

AGNIESZKA WHELAN

KÓRNIK, ALHAMBRA I ROMANTYCZNY IDEAL. O MOTYWACH ORIENTALNYCH W ARCHITEKTURZE REZYDENCJI TYTUSA DZIAŁYŃSKIEGO

Zamek Kórnicki zajmując wyjątkową pozycję w polskiej historii architektury jest zarazem unikalnym pomnikiem postawy życiowej, przekonań i nadziei jego właściciela i twórcy Tytusa Działyńskiego. Architektura zamku wyposażona została w bogaty program ideowy, który dopiero dzięki badaniom ostatnich lat traci swą hermetyczność i zaczyna ujawniać spójność i kompleksowość koncepcji przemyślanej, dojrzałej, realizowanej konsekwentnie na przestrzeni lat. Neogotycki kostium budowli poddany został przez badaczy gruntownej analizie, która ukazała rezydencję kórnicką jako patriotyczną fundację poświęconą narodowi¹. Miała być miejscem przechowywania najcenniejszych dokumentów hi-

¹ A. Chyczewska: *W kręgu mecenatu T. Działyńskiego. Dokumenty prac koncepcyjnych nad przebudową zamku kórnickiego*. „Biuletyn Historii Sztuki” R. 27: 1965 nr 1 s. 37-49. Autorka zrekonstruowała przebudowę dokonaną przez T. Działyńskiego, wskazując na rolę fundatora i jego inspiracje przy wyborze wzorów na podstawie odnalezionych projektów H. Marconiego i A. Corazziego. Nadal jednak uściślenie faz powstawania wnętrza zamku jest przedmiotem badań.

Z. Ostrowska-Kęmbłowska poszerzyła problem fundacji patriotycznej wraz z przedstawieniem ówczesnego stanu wiedzy o zamku w pracy *Siedziby wielkopolskie doby romantyzmu*. Poznań 1975 s. 63, 84-88. Podjęła również próbę wzbogacenia narodowej wymowy zamku kórnickiego jako romantycznej siedziby szlacheckiej w odróżnieniu od funkcji czysto panteonicznych w pracy: *Siedziby-muzea. Ze studiów nad architekturą XIX wieku w Wielkopolsce*. [W:] *Sztuka XIX w. w Polsce. Materiały Sesji SHS Poznań 1977 r.* Warszawa 1979 s. 78 i in.

Odczytaniu po raz pierwszy treści architektury i funkcji przez nią pełnionych poświęcona została praca J. Kaźmierczaka: *Funkcje ideowe kórnickiej rezydencji Tytusa Działyńskiego*. „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej” Z. 12: 1976 s. 52-63, a także *Realizacje architektoniczno-plastyczne w obrębie porzecznej rezydencji ziemiańskiej w Polsce i ich wymowa ideowa*. „Biuletyn Historii Sztuki” Z. 3: 1978 s. 355. Autor wyodrębnił i scharakteryzował główne wątki treściowe, wyrażone formami architektury zamku oraz określił szczególną pozycję tej budowli w kontekście epoki, ustalił też linię rozwojową „miejsca trofealnego” włączając w nią rezydencję kórnicką.

storii i literatury polskiej, zaś godną oprawą uświetniać zgromadzone relikwie narodowe, przypominać splendor dawnych rodów szlacheckich, a także pradawny rodowód i zasięg terytorialny monarchii Piastów i Jagiellonów. Upamiętniała ona również własny ród Działyńskiego, jego długą tradycję, zasługi i rolę w ówczesnej sytuacji kraju ².

Tak, w największym skrócie, ujęty system znaczeń nie obejmuje, jak dotąd, orientalnych elementów dekoracyjnych w architekturze zamku. Niemniej ich potencjalną istotność w wymowie całej rezydencji zauważył J. Kaźmierczak ³ i związał ich obecność z chęcią zademonstrowania sympatii protureckich i nadziei Działyńskiego na pomyślny dla sprawy polskiej wynik wojny krymskiej. Teza ta przyjęta została przez innych badaczy ⁴. Zainteresowania orientalne Działyńskiego miały, według Kaźmierczaka, wynikać z powszechnej w romantyzmie fascynacji egzotyką. Odszukał on w Archiwum Kórnickim zachowany egzemplarz *Koranu* oraz opublikował wyjątki z korespondencji między Tytusem a córką Jadwigą przebywającą w Turcji, gdzie jej mąż Władysław Zamoyski organizował Legiony Polskie ⁵.

Jednocześnie przyczyny całkowitego oddania dekoracji sali muzealnej formom mauretańskim pozostają do końca niewyjaśnione. To najbardziej reprezentacyjne i najokazalsze wnętrze, jądro zamku, analizowane było dotąd w aspekcie ideowego znaczenia znajdujących się tam herbów ziem polskich ⁶. Wysunięte propozycje odczytania motywów zastosowania dekoracji orientalnych szły po linii zamanifestowania nowych związków z Turcją ⁷, a także, wg Z. Ostrowskiej-Kęmbłowskiej, były dążeniem do odtworzenia idealnego zamku kresowego ⁸. To wspomnienie

² Prace budowlane podjęte zostały w 1843 r. po powrocie Działyńskich do Kórniku i trwały w zasadzie do 1861 r. z nasileniem w 1858 r. w związku ze ślubem syna Jana z księżną Izabelą Czartoryską. Prace koncepcyjne datują się od 1827 r. wg Ostrowska-Kęmbłowska: *Siedziby wielkopolskie...* s. 71-72. B. Dolczewska, M. Kosman: *Zamek w Kórniku — dzieje i zbiory*. Poznań 1982.

³ Kaźmierczak: *Funkcje ideowe...* s. 60. Autor jak dotąd najszerzej uwzględnił wątek wschodni w literaturze dotyczącej zamku.

⁴ T. S. Jaroszewski: *O siedzibach neogotyckich w Polsce*. Warszawa 1981 s. 228; Ostrowska-Kęmbłowska: *Siedziby-muzea...* s. 86; M. Kosman: *Kórnik*. Warszawa 1980 s. 28.

⁵ Kaźmierczak: *Funkcje ideowe...*

⁶ *Ibidem* s. 56-58; J. Skuratowicz: *Dwory i pałace w Wielkim Księstwie Poznańskim*. Poznań 1982 s. 40-41.

⁷ Kaźmierczak: *Funkcje ideowe...* s. 60.

⁸ Ostrowska-Kęmbłowska: *Siedziby-muzea...* s. 87. Rezultaty badań zebrał i uzupełnił J. Skuratowicz. W artykule *Neogotyki w architekturze rezydencjonalnej Wielkopolski*. [W:] *Problemy interpretacji dzieła sztuki i jego funkcji społecznych*. Poznań 1980 —przedstawił programy treściowe rezydencji wielkopolskich w związku z przyjętym kostiumem neogotyckim. W aspekcie Kórniku podkreślił element obronności i izolacji rezydencji z otaczającego ją nieprzyjaznego świata, także koncepcję zamku jako quasi-prywatnego mikrokosmosu, stworzonego

dawnej rozległości terytorialnej Polski skojarzone z ekspozycją broni, zbroi i kobierców wschodnich w Sali miało przypominać o triumfalnym powrocie Sobieskiego spod Wiednia i militarnej sile państwa.

Jak widać z tego krótkiego przeglądu zainteresowań Kórnikami orientalnym, wiele pozostało do wyjaśnienia w kwestii proveniencji artystycznej form, ich adaptacji do zamkowych wnętrz oraz ustalenia roli w kontekście całości artystycznej, zaprojektowanej przez Tytusa Działyńskiego. Dokładne rozpoznanie elementów orientalnych w pomieszczeniach parteru przynosi zaskakującą ich ilość. W większości są one tylko niewielkimi akcentami, lecz pojawiają się ze stałą konsekwencją w niemal wszystkich wnętrzach. W sieni są to drewniane portale powtórzone na tylnych ścianach tych samych otworów drzwiowych, prowadzących do garderoby i pokoju Zamoyskiego, także plecionkowa dekoracja kasetonowego stropu i posadzka z płytek ceramicznych, ułożonych w geometryczny wzór z motywem liścia klonu. W pokojach przy sieni sztukaterie sufitów przyjmują kształt orientalnej rozety, wzbogaconej w Pokoju Generałowej bordiurą oraz złoconymi w Salonie (il. 6). Wyjątkowo ozdobna i złożona jest dekoracja sufitu Pokoju Fundatorów ze zgeometryzowaną rozetą oraz odwróconym napisem arabskim, który brzmi: „Wa lā ghālib illā lā”, co znaczy: „Nie ma zwycięzcy ponad Boga”⁹ (il. 5). Sentencja ta jest w języku arabskim¹⁰ a nie tureckim i pisana jest andaluzyjską odmianą kursywy Naskhi¹¹. Sztukateriom w pokojach parteru towarzyszą intarsjowane posadzki odbijające uproszczony wzór. Pięknie wypracowane zostały plecionki w niewielkich polach posadzek w Sali Jadalnej i w łączącym ją z Pokojem Fundatorów korytarzyku.

Najważniejszym i najokazalszym zespołem form zaczerpniętych ze sztuki Islamu jest Sala Mauretańska¹². Obejmuje ona w zasadzie dwie

przez właściciela. Poszerzoną wersję bogatej problematyki zamku kórnickiego przedstawia w opracowaniu monografii rezydencji wielkopolskich XIX w. *Dwory i pałace w Wielkim Księstwie Poznańskim*. Poznań 1982. Jako złożony twór kulturowy zamek kórnicki znalazł miejsce także w monografii neogotyckich siedzib wiejskich Jaroszewskiego: *O siedzibach neogotyckich...* s. 155 i in.

⁹ J. C. Murphy: *The Arabian Antiquities in Spain*. London 1813-1818 s. 7, 9; Kaźmierczak w pracy: *Funkcje ideowe...* s. 61 przyjął błędne tłumaczenie inskrypcji, próbując łączyć ją ze znanymi w XIX w. chorągwiami tureckimi, przywiezionymi przez Jana III po bitwie pod Parkanami i Wiedniem. Autor twierdził, że znajomość dewizy była powszechna. Rzeczywiście była ona popularna w XIX w., lecz należy łączyć ją z mauretańską Alhambra. Było to motto życiowe Mohameda ben Alhamar, który umieścił je na wielokrotnie powtarzających się sekwencjach w architekturze swej rezydencji w Grenadzie.

¹⁰ E. J. Grube: „Landmarks of World Art” *The World of Islam*. 1967 s. 129.

¹¹ E. Kühnel: *Islamische Schriftkunst*. Wyd. 2. Graz 1972, por. s. 22-57.

¹² Sala Mauretańska wpisana została w istniejący już układ przestrzenny, którego zachowanie założono już w projektach z 1827 r. i konsekwentnie zrealizowano. Stąd jej z góry określony kształt i usytuowanie. Powstawała w latach 1858-59

sale (nazwijmy je wejściową i środkową, il. 1 i 2) i pomieszczenie alkierzowe, zespolone w jedną przestrzeń kolumnowymi portykami. Salę wejściową obiega z trzech stron arkadowanie z galerią. Modułem założenia jest zestaw trzech arkad o łukach w ośli grzbiet. Arkada środkowa zaakcentowana jest podwyższoną strzałą łuku i masywniejszą dekoracją oraz wprowadzeniem w narożach herbów Działyńskich i Zamoyskich. Dekoracja lica arkady środkowej powtórzona jest jeszcze kilkakrotnie jako obramienie niszy w alkierzu, ponad przejściem z sali środkowej do obecnych pomieszczeń służbowych oraz ponad schodami głównymi. Neogotycki strop w sali środkowej łączy się z wystrojem orientальnym motywem znanej z arkad wijącej się lodygi, umieszczonej w trójkątnych przestrzeniach wraz z herbami Ogończyk i Jelita¹³. Całość dekoracji wykonana jest w stiuku, z wyjątkiem odlanych w żeliwie trzonów kolumn oraz balustrady galerii. Przedstawiona sieć orientaliów we wnętrzach ma też oddźwięk w elewacji południowej zamku, której środkowy ryzalit wypełnia ostrołukowa wnęka. Poszukiwania wzorców i przegląd architektury Islamu wskazują, że dla niemal wszystkich dekoracji kórnickich wzorem był pałac Alhambra w Grenadzie¹⁴. Jedyne portale w sieni nawiązują do przykładów z Egiptu, a najpewniej do oprawy bramy głównej meczetu sułtana Hassana w Kairze¹⁵ — wyjątkiem jest też nisza w elewacji ogrodowej, będąca echem mauzoleum w Agrze-Tadż Mahalu¹⁶.

To ograniczenie inspiracji artystycznej do trzech archetypowych budowli muzułmańskich łączy się u Działyńskiego z dążeniem do zachowania ich jednorodności. Np. o wyposażeniu dla Sali Mauretańskiej Działyński pisze w liście do żony: „Bardzoś mądrze zrobiła, żeś Cybulskiemu dała do rozpatrzenia ten trudny problem szaf. Niech on sobie radzi, przydając tam gdzie wypadnie listwy ornamentowe, byleby w stylu mauretańskim”¹⁷. O fasadzie południowej pisze: „Cybulski zrobił był

i kończona była już po śmierci Tytusa — przez Jana Działyńskiego do roku 1863. Jego prace ograniczyły się do położenia posadzki i uzupełnienia stolarki drzwiowej. Wg Ostrowskiej-Kęmbłowskiej: *Siedziby wielkopolskie...* i Chyczewskiej: *W kręgu mecenatu...* s. 40.

¹³ Wystrój Sali Mauretańskiej uzupełniają herby królestwa, ziem i województw dawnej Polski, zawieszone nad arkadowaniami w sali środkowej i w przestrzeniach międzyokiennych. Najpełniejsze opracowanie programu heraldycznego Sali Mauretańskiej dał Kaźmierczak: *Funkcje ideowe...* s. 54-59.

¹⁴ A. F. Calvet: *The Alhambra*. New York 1907, por. fot. 25, 203-219 i in.

¹⁵ Np. *Key Monuments of the History of Architecture*. Wyd. H. Mills. New York [b.d.].

¹⁶ Np. H. Glück, E. Diez: *Die Kunst des Islam*. [W:] *Propyläen Kunstgeschichte*. Bd. 5. Berlin 1925 pl. XVII s. 341.

¹⁷ List do żony Celestyny Działyńskiej. BK 7332 k. 776. Szafa przeznaczona do sali muzealnej wykonana była w 1860 r., lecz nie w pełni zrealizowana wg projektu (bez dekoracyjnych łuków wielolistnych). Zajmowała całą wysokość ściany zachod-

rysunek najpiękniejszy, jaki sobie wystawić można, jest to najszcześliwsza mieszanina gotyckiego i indyjskiego, będzie i wystawa i wieżyczki jak z drugiej strony, ale ozdobniejsze”¹⁸. W zamku kórnickim południowa elewacja ma charakter orientalny nie tylko ze względu na umieszczoną w niej „indyjską” niszę, ale i całość kompozycyjna elewacji kojarzy się z sylwetą meczetów z terenu Turcji i Iranu. Tradycyjnie posiadają one fasadę podzieloną przez trzy ryzality, z których środkowy, z wieżyczkami, tzw. liwan — przepruty jest ostro wnęką główną, a całość wieńczy krenelaż. W Kórniku architektoniczna zasada muzułmańska została więc spleciona z obronną sylwetką zamku gotyckiego.

Świadomość wyboru form u Działyńskiego szła w parze z gruntowną znajomością pierwowzoru, jak można przekonać się analizując zależności Kórnika od Alhambry. Alhambra to średniowieczna rezydencja królów mauretańskich, położona na dwóch wzgórzach i otoczona murem fortecznym. Nie jest jednorodną budowlą, ale zespołem pałaców powstających stopniowo w różnych okresach, bez całościowej koncepcji¹⁹. Niemniej, wyraźnie istnieją dwie prostopadłe osie, wokół których skupiają się zespoły pomieszczeń. Osie te wyznacza Dziedziniec Lwów z obiegającą go kolumnadą lekkich portyków oraz Dziedziniec Mirtów, którego wydłużony prostokąt zamykają na przeciwległych krańcach proste portyki sześciokolumnowe, a pole wypełnia sadzawka.

Podobieństwo Sali Mauretańskiej z architekturą dziedzińców jest uderzające. Te same smukłe kolumny z identycznymi kapitelami dźwigającymi lekkie arkadowanie. Modułem, jak w Kórniku, jest zespół trzech arkad, z których środkowa jest szersza i wyższa. Podlucza arkad w Alhambrze są o łuku półpełnym, w Kórniku w ośli grzbiet, lecz jednakowo ząbkowane motywem koronki. W Ogrodach Generalife można odnaleźć pawilon, którego portyk mógłby być wzorem dla kórnickiej trójarkady; lica arkad skrajnych zdobione są ażurową siatką romboidalną, a lica arkady o podwyższonej strzałce łuku — motywem wijącej się gałązki palmowej. Ponad portykiem znajduje się rząd okien przesłoniętych płycinami stiukowymi, wyciętymi we wzór podobny do znanego z balustrady kórnickiej. Głębsze zależności Sali Mauretańskiej można zauważyć analizując architekturę dziedzińców Alhambry pod względem ich struktury przestrzennej. Sala wejściowa w zamku kórnickim z obiegającą ją

niego narożnika sali wejściowej pod galerią, od drzwi do schodów kręconych. Utrzymana była w kolorze białym ze złoceniami i zdobiona łukami wielolistnymi. Wg B. Dolczewskiej, Z. Dolczewskiego: *Zarys historii mebli w Zamku Kórnickim*. „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej” Z. 15: 1979.

¹⁸ Archiwum Działyńskich 7332, cyt. za Chyczewską, *op. cit.* s. 44. Wnęką nazywana jest w literaturze: orientalna (Dolczewska, Kosman: *Zamek w Kórniku...* s. 31; Jaroszewski: *O siedzibach...* s. 227), — indyjską (Chyczewska, *op. cit.* s. 41), — zamknięta łukiem Tudorów (Ostrowska-Kębłowska: *Siedziby wielkopolskie...* s. 66).

¹⁹ O. Grabar: *Alhambra*. London 1978 s. 25-38.

z trzech stron galerią przypomina Dziedziniec Lwów (il. 16). Natomiast sala środkowa jest przeniesionym do Kórnicka Dziedzińcem Mirtów (il. 14): zamknięta z dwóch stron arkadowaniem, w posadzce jak w sadzawce odbijają się białe trzony kolumn. Przy porównaniu architektury obu realizacji zauważa się jakościowe różnice skali. Alhambra jest kamelewskiej — sprzyja nastrojowi prywatności i odpoczynku. Architektura kórnicką natomiast cechuje wyraz monumentalności, podniosłej powagi, uroczystości.

Pomimo tych daleko idących zależności Sala Mauretańska nie jest jednak kopią swego pierwowzoru. Jest tworem samoistnym, w którym bardzo umiejętnie zasugerowano charakter Alhambry w symbiozie z duchem tradycji europejskiej. Świadczy o tym celowe uproszczenie i transformacja wzorów alhambryjskich. Zamiast ciągów arkad — symboliczna trójarkada, łuk w ośli grzbiet zamiast półpełnego, kunsztowna ażurowa plecionka z Alhambry zmieniona w oszczędny relief, rozmaitość form zastąpiona powtarzającym się modulem, zmieniona skala. Te same uwagi dotyczą też pozostałych elementów orientalnych w zamku: zastosowanie układu koncentrycznego w dekoracji sufitów i posadzek, uproszczenie i adaptacja ornamentów w duchu tradycji europejskiej. Nie tylko wypracowanie nowej formuły stylistycznej dla uproszczenia form, ale i zestawienie elementów jest zadaniem trudnym dla nie obeznanego z obcą dla Europejczyka wyobraźnią artystyczną ludzi Wschodu. Odważny pomysł wprowadzenia architektury otwartej przestrzeni do wnętrza i to dwóch dziedzińców jednocześnie zrealizowany został bardzo umiejętnie, co świadczy o dużej wyobraźni przestrzennej projektanta kórnickiego. Zachowane w Archiwum Kórnickim rysunki wskazują na godną podziwu postawę Tytusa Działyńskiego, który podjął się, przy pomocy żony i Mariana Cybulskiego²⁰, samodzielnego zadania stworzenia Sali Mauretańskiej oraz wyboru elementów orientalnych do innych sal, posługując się wydawnictwami wzornikowymi.

Wstępne prace koncepcyjne dokumentują rysunki i przerysy, które można pogrupować na trzy zasadnicze zbiory:

a) portale i ornamenty, obrazujące ogólny obszar poszukiwań²¹; b) cykl

²⁰ Żona Celestyna wykonywała najprawdopodobniej wszystkie przerysy. Budowniczy Cybulski opracowywał ostateczną wersję. Sztukaterie wykonywał Konstanty Ceptowski, a po śmierci Tytusa w pracach wykończeniowych brał udział Zygmunt Gorgolewski. Wg Skuratowicza: *Dwory i pałace...* s. 38.

²¹ Trzy portale mauretańskie. Rysunek ołówkiem na kalce. Przerys z wzornika wykonany przez Celestynę Działyńską. W zbiorach Biblioteki Kórnickiej (dalej BK). BK II 78.

— Portal mauretański. Rysunek ołówkiem na kalce. Przerys z wzornika, wykonany prawdopodobnie przez Celestynę Działyńską. W zbiorach BK II;

— Szkic portalu mauretańskiego i łuku Tudora. Rysunek ołówkiem. W zbiorach BK II;

4 rysunków ze wstępnych faz projektowych Sali Mauretańskiej²² oraz c) rysunki wykonawcze, których autorem zapewne był M. Cybulski²³. Z ich przeglądu wynika również, że niemal wyłącznie uwaga fundatora skierowana była na elementy sztuki mauretańskiej.

Rysunki pierwszej grupy przedstawiają portale alhambryjskie (il. 9), otwory drzwiowe zamknięte łukiem cebulastym (BK II 79) lub trójlistnym (BK II 11), wybór plecionek geometrycznych i roślinnych motywów ornamentalnych (il. 8 i 13). Zarówno plecionki jak i wici roślinne wchodziły w skład repertuaru zrealizowanych dekoracji zamku kórnickiego. Motywy roślinne są jednak znacznie zmodyfikowane. Z tej grupy rysunków wzory czerpano również do dekoracji podłóg. Ceramiczne płytki z posadzki w sieni należą do kręgