Originalveröffentlichung in: Orient i orientalizm w sztuce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, grudzień 1983, Warszawa 1986, S. 193-219

Wacław Rzewuski w literaturze i sztuce — prawda i legenda

*

JAN K. OSTROWSKI

Prawda o Wacławie Rzewuskim, a właściwie dostępna nam część tej prawdy, została ustalona już dość dawno przez jego kolejnych biografów[1]. Nasze czasy dorzuciły do tego obrazu wnikliwą ocenę roli emira z punktu widzenia badań naukowych nad Wschodem[2], w dziedzinie faktografii, wobec braku nowych dokumentów, nie miały jednak, ani chyba nie będą już miały nic istotnego do dodania. Naszym zadaniem będzie też nie kolejny wysiłek mający na celu wypełnienie luk w dokumentacji i przełamanie zaklętego kręgu przemilczeń i mistyfikacji, ale próba spojrzenia na genezę i funkcjonowanie legendy Rzewuskiego, która należy do istotnych zjawisk w kulturze polskiej XIX stulecia. Podstawowych danych o biografii emira nie można mimo wszystko pominąć. Będą one jednak stanowiły jedynie tło, negatywny najczęściej punkt odniesienia w analizie legendy literackiej, która zadziwiająco szybko oderwała się od rzeczywistości, by żyć własnym życiem, odzwierciedlającym nastroje, nadzieje i tęsknoty społeczeństwa.

A więc Wacław Rzewuski urodził się w 1785 r. jako syn ostatniego hetmana polnego koronnego. Młodość spędził w Wiedniu, gdzie, zgodnie z wolą ojca — targowiczanina, ukończył szkołę wojskową, a następnie służył w armii austriackiej. Jego własne zainteresowania łączyły się już wówczas ze Wschodem. Wykazywał znaczne zdolności w nauce języków wschodnich, zbierał rękopisy orientalne, a wraz

[1] Zob. przede wszystkim: L. Siemieński *Wacław Rzewuski i przygody jego w Arabii*. Kraków 1870, odbitka z „Przeglądu Polskiego"; — P. Jaxa Bykowski *Mirża Tadż el-Faher*. W: tegoż *Trzy epizody z dawnego życia szlacheckiego*, Warszawa 1879; — L. Kapliński *Emir Rzewuski*, Poznań 1881; — Dr Antoni J. (Rolle) *Emir Rzewuski* (1884), cyt. wg tegoż *Wybór pism*, Kraków 1966, t. 3.

[2] J. Reychman *Z badań nad rękopisem Wacława Rzewuskiego*. „Przegląd Orientalistyczny" nr 3 (55) i 4 (56), 1965.

z wybitnym orientalistą Josephem Hammerem wydawał w latach 1810 - 1819 jedno z pierwszych czasopism naukowych poświęconych problemom wschodnim „Fundgruben des Orients". Lata 1811 - 1815 Rzewuski spędził na Podolu i Wołyniu, gdzie posiadał rozległe majątki. Najchętniej przebywał w Sawraniu na Bracławszczyźnie, gdzie kultywował tradycje kozackie, a jednocześnie coraz częściej ubierał się po arabsku i przestrzegał przepisów *Koranu*. Odwiedzając często Krzemieniec, należał do kręgu Tadeusza Czackiego. W roku 1815 wystąpił wobec uczestników kongresu wiedeńskiego z projektem uszlachetnienia europejskiej hodowli koni przez wprowadzenie domieszki krwi arabskiej. W dwa lata później wyruszył na Wschód w celu sprowadzenia odpowiednich okazów. W trakcie dwu i półletniej podróży większość czasu spędził w Syrii, tak w Damaszku i Aleppo, jak i na pustyni, wśród Beduinów. Z muzułmańską pielgrzymką miał nawet dotrzeć w okolice Mekki. Przebywając na Wschodzie Rzewuski przyjął tamtejszy strój i obyczaj, przybrał też miano Tadż-el-Faher, co było próbą przełożenia na arabski właściwego imienia podróżnika, w jego rzekomo archaiczno-słowiańskim brzmieniu Wieńczysław. Od pustynnych plemion beduińskich otrzymał tytuł emira. Do kraju wrócił w połowie roku 1820, przywożąc cenne stado kohejlanów oraz kolekcję okazów przyrodniczych i archeologicznych. Lata dwudzieste spędził w swych dobrach, nękany przez kłopoty finansowe spowodowane rozrzutną gospodarką oraz długi zaciągnięte w czasie podróży. W dalszym ciągu prowadził wschodni tryb życia, który jednak z czasem zaczęły wypierać obyczaje i tradycje kozackie. W Sawraniu Rzewuski otoczył się małym dworem literackim, kultywującym ludową (czy raczej pseudoludową) literaturę w języku ruskim. Dotychczasowa kosmopolityczna postawa ustąpiła też z czasem polskiemu patriotyzmowi. W roku 1825 Rzewuski miał być zamieszany w kijowskie pertraktacje z rosyjskimi spiskowcami, późniejszymi dekabrystami, a w 1831 r. wziął udział w powstaniu podolskim jako dowódca szwadronu jazdy. Zaginął bez wieści po bitwie pod Daszowem 13 V 1831 r., zapewne zamordowany przez jednego ze swych ludzi, lub też przez przemytników, podczas próby przekroczenia granicy. Według uporczywej pogłoski miał jednak się uratować i powrócić do swej ulubionej Arabii.

Taka jest w największym skrócie prawda o Wacławie Rzewuskim. Dla nas jest jednak ważniejsza romantyczna legenda literacka otaczająca jego osobę, legenda, która zaczęła powstawać już za jego życia, a której właściwy rozwój przypadł na trzydziestolecie po jego śmierci. Analiza genezy i poszczególnych wątków tej legendy dowodzi wszakże, iż losy Rzewuskiego były raczej pretekstem do budowy literackiej fikcji niż jej dokumentalną podstawą. Bynajmniej nie dla wszystkich znających emira osobiście stanowił on wcielenie bohatera. Na przykład

Aleksander Jełowicki i Leon Sapieha [3] przedstawiają go jako człowieka utalentowanego, ale ekscentryka, którego pomysły budzą raczej zdziwienie niż podziw. Jego życiowa niezaradność, tarapaty finansowe, czy wreszcie nieco komiczny — choć dla niego samego z pewnością bardzo przykry — epizod z carskim nakazem zgolenia pięknej brody, dodają nawet do owych wizerunków nutę pobłażliwego ubolewania nad zmarnowanym życiem i fortuną. Z drugiej strony — zapewne nieprzypadkowo — wszystkie utwory poetyckie poświęcone Rzewuskiemu są wcześniejsze od pierwszej jego biografii, pióra Lucjana Siemieńskiego, która oddając sprawiedliwość zasługom wyjaśniła wiele niedomówień i sprowadziła mit do właściwych wymiarów. Postać emira fascynowała więc tym bardziej, im mniej o nim wiedziano. Ułatwiało to wręcz zadanie jego piewcom, którzy nie skrępowani realiami kierowali się własnymi przekonaniami i wyobrażeniami i wysuwali najczęściej na pierwszy plan motywy zupełnie odmienne od tych, które on sam uważałby za tytuł do chwały, nie mówiąc już o wątkach całkowicie fikcyjnych. Bohater literackiej legendy stanowi więc nie tyle odbicie rzeczywistej postaci, co niemal niezależny od niej fakt w kulturze polskiego romantyzmu. I to właśnie podnosi jego rangę, sprawia, że zainteresowanie nim powinno wyjść, jak sądzę, poza krąg miłośników gawędy historycznej i badaczy dziejów orientalistyki. To właśnie było główną przesłanką powstania niniejszego artykułu.

Początki legendy otaczającej Rzewuskiego stworzył on sam, tyleż na użytek innych, co na swój własny. Jak się wydaje, po prostu nie umiał się bez niej obejść. Życie w barwnym świecie ułudy i fantazji odpowiadało mu o wiele bardziej niż twarda rzeczywistość. Od twórcy legend nie można wymagać pełnej konsekwencji. Emir budował więc kilka różnych wersji, niekiedy wzajemnie się uzupełniających, kiedy indziej wręcz sprzecznych. Wspominaliśmy już o wahaniach pomiędzy kostiumem kozackim i arabskim. Podobnie kilka twarzy emira wyziera z kart jego obszernego, francuskojęzycznego rękopisu, będącego głównym źródłem do poznania dziejów jego podróży i jego mentalności [4]. Jeden z tych obrazów ukazuje go jako oświeconego Europejczyka, górującego intelektualnie nad krajowcami i nie wahającego się przed wykorzystaniem ich naiwności i słabostek. Sławę niemalże czarodzieja zyskał on dzięki rzekomemu uciszeniu burzy morskiej. Zdobycie zaufania koczowników ułatwiły mu opowiadania przedstawiające Polskę jako drugą Arabię, a Polaków jako bratnie plemię — Beduinów Północy. W Palmirze udało mu się uratować od zniszczenia

[3] A. Jełowicki *Moje wspomnienia*. Warszawa 1970, s. 130 - 131; — L. Sapieha *Wspomnienia (z lat 1803 do 1864 r.)*. Wyd. B. Pawłowski. Kraków—Warszawa 1912, s. 24 - 25.

