, tłum. J.K.).

*Sejmik w kościele z 1808 r.*, [...] jest niczym innym, jak swobodną przeróbką *Przysięgi Horacjuszy* [...]. 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 sterylne klasyczna architektura z obrazu Davida – wszystko tu jest trochę koślawe, płyty posadзки 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?<sup>124</sup>

Inną jeszcze sytuację mamy na *Sejmiku z roku 1809* (il. 13). Tutaj dyskusja toczy się pomiędzy stojącymi na pierwszym planie, tyłem do nas, napoleońskim oficerem i staromodnym szlachcicem. Pomiedzy nimi, w głębi, widnieje czytający dokument oficer kawalerii narodowej. Pierwsze rzędy szlachciców wyciągają ręce w geście aklamacji, tłum w głębi zdaje się protestować. U dołu karty widnieje pies, który zjeżył sierść na grzbiecie i ujada zwrócony w stronę widza, zdążając ku krawędzi pola obrazowego, za którym najwyraźniej czai się jakiś nieznany przeciwnik. Wszystko to dzieje się w przestrzeni zawartej pomiędzy Matką Boską z niewielkiego obrazu na filarze po lewej i świętą Anną nauczającą Marię na ołtarzu w głębi po prawej. Na przyczółku wieńczącym jego retabulum przysiadł orzeł. Czy jest to symbol Ducha Świętego, czy eucharystyczny pelikan, a może aluzja do cesarskiego bądź polskiego orła?

Obecność napoleońskiego oficera wyprowadza nas już poza lata Pierwszej Rzeczypospolitej. Jego interakcja ze staromodnym gronem szlachty (jak i patronujący całej scenie dydaktyczny obraz „nauczające” świętej Anny i „napoleoński” orzeł) dobrze tłumaczyłyby się czasem wykonania rysunku, czyli epoką Księstwa Warszawskiego. Przywrócono wówczas instytucję sejmiku, obok którego pojawiła się nowość – zgromadzenia gminne, czyli, można by rzec, sejmiki nieszlacheckie. Jednak rola ich wszystkich została mocno ograniczona. Według konstytucji Księstwa

Żadne roztrząsanie, jakiegokolwiek bądź natury, żadne uchwalanie próśb lub przełożeń nie będzie miało miejsca na sejmikach i zgromadzeniach gminnych. Trudnić się

<sup>124</sup> Stanisław Czekalski, *Obcość i obecność...*, s. 96.

tylko powinno wyborem, bądź deputowanych, bądź kandydatów, których liczba, jak się rzekło wyżej, poprzedniczo jest oznaczona przez listy okólne zwołujące<sup>125</sup>.

Wydaje się, że ten Norblinowski *Sejmik* można rozumieć jako swego rodzaju komentarz do nowej sytuacji politycznej – ukazanej w starciu „nowego” ze „starym”, z napoleońskim oficerem „nauczającym” szlachecki tłum właściwych manier politycznych. Jest to więc akcent wybitnie aktualny.

Jednak cała scena odnosi się przecież do odchodzącej już w niebyt przeszłości. Jest wspomnieniem, pamiątką po czasach, które nieodwołalnie przeminęły. Taki charakter mają wszystkie Norblinowskie *Sejmiki* rysowane w pierwszej dekadzie XIX wieku, które ostatecznie trafiły (trudno powiedzieć jednak, kiedy dokładnie) do kolekcji Czartoryskich i Działyńskich<sup>126</sup>. Sceny *Sejmików* postrzegać musiano jako bliskie polskiemu sercu, a historycznie odległe, i z tego właśnie względu godne upamiętnienia. Rysunki Norblina są właśnie takim upamiętnieniem. Wyglądają trochę tak, jakby stanowiły niedoszłą część projektu *Costumes polonais / Ubiory polskie*, wydanego w roku 1817 w Paryżu i Warszawie jako zbiór sześćdziesięciu kolorowych rycin. Kórnicki przerys *Sejmiku w kościele*, wykonany „ołówkiem na przezroczystym papierze [...] być może do sztychu”<sup>127</sup>, ma taki właśnie charakter. Artysta upubliczniał w nim swoje wieloletnie rodzajowe obserwacje, których plon przywiózł ze sobą nad Sekwanę pod postacią licznych szkiców. Skąd jednak wziął pomysł, aby umieścić *Sejmiki* w zafałszowanych architektonicznie wnętrzach?

