OPEN ACCESS
perspektywy kultury / perspectives on culture
No. 49 (2/2025)

Maria Szcześniak
http://orcid.org/0000-0002-3050-6374
Uniwersytet Ignatianum w Krakowie
maria.szczesniak@ignatianum.edu.pl
DOI: 10.35765/pk.2025.4902.18

Nieznane przedstawienie Wacława Seweryna Rzewuskiego – przyczynek do ikonografii emira

STRESZCZENIE

Artykuł ma celu przedstawienie nieznanego dotąd wizerunku emira Wacława Seweryna Rzewuskiego. Postać ta za sprawą swoich podróży na Wschód i zapisków (*Sur les chevaux orientaux et provenants des races orientales*) zajmuje ważne miejsce w kulturze nie tylko polskiej, ale i światowej. Wizerunek olejny na blasze analizowany jest m.in. pod kątem stylu, użytych motywów i możliwych inspiracji. Omówienie przestawienia wpisuje je w dotychczasową ikonografię emira, jednocześnie porządkując i klasyfikując materiał. Wnioski pozwalają na określenie przybliżonego czasu powstania dzieła i ewentualnego autora.

SŁOWA KLUCZE: Wacław Seweryn Rzewuski, emir, ikonografia, Le Brun

ABSTRACT

The Unknown Depiction of Wacław Seweryn Rzewuski – A Contribution to the "Emir's" Iconography

The article introduces a previously unknown image of Wacław Seweryn "Emir" Rzewuski, a notable figure whose travels to the Middle East and his seminal work *Sur les chevaux orientaux et provenants des races orientales* have secured him an important place in both Polish and global cultural history. The study analyzes an oil painting on a metal sheet through the lenses of style, iconographic motifs and potential artistic influences. It also offers a classification and examination of the existing visual representations of this Polish nobleman. Taken together, these findings allow for a proposed dating of the painting and the identification of a possible author.

KEYWORDS: Wacław Seweryn Rzewuski, Emir, iconography, portrait, Le Brun

Sugerowane cytowanie: Szcześniak, M. (2025). Nieznane przedstawienie Wacława Seweryna Rzewuskiego – przyczynek do ikonografii emira. *Perspektywy Kultury*, 2(49), ss. 279–293. DOI: 10.35765/pk.2025.4902.18

Nadesłano: 05.10.2023 Zaakceptowano: 14.11.2023

Podobizna Wacława Seweryna Rzewuskiego wykonana techniką olejną na blasze i będąca własnością prywatną stanowi niezwykle interesujący przykład ikonografii hrabiego. Z jednej strony wpisuje się w dotychczasowe portrety, z drugiej – zawiera elementy nowe i pozwala raz jeszcze podjąć próbę uporządkowania przedstawień wiążących się z emirem. Niniejsza praca ma na celu poddanie dokładnej analizie portretu i całej ikonografii związanej z tym polskim szlachcicem[1].

Stan badań dotyczący ikonografii hrabiego umieszczony jest przy konkretnych przedstawieniach. W tym miejscy zaznaczyć jedynie należy, że podstawowe w tej kwestii pozostaje opracowanie Jana K. Ostrowskiego (1986). Wpisanie omawianej podobizny w kanon przedstawień emira wymaga w pierwszej kolejności analizy samego przedstawienia.

Obraz wykonany jest techniką olejną na blasze w formie stojącego prostokąta (41,5 cm x 34, 5 cm). W centralnym miejscu kompozycji przedstawiony jest Wacław Rzewuski, za nim kary koń na tle pustynnego pejzażu. Rzewuski stoi przodem do widza, opierając ciężar ciała na lewej nodze. W prawej ręce trzyma dzidę (grot niewidoczny). Lewą ręką hrabia podtrzymuje jasną połę płaszcza. Twarz ujęta jest w trzech czwartych, ze wzrokiem skierowanym poza obraz, o lekko garbatym nosie, z bujną złotą brodą i wąsami. Na głowie widoczny jest jasny wschodni turban. Rzewuski ubrany jest bogato i na sposób wschodni – w żółte buty o zadartych noskach, szafirowe spodnie, czerwony kaftan ze złotą lamówką i białą koszulę. Kaftan przewiązany jest turkusowym pasem, za który wetknięta jest wschodnia broń. Koń za Rzewuskim jest barwy karosrebrnej z białymi rozjaśnieniami na kończynach i białej gwieździe na czole. Stoi bokiem, unosząc prawą przednią nogę. Ma bogaty rząd. Linia horyzontu umieszczona jest w jednej trzeciej obrazu. Teren pozostaje płaski poza stożkowatymi skałami w głębi i kilkoma rozrzuconymi kamieniami. Na kamieniu po prawej umieszczony jest arabski napis: *balad* [?]/ *Tadż al-Fachr/ Abd an-Niszan/ amir wa-szajch al-Arab*[2]. Przy dolnej krawędzi płótna, już po polsku: *Emir Tadż Ulfehra czyli Wacław Rzewuski*. Całość malowana starannie, klasycyzująco, gładko wykończona, utrzymana w ciepłej kolorystyce.