[4] W. Rzewuski *Sur les chevaux orientaux et provenant des races arabes...*, Bibl. Narodowa, rkps IV 5678 i III 5677 (fascykuł korespondencji).

antyczny posąg, który zabrał ze sobą w celu... uroczystego zniszczenia pogańskiego bałwana. Drugi, zupełnie przeciwstawny profil emira, to profil błędnego rycerza przebiegającego pustynię w służbie tajemniczego znaku, przejętego do głębi czcią dla kultury i mądrości Wschodu. Odbiorcami mistyfikacji mieli być tym razem przyszli europejscy czytelnicy dzieła Rzewuskiego, którym nie szczędził on przesadzonych opowiadań o swych podróżach i wyczynach wojennych oraz zawoalowanych aluzji na temat politycznych celów swej misji w Arabii. Odbiciem tej podwójnej postawy jest heterogeniczny charakter samego rękopisu, łączącego w sobie elementy dzieła naukowego, pamiętnika z podróży i baśni wschodniej. Było to zresztą zapewne jednym z powodów, które uniemożliwiły jego planowaną publikację. Podobnie, wśród drukowanych prac Rzewuskiego, obok naukowych, czy pretendujących do naukowości opracowań geograficznych i hipologicznych, znajduje się zmistyfikowana relacja na temat znajomości z angielską miłośniczką Wschodu, Lady Hester Stanhope [5].

Legendę arabską Rzewuski starał się rozwijać po powrocie do kraju. Przybywając w odwiedziny do sąsiadów mieszkał w namiocie rozbitym na dziedzińcu, „do swoich koni [...] gadał po arabsku, u siebie częstował potrawami arabskimi, których nie można było wziąć w usta" [6]. W otoczeniu emira budziło to, jak wiemy już, mieszane uczucia. Inaczej musiało być tam, gdzie znano go tylko ze słyszenia i artykułów prasowych, będących dowodem bądź co bądź egzotycznych przygód. Dziwactwa i śmieszności nie umniejszały tu romantycznej sławy, o czym najlepiej świadczy Mickiewiczowy *Farys*. Z czasem Rzewuski jak gdyby zdał sobie sprawę, że sawrański step nie stanie się drugą Arabią, ale za to posiada własną, równie bohaterską tradycję, a on sam jest synem, wnukiem i prawnukiem hetmanów. Emir Tadż-el-Faher zamienił swój burnus na świtkę atamana Rewuchy. Przyjmując nowe przebranie Rzewuski nie był już osamotniony. Fascynacja Ukrainą i Kozaczyzną była zjawiskiem bardzo rozpowszechnionym w polskim świecie literackim lat dwudziestych i trzydziestych XIX w. Rzewuski miał przy tym nieporównywalnie większe możliwości czynnego realizowania swych ideałów niż młodzi poeci, tęskniący w miastach za stepową swobodą. Zarówno step jak i auten-

[5] Rzewuski publikował swe prace głównie na łamach „Fundgruben des Orients" (polską wersję jednej z nich zob. w przyp. 16). Artykuł o Hester Stanhope ma długi i, jak można sądzić, posiadający znaczenie dla legendy tytuł: *Wiadomość o Lady Ester Łycya Stanhope, znanej w Arabii pod imieniem Ester Malek (Ester Anioł). Przez Polaka podróżującego i wsławionego w Arabii pod imieniem Tag el Facher Abo [!] el Niszan, Emira i Szeika Arabów Beduinów Anazeyskich w pustyni Neżdu.* „Astrea" 1825, nr 1, s. 23 - 29. Jednocześnie, w nie zachowanych prywatnych notatkach Rzewuski określał Lady Hester jako 45-letnią „babę", suchą, zjadliwą i zgorzkniałą, zob. (Rolle), op. cit., s. 46 - 47.

[6] Jełowicki, op. cit., s. 130.

tycznych Kozaków miał w zasięgu ręki [7]. Sława atamana, tak jak wcześniej sława emira, wymagała jednak odpowiedniej oprawy literackiej. Dostarczyli jej tworzący stałe otoczenie Rzewuskiego Tomasz Padurra, ks. Jan Komarnicki i Hrehory Widort. Wszyscy trzej to interesujące, choć bardzo mało znane postacie. Padurra, krzemieńczanin, poeta polsko-ukraiński swój entuzjazm dla Kozaczyzny posunął aż do odbycia kilkumiesięcznej wędrówki po Zadnieprzu, próbując tam budzić ducha narodowego [8]. Jeszcze bardziej niezwykłym typem musiał być Komarnicki, katolicki ksiądz, proboszcz sawrański i kanonik kamieniecki, który zasady ruskiej poezji ludowej opanował w takim stopniu, iż pewne jego utwory były wydawane jako autentyki [9]. Widort był przede wszystkim jednym z ostatnich ukraińskich teorbanistów, sam jednak tworzył również wykonywane przez siebie dumy. Głównym bohaterem literatury powstającej w kręgu sawrańskiego „dworu" był sam Rzewuski. Prawa gatunku pozwalały przy tym na niezbyt skrupulatne liczenie się z rzeczywistością. O ile dłuższy poemat Komarnickiego poświęcony jest melancholijno-komicznemu kontrastowi pomiędzy bohaterską przeszłością Rzewuskiego a prozaiczną teraźniejszością kłopotów finansowych i sekwestrów [10], o tyle Padurra i Widort swobodnie bujają w literackiej fikcji, okraszanej takimi nie zobowiązującymi stwierdzeniami, jak:

> Oj nasz bat'ko Rewucha krasni koni maje
> A jak wsiade na jidnoho — po stepu hulaje [11].

Utwory sawrańskich poetów szeroko rozniosły kolejną falę sławy Rzewuskiego w jej nowej, kozackiej wersji. Duma Padurry pt. *Zołotaja boroda* została opublikowana już w 1829 r. [12] Dzieła Komarnickiego i Widorta musiały być znane dzięki tradycji ustnej, skoro późniejsi piewcy Rzewuskiego powołują się na nie jako na „piosnki gminne [...] które na torbanach [...] Kozacy wyśpiewują" [13]. Reszty dokonał autorytet Mickiewicza i ... śmierć Rzewuskiego, poniesiona, niezależnie od

[7] Wg M. Inglota *Tymko Padurra, czyli ziemiański romans z Ukrainą*. „Ukrainskyj Kalendar" 1979, s. 199, oraz tegoż *Padurra Tomasz*, s.v. W: *Polski słownik biograficzny*, t. 25, 1980, s. 13, plany Rzewuskiego wykraczały poza literackie fascynacje, a jego kozacka drużyna miała być zalążkiem oddziałów walczących o odrodzenie państwa siczowego, sprzymierzonego z Polską.

[8] Jw. oraz *Prawdziwy żywot Tomasza Padurry*. Poznań 1875.

[9] (Rolle), op. cit., s. 70.

[10] Poemat cytują Siemieński, op. cit., s. 112 - 116, oraz Jaxa Bykowski, op. cit., s. 239 - 242, najwyraźniej na podstawie tradycji ustnej, o czym świadczą pewne rozbieżności pomiędzy obydwiema wersjami tekstu.

[11] Fragment dumy Widorta *Rewucha*, cyt. wg Z. Andrzejewski *Odgłosy wydarzeń wojennych i politycznych w pieśni na Ukrainie*. „Pamiętnik Kijowski" Londyn 1963, t. 2, s. 157.

[12] „Dziennik Warszawski" 1829, t. 17, nr 50, s. 35 - 38, następnie w zbiorze *Pienia* (Lwów 1842, s. 40 - 43).

[13] M. Budzyński *Wacław Rzewuski. Fantazja z czasów powstania podolsko-ukraińskiego w 1831 r.* Bruksela 1841, s. 26.

okoliczności, w jakich nastąpiła, w walce za ojczyznę. Emir stał się jednym z najpopularniejszych bohaterów literackich polskiego romantyzmu.