<sup>125</sup> Konstytucja Księstwa Warszawskiego, Tytuł VII, Artykuł 63. Zob. Marian Kallas, *Konstytucja Księstwa Warszawskiego. Jej powstanie, systematyka i główne instytucje w związku z normami szczegółowymi i praktyką*, „Studia Iuridica” 1970, t. IX, z. 3, s. 108–116.

<sup>126</sup> Z końca XVIII i z początku XIX wieku znane są listy Norblina i księcia Adama Czartoryskiego, z których wynika, że ten ostatni zakupił u artysty, przebywającego wówczas we Francji, rysunki ukazujące zaprzysiężenie Konstytucji 3 maja, wybuch insurekcji warszawskiej (list z roku 1795), widoki Puław (listy z roku 1806) i „sejmu z 88” (list z roku 1808). Zob. Zygmunt Batowski, *Z korespondencji...*, s. 519–524. Jednak niektóre rysunki o tematyce polskiej pozostały w zbiorach artysty do końca jego życia i mogły trafić do kolekcjonerów dopiero wskutek pośmiertnej licytacji dzieł artysty, kiedy to w katalogach aukcyjnych odnotowano prace, spośród których przynajmniej niektóre mogły należeć do omawianych w tym artykule albo być im bliskie. Nie ma tu jednak żadnej pewności. W maju 1856 roku Jan Działyński pisał do matki z Paryża, że otrzymał od księżnej Adamowej dwa rysunki Norblina, „tak że teraz już sześć znaczniejszych prac Norblina posiadam, a Papy wielka do siedm w naszym domu” (cyt. za Józefa Orańska, *Rysunki...*, s. 80). Owa „wielka” praca to zapewne *Zaprzysiężenie Konstytucji 3 maja* ukończone w 1808 roku. Trzeba przypuszczać, że do pozostałych czterech „znaczących” prac hrabia zaliczył przynajmniej jeden z późnych *Sejmików w kościele*, kto wie nawet, czy nie wszystkie, skoro wyróżniają się one i rozmiarami, i piękną oprawą w *passe-partout*, najwyraźniej z przeznaczeniem do zawieszenia na ścianie. Przy czym trzeba tu myśleć również o sejmikach ze zbiorów gołuchowskich, obecnie własności Muzeum Narodowego w Poznaniu.

<sup>127</sup> Józefa Orańska, *Rysunki...*, s. 91.



Czy ich francuskie pochodzenie mogło nieść ze sobą jakikolwiek sens? Czy to jedynie dezynwoltura artysty ośmielonego modą – wszak podobnie nierzeczywiste, „neogotyckie” budowle ujrzymy na licznych dziełach z tamtych lat, choćby na historycznych rycinach Daniela Chodowieckiego czy ilustracjach do *Śpiewów historycznych* Juliana Ursyna Niemcewicza.

Zauważmy, że żadna z tych kompozycji, o ile mi wiadomo, nie doczekała się powielenia w postaci ryciny. Być może w przekonaniu nakładców nie nadawały się do takiego upublicznienia? Niemniej jednak – sądząc po pięknej oprawie w *passe-partout* ze złotymi listwami – weszły na salony, zapewne zawisły na pałacowych ścianach.

## 10. ODDZIAŁYWANIE

*Sejmiki* Norblina zyskały wielką popularność dopiero od momentu, gdy zaczęto je powszechnie reprodukować i używać jako ilustracji do dzieł o tematyce historycznej. Wcześniej zaś, o ile mi wiadomo, nie oddziaływały na współczesnych artystów, poza Józefem Wallem. Warto jednak odnotować jeden szczególny przypadek ich recepcji. Otóż w kilka miesięcy po upadku wielkopolskiego zrywu Wiosny Ludów odbyło się „Pierwsze walne zebranie Ligi Polskiej w Kórniku w dniach 10, 11 i 12 stycznia 1849”<sup>128</sup>. Cytat powyższy to zarazem tytuł litografii Mariana Jaroczyńskiego (il. 17), który uczestniczył w tym wydarzeniu jako delegat toruńskiego oddziału Ligi. Wcześniej, w latach 1844–1846, przebywał w Kórniku, będąc gościem-stypendystą hrabiego Tytusa Działyńskiego. Przyjął wówczas od tutejszego bibliotekarza, Kajetana Wincentego Kielisińskiego, „do rytownictwa *in aquaforte* pierwsze wskazówki”<sup>129</sup>. Z pewnością rozejrzał się też po kórnickich zbiorach. Nie powinno więc dziwić, że akwafortę z *Pierwszym walnym zebraniem Ligi polskiej w Kórniku* zakomponował podobnie jak Norblin największy ze swoich kórnickich *Sejmików* (il. 15a). Zebranie Ligi miało miejsce w kórnickiej kolegiacie. Jest ona halą o filarach w kształcie nieomal kolistych, połączonych arkadami, co upodabnia ją nieco do andegaweńskich świątyń. Ten fakt mógł zachęcić Jaroczyńskiego