Analiza i interpretacja wizerunku wymaga wpisania go w całą tradycję obrazowania hrabiego. Przedstawienia Wacława Rzewuskiego podzielić można na dwie kategorie. Pierwsza z nich za punkt wyjścia przyjmuje

1 Opracowanie możliwe dzięki uprzejmości Fundacji im. Emira Wacława Rzewuskiego.

2 Jeśli przyjąć, że pierwszy wyraz oznacza: kraj, miejsce, miasto, wioskę, to jest on błędnie zapisany. Brakuje w nim kropki pod pierwszą literą, która sprawia, że czyta się ją jako „b". Wszelkie cenne uwagi dotyczące rozczytania inskrypcji zawdzięczam uprzejmości arabistki dr Bożeny Prochwicz-Studnickiej.

rękopis (Rzewuski, 1820–1830). Otóż w *Sur les chevaux…* Rzewuski zamieścił kilka swoich autoportretów. Za pierwowzór późniejszych powtórzeń przyjmuje się podobiznę z t. I, f 22 v oraz f 23 r. Ta pierwsza przedstawia Rzewuskiego w niewygodnej pozie, zdradzającej niedostatki warsztatu autora. W prawej ręce hrabia trzyma długą dzidę (z widocznym grotem), na nadgarstku umieszczony jest tajemny znak (*balad*?), a powyżej głowy emira gwiazda z inskrypcją *al-kawkab* (gwiazda/planeta). Poniżej podobizny znajduje się podpis: *Tag-el-Faher Abd-el-Nichane Emir et Scheich des Arabes Bedouins Anazés dans le Nejd. Vetu de son Meschlah*. Druga podobizna, znajdująca się na sąsiedniej stronie, ukazuje Rzewuskiego frontalnie, tym razem w znacznie bogatszym stroju „książąt górskich", turbanie, znów trzymającego w prawej ręce dzidę. Także tej podobiźnie towarzyszą tajemny znak na nadgarstku i gwiazda z inskrypcją. Podpis pod podobizną głosi: *Tag-el-Faher Abd-el-Nischane prend Le Costume des Princes de La Montagne pour faire politesse au Prince des Druses à Deir-el-Kamar*.

Według Ostrowskiego te właśnie wizerunki są najważniejsze dla budowania ikonografii emira (1986). Faktem jest niezaprzeczalne podobieństwo pomiędzy tymi przedstawieniami (zwłaszcza drugim) a omawianym portretem na blasze. Wszystkie podobizny mają zbliżony typ fizjonomiczny o wydatnym nosie i z gęstym zarostem. Także długa dzida i obecność tajemnego znaku są punktami wspólnymi. Jeśli chodzi o samą pozę i strój – to druga podobizna wykazuje podobieństwo z portretem na blasze, także kolorystyczne. Pojawiają się też oczywiście różnice. Broda na miniaturach jest zdecydowanie ciemniejsza, turban na drugim wizerunku ma ozdobne pióro, emirowi nie towarzyszy koń. Podpisy są po francusku. Co zrozumiałe, znika też kaligraficzny charakter rysunków, a lekkość właściwa akwareli ustępuje miejsca dopracowanej technice olejnej bardziej biegłego artysty. Wizerunki Rzewuskiego stworzone przez niego samego mają jednak w sobie świeżość i świetlistość, mimo oczywistych niedostatków warsztatowych.

W rękopisie znajduje się jeszcze jedna podobizna Rzewuskiego (t. 1, f 32 r). Sama głowa ujęta w lewym profilu, podpisana zdawkowo: *c'est moi*. Większa prawda psychologiczna zawarta jest w tej podobiźnie, jednak o wiele bardziej przydatne do budowania oficjalnego wizerunku były rysunki hrabiego w rozbudowanym stroju wschodnim.

Nie jest znana podobizna Rzewuskiego autorstwa Jana Rustema, choć dokumenty potwierdzają jej istnienie. Dla celów wydawniczych artysta stworzył wizerunek szlachcica, opierając się na jego całopostaciowych autoportretach (Siemieński, 1870, s. 21–22). Przełomem okazała się dopiero podobizna, do której także w sposób bezpośredni nawiązuje omawiany portret na blasze. Znamy dwie wersje tego typu portretu Rzewuskiego, różnią się one tylko szczegółami – litografia Piotra Le Brun