Postać Wacława Rzewuskiego zainspirowała wielu poetów, od najsławniejszych aż do zupełnie już dziś zapomnianych. Obok Mickiewicza i Słowackiego mamy więc Wincentego Pola, Ludwika Jabłonowskiego, Michała Budzyńskiego, Romana Podlewskiego i Mieczysława Romanowskiego. Ich utwory wraz ze wspomnianymi już dumami nadwornych poetów Rzewuskiego tworzą zamknięty krąg powracających motywów, aluzji i zapożyczeń. Literatura żywi się tu przede wszystkim literaturą, kontakt z rzeczywistymi wydarzeniami jest niemalże zbyteczny. Warto przy tym zaznaczyć, że kierunki inspiracji nie zawsze były zgodne z hierarchią znaczenia pisarzy i ich utworów. *Farys* był oczywiście istotnym pierwowzorem, ale np. motywy treściowe i formalne (niekiedy wręcz cytaty) zaczerpnięte od Padurry i Widorta odnajdujemy u Jabłonowskiego, Pola, Budzyńskiego i Podlewskiego. Pol trawestował fragmenty dumy Jabłonowskiego, a najciekawszym tego rodzaju zjawiskiem jest podobieństwo pierwszej zwrotki *Dumy o Wacławie Rzewuskim* Juliusza Słowackiego do pewnych fragmentów poematu Komarnickiego. Pozostawiając rozstrzygnięcie tej sprawy osobom bardziej kompetentnym, można jednak stwierdzić, że wpływ podolskiego amatora na wieszcza jest zupełnie prawdopodobny. Strofy Komarnickiego mogły łatwo dotrzeć do Wilna, nie mówiąc już o Krzemieńcu, z którym Rzewuski utrzymywał żywe kontakty.

Na tle owego obszernego cyklu zdecydowanie wyróżnia się Mickiewiczowy *Farys* i to nie tylko z punktu widzenia wartości artystycznej (pod tym względem można z nim zestawiać *Dumę o Wacławie Rzewuskim*). Jest to jedyny utwór związany z emirem zawierający wyłącznie wątek arabski. Tylko Mickiewicz i, dodajmy, Mickiewicz w powstaniowej fazie swej twórczości, zdobył się na stworzenie niemal abstrakcyjnej w swej gatunkowej czystości, romantycznej wizji egzotycznego jeźdźca, pozbawionej wszelkich odniesień patriotycznych, a tym bardziej ukraińskich czy kozackich [14]. Jeżeli chodzi o genezę sławnego poematu — warto przypomnieć, iż według Siemieńskiego wieszcz i jego bohater mieli spotkać się w stepie w czasie podróży Mickiewicza na Krym [15]. Niezależnie od prawdziwości tego przekazu

[14] Farys to niewątpliwie modelowy typ bohatera romantycznego. Jego postać bywa interpretowana jako wcielenie indywidualizmu, nie liczącego się z dobrem ogółu (B. Prus *Farys*. W: *Książka zbiorowa ku uczczeniu pamięci Adama Mickiewicza w stuletnią rocznicę urodzin poety*. Petersburg 1898, s. 215 - 217) lub też jako obraz poety-wieszcza, szermierza nowych idei, wyłożonych przez Mickiewicza w *Odzie do młodości* (F. Próchnicki *Kilka słów o genezie i znaczeniu „Farysa"*. „Muzeum" t. 3, 1887, s. 634 - 635).

[15] L. Siemieński *Emir Tadż-el-Faho [!] Abd-el-Niszan (Wacław Rzewuski) i jego przygody w Arabii*. „Tygodnik Ilustrowany" t. 13, 1874, s. 387.

Mickiewicz musiał mieć dokładne wiadomości o Rzewuskim dzięki znajomości z orientalistą Sękowskim, a także można przyjąć, że czytał jego artykuł o Palmirze i pustynnym wietrze *samoun* (*samieli*) [16]. Ten ostatni szczegół mógł wpłynąć na wyeksponowanie motywu huraganu, tym bardziej, że sama nazwa wiatru występuje w autorskich przypisach poety. Z drugiej strony, Rzewuski znał poświęconą sobie kasydę, a dedykacja ta z pewnością mu pochlebiała, skrytykował jednak powtarzający się kilkakrotnie zwrot „...pędzę i podwajam razy", jako nie odpowiadający łagodnemu podejściu Beduinów do ich wierzchowców [17].

Literacka legenda Rzewuskiego osiągnęła szczyt intensywności wkrótce po jego śmierci, kiedy to w ciągu kilkunastu miesięcy aż trzech poetów poświęciło mu swe utwory ujęte w formie dum. Owa zaskakująca zwartość gatunkowa łączy w grupę dzieła autorów tak różnych, jak Juliusz Słowacki, Wincenty Pol i półamator Ludwik Jabłonowski. W twórczości młodego wówczas Słowackiego Rzewuski pojawia się dwukrotnie: jako prototyp jednej z postaci pisanej po francusku niedokończonej powieści pt. *Le roi de Ladawa* [18], przede wszystkim jednak jako bohater przepięknej *Dumy o Wacławie Rzewuskim*, powstałej na początku 1832 r. [19] Poeta zawarł w niej skrót dziejów emira, począwszy od jego pobytu na Wschodzie aż do tragicznej śmierci. W części dotyczącej powstania jest on stosunkowo wierny faktom historycznym, zawierając dość dokładny opis bitwy pod Daszowem. Jedynym elementem wyraźnie fantastycznym jest tu historia zamordowania Rzewuskiego przez carskiego najemnika, eksponująca w ten sposób przesadnie zasługi i „winy" bohatera. W stosunku do arabskich przygód Rzewuskiego ta wierność już nie obowiązywała, autor nie dysponował zresztą wiarygodnymi źródłami, nawet jeżeli rzeczywiście znał pieśń ks. Komarnickiego. W ten sposób do dumy został wprowadzony wątek romansowy (zapewne niezbyt daleki od prawdy, tyle że zgodnie z tym, co nam wiadomo, przedmiotem zainteresowania Rzewuskiego były nie mieszkanki haremów, ale żony lewantyńskich kupców), potrzebny poecie, by wprowadzić do akcji fatalny „sztylet dziewicy", który miał spowodować koniec emira. Waż-

[16] [W. Rzewuski] *Podróż do Palmiry czyli Tedmory, z zastanowieniem się nad wiatrem Samieli zwanym, w pustyni tej panującym* ... „Dziennik Wileński" 1821, t. 2, s. 416 - 430. Na możliwość takiego kontaktu zwraca uwagę R. Pilat *Geneza „Farysa"*. „Pamiętnik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza" t. 2, 1888, s. 128 - 131.

[17] Siemieński *Emir Tadż-el-Faho...*, loc. cit.

[18] J. Słowacki *Dzieła wszystkie*. T. 8. Wrocław 1958, s. 75 - 207.

[19] Wyd. w: *Poezje*. T. 3. Paryż 1833. Na genezę i treść poematu miał wpływ fakt, iż w podobnych do Rzewuskiego okolicznościach po tej samej bitwie pod Daszowem stracił życie wuj poety, Jan Januszowski; zob. np. E. Sawrymowicz *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*. Wrocław 1960, s. 139.

niejszy jest jednak inny, pozornie drugorzędny motyw. Według Słowackiego, Rzewuski nie tylko

> Z modlitwą Araba był w gmachu Khaaba,
> Odwiedzał proroka grobowce

ale

> I stał przed kościołem, i kornym bił czołem,
> Jak czynią w Solimie wędrowcy.

Portret bohatera uległ w ten sposób świadomemu lub nieświadomemu retuszowi. Dla poety, który w niewiele lat później miał podjąć własną „pobożną wędrówkę" na Wschód, w czasie której przeżywał najwyższe religijno-narodowe olśnienia [20], było widocznie niemożliwe, by Polak-katolik, bojownik za sprawę ojczyzny mógł ominąć sanktuaria Ziemi Świętej, tak jak to zrobił Rzewuski.

Ludwik Jabłonowski, doskonały pamiętnikarz, właśnie w opiewającej Rzewuskiego dumie pt. *Hetman Żmija* [21] osiągnął szczyt swej skromnej i zupełnie poza tym dyletanckiej twórczości poetyckiej. Nawiązał on wyraźnie do *Złotej brody* Padurry, jak o tym świadczy powracający kilkakrotnie ten właśnie, tytułowy motyw oraz sama konstrukcja poematu, pozbawionego narracji ciągłej, złożonego z poszczególnych obrazów, tworzących nastrój przejmującej tęsknoty. Arabska przeszłość Rzewuskiego pojawia się tylko jako odległe wspomnienie, a zwornik kompozycji całości stanowi zestawienie „złotobrodego syna hetmanów" z legendarnym hetmanem kozackim, Żmiją. Wiersz o chropawej formie i twardym, rwącym się rytmie zawiera przy tym zaskakujące bogactwo odważnych i trafnych metafor, które osłabił i spłycił Pol, wprowadzając do swej dumy *Hetman złotobrody* (znów!) wygładzoną przeróbkę kilku strof Jabłonowskiego.

Pieśni Janusza Wincentego Pola [22] zawierają aż trzy utwory poświęcone Rzewuskiemu, tworzące osobną całość zatytułowaną *Dumy Widorta*. Według objaśnienia poety są one wyjątkiem z całego zbioru pod tym samym tytułem. Nie sposób dziś stwierdzić, czy zbiór taki rzeczywiście istniał i jak teksty Pola mają się do twórczości emirowego teorbanisty, tym niemniej jest to kolejny dowód na znaczenie poezji sawrańskiej dla literatury polskiego romantyzmu. Najistotniejsza z naszego punktu widzenia jest wspomniana już duma *Emir Tadż-Ulfehr*

[20] R. Przybylski *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*. Kraków 1982.

[21] Druk w almanachu „Ziewonia" t. 1. Lwów 1834, s. 29 - 34; — o Jabłonowskim zob. m. in. K. Lewicki *Wstęp*. W: L. Jabłonowski *Pamiętniki*. Kraków 1963; — S. Kieniewicz *Jabłonowski Ludwik*, s.v. W: *Polski słownik biograficzny*, t. 10, 1962—1964, s. 229 - 230; — *Bibliografia literatury polskiej*. „Nowy Korbut". T. 7. Warszawa 1968, s. 471 - 472; — M. Dernałowicz *Ludwik Jabłonowski 1810 - 1887*. W: *Obraz literatury polskiej XIX i XX w. Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831 - 1863*. T. 1. Kraków 1979, s. 850 - 867.

[22] W. Pol *Pieśni Janusza*. Oprac. J. Kallenbach. Kraków [br.]; wyd. 1 ukazało się w Paryżu w 1833 r.

[sic]. Dotyczy ona arabskich przygód Rzewuskiego, którym towarzyszy jednak stale świadomość cierpień odległej ojczyzny, prowadząca ostatecznie do decyzji o powrocie, a w dalszej konsekwencji do podjęcia walki i bohaterskiej śmierci. Opowiada o tym kolejna, wspomniana już duma *Hetman złotobrody*, zbudowana na motywach zaczerpniętych od Padurry i Jabłonowskiego, ale wprowadzająca również historyczny wątek daszowskiej bitwy.

Najobszerniejszy utwór wchodzący w skład interesującego nas cyklu, zatytułowany *Wacław Rzewuski, fantazja z czasów powstania polsko-ukraińskiego w 1831 roku*, ukazał się w dziesięć lat po śmierci bohatera [23]. Jego autor, Michał Budzyński, typowy przedstawiciel późnej, wtórnej generacji romantyków [24], wyjątkowo dużo czytał, a owa lektura stanowiła główny i łatwy do wyróżnienia budulec jego własnej twórczości. Tak więc w poemacie, oprócz inkrustacji cytatami z Widorta i Padurry, można odnaleźć echa nie tylko *Farysa* i *Dumy o Wacławie Rzewuskim*, ale i *Wachmistrza Dorosza* Pola i... *Pana Tadeusza*. Dodatkowym świadectwem filologiczno-archeologicznej postawy autora jest opis postaci Rzewuskiego, jak gdyby oparty na portretowej litografii Piotra Le Brun, o której będzie jeszcze mowa. Budzyński skoncentrował się na ostatnich dniach życia Rzewuskiego, opowiadając o jego przeczuciu śmierci, o bohaterskiej postawie w czasie bitwy, wreszcie o tragicznym końcu. Emir nabrał w ten sposób cech niemalże mitycznego bohatera, co zostało podkreślone przez powiązanie jego losów z inną mityczną postacią polskiego romantyzmu, z Wernyhorą.

Poetycki wątek dziejów emira był żywy niemal dokładnie tak długo, jak długo trwał romantyzm w literaturze polskiej. Zamknięcie cyklu stanowią powstałe w tym samym 1859 r. *Opowiadanie ostatniego teorbanisty-żebraka* Romana Podlewskiego (Szkarłupka) [25] oraz *Farys — nie Arab* Mieczysława Romanowskiego [26]. Podlewski rozwija szeroko wersję dziejów śmierci Rzewuskiego, według której miał on zostać zamordowany po klęsce daszowskiej przez Kozaka zazdrosnego o dziewczynę. I ten przydługi poemat jest, zgodnie ze swym tytułem, stylizowany na epicką pieśń ludową, nie zabrakło też w nim miejsca na cytat z Padurry. U Romanowskiego można odnaleźć dość wyraźnie reminiscencje dum Pola i Słowackiego, wprowadza on jednak również

[23] Zob. przyp. 13.

[24] M. Więckowski *Budzyński Michał*, s.v. W: *Polski słownik biograficzny*, t. 3, 1937, s. 104 - 105; — F. Ziejka *Literacka legenda o Wernyhorze*. „Rocznik Komisji Historyczno-literackiej" (PAN, Oddz. w Krakowie) t. 13, 1975, s. 47 - 51; — *Bibliografia literatury polskiej...*, t. 7, s. 180 - 181.

[25] R. Szkarłupka [Podlewski] *Opowiadanie starego teorbanisty-żebraka*. Kraków 1859.

[26] M. Romanowski *Farys — nie Arab*. W: tegoż *Poezje*. Zebrał i ułożył J. Amborski. Lwów 1883, t. 4, s. 194 - 202; por. *Bibliografia literatury polskiej...* t. 9. Warszawa 1972, s. 92 - 98.

pewne nowe, interesujące motywy. Oto, na długo przed powstaniem, Rzewuski miał prowadzić wojnę podjazdową przeciwko oddziałom carskim eskortującym zesłańców, a na Wschodzie szukał zapomnienia o cierpieniach ojczyzny i hańbie targowickiej zdrady ojca. Dalej rzecz toczy się już torem wyznaczonym przez poprzedników. „Farys — nie Arab" odbywa pielgrzymkę do Ziemi Świętej, by

> Tam spytać, jakich ofiar, jakiej siły
> Trzeba, by wrócić naród od mogiły

a następnie, na pustyni, podejmuje decyzję powrotu i walki za kraj.

Łatwo zauważyć, iż przedstawione utwory posiadają wiele cech wspólnych. Łączy je poetycka forma dumy (Słowacki Jabłonowski, Pol, Podlewski, w pewnym sensie Budzyński i Romanowski) oraz dążenie do podniesienia autentyzmu (w literackim oczywiście, a nie historycznym znaczeniu) za pomocą nawiązań, a nawet cytatów z dzieł poetów sawrańskich (Jabłonowski, Pol, Budzyński, Słowacki?). Warto przy tym zauważyć, iż decyzje te miały charakter nie tylko formalny, ale również ideowy, nadając utworom rangę swoiście rozumianej literatury narodowej, osadzonej w ludowej tradycji. Zbieżna jest także interpretacja postaci bohatera. Jak już wspomniano, jedynie u Mickiewicza emir skojarzył się wyłącznie z obrazami pustyni. Wszyscy inni autorzy wątek wschodni, tak ważny w dziejach Rzewuskiego, redukują, przekształcają, lub zupełnie pomijają. Nawet jeśli ich bohater zapędzi się w pustynie Arabistanu, nie pozwalają mu ani na chwilę zapomnieć o niedoli kraju, każą wbrew jego własnym zainteresowaniom pielgrzymować do Jerozolimy (Słowacki, Romanowski) i przeciąć żywot poszukiwacza przygód decyzją walki z zaborcą (Pol, Romanowski).

Trzeba teraz odpowiedzieć na zrodzone z analizy materiału pytanie, dlaczego cała grupa poetów-romantyków zrezygnowała z wyeksponowania tak kapitalnego i tak drogiego ich kierunkowi tematu, jakim były na poły autentyczne, na poły legendarne przygody wschodnie. Jak można przypuszczać, sama egzotyka scenerii i łatwa do skonstruowania sensacyjna akcja nie okazały się wystarczającą zachętą. Opowiadania Rzewuskiego o rzekomym pokrewieństwie krwi i losów pomiędzy Polakami i Beduinami nie mogły znaleźć w Polsce posłuchu. Bujający na pustyni emir był niejako człowiekiem prywatnym, idącym za głosem własnej tęsknoty i żądzy przygód. Jeżeli przeżywał jakieś dramaty, były to jego dramaty osobiste, nie związane bezpośrednio z tragicznym losem ojczyzny. Taki bohater wystarczyłby każdemu romantyzmowi, z wyjątkiem polskiego, który, szczególnie w dobie popowstaniowej, wyznaczył literaturze główny i jedyny cel w postaci służby patriotycznej. Arabską przeszłość emira należało więc

sprowadzić do właściwych z tego punktu widzenia rozmiarów lub też swoiście „poprawić", przed czym, jak wiemy już, nie cofnęło się kilku poetów. Ten sam Rzewuski w nowym przebraniu, jako „bat'ko Rewucha'", „Kozak złotobrody" czy „syn hetmanów" niejako automatycznie stawał się zadatkiem na bohatera zupełnie innego gatunku, a epizod powstańczy i tragiczna śmierć ostatecznie sprawiły, iż zmarł on jako kosmopolityczny Venceslas, a narodził się dla legendy jako prawdziwie bohaterski Wacław. (Nawiasem mówiąc, samo imię wywoływało w tym czasie określone, literacko-patriotyczne skojarzenia.) Nic więc dziwnego, że kolejni piewcy Rzewuskiego robili wszystko dla podkreślenia z jednej strony jego związków z wielką tradycją historyczną, z drugiej zaś — z Kozaczyzną (rozumianą, zgodnie z ówczesnymi poglądami, jako integralna część narodu polskiego) [27], rozbudowywali ponad miarę jego zasługi powstańcze (Słowacki, Budzyński, Romanowski), czy wreszcie zestawiali go z innymi legendarnymi postaciami Ukrainy — hetmanem Żmiją i Wernyhorą (Jabłonowski, Budzyński). Jest przy tym bardzo charakterystyczne, że żaden z nich nie podjął ultraromantycznego, zdawałoby się, wątku zniknięcia Rzewuskiego i jego rzekomego powrotu na Wschód. I to jest zrozumiałe. Bohater, który uniósł głowę z pogromu i żył dalej szczęśliwie w krainie swych marzeń byłby przecież bohaterem niższej kategorii niż ten, który służbę Sprawie opłacił ceną najwyższą.

W ten sposób legenda Wacława Rzewuskiego wzniosła się wysoko ponad rzeczywiste wymiary swego pierwowzoru, mogła pełnić i pełniła ważną rolę w podtrzymaniu uczuć patriotycznych narodu. Kres jej dalszym postępom położyło dopalenie się romantyzmu oraz rozwój badań historycznych. W drugiej połowie wieku XIX emir przeszedł do sfery gawędy historyczno-literackiej.

Uporawszy się z legendą literacką Wacława Rzewuskiego, historyk sztuki nie może nie postawić z kolei pytania, czy i jakie odbicie znalazła ona w malarstwie. Niestety, o ile udało się ustalić, materiał w tej dziedzinie przedstawia się bardzo skromnie. Na dobrą sprawę nie znamy dziś ani jednego autentycznego portretu olejnego emira. Dwa takie portrety notują wprawdzie inwentarze zamku w Podhorcach (zapewne nie były to dzieła sztuki wysokiej klasy, skoro jeden z nich przechowywany był „na szafi [sic] bez ram") [28], a obecnie należałoby ich zapewne szukać w Muzeum Historycznym we Lwowie. Dostępna ikonografia Rzewuskiego ogranicza się więc do kilku amatorskich akwareli i rysunków, jednej litografii, jednego malowidła

[27] O postawie ideowej twórców szkoły ukraińskiej zob. np. M. Bielanka-Luftowa *Znaczenie terytorium w tzw. szkole ukraińskiej*. „Pamiętnik Literacki" t. 33, 1936, s. 360 - 377.

[28] W. Kryczyński *Zamek w Podhorcach*. Złoczów 1894, s. 49 i 76; cytat pochodzi ze *Spisu obrazów w zamku podhoreckim* (rkps litogr. Bibl. Jag. 15278 III), s. 21.

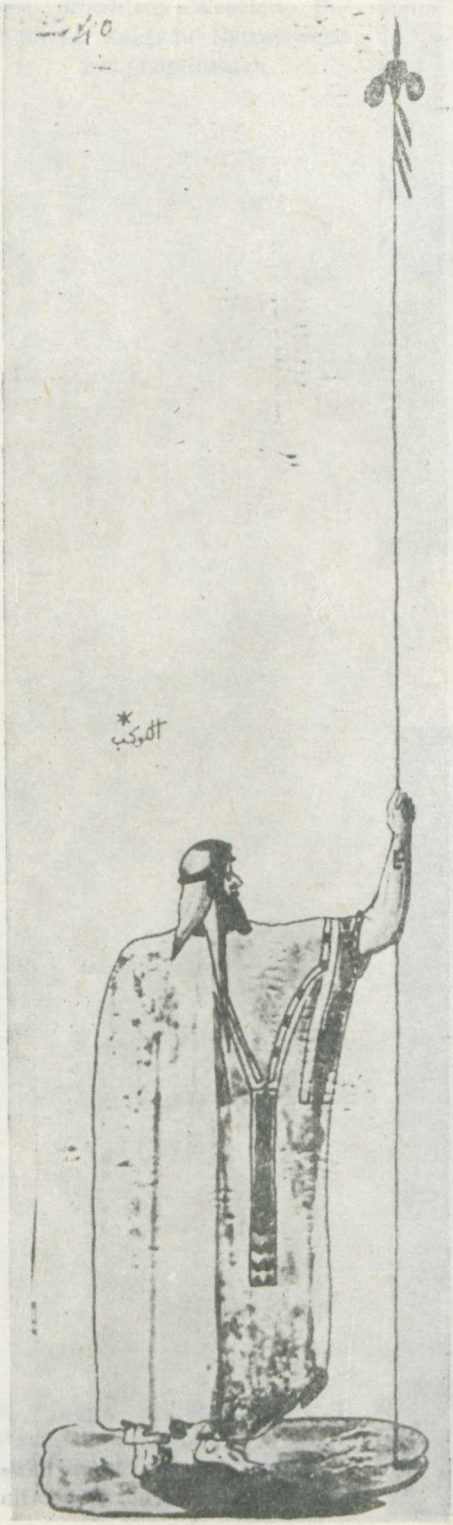
olejnego o wyraźnych cechach fantastyczności, akwareli Piotra Michałowskiego, co do której nie jesteśmy pewni, kogo naprawdę wyobraża, wreszcie dwóch prac Juliusza Kossaka, których podstawą były wcześniejsze dokumenty. Nie lepiej przedstawia się sprawa dzieł plastycznych inspirowanych przez utwory literackie poświęcone emirowi. Obok stosunkowo bogatego, jak na nasze warunki, cyklu przedstawień *Farysa*, dysponujemy tu tylko drzeworytniczą serią ilustracji do *Dumy o Wacławie Rzewuskim*, wykonaną według rysunków Jana Rosena.

Jest bardzo znamienne, że Wacław Rzewuski, budując zręby swej bohaterskiej legendy, zadbał również o własnoręczne utrwalenie swego wyglądu zewnętrznego. Dalsze koleje losu sprawiły, iż owe autoportrety są dziś właściwie jedynymi w pełni autentycznymi jego wizerunkami i stanowią podstawę dla innych, wykonanych później. Na kartach rękopisu emira kilkakrotnie spotykamy jego postać, oddaną w charakterystycznej dla niego prymitywno-orientalizującej manierze o kaligraficznym rysunku i żywych akwarelowych barwach [29]. Widzimy go tam takim, jakim chciał, by go zapamiętano: w pełnej godności pozie, w bogatym stroju wschodnim, obwieszonego bronią. Jedna z akwarel przedstawia go od tyłu, z twarzą w ujęciu profilowym, jak gdyby zapatrzonego w bezmiar pustyni (il. 1). Napuszone napisy, zawierające pełną wschodnią tytulaturę, objaśniają okoliczności, do których odnoszą się miniatury. Zupełnie odmienny jest skromny, piórkowy rysunek marginalny, przedstawiający tylko profil, profil wcale nie wyniosłego arystokraty czy człowieka nawykłego do niezwykłych czynów i łamania przeciwności, ale raczej nieśmiałego marzyciela, jakby nieco zagubionego w świecie i bynajmniej nie pewnego swoich racji (il. 2). Podpis jest tym razem lapidarny: „c'est moi". Portrecik ten, wykonany w jakiejś wyjątkowej chwili samowiedzy, rzuca specyficzne światło na postać Rzewuskiego i każe poważnie zastanowić się, czy jego niezwykłe przygody, mistyfikacje i dziwactwa nie były swoistą ucieczką przed problemami, których nie umiał on rozwiązać w inny, bardziej codzienny sposób.

Do rozpowszechnienia emir przeznaczył oczywiście oficjalną wersję swej podobizny. Już w roku 1820, w ramach przygotowań do wydania prac Rzewuskiego, zlecono Janowi Rustemowi przerysowanie jego portretu [30]. Ostatecznie, jak wiemy, ani książka, ani przeznaczona do niej ilustracja nie ujrzały światła dziennego. Rustem musiał przy tym przerysowywać dostarczony mu autoportret, skoro taki właśnie *modus procedendi* przyjęto najwyraźniej w zrealizowanej ostatecznie

[29] Rzewuski *Sur les chevaux...*, t. 1, k. 22v. (s. 40), k. 23 r. (s. 41), k. 32 r. (s. 59); t. 3, pl. 7, s. 25 (27), 36 (38), 66 (68).

[30] List Józefa Sękowskiego do Rzewuskiego z 20 IX 1820 (obecnie w Bibl. Nar., rkps 2675), cyt. wg Siemieńskiego *Wacław Rzewuski...*, s. 21 - 22.



1. Wacław Rzewuski *Autoportret*, rys. piórkiem i akwarela. Warszawa, Biblioteka Narodowa

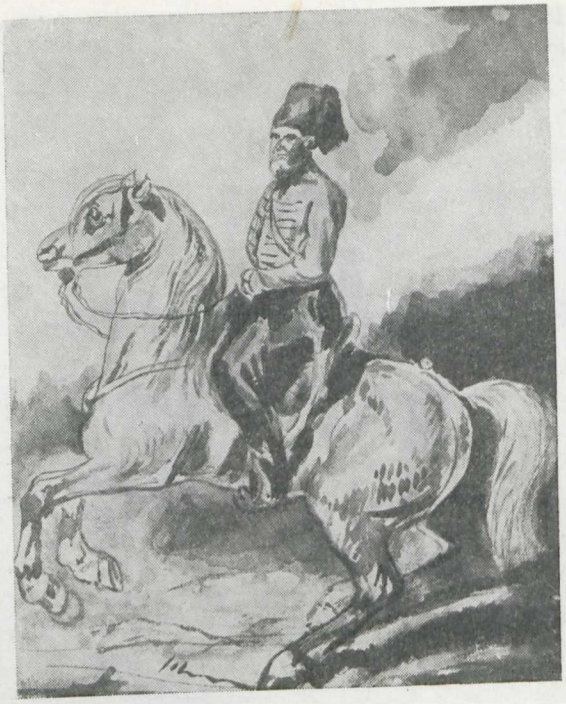
2. Wacław Rzewuski *Autoportret*, rys. piórkiem. Warszawa, Biblioteka Narodowa

3. Wacław Rzewuski Autoportret, rys. piórkiem i akwarela. Warszawa, Biblioteka Narodowa

4. Piotr Le Brun *Portret Wacława Rzewuskiego*, litografia

5. Włodzimierz Potocki, karykatura Wacława Rzewuskiego, rys. ołówkiem. Wrocław, Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich

6. Malarz nieznany *Portret Wacława Rzewuskiego.* Muzeum Narodowe we Wrocławiu



7. Piotr Michałowski *Wacław Rzewuski na koniu*, zbiory prywatne

8. Juliusz Kossak (ryt. K. Przykorski wg rys. Wojciecha Kossaka *Wacław Rzewuski na pustyni*), drzeworyt

9. Juliusz Kossak (ryt. Edward Nicz) *Portret Wacława Rzewuskiego*

litografii, sygnowanej przez Piotra Le Brun i opatrzonej datą 1824 [31]. Wzorem, na którym oparł się artysta, jest miniatura opatrzona podpisem głoszącym, iż Tadż-el-Faher Abd-el Niszan przybrany jest w strój książąt górskich dla okazania uprzejmości księciu Druzów

[31] Litografia ta bywa reprodukowana jako autoportret Rzewuskiego (Reychman *Z badań...*, tabl. I, po s. 314; — tenże *Podróżnicy polscy na Bliskim Wschodzie w XIX w.* Warszawa 1972, s. 91, il. 37), co jest prawdziwe tylko w sensie wzorowania się Le Bruna na własnoręcznym wizerunku emira; o Piotrze Le Brun zob. J. Derwojed *Le Brun Piotr*, s.v. W: *Polski słownik biograficzny*, t. 16, 1971, s. 593 - 594; wg autora hasła ma również istnieć barwna wersja litografii, na którą nie udało mi się natrafić.

10. January Suchodolski *Farys.* Muzeum Narodowe w Poznaniu

11. Henryk Pillati (ryt. W. C. Wrankmore) *Farys,* staloryt. Kraków, Biblioteka Jagiellońska

12. Juliusz Kossak *Farys*, akwarela. Muzeum Narodowe w Krakowie

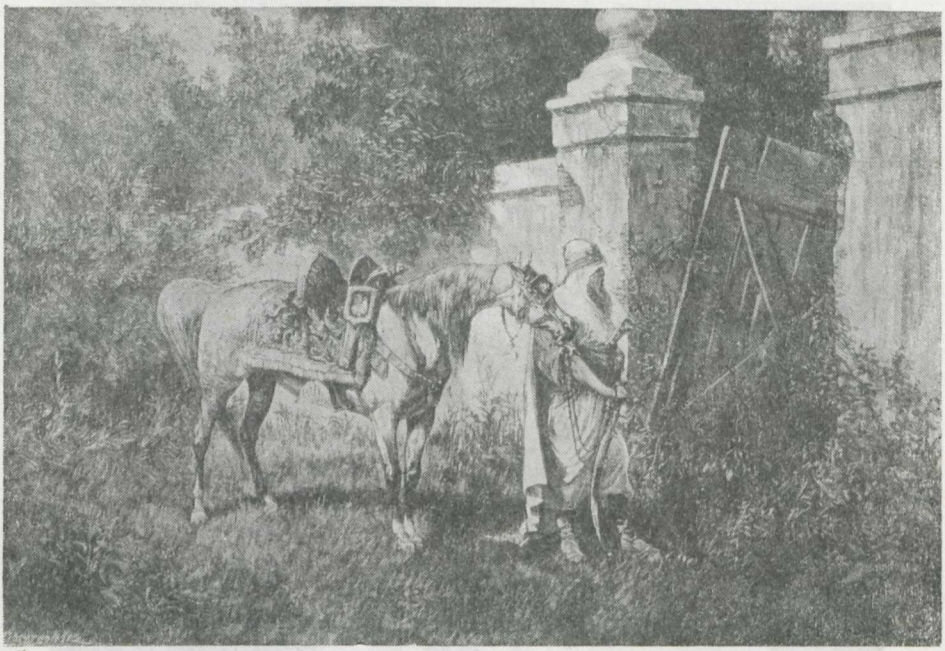
13. Juliusz Kossak *Farys*, akwarela

14. Stanisław Fabijański *Farys*
(ryt. M. Perlmuter)

15. Wojciech Kossak *Farys*, ol. pł., zbiory prywatne

16. Jan Rosen (ryt. Edward Gorazdowski) *Pożegnanie emira z kochanką*, drzeworyt

w Deir-el-Kamar (il. 3). Powtarzając kompozycję i realia, Le Brun „poprawił" oczywiście nieporadność oryginału i nadał litografii zdecydowane cechy portretowej wierności (il. 4). Rycina musiała powstać z inspiracji Rzewuskiego (świadczą o tym dodatkowo arabskie napisy oraz dwukrotnie powtórzony tajemny znak, którego mienił się on ry-



17. Jan Rosen (ryt. Edward Gorazdowski) *Powrót emira do domu*, drzeworyt

cerzem), nie miał on jednak widocznie bezpośredniej kontroli nad wykonaniem, skoro w tle pojawiły się nie tłumaczące się zupełnie piramidy.

Pomimo częściowo wtórnego charakteru litografii Le Bruna, jej poprawność i efektowność sprawiły, iż stała się ona niejako oficjalnym wizerunkiem Wacława Rzewuskiego, do którego nawiązywały wszystkie późniejsze próby odtwarzania jego postaci. Jedynym wyjątkiem jest kolejne dzieło amatorskie, nieudolny rysunek-karykatura Włodzimierza Potockiego (il. 5), przedstawiający Rzewuskiego w czasie powstania 1831 r.[32] Trudno w tym wypadku mówić o portrecie. Rysunek mówi coś jedynie o uniformie bohatera oraz o ... braku nieszczęsnej złotej brody. Trudny do dokładnego datowania (choć nie późniejszy niż ok. 1850) jest portret olejny nie zidentyfikowanego, raczej niskiej miary pędzla, należący obecnie do Muzeum Narodowego we Wrocławiu, a pochodzący ze zbiorów Muzeum Narodowego im. Króla Jana III we Lwowie (il. 6) [33]. To dość niezwykłe malowidło, przypomniane niedawno na wystawie „Polaków portret własny", w swej warstwie portretowej wydaje się być naśladownictwem litografii Le Bruna. Cała

[32] Wrocław, Biblioteka „Ossolineum", I.G. 5453, zob. *Katalogi rysunków w zbiorach Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich*. T. 1: *Zbiory Pawlikowskich, Katalog*. Oprac. M. Grońska, M. Ochońska. Wrocław 1960, s. 234, nr 1451.

[33] R. Mękicki *Muzeum Narodowe im. Króla Jana III*. Lwów 1936, s. 64; — *Polaków portret własny*. Pod red. M. Rostworowskiego. Cz. 1: *Ilustracje*. Warszawa 1983, nr 236.

18. Jan Rosen (ryt. Edward Gorazdowski) *Pochód Kozaków z Rzewuskim na czele*, drzeworyt

reszta jest zupełną fikcją, choć namalowaną z zacięciem realistycznym i najprawdopodobniej na podstawie oryginalnych zabytków. Otóż bogaty strój wschodni Rzewuskiego ozdobiono nie przysługującym mu orderem Orła Białego, a do ręki włożono szablę typu określanego w literaturze jako grecki, o głowni ozdobionej równie charakterystyczną co zagadkową dekoracją w postaci medalionu Matki Boskiej, flankowanego przez dwie płonące świece [34].

Z lat czterdziestych pochodzi akwarela Piotra Michałowskiego, należąca do długiej serii przedstawień współczesnych i historycznych jeźdźców, najprawdopodobniej słusznie uchodząca za wizerunek Rzewuskiego (il. 7) [35]. Na prawidłowość takiej identyfikacji wskazuje podobieństwo rysów przedstawionej postaci do litografii Le Bruna oraz jej stroju do rysunku Potockiego. Obrazek przedstawiałby więc emira w czasie powstania podolskiego, a szczegóły dotyczące jego ówczesnego wyglądu Michałowski mógł uzyskać np. od Aleksandra Jełowickiego. Dwukrotnie odtwarzał postać emira Juliusz Kossak, za każdym razem odwołując się bezpośrednio do wzoru Le Bruna. Pełna

[34] Z. Żygulski jun. *Broń w dawnej Polsce*. Warszawa 1975, s. 278; — M. Polewoj *Iskusstwo Grecji. Nowoje wremia*. Moskwa 1975, s. 114 - 115.

[35] J. Sienkiewicz *Piotr Michałowski*. Warszawa 1959, nr 179. Nie jest natomiast wizerunkiem Rzewuskiego inna akwarela Michałowskiego, prezentowana jako taka na wystawie w 1913 r., zob. Stosław *Koń w malarstwie polskim*. „Świat" (Warszawa), t. 16, 1913, nr 27, s. 10.

dynamiki akwarela, rozpowszechniona przez drzeworytniczą reprodukcję z „Tygodnika Ilustrowanego", przedstawia Rzewuskiego na koniu, z dzidą w ręce, galopującego przez kamienistą pustynię [36] (il. 8). Dążenie do portretowej wierności jest tu bardzo wyraźne, czego nie można już powiedzieć o znacznie mniej interesującym ujęciu popiersiowym znanym dzięki drzeworytowi Edwarda Nicza z „Kłosów", które jest po prostu niezbyt udaną kopią odpowiedniego fragmentu litografii [37] (il. 9).

Wśród utworów literackich poświęconych Wacławowi Rzewuskiemu, jak wiemy już, jedynie dzieła Mickiewicza i Słowackiego zainspirowały wyobraźnię plastyków. Stosunkowo bogatą, choć jednostajną ikonografię posiada *Farys*. Początek zrobił tu January Suchodolski, malując w 1836 r. w Rzymie niewielki obrazek, obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu (il. 10). Druga, zapewne współczesna wersja, znana tylko z reprodukcji, stanowi niemalże lustrzane odbicie tej samej kompozycji [38]. *Farys* Suchodolskiego, zgodnie z Mickiewiczowym tekstem, pędzi na karym koniu przez pustynię usłaną szkieletami ludzi i zwierząt.

W warstwie stylistycznej widać bezpośredni wpływ Horacego Verneta, u którego Suchodolski wówczas studiował. O malowidle Suchodolskiego trudno powiedzieć cokolwiek więcej. Nawet Jerzy Mycielski, tak czuły na uroki malarstwa „końskiego", pisał o nim: „drobny ten utwór, prócz tematu swego, prawie na nazwę obrazu nie zasługuje, tak ze wszech miar lichy, ciekawy zaś wyłącznie przez to, że to on pierwszy i na czas jakiś jeszcze jedyny, jest wyjątkowym [...] odbiciem wielkiej romantycznej polskiej poezji w malarskiej sztuce" [39]. Rzeczywiście, dążąc do ilustracyjnej wierności, Suchodolski stworzył pewien kanon przedstawienia, do którego niewiele dodali jego następcy. Prostą trawestację jego kompozycji stanowi rycina wykonana według rysunku Henryka Pillatiego, zdobiąca tomik *Pism* Mickiewicza z 1858 r. [40] (il. 11), a także najpopularniejsza realizacja tematu —

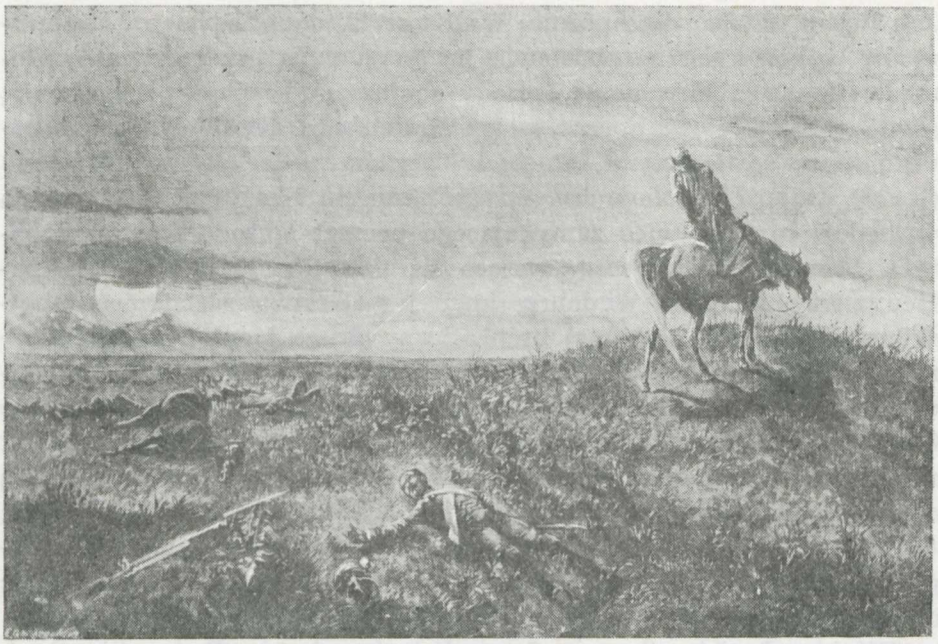
[36] Egzemplarze akwareli notowane przed ostatnią wojną w Muzeum Narodowym w Krakowie oraz w Accademia dei Lincei w Rzymie; drzeworyt na podstawie rysunku Wojciecha Kossaka wykonany przez K. Przykorskiego zamieszczony w „Tygodniku Ilustrowanym" t. 13, 1874, s. 385.

[37] „Kłosy" t. 28, 1879, s. 176. Dodatkowego wyjaśnienia wymaga sprawa drzeworytu A. Regulskiego, dość zbliżonego do wersji Kosska i Nicza, a reprodukowanego jako portret Rzewuskiego (A. Sokołowski *Dzieje porozbiorowe narodu polskiego ilustrowane*. [bmr.] T. 3, s. 424; — Reychman *Podróżnicy polscy...*, s. 29; fotografia malarskiej wersji tej samej kompozycji, również oznaczona jako wizerunek emira, znajduje się w zbiorach IS PAN, neg nr 3598). W rzeczywistości jest to portret O. Maksymiliana Ryłły T. J., misjonarza na Bliskim Wschodzie, jak o tym świadczą bezpośrednie pierwowzory drzeworytu (obraz olejny w nowicjacie jezuickim w Castelgandolfo oraz litografia wg rysunku S. Zaleskiego), reprodukowane w książce M. Czermińskiego *O. Maksymilian Ryłło T. J., misjonarz apostolski*. Kraków 1911, t. 1, il. obok s. tyt. oraz na s. 93.

[38] K. Sroczyńska *January Suchodolski*. Wrocław 1961, s. 18 i 147, nr 46 i 47.

[39] J. Mycielski *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce 1760 - 1860*. Kraków 1897, s. 334 - 335.

[40] A. Mickiewicz *Pisma*. Warszawa 1858, t. 2, ryt. W. C. Wrankmore.



19. Jan Rosen (ryt. Edward Gorazdowski) *Odjazd emira z pobojowiska pod Daszowem*, drzeworyt

akwarela Juliusza Kossaka [41]. Kossak, wywodzący się nawiasem mówiąc z tej samej co Suchodolski Vernetowskiej szkoły, stonował sztywność i nieporadność pierwowzoru. Jego koń narysowany jest z właściwą mu wirtuozerią. Trudny do uzyskania w technice akwarelowej efekt zamglenia oddaje atmosferę burzy piaskowej (il. 12). Farys należał do ulubionych tematów Kossaka, szczególnie pod koniec jego życia. Obok wersji podstawowej, znanej w kilku replikach, wykonywał on i inne. Na jednej z nich, będącej podobno ostatnią, przedśmiertną pracą artysty, główna grupa uległa obrotowi o kilkadziesiąt stopni i ukazana jest w silnym skrócie, niemal *en face* [42] (il. 13). Na innej, wbrew Mickiewiczowi i ustalonej już tradycji, koń stoi, opierając się wraz z jeźdźcem naporowi wiatru [43]. Kolejny przykład to pochodząca z 1890 r. akwarela Stanisława Fabijańskiego, znana dzięki prasowej reprodukcji [44] (il. 14), a zamyka ów cykl olejny obraz Wojciecha Kossaka, powstały dopiero w 1942 r. [45] (il. 15).

Próbę zilustrowania *Dumy o Wacławie Rzewuskim* podjął w 1882 r.

[41] Muzeum Narodowe w Krakowie, III-r.a.-966. Inną, nieco odmienną wersję reprodukuje S. Witkiewicz *Juliusz Kossak*. Warszawa 1900, s. 166.

[42] „Tygodnik Ilustrowany" 1899, cz. 1, s. 141.

[43] Warszawa, Muz. Nar., Rys. Pol. 1776; Witkiewicz, op. cit., s. 107; — M. Masłowski *Juliusz Kossak*. Warszawa 1984, nr 37.

[44] „Świat" (Lwów), t. 5, 1892, s. 468, ryt. M. Perlmutter.

[45] W zbiorach prywatnych, zob. K. Olszański *Wojciech Kossak*. Kraków 1976, il. 184.

Jan Rosen. W dwa lata później w „Kłosach" opublikowano 5 drzeworytów wykonanych na podstawie jego rysunków przez Edwarda Gorazdowskiego [46]. Odtworzone epizody obejmują: *Pożegnanie z kochanką* (il. 16), *Powrót emira do zrujnowanego domu* (il. 17), *Wiadomość o powstaniu w czasie wigilii, Pochód Kozaków z Rzewuskim na czele* (il. 18), *Odjazd z pobojowiska pod Daszowem* (il. 19). Z oczywistych względów brakuje więc zamykającego poemat epizodu śmierci bohatera. Scena pierwsza, rozgrywająca się na balkonie orientalnego pałacu, utrzymana jest w dobrze znanej malarstwu zachodnioeuropejskiemu konwencji arabskiej baśni. Sceny druga i czwarta (być może najbardziej udane ze wszystkich) zdradzają wyraźną inspirację płynącą od Juliusza Kossaka. W ostatniej, dość nieoczekiwanie pojawia się Grottgerowski akcent zasłanego trupami pola bitwy. Niewielki format rycin i daleka od doskonałości technika reprodukcji utrudniają dalszą analizę, nie będzie jednak zbytnim ryzykiem stwierdzenie, iż Rosen, tak jak i w całej twórczości, zaprezentował się tu jako artysta o poprawnym warsztacie, ale mało odkrywczy i pozbawiony wyraźniejszej indywidualności.

Wśród zabytków ikonograficznych związanych z Rzewuskim brak więc arcydzieł. W zestawieniu z bogactwem materiału literackiego są one nieliczne (grupę ilustracji do *Farysa* należy w gruncie rzeczy traktować jako jedną pozycję i to odnoszącą się do Rzewuskiego tylko pośrednio) i w większości spóźnione w czasie (abstrahując oczywiście od ikonografii emira powstałej za jego życia). Pochodną tej sytuacji jest zupełny niemal brak wątku kozackiego. Sam emir pragnął utrwalenia swej postaci we wcieleniu arabskim, co kontynuowały jego późniejsze wizerunki, tym bardziej, że powstawały one w czasach, kiedy romantyczna ukrainomania już przeminęła, a opracowania historyczne spopularyzowały dzieje przygód Rzewuskiego na Wschodzie. (Omówione wyżej drzeworyty według rysunków Juliusza Kossaka zdobią wręcz prace o Rzewuskim pióra Siemieńskiego i Jaxy Bykowskiego, publikowane w „Tygodniku Ilustrowanym" i „Kłosach".) W ten sposób w ilustracjach Rosena emir przybrany jest we wschodni burnus nawet prowadząc swój oddział do powstania oraz uchodząc z pobojowiska pod Daszowem.

Czas na wnioski. Wacław Rzewuski zawdzięcza swą legendę i swe miejsce w dziejach kultury przede wszystkim literaturze. Od trzeciego po koniec szóstego dziesięciolecia XIX w. był bohaterem romantycznej legendy poetyckiej. Później, zgodnie z duchem czasu, zainteresowała się nim proza historyczna. Malarstwo na obydwu tych etapach stało jak gdyby na uboczu. Nawet Leon Kapliński poświęcił

[46] „Kłosy" t. 38, 1884, s. 4, 17, 33, 81, 97.

emirowi broszurę biograficzną, nie obraz. Wycinkowa analiza potwierdza znany fakt, iż w polskim romantyzmie zdecydowanie pierwsze miejsce zajmowała literatura, z którą rodząca się narodowa szkoła malarska nie umiała jakoś nawiązać bezpośredniego kontaktu (Jerzy Mycielski w dalszym ciągu cytowanego już fragmentu pisze, że „malarze stylowi i akademicy współcześni milczą o niej [poezji romantycznej] zawzięcie") [47].

Charakter materiału zmusił nas do zapuszczenia się na obcy, choć sąsiadujący z naszą własną dyscypliną teren dziejów literatury. Na tym bowiem terenie zostały ukształtowane podstawowe motywy składające się na obraz postaci Rzewuskiego, odpowiadający poglądom i oczekiwaniom epoki. Ich analiza ujawniła, dość nieoczekiwanie — trzeba przyznać, przewagę wątku kozackiego nad arabskim. Czy oznacza to, by romantyzm polski miał być nieczuły na piękno i tajemniczość Orientu? Bynajmniej, świadczą o tym przecież liczne utwory Mickiewicza, a szczególnie Słowackiego. W konkretnym wypadku, kiedy należało dokonać wyboru pomiędzy emirem a atamanem, zwyciężył ten ostatni. Sytuacja kraju domagała się od literatury ukazywania nie tyle Gustawów, rozdzieranych przez prawdziwe czy urojone dramaty osobiste, co Konradów, wokół których można było zbudować mit potęgi, walki i poświęcenia. Zjawisko to jest coraz bardziej klarowne w miarę schodzenia w dół po piętrach hierarchii artystycznej. „Tym bowiem różni się dzieło poety wybitnego od literackiej miernoty, że jeśli w dziele autora przeciętnego idee danej chwili historycznej odbijają się jak w zwierciadle, w dziele wybitnym przechodzą one przez pryzmat osobowości twórcy, ulegając niekiedy zasadniczym zmianom. Toteż jeśli wartość danych epok określają dzieła wybitne, znamię tych epok odbija się głównie w utworach tzw. przeciętnych" [48]. Dzięki męczącej może chwilami wędrówce poprzez dzieła Pola, Jabłonowskiego, Budzyńskiego, Podlewskiego i Romanowskiego wiemy więc, że tak długo, jak w literaturze polskiej panował romantyzm, tak długo ataman Rewucha brał górę nad emirem Tadż-el-Faherem. Z pewnością działo się tak również dlatego, że i kozackie wcielenie złotobrodego syna hetmanów posiadało potężny ładunek romantycznej niezwykłości. Właściwy orientalizm został w ten sposób zastąpiony przez orientalizm szczególny, zajmujący niejako immanentną pozycję wobec szeroko rozumianej kultury polskiej, łączący w sobie pierwiastki egzotyczne z narodowymi.

[47] Mycielski, loc. cit.
[48] Ziejka, op. cit., s. 46.

Zdjęcia wykonali: S. Deptuszewski — 7; A. Rzepecki — 12, 15; Bibl. Jag. Kraków — 11, 13, 14, 16-19; Bibl. Nar. Warszawa — 1-4, 8, 9; Muz. Nar. Poznań — 10; Muz. Nar. Wrocław — 6.