<sup>128</sup> Tytuł ten wypisano na obrzeżu grafiki po polsku i po francusku, z adnotacją: „Rysował na miejscu i litografował M. Jaroczyński w litografii Sachsego i spółki w Berlinie. Nakładem Księgarni Żupańskiego w Poznaniu”. Szersza analiza tej grafiki z próbą identyfikacji ukazanych postaci i wzorów graficznych, zob. Jacek Kowalski, *Kolegiata kórnicka. Od prywatnej świątyni do romantycznego sejmku Rzeczypospolitej*, Kórnik 2007, s. 319–334.

<sup>129</sup> Franciszek Zygarłowski, *Marian Jaroczyński. Przyczynek do dziejów sztuki Wielkopolski*, Poznań 1938, s. 14.

do posłużenia się Norblinowskim wzorem, który odbiega od typowego, osiowego schematu wyobrażania sejmowych obrad<sup>130</sup>, na rzecz połączenia widoku wzdłuż osi i z ukosa, co dla widza jest nieco mylące. W tle po lewej, podobnie jak na rysunku Norblina, widnieje empora kolatorska przepełniona tłumem „arbitrów”. W obszernych, anegdotycznych relacjach ze zjazdu Ligi brak informacji na ten temat; w każdym zaś razie sposób ukazania empory wydaje się wzięty wprost z *Sejmików* Norblina.

## 11. PODSUMOWANIE

*Sejmiki* Norblina to dzieło doskonałego obserwatora, wrażliwego na osobliwości polskiej kultury materialnej i obyczaj polityczny. Nie są one jednak „reportażem”, wiernie odzwierciedlającym konkretne wydarzenia. Artysta dał osobistą wizję, naznaczoną przez jego zmieniający się stosunek do sarmackiej polityki i przez swobodę twórczą, która uprawniała go do przerysowań i usprawiedliwiała anachronizmy. Arbitralnie dobierał realia, dowolnie, ahistorycznie kształtował architektoniczne kadry rysowanych scen. Swoje pierwsze rysunki poświęcił nie tyle obradom sejmików, co wybranym elementom ich obyczajowej otoczki, ukazanej w karykaturze.

W miarę upływu lat, zapewne pod wpływem reform, podejmowanych w okresie Sejmu Wielkiego, których sam był zwolennikiem, ale i wskutek rozbiorów, które położyły kres politycznym instytucjom Rzeczypospolitej, Norblin zaczął przedstawiać sejmiki inaczej. Nie rezygnując z elementów groteski i karykatury, tematem uczynił obywatelski spór toczony wokół marszałkowskiego stołu. Zarem jego ostatnie *Sejmiki*, tworzone przezeń za czasów Księstwa Warszawskiego, już po powrocie do Francji, mają walor pamiątki po egzotycznej już przeszłości (acz nie bez drobnych aluzji do aktualnej sytuacji politycznej). Jako takie też zyskały zainteresowanie polskich kolekcjonerów.

Wszystkie te uwagi nie mogą odebrać *Sejmikom* Norblina ich wyjątkowego miejsca w dziejach naszej sztuki i kultury. Wręcz przeciwnie, powinny raczej uwydatnić ich wewnętrzne związki z obserwowaną i ocenianą przez artystę polską rzeczywistością doby Pierwszej Rzeczypospolitej i Księstwa Warszawskiego.

---

<sup>130</sup> Zob. przyp. 11.

## BIBLIOGRAFIA

## 1. Rysunki i kopie rysunków Jana Piotra Norblina

## Biblioteka Kórnicka PAN

*Sejmik w małym miasteczku*, sepia, tusz, 41 × 64,5 cm; sygn.: „Bronice 1803 Norblin fecit”, nr inw. MK 3380.

Kopia rys. J.P. Norblina *Sejmik w małym miasteczku*, piórko, pędzel, tusz, sepia, lawowanie, 41,9 × 64,4 cm; sygn.: „Copie de Norblin 1790”, nr inw. MK 3380b.

*Zaprzysiężenie Konstytucji 3 maja*, sepia, tusz, 86 × 131 cm; sygn.: „Norblin fecit 1804–1806”, nr inw. MK 3335.

*Sejmik w kościele*, ołówek, sepia, 20,5 × 31,5 cm; sygn. „N. f. 1808”, nr inw. MK 3240.

*Sejmik w kościele*, ołówek, sepia, 24,5 × 42,5 cm; sygn. w lewym dolnym rogu: „N. F. 1808”, w prawym dolnym rogu: „NB. F. 1808”, nr inw. MK 4351.

*Sejmik w kościele*, ołówek, 25,1 × 42,3 cm; autorski (?) przerys kompozycji MK 4351, wykonany na przezroczystym papierze, sygn. w prawym dolnym rogu „Norblin: 1808.” Kalka naklejona na karcie papieru ze znakiem wodnym J. Whatman 1819, nr inw. AO VIII 674.

## Muzeum Narodowe w Warszawie

*Sejmik w kościele*, sepia, 43,5 × 31 cm; sygn.: „Norblin F. 1785 (?) W”, na odwrocie napis ołówkiem: „Norblin 1789-Coll' on Jozef Beau Dessin”, tzw. Album Gołuchowski, Rys. Pol. 9632.

## Muzeum Narodowe w Krakowie, zbiory Książąt Czartoryskich

*Sejmik przed kościołem*, ołówek, sepia, 30,4 × 49 cm; sygn.: „N. F. 1790”, nr inw. R. r. 962.

*Sejmik w kościele*, tusz, sepia, 21,8 × 29,6 cm; sygn.: „Norblin F. 1801”, pod tą datą data ołówkiem „1809”, nr inw. R. r. 1580.

*Zebrań sejmikowe*, sepia, 29,6 × 18,7 cm (bez doklejonych dwóch pasków papieru); sygn.: data: „1794” i napis: „fait en Pologne en 1794”; rysunek na odwrocie *Sejmiku w kościele*; nr inw. R. r. 1580.

## Muzeum Narodowe w Poznaniu

*Sejmik w kościele*, sepia, 24,7 × 39 cm; sygn.: „Norblin F. 1808”, nr inw. Gr 92, Goł. 51.

*Sejmik w kościele*, sepia, 24,7 × 39 cm; sygn.: „Norb. F. 1808”, nr inw. Gr 93, Goł. 52.

## Biblioteka Polska w Paryżu

*Sejmik polski w kościele*, piórko, sepia, 34,5 × 41,5 cm; sygn.: „N.B. F 1808”, nr inw. Rys. Norblin 1.

## Muzeum Sztuki w Winnicy

Album prac Jana Piotra Norblina

[szkic wnętrza kościelnego], piórko, tusz, sepia, 19,4 × 12,5 cm, rys. nr 95.

[szkic wnętrza kościelnego], piórko, tusz, 15,3 × 10,2 mm, rys. nr 98.

[szkic wnętrza kościelnego], piórko, tusz, 15,3 × 0,99 cm, rys. nr 102.

[nabożeństwo w polskim kościele], 26,3 × 15,5 cm, rys. nr 103.

[magnat przemawiający podczas obrad Sejmu (?)], piórko, tusz, sepia, 19,1 × 15,3 cm, rys. nr 685.  
[szlachcic czytający dokument podczas sejmiku (?)], piórko, lawowanie, 19,2 × 14,2 cm, rys. nr 713.

### Muzeum Sztuk Plastycznych im. Aleksandra Puszkina, Moskwa

Jan Piotr Norblin, *Sejmik*.

## 2. Rysunki Józefa Walla

### w zbiorach graficznych Uniwersytetu Warszawskiego

*Sejmik w kościele*, piórko i pędzel, sepia, 37,2 × 45,1 cm; data: „August 1776”, podpis na *passe-partout*: „fetes [sic] de Bielany” [mylny, odnoszący się do kolejnego gwaszu Walla z kolekcji]; nr inw. T. 175, nr 250.

*Sejmik w małym miasteczku*, przed 1798, ołówek i sepia, pędzel, 33 × 47,6 cm; sygn.: „J. Wall inve.”, nr inw.: T. 1038, nr 164.

## 3. Inne grafiki

Wyobrażenie nieokreślonego sejmiku, miedzioryt na karcie przedtytułowej, [w:] *Gedoppelter Polnischer Sack-Spiegel oder Merckwürdige Vorbildung des Ehemahl-und Dermahligen Zustandes in Pohlen: nebst denen neuesten zu der jetzigen Zeit darinnen vorgelaufen sehr curieuses Begebenheiten [...] Nebst einen denckwürdigen Titul-Kupffers*, Frankfurt und Leipzig 1734.

Sejmik generalny Prus Królewskich, miedzioryt na karcie przedtytułowej, [w:] Schultz Georg Peter, *Historia interregni novissimi et comitorum Prussia Polona anno 1733*, Gedani 1738.

Jarczyński Marian, *Pierwsze walne zebranie Ligi Polskiej w Kórniku w dniach 10, 11, 12 stycznia 1849*, litografia, wyd. Sachse i spółka, Berlin 1849, nakładem Księgarni Żupańskiego w Poznaniu.

## 4. Publikacje

Aleksandrowicz Alina, *Sejm Czteroletni i Konstytucja 3 maja w kręgu Puław*, [w:] *Rok Monarchii Konstytucyjnej. Piśmiennictwo polskie lat 1791–1792 wobec Konstytucji 3 maja*, red. Teresa Kostkiewiczowa, Warszawa 1992, s. 195–249.

Batowski Zygmunt, *Norblin*, Lwów [1911].

Batowski Zygmunt, *Z korespondencji Norblina (ks. A. Czartoryskiego, Kościuszki, Płońskiego, J. Kraśńskiego)*, „Lamus” 1910, t. II, z. 8, s. 516–531.

Bernatowicz Aleksandra, *Malarze w Warszawie czasów Stanisława Augusta. Status – aspiracje – twórczość*, Warszawa 2016.

Bernatowicz Aleksandra, *Norblin de la Gourdainie Jan Piotr*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. VI, wyd. K. Mikocka-Rachubowa, M. Biernacka, Warszawa 1998.

Blumówna Helena, Rothowa Władysława, *Szkice Norblina do „Zbioru polskich ubiorów” (ze studiów do poznania warsztatu artysty)*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie” 1954/1955, t. 4, s. 214–241.

Bogucka Maria, *Staropolskie obyczaje w XVII–XVIII wieku*, Warszawa 1994.

Brückner Aleksander, *Encyklopedia staropolska*, t. II, Warszawa 1939.

Chmielowski Benedykt, *Nowe Ateny [...] Część Wtora*, Lwów 1746.

Chrościcki Juliusz A., *O polu elekcyjnym z roku 1764*, „Roczniki Humanistyczne” 1987, t. 34, z. 4, s. 129–139.

- Czarnecka Anna, *Kolekcje Artystyczne Biblioteki Polskiej w Paryżu*, [w:] *Towarzystwo Historyczno-Literackie, Biblioteka Polska w Paryżu. Zarys historii i prezentacji zbiorów*, Paryż– Warszawa 2014, s. 173–300.
- Czekalski Stanisław, *Obcość i obecność. Horacjusze i Sarmaci. Wzory Davidowskie w twórczości Norblina*, „*Artium Quaestiones*” 2000, t. 11, s. 39–100.
- Dobrowolski Tadeusz, *O dwóch scenach sejmikowych Norblina, o Koźmianie i Karpińskim*, „*Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie*” 1963, t. 3, s. 149–178.
- Encyklopedia kościelna podług teologicznej encyklopedji Wetzera i Weltego [...] wydana przez x. Michała Nowodworskiego*, t. I–XXX, Warszawa 1883–1933.
- Filipczak Witold, *Sejmy Rzeczypospolitej w dobie stanisławowskiej*, [w:] *Między konstytucją Nihil Novi a ustawodawstwem nowoczesnej demokracji. Parlamentaryzm Polski w XVI–XX wieku*, red. Henryk Gmiterek, Sebastian Piątkowski, Janusz Wrona, Radom 2005, s. 59–82.
- Forycki Maciej, *Anarchia polska w myśli Oświecenia. Francuski obraz Rzeczypospolitej szlacheckiej u progu czasów stanisławowskich*, Poznań 2004.
- Gombin Krzysztof, *Trybunał Koronny. Ceremoniał i sztuka*, Lublin 2013.
- Hołuszka Ewa, Łukaszewicz Paweł, *Malarstwo polskie od baroku do modernizmu. Katalog zbiorów*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2013.
- Ignaczak Paweł, *Grafika Jana Piotra Norblina (1745–1830). Studium z zakresu problemów warsztatowych i ideowych*, t. I–III, Poznań 2013 (maszynopis dysertacji doktorskiej w Bibliotece Instytutu Historii Sztuki UAM).
- Ignaczak Paweł, *Twórczość rytownicza Jana Piotra Norblina na tle XVIII-wiecznej grafiki rembrandtyzującej*, „*Rocznik Historii Sztuki*” 2008, nr 33.
- Janocha Michał, *Missae in arte polona. Ikonografia mszy świętej w średniowiecznej i nowożytnej sztuce polskiej*, Warszawa 1998.
- Jantzen Hans, *Das niederlandische Architekturbild*, Leipzig 1910.
- Jeziorowski Tadeusz, Jeziorowski Andrzej, *Mundur wojewódzkie Rzeczypospolitej Obojga Narodów*, Warszawa 1992.
- Jusupović Monika, *Działalność Adama Kazimierza Czartoryskiego na początku Sejmu Czteroletniego*, „*Kwartalnik Historyczny*” 2009, t. 116, z. 3, s. 43–72.
- Kalinka Walerian, *Ustawa trzeciego maja. Ustęp z niewydanego trzeciego tomu „Sejmu Czteroletniego”*, Kraków 1896.
- Kallas Marian, *Konstytucja Księstwa Warszawskiego. Jej powstanie, systematyka i główne instytucje w związku z normami szczegółowymi i praktyką*, „*Studia Iuridica*” 1970, t. IX, z. 3.
- Kępińska Alicja, *Jan Piotr Norblin*, Wrocław 1978.
- Kępińska Alicja, *Sejmiki w rysunkach J.P. Norblina*, Warszawa 1958.
- Kitowicz Jędrzej, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, oprac. Maria Dernałowicz, Warszawa 1985.
- Kochanowski Jan, *Dzieła polskie*, t. I–II, opr. Julian Krzyżanowski, Warszawa 1976.
- Kosecka Teresa, *Gabinet rycin Stanisława Augusta*, Warszawa 1999.
- Kowalski Jacek, *Kolegiata kórnicka. Od prywatnej świątyni do romantycznego sejmu Rzeczypospolitej*, Kórnik 2007.
- Koźmian Kajetan, *Pamiętniki*, t. I–III, wyd. Marian Kaczmarek, Kazimierz Pecold, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1972.

- Kriegseisen Wojciech, *Sejmiki Rzeczypospolitej Szlacheckiej w XVII i XVIII wieku*, Warszawa 1991.
- Kuczman Kazimierz, „Elekcja Wettina na króla Polski” – dzieło Jana Piotra Norblina, „*Studia Waweliana*” 2002/2003, nr 11/12, s. 289–207.
- Kunkel Robert M., *Architektura gotycka na Mazowszu*, Warszawa 2006.
- L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. XII, Paris 1765.
- Lityński Adam, *Sejmiki ziemskie 1764–1793. Dzieje reformy*, Katowice 1988.
- Maternicki Jerzy, *Nauczanie historii w szkołach średnich Księstwa Warszawskiego i Królestwa Polskiego (do 1830 r.)*, „*Rozprawy z Dziejów Oświaty*” 1974, t. 17, s. 51–103.
- Michalski Jerzy, *Sejmiki poselskie 1788 r. (cz. II)*, „*Przegląd Historyczny*” 1960, t. 51, s. 331–367.
- Michałowski Janusz M., hasło: *Norblin de la Gourdain Jan Piotr (Jean Pierre)*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 23, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1978, s. 175–182.
- Michałowski Janusz M., *Z poloniców Leningradu i Moskwy (S. Czechowicz – J.P. Norblin – J. Kosiński – K. Wojniakowski)*, „*Biuletyn Historii Sztuki*” 1965, t. 27, z. 1, s. 51–70.
- Michałowski Janusz M., *U źródeł twórczości Jana Piotra Norblina*, „*Biuletyn Historii Sztuki*” 1971, t. 33, z. 2, s. 117–138.
- Michałowski Janusz M., *Prace J. P. Norblina w zbiorach muzeów w Brukseli, Orleanie, Lille, Compiègne i Bibliotece Polskiej w Paryżu*, „*Biuletyn Historii Sztuki*” 1974, t. 36, z. 3, s. 281–302
- Mickiewicz Adam, *Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie*, opr. Stanisław Pigoń, Wrocław 2015.
- Miodońska Barbara, *Rex regum i rex Poloniae w dekoracji malarskiej Graduatu Jana Olbrachta i Pontyfikału Erazma Ciołka*, Kraków 1979.
- Mondini Daniela, *Mittelalter im Bild: Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*, Zürich 2005.
- Morawski Ryszard, *Wojsko Księstwa Warszawskiego. Kawaleria*, Warszawa 1990.
- Możdżeń Julia, *Mundury wojewódzkie a renesans polskiego stroju narodowego w epoce stanisławowskiej*, „*Sensus Historiae*” 2011, t. 4, z. 3, s. 11–31.
- Norblin Czartoryskich ze zbiorów Muzeum Sztuki w Winnicy (Ukraina). *Katalog wystawy w Państwowej Galerii Sztuki w Sopot 7 kwietnia – 3 maja 2004*, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2004.
- Orańska Józefa, *Rysunki Jana Piotra Norblina w zbiorach Biblioteki Kórnickiej*, „*Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej*” 1955, z. 5, s. 79–101.
- Pfeiffer Bogusław, *Coelum et regnum. Studia nad symboliką państwa i władcy w polskiej literaturze i sztuce XVI i XVII stulecia*, Zielona Góra 2002.
- Porębski Mieczysław, *Malowane dzieje*, Warszawa 1961.
- Purc-Stepniak Beata, *Obrazy wewnątrz kościelnych w galerii malarstwa niderlandzkiego Muzeum Narodowego w Gdańsku*, „*Porta Aurea. Rocznik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego*” 2009, nr 7/8.
- Rizzi Alberto, *Canaletto w Warszawie. Dzieła Bernarda Belotta zwanego Canalettem w stolicy Stanisława Augusta*, przeł. Katarzyna Jursz-Salvadori, Warszawa 2006.
- Rolnik Dariusz, *Spółczesność szlacheckie Rzeczypospolitej a wojsko w czasie Sejmu Czteroletniego i w okresie rządów konfederacji targowickiej (1788-1793)*, w: *Spółczesność a wojsko*, red. Adam Karpiński, Warszawa 2015, s. 309–334.
- Rottermund Andrzej, *Historia i sztuka*, „*Polska*” 1978, nr 2.
- Rulhière Claude, *Histoire de l'anarchie de Pologne et du démembrement de cette république*, Paris 1807.

- Rzepińska Maria, *Osobliwe charty Sigismonda Malatesty. Próba interpretacji fresku Piera della Francesca w Rimini*, [w:] tejsze, *W kręgu malarstwa*, Warszawa 1988.
- Rzewuski Henryk, *Pamiętki Soplicy*, opr. Zygmunt Szweykowski, Wrocław 2009.
- Szaniecki Paweł, *Służba Boża w dawnej Polsce. Seria druga*, Poznań – Warszawa – Lublin 1966.
- Smoliński Mariusz, *Przestrzeń sakralna – przestrzeń polityczna. Kościoły Warszawy podczas sejmów i sejmików dawnej Rzeczypospolitej*, [w:] *Polska i Europa w dobie nowożytnej*, red. Tadeusz Bernatowicz, Warszawa 2009, s. 147–155.
- Sroczyńska Krystyna, Jaworska Jadwiga, *Widoki Zamku Królewskiego w Warszawie. Materiały ikonograficzne w malarstwie, rysunku i grafice (1581–1939)*, Warszawa 1985.
- Stanek Wojciech, *Konfederacja sejmowa z 1776 roku – narzędzie dworskiego zamachu stanu*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici – Historia. Nauki Humanistyczno-Społeczne” 1993, t. 28, z. 259, s. 125–148.
- [Stanisław August Poniatowski], *Pamiętniki króla Stanisława Augusta. Antologia*, wybór tekstu Dominique Triaire, przeł. Wawrzyniec Brzozowski, wstęp Anna Grześkowiak-Krwawicz, red. Marek Dębowski, Warszawa [2013].
- Suchodolska Maria, *Realistyczny obraz wsi polskiej w twórczości Jana Piotra Norblina*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1951, t. 13, z. 4, s. 97–123.
- Szczygielski Wojciech, *Referendum trzeciomajowe. Sejmiki lutowe 1792 roku*, Łódź 1994.
- Talbierska Joanna, *Gabinet rycin króla Stanisława Augusta*, [w:] *Stanisław August, ostatni król Polski. Polityk, mecenas, reformator 1764–1795. Wystawa 26 listopada – 19 lutego 2012*, red. Angela Sołtys, Warszawa 2012, s. 270–281.
- Tarnowska z Ustrzyckich U., *Wspomnienia damy polskiej z XVIII wieku*, Poznań 1869.
- Towarzystwo Historyczno-Literackie, Biblioteka Polska w Paryżu. Zarys historii i prezentacja zbiorów*, Paryż – Warszawa 2014.
- Trąbski Maciej, *Uzbrojenie i umundurowanie kawalerii narodowej wojska koronnego w latach 1775–1794*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Seria Zeszyty Historyczne” 2009, nr 10, s. 229–252.
- Tymieniecki W., *Wszystko w jednym to jest summa przymiotów w Trybunale Koronnym na laski i honor [...] Józefa Potockiego* [Lublin 1732].
- Wierzbicka Bożena, *Gmachy i wnętrza sejmowe w Polsce*, Warszawa 1998.
- Zygarłowski Franciszek, *Marian Jaroczyński. Przyczynek do dziejów sztuki Wielkopolski*, Poznań 1938.

## ABSTRACT

JACEK KOWALSKI

### POLISH DIETINES ACCORDING TO JEAN PIERRE NORBLIN. AN ATTEMPT AT AN ANALYSIS

Jean Pierre Norblin de la Gourdain (1745–1830), a French artist working in Poland for the princely family of Czartoryski between 1774 and 1804, made a number of drawings picturing Polish dietines. We currently know his seventeen works devoted to this topic (some of them are his own

replicas) as well as three copies of his drawings (one of them is a copy of an original which remains unknown). As many as six of the above works are kept in the collections of the PAN Kórnik Library.

Dietines were regional assemblies of noblemen, which, consisting of elected members of the Sejm and some other officials, decided about taxation, approved decisions of the Parliament, and existed from the 15th until the 18th centuries. They were most often held in churches. As much as their source documentation is rich, their iconography is very scant. This mainly consists of Norblin's drawings, which for this reason are often reproduced as illustrations of historical or popular science works. They have very rarely been subject to a scientific analysis.

The author shows that Norblin's *Dietines*, commonly considered to be drawn on the spot, are not documentaries depicting the reality, but works which manipulate its elements. On the one hand, Norblin was an excellent observer, who could minutely reproduce the realities of the material culture of the 18th century Poland (e.g. the cut of the uniforms of the Polish army, and the *kontusz* robes, *żupan* garments, hats, and sabres used by the Polish nobility, which changed between 1774 and 1794) even in quick sketches. At the same time, however, he did not shy away from inaccuracies, which sometimes possibly originated from his fantasy, and sometimes from his biased attitude to the scenes he was drawing. For example, some of the churches shown in his drawings are combinations of various Polish structures. Later, Norblin pictured Polish dietines in Gothic churches of French origins or even utterly fantastic shapes. Additionally, the author's analysis proves that not a single composition refers to a concrete dietine (such identifications were offered earlier), or shows a concrete moment of the proceedings. Some elements were presented in an exaggerating caricature, or even in contrast to the reality – such as the participants sitting on altars and pulpits, or debating during a Holy Mass – which has never been the case.

Norblin's attitude to the presented topic changed over time. Initially, he strove to highlight the crisis suffered by the dietine as an institution in the 18th century. It was common for the poorer nobility who had voting rights to "sell" their votes and sabres to the rich candidates for the position of a member of the Sejm, and for sessions to change into disputes and brawls. Norblin's first drawings show mainly the latter, whereas images depicting proper sessions and the most important personalities, i.e. magnates sitting in the centre of the temples and buying votes from the noblemen, are missing. But no wonder, since the artist's patron, Prince Czartoryski, was such a magnate.

The situation changed during the reforms adopted by the Sejm between 1788 and 1792, which aimed at the strengthening of the state and the improvement of the political system, including the dietines. Both Prince Czartoryski and Norblin himself were supporters of changes. From then on, the artist focused on a more positive, republican dimension of the dietine as an institution, although he did not entirely resign from grotesque motifs.

However, Russia, Prussia, and Austria soon ended the existence of the Polish-Lithuanian Commonwealth, dividing its land between themselves (1795). Dietines became a part of past history. Eleven years later (1806), on a part of the area of the Commonwealth, Napoleon Bonaparte recreated the Polish state in a rump form and provided it with a constitution, which brought dietines back, although in a very limited dimension. Norblin's last drawings date back to this period. They were made after the artist returned to France. These last compositions contain allusions concerning Napoleon's impact on the Polish dietine as an institution. On the other hand, they were also reminiscent of an exotic past. It was for this reason that children and grandchildren of the artist's former patrons purchased them. In this way, the majority of Norblin's works found their way to the Kórnik collection created by Tytus Działyński and his son Jan.

Worthy of note, during the Polish uprising against Prussia between 1848 and 1849, one of the artists covered by Tytus Działyński's patronage created a lithograph showing the meeting of the so-called Polish League, which took place at the church in Kórnik in January 1849. His composition was clearly influenced by one of Norblin's *Dietines* kept at the Kórnik Library.