z 1824 r. (Biblioteka Narodowa nr inw. G. 28051/III; publikowana w: Biedrońska-Słotowa, 1992, il. 131) oraz obraz olejny na płótnie Kazimierza Żwana z 1823 r. (Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw.: MP 5172 MNW, publikowana w: Biedrońska-Słotowa, 1992, il. 132). Oba dzieła są sygnowane i datowane. Zasadniczo przedstawiają one Rzewuskiego w sposób znany nam z portretu na blasze, tyle że bez konia. Litografia Le Bruna jest czarno-biała (ma też istnieć chromolitografia; Drewnojed, 1971), obraz Żwana – barwny. Różnice pomiędzy przedstawieniami są niewielkie – u Le Bruna za hrabią, na linii horyzontu, widoczne są piramidy (!) i palmy, u Żwana rozciąga się skalisty pas, zaś na jednej ze skał po prawej stronie stoi samotna kolumna. U Le Bruna gwiazda z inskrypcją (choć z błędem – brak kropki przy ostatniej literze) umieszczona jest pomiędzy prawym policzkiem a ręką Rzewuskiego. Szczegół ten jest zupełnie pominięty u Żwana. Omawiany obraz olejny na blasze jest nieco bardziej syntetycznie malowany niż obraz Żwana (co ujawnia się przy bliższym oglądzie dzieła), zaskakującym szczegółem jest inny kolor oczu emira – u Żwana są one niebieskie, na portrecie z koniem – brązowe. Według zachowanych wspomnień hrabia był błękitnooki, bliżej prawdy historycznej jest więc portret Żwana (Miłkowski, 1939, s. 58–59)[3]. Nie sposób na razie ustalić chronologii dzieł – Ostrowski uważa, że oryginalne jest ujęcia Le Bruna, nie wspomina nawet o Żwanie (1986)[4]. Beata Biedrońska-Słotowa przychyla się do twierdzenia, że to warszawski obraz olejny jest wcześniejszy (1992, s. 106). Nota katalogowa obrazu (Ochnio) mówi wprost o nieustalonym kierunku wpływów.

Biografia artystów także nie daje jednoznacznej odpowiedzi na pytanie o pierwszeństwo. Le Brun (1802–1879) odbył dwuletnie studia malarskie w Rzymie, następnie spędził rok w Paryżu pod kierunkiem J.A. Grosa. Malował zarówno neoklasycystycznie, jak i eklektycznie, chętnie kopiował dawnych mistrzów (H. Vernet, D. Teniers, Rafael). Za dzieła oryginalne w jego dorobku uznaje się portrety, m.in. członków rodziny (Drewnojed, 1971)[5]. O Żwanie (1792–1858?) wiemy mniej. Służył w wojsku od 1809 r. i wtedy pojawiają się jego najwcześniejsze rysunki. Malował przede wszystkim sceny rodzajowe i pejzaże, sięgał po motywy z codziennego życia, nawiązując do XVII-wiecznej sztuki holenderskiej (Lewicka,

3 „Przez mgłę niby widzę człowieka szykownego, o oczach błękitnych i o płowym, rudawym nieco zaroście".

4 W późniejszej publikacji jednak mówi o kompozycji Żwana, którą następnie powtórzył Le Brun (Ostrowski i Petrus, 2001, A.235).

5 Ale nie tylko – w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie znajduje się portret Nicolasa Demimuida datowany przed 1848 r., wykonany techniką olejną na płótnie, nr inw.: M.Ob.1268 MNW.

Morawska, Machowski i Rudzka, 1998, s. 231)[6]. Bardziej twórczym i zdolnym artystą był Le Brun, być może to raczej z nim należałoby wiązać wypracowanie oficjalnego portretu Rzewuskiego, pozostaje to jednak nadal w sferze domysłów.

Portret na blasze należałoby uznać za kolejne powtórzenie powyższych kompozycji. Technika znacznie trudniejsza i mniej powszechna świadczy raczej o późniejszej metryce dzieła. Konieczność wypracowania reprezentacyjnego portretu Rzewuskiego skutkować powinna techniką bardziej oczywistą i uniwersalną.

Stosunkowo wczesnym przedstawieniem Rzewuskiego jest portret pędzla Aleksandra Orłowskiego opatrzony arabską inskrypcją i datą 1827 r.[7] Szkicowy charakter tej olejnej podobizny wykazuje pewne podobieństwo z omówionymi realizacjami (typ fizjonomiczny z charakterystycznym nosem, zarost i sama inskrypcja), jednak zasadniczo różni się od nich i pozostaje dziełem odosobnionym, niemającym udziału w wypracowaniu ikonografii emira.

Wiadomo, że w galerii w Podhorcach (od 1720 r. pałac był własnością Rzewuskich) znajdowały się przynajmniej trzy wizerunki Wacława Rzewuskiego, z czego do naszych czasów zachował się tylko jeden (Ostrowski i Petrus, 2001, B.178, B.179, A.235)[8]. Portret ten znajduje się obecnie w Lwowskim Muzeum Historycznym (nr inw. Ж-768) i jest nie najlepszą kopią omówionych kompozycji Żwana i Le Bruna (stąd Ostrowski datuje go na czas po 1823 r., Ostrowski i Petrus, 2001, A.235). W samym ujęciu głowy zawdzięcza coś być może redakcji Orłowskiego. Rzewuskiego przedstawia w popiersiu, podobieństwo jest dość odległe, bujna broda bardzo ciemna, co znów zbliża obraz do szkicu Orłowskiego.

Kolejnym, jeszcze bardziej odległym powtórzeniem portretu inspirowanego rękopisem w wersji Le Brun – Żwan jest podobizna znajdująca się w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, nr inw. VIII-171 (publikowany w: Rostworowski, 1983, il. 236)[9]. Krystyna Moczulska zwraca

6 MNW ma w swych zbiorach poza portretem Rzewuskiego m.in.: *Pożar miasteczka latem* https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/508671, *Krajobraz leśny* https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/510597.

7 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wac%C5%82aw_Seweryn_Rzewuski.PNG (dostęp: 30.09.2022); https://artinfo.pl/pl/katalog-aukcji/szukaj/?page=7&sparams=category:0;name:rzewuski;price_from:1;price_to:2600000;auction_type:2;price_type:2;sale_condition:0 (dostęp: 30.09.2022).

8 B.178 – podobizna w mundurze huzarskim i B.179 – rycina, prawdopodobnie wg kompozycji Le Bruna. Sama galeria powstała za Wacława Piotra Rzewuskiego, dziadka emira. Wybiórcze inwentarze pozwalają częściowo śledzić jej losy i zawartość. Przed II wojną światową kolekcja została ewakuowana do Brazylii, gdzie do dziś pozostają najcenniejsze obiekty.

9 Wcześniej w zbiorach MN im. Króla Jana III we Lwowie. Datowany przed 1850.

uwagę na przypięty do kaftana Order Orła Białego – odznaczenie, którego Rzewuski nigdy nie otrzymał, a także na głownię szabli ozdobioną medalionem z Matką Boską (Rostworowski, 1983, cz. II, s. 22). Te polskie akcenty (przy wschodnim stroju) są wyjątkowym urozmaiceniem dotychczas niepojawiającym się w ikonografii Rzewuskiego.

Również w popiersiu Rzewuskiego przedstawia drzeworyt Edwarda Nicza *podług szkicu J. Kossaka z portretu autentyczn.* z *Kłosów* (*Kłosy*, 1879). Nasuwa się tu naturalne pytanie o prace Juliusza Kossaka.

Tym samych dochodzimy do drugiej kategorii wizerunków, a mianowicie tych inspirowanych legendą literacką Rzewuskiego, w pierwszej kolejności stworzoną przez Mickiewicza. Ta część przedstawień wciąż stara się o zachowanie wierności portretowej czerpanej w swej najbardziej pierwotnej formie z rękopisu, jednak w miejsce nieporuszonych portretów całopostaciowych lub popiersiowych tym razem przedstawia emira w działaniu. Pasja Rzewuskiego i literackie opisy jazdy w naturalny sposób doprowadziły do powstania portretu konnego. Takimi są właśnie przestawienia Piotra Michałowskiego (lata 40.) i Juliusza Kossaka. Pierwszeństwo należy jednak oddać Januaremu Suchodolskiemu i jego *Farysowi* z 1836 r. (MN w Poznaniu, nr inw. MNP Mp 460) ukazującemu pędzącego na koniu emira z łukiem w lewej i strzałą w prawej ręce, na tle pustynnego krajobrazu z rozrzuconymi kośćmi ludzkimi i zwierzęcymi. Istnieją dwie niemal identyczne akwarele Michałowskiego przedstawiającego Rzewuskiego na wspiętym siwym koniu zwróconym w lewo (wł. pryw.)[10]. Według Ostrowskiego (1986) przedstawiają one Rzewuskiego w czasie powstania podolskiego i w szczegółach stroju wzorują się na przeciętnej karykaturze Włodzimierza Potockiego. Wielokrotnie i z upodobaniem Rzewuskiego przedstawiał Juliusz Kossak, z właściwym sobie znakomitym ujęciem, samego konia, czy to idącego stępa, czy to galopującego[11]. Rzewuskiego na koniu ukazywali też Henryk Pillati (1858) czy Wojciech Kossak (1928)[12]. Za punkt wyjścia przyjmując *Dumę* Słowackiego, dzieje Rzewuskiego zilustrował Jan Rosen (1882) (Kłosy 1883/4 i kolejne numery). Ciekawymi przedstawieniami narracyjnymi, o których można wspomnieć, są ilustracje Antoniego Uniechowskiego do powieści o Rzewuskim (Podhorska-Okołów, 1960). Lekkość tych przedstawień

10 Akwarele Michałowskiego są własnością prywatną, pojawiają się jednak na aukcjach: https://artinfo.pl/dzielo/emir-rzewuski-na-koniu-17 (dostęp: 28.09.2022); Czernic-Żalińska, 1966.

11 Najbardziej znana podobizna rozpowszechniona za sprawą grafiki Konstantego Przykorskiego z 1874 (*Tygodnik ilustrowany* 1874); na pędzącym koniu z 1898: https://artinfo.pl/dzielo/farys-1898 (dostęp: 28.09.2022); https://sztuka.agraart.pl/licytacja/297/19243 (dostęp: 28.09.2022) z 1897.

12 Rys. H. Pillati wg W.C. Wrankmore'a: https://artinfo.pl/dzielo/farys-1858 (dostęp: 29.09.2022), W. Kossak: https://artinfo.pl/dzielo/farys-1928 (dostęp: 28.09.2022).

i nerwowa kaligraficzna linia czynią je w jakimś sensie podobnymi do rysunków z rękopisu.

Po prześledzeniu typów przedstawień, ich chronologii i sposobów kształtowania należy podjąć jeszcze dwie kwestie związane z omawianym portretem na blasze – omówić występujące motywy oraz przyjrzeć się cechom stylowym.

Zasadniczą różnicą pojawiającą się w zestawieniu ze wszystkimi dotychczas omówionymi wizerunkami jest obecność konia, którego Rzewuski nie dosiada, a który znajduje się za jego plecami. To nietypowe rozwiązanie zaskakuje już w pierwszym oglądzie dzieła. O wiele logiczniejszym i bardziej naturalnym rozwiązaniem wydaje się umieszczenie Rzewuskiego na koniu zamiast na tle konia (jak też o tym dobitnie świadczy liczba dzieł stosująca tego typu kompozycję). Zwierzę z całą pewnością nie zostało umieszczone na obrazie wtórnie, a stanowi oryginalny element dzieła[13].

Wierzchowce często występują na portretach, istnieje bardzo obszerna kategoria portretów konnych. Począwszy od antyku aż do XVIII w. portret konny miał przede wszystkim konotację społeczno-polityczną. Charyzmatyczny charakter władzy objawiał się w zwycięstwach militarnych – a tych wódz dokonywał konno. Zwycięstwa te zaś były wynikiem działania ponadnaturalnych mocy, których władca, coraz bardziej heroizowany, był uosobieniem i gwarantem (Morka, 1986).

W Rzeczypospolitej sytuacja miała nieco odmienny charakter z powodu ustroju politycznego. Za sprawą wolnej elekcji treści przypisywane konnym portretom władców rozszerzyły się także na dosiadającą wierzchowców szlachtę. Staropolska strategia wojenna oparta była na uderzeniu konnicy, zaś szlachcic utożsamiany był z rycerzem. Stąd liczne portrety konne magnaterii polskiej. Hieronim Florian Radziwiłł planował postawić sobie pomnik konny na rynku w Białej Podlaskiej, a miało to bezpośredni związek z jego pragnieniem otrzymania korony królewskiej (Rachuba, 1990, 2–53; Kowalczyk, 1995, 0–32). Przykład ten pokazuje, że treści ideowe portretów konnych pozostały wprawdzie niezmienne, a komunikat w nich zawierany był czytelny, stały się jednak narzędziem służącym nie tylko władcy.

Pod koniec XVI następuje wprawdzie powolny rozkład renesansowo-barokowego ideału heroicznego i portret konny staje się w pierwszej kolejności portretem realistycznym, jednak w powszechnej świadomości pozostaje przekonanie o jego reprezentacyjności, czego wyrazem jest omawiana oficjalna przecież podobizna Rzewuskiego. Autor obrazu nie

13 Jak świadczy o tym opinia konserwatorska dr Angeliki Bogdanowicz-Prus prowadzącej szereg prac przy wizerunku.

zdecydował się jednak na umieszczenie Rzewuskiego na rumaku, czyniąc z konia bardziej atrybut niż narzędzie propagandy. Dało to większą niezależność rumakowi, choć ujęło splendoru Rzewuskiemu. Artysta nie zaryzykował stworzenia nowego typu wizerunku reprezentacyjnego na koni odróżnieniu od narracyjnych przedstawień emira pędzącego po pustyni i w kontrze do portretów mniej lub bardziej podobnych do przedstawień w rękopisie. Zaznaczył jednak pasję Rzewuskiego i jego zasługi w dziedzinie hipiki i sprowadzania koni.

Nic nie wskazuje na to, by przedstawiony na obrazie koń był konkretnym zwierzęciem. Jest raczej typem wszystkich wierzchowców i wyrazem zainteresowań hrabiego – koniem arabskim. To tę rasę Rzewuski podczas Kongresu Wiedeńskiego zobowiązał się sprowadzić na dwory europejskie (Kucera, 2016). Wiadomo, że ulubionym arabem Rzewuskiego była klacz o wdzięcznym imieniu Muftaszara (Wysławiona, Wychwalona, za: Majda, 2003, s. 56). Poszukując jej wizerunku, znajdujemy go już na początku rękopisu – jest to klacz o maści białej (siwej?) podpisana jako *Jument de Guerre de Tag-el-Faher* (Rzewuski, 1830–1840, t. 1, f 2 r). Nie jest więc z pewnością koniem na obrazie na blasze.

Dzida-lanca, którą trzyma Rzewuski, także jest motywem łączącym się bezpośrednio z władzą. Ta broń drzewcowa o różnych rodzajach grotów, długościach i przeznaczeniu wywodzi się zasadniczo od włóczni, która była bronią monarchów i której symbolika sięga epoki hellenistycznej: diadochowie władali krajami, które zdobyli włóczniami (Morka, 1986, s. 23). Nie wgłębiając się w bogatą symbolikę tego zagadnienia, zaznaczmy jeszcze, że w kulturze arabskiej sprzedany koń trafia do rąk nabywcy osiodłany i okiełznany, wraz z lancą – o ile ją posiada. Ten element stanowi więc całość z wyposażeniem konia (Kucera, 2016, s. 182).

Motywem, któremu należy poświęcić jeszcze kilka słów, jest tajemny znak, którego sługą był Rzewuski i który pojawia się nieustannie w rękopisie. W omawianym portrecie widać go w pierwszej linijce inskrypcji na skale po prawej stronie. Nie ustalono dotychczas znaczenia tego symbolu, zbliżony jest on do arabskiego *bal(l)ad*, co tłumaczy się jako kraj. Gdyby przyjąć taką wykładnię, dalszy ciąg inskrypcji na skale byłby przydawką dopełniaczową i należałoby go przetłumaczyć: *kraj* (kogo? czego?) *Tadż al-Fachra Abd an-Niszana księcia i szajcha Arabów*. Jeśli jednak brak kropki jest świadomym i celowym zapisem, a do tego przychylają się badacze, wtedy po tajemnym znaku kolejne tytuły Rzewuskiego należałoby przetłumaczyć w mianowniku[14]. Badacze nie wiedzą, czy był on plemiennym znakiem własności, herbem szlacheckim, czy magicznym symbolem

14 *Tadż al-Fachr* – dosł. korona sławy/honoru/dumy (tytuł honorowy).
Abd an-Niszan – dosł. sługa znaku/pieczęci/orderu.

(Reychman, 1965, cz. II, s. 318; Chymkowski, 2010, s. 203–204; Majda, 2003, s. 56).

Jeśli chodzi o warstwę stylistyczną dzieła, utrzymane jest ono w estetyce klasycznej, o czym świadczy akademicko poprawny rysunek, dopracowana kompozycja i gładkie wykończenie. Dobrze zaznaczony światłocień, lekkość pozy postaci i przede wszystkim konia zdradzają malarza biegłego i wykształconego. Nasycony koloryt i staranność warsztatowa wpisują się biedermeierowski sposób malowania, o czym zresztą pisała już Monika Ochnio przy okazji obrazu Żwana (Biedrońska-Słotowa, 1992, s. 111; por. Kozak i Rosales Rodríguez, 2017). W ramach przybliżania sylwetek Le Bruna i Żwana padły nazwiska innych malarzy, m.in. Antoine'a-Jeana Grosa (1771–1835) czy Horacego Verneta (1789–1863) – także oni tworzyli dzieła w zbliżonej estetyce i nieobce im były tematy orientalne, stanowią więc szerszy kontekst dla omawianego dzieła.

Na koniec należy podsumować niniejsze rozważania. Przedstawienie wykazuje oczywiste podobieństwo z realizacjami Żwana i Le Bruna, a co za tym idzie także z autoportretami zamieszczonymi w rękopisie Rzewuskiego. Obraz na blasze ma charakter oficjalny i reprezentacyjny, o czym poza kompozycją świadczy też rozbudowana tytulatura. Identyczny jak w obrazie Żwana sposób malowania skrzydełka nosa czy zaznaczony cienką linią jasny obwód oczu, tak samo jak w litografii rozłożone cienie, świadczą o niezwykle bliskich związkach pomiędzy dziełami. Pojawiają się oczywiście także różnice. Znikają takie elementy tła jak kamienisty pas pustyni, palmy, piramidy, kolumna, gwiazda, pojawia się za to o wiele bardziej dominujący i zauważalny kary rumak. Wrażenie pewnego doklejenia – przy całej biegłości malarskiej – potęguje też fakt, że Rzewuski nie trzyma w dłoni lejców. Jeździec i koń stanowią dwa osobne byty, dobrze się komponujące, jednak pozostające w jakiejś izolacji. Portret na blasze jest płynniej malowany niż podobizna Żwana. Artysta bardziej syntetycznie oddaje ornamenty czy zdobienia (obszycie rękawów, wzory na turbanie). Kolorystyka jest cieplejsza i bardziej nasycona, być może dlatego twarz Rzewuskiego wydaje się nieco łagodniejsza, jakby przymglona.

Nieustalony pozostaje niestety stosunek pomiędzy litografią Le Bruna a płótnem Żwana. Na korzyść tezy o pierwszeństwie Le Bruna przemawia – poza już wspomnianymi aspektami – także charakter samej inskrypcji. Napis jest wyraźny, a litery dobrze połączone, o poprawnych kształtach. Na obrazie Żwana brak ostatniej linijki w tytulaturze Rzewuskiego, zaś litery są porozrzucane. Trudno ustalić autorstwo obrazu na blasze, choć niewątpliwie należy

Szajch – dosł. człowiek szanowany, mędrzec, także: przywódca plemienia i tytuł uczonych muzułmańskich.

Arab – Arabowie, tu raczej: koczownicy, mieszkańcy pustyni, czyli beduini.

je przypisać jednemu z tych dwóch artystów – bardziej prawdopodobnym kandydatem wydaje się Le Brun, choć napis jest tu bardziej koślawy, a litery zdecydowanie gorzej odwzorowane. Być może należy to jednak przypisać kolejnej, mniej starannej pod tym względem, wersji portretu emira. Dodanie konia i sama technika wykonania sugerowałyby bowiem późniejszą datację, pierwowzorem czyniąc litografię lub podobiznę na płótnie. Nie znane mi są późniejsze powtórzenia obrazu na blasze, tym samym realizacja ma charakter jednostkowy. Dzieło – dotychczas niepublikowane – stanowi ciekawe uzupełnienie ikonografii Wacława Rzewuskiego.

Il. 1. Wacław Seweryn Rzewuski, *Sur les chevaux orientaux et provenants des races orientales*, t. 1, ok. 1820 – ok. 1830, BN: Rps 5678, f 22 v oraz f 23 r.



Pozyskano z: https://polona.pl/item/sur-les-chevaux-orientaux-et-provenants-des-races--orientales-t-1-ogolny-opis-arabii-i,NDc2NDk4/28/#info:metadata (dostęp: 30.09.2022).

Il. 2. Piotr Le Brun, *Portret Wacława Seweryna Rzewuskiego*, litografia, BN inw. G. 28051/III



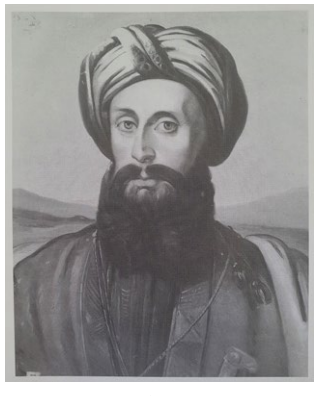
Pozyskano z: https://polona.pl/item/portret-waclawa-seweryna-rzewuskiego,MzYxMjA0NTg/0/#info:metadata (dostęp: 30.09.2022).

Il. 3. Kazimierz Żwan, *Portret Wacława Rzewuskiego, zwanego emirem*, 1825, olej na płótnie, MNW, MP 5172 MNW



Pozyskano z: https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/510668 (dostęp: 30.09.2022).

Il. 4. *Wacław Rzewuski*, po 1823, olej na płótnie, Lwowskie Muzeum Historyczne, nr inw. Ж-768



Jan K. Ostrowski, Jerzy T. Petrus, *Podhorce. Dzieje wnętrz pałacowych i galerii obrazów*, Kraków 2001, s. 92, A.235 (il. 451).

Il. 5. January Suchodolski, *Farys*, 1836, olej na płótnie, MNP, nr inw. MNP Mp 460)



Pozyskano z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Farys.jpg (dostęp: 30.09.2022).

Il. 6. Juliusz Kossak, *Farys*, 1898, akwarela, ołówek, papier, wł. pryw.



Pozyskano z: https://artinfo.pl/dzielo/farys-1898 (dostęp: 28.09.2022).

Il. 7. *Emir Rzewuski*, olej na blasze



Fot. dr Angelika Bogdanowicz-Prus.

Bibliografia

Biedrońska-Słotowa, B. (red.). (1992). *Orient w sztuce polskiej*. Kraków: Muzeum Narodowe.

Chymkowski, R. (2010). Wacława Rzewuskiego gry z tożsamością. Uwagi o rękopisie *Sur les chevaux orientaux et provenants des races orientales*. W:Ph. Artières i P. Rodak (red.), *Antropologia pisma od teorii do praktyki*. Warszawa: WUW, 193–207.

Czernic-Żalińska, W. (1966). Salon Sztuki „Skarbiec" w Warszawie. Kalendarz działalności w latach 1940–1950. *Rocznik Muzeum Narodowego*, t.X, 471–513.

Drewnojed, J. (1971). Le Brun (Lebrun) Piotr 1802–1879. W: *Polski Słownik Biograficzny*, t. XVI/1, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 593–594.

Kowalczyk, J. (1995). Hieronima Floriana Radziwiłła stosunek do sztuki i artystów. W: J. Kowalczyk (red.), *Kultura artystyczna Wielkiego Księstwa Litewskiego w epoce baroku*. Warszawa: Instytut Kultury, 27–42.

Kozak, A. i Rosales Rodríguez, A. (red.). (2017). *Biedermeier*. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie.

Kucera, F. (2016). *Wacław „Emir" Rzewuski (1784–1831): podróżnik i żołnierz. Praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dra hab. Tadeusza Kotłowskiego w Zakładzie Historii Powszechnej XIX i XX wieku Instytutu Historii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu*. Poznań (maszynopis).

Lewicka-Morawska, A., Machowski, M. i Rudzka, M. (1998). *Słownik malarzy polskich. Od średniowiecza do modernizmu*, t. 1. Warszawa: Arkady.

Majda, T. (2003). Rysunki Emira Rzewuskiego. *Biuletyn Informacyjny Biblioteki Narodowej*, nr 2, 54–56.

Miłkowski, Z. (1939). *Od kolebki przez życie*, t. I. Kraków: Polska Akademia Umiejętności.

Morka, M. (1986). *Polski nowożytny portret konny i jego europejska geneza*. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum.

Ochnio, M., *Portret Wacława Rzewuskiego, zwanego emirem; cyfrowy katalog zbiorów MNW*. Pozyskano z: https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/510668 (dostęp: 30.09.2022).

Ostrowski, J.K. (1986). Wacław Rzewuski w literaturze i sztuce – prawda i legenda. W: E. Karwowska (red.), *Orient i orientalizm w sztuce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Krakowie w grudniu 1983 r.* Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 193–219.

Ostrowski, J.K. i Petrus, J.T. (2001). *Podhorce. Dzieje wnętrz pałacowych i galerii obrazów*. Kraków: Zamek Królewski na Wawelu.

Podhorska-Okołów, S. (1960). *Bohater wielkiej przygody*. Warszawa: Iskry.

Rachuba, A. (1990). Biała pod rządami Radziwiłłów w latach 1568–1813. W: T. Wasilewski i T. Krawczak (red.), *Z nieznanej przeszłości Białej i Podlasia*. Biała Podlaska: Podlaskie Towarzystwo Społeczno-Kulturalne, 37–66.

Reychman, J. (1965). Z badań nad rękopisem Wacława Rzewuskiego o koniach arabskich. Część II: Hippologia i fascynacja Wschodem. *Przegląd Orientalistyczny*, nr 4(56), 311–324.

Rostworowski, M. (red.). (1983). *Polaków portret własny*, cz. I: *Ilustracje*, cz. II: *Opisanie ilustracji*. Warszawa: Arkady.

Rzewuski, W.S. (1820–1830). *Sur les chevaux orientaux et provenants des races orientales*, t. 1–3, Biblioteka Narodowa: Rps 5678.

Siemieński, L. (1870). *Wacław Rzewuski i przygody jego w Arabii opowiedziane z pism pozostałych po nim*. Kraków: Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Materiał ikonograficzny

Kossak, J., Emir Rzewuski w pustyni arabskiej. *Tygodnik ilustrowany* 1874, nr 338, s. 385. Pozyskano z: https://polona.pl/item/emir-rzewuski-w-pustyni-arabskiej,Mjk4MjQzNTk/0/#info:metadata (dostęp: 28.09.2022).

Kossak, J., *Emir Rzewuski*. Pozyskano z: https://sztuka.agraart.pl/licytacja/297/19243 (dostęp: 28.09.2022).

Le Brun, P., *Portret Nicolasa Demimuida*. Pozyskano z: https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/505016 (dostęp: 30.09.2022).

Michałowski, P., *Emir Rzewuski na koniu*. Pozyskano z: https://artinfo.pl/dzielo/emir-rzewuski-na-koniu-17 (dostęp: 28.09.2022).

Nicz E., Wacław Rzewuski. *Kłosy* 1879.03.01(13), t. 28, nr 715, s. 176. Pozyskano z: https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/392724/edition/305580/content (dostęp: 20.09.2022).

Orłowski, A., *Wacław Seweryn Rzewuski*. Pozyskano z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wac%C5%82aw_Seweryn_Rzewuski.PNG (dostęp: 30.09.2022).

Pillati, H., *Farys*. Pozyskano z: https://artinfo.pl/dzielo/farys-1858 (dostęp: 29.09.2022).

Rosen, J., *Powrót do kraju*. Kłosy 1883/1884.12.29(01.10), t. 38, Nr 967, s. 17. Pozyskano z: https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/170063/edition/168512/content (dostęp: 30.09.2022).

Żwan, K., *Krajobraz leśny*. Pozyskano z: https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/510597 (dostęp: 30.09.2022).

Żwan, K., *Pożar miasteczka latem*. Pozyskano z: https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/508671 (dostęp: 30.09.2022).

Maria Szcześniak – ukończyła historię sztuki oraz ochronę dóbr kultury na Uniwersytecie Jagiellońskim. Stopień doktora w dyscyplinie nauk o kulturze i religii uzyskała w Akademii Ignatianum w Krakowie (od 2023 r. Uniwersytet Ignatianum), gdzie obecnie wykłada. W obszarze jej zainteresowań znajdują się zagadnienia kształtowania formuł obrazowych w szerokim ujęciu kulturowym, ze szczególnym uwzględnieniem ikonografii chrześcijańskiej (*Wizerunek Boga Ojca według przesłania s. Eugenii Ravasio w kontekście tradycji ikonograficznej*). Doświadczenie w zakresie praktycznego zastosowania wiedzy historyczno-artystycznej zdobywała, pracując w krakowskich instytucjach kultury (m.in. Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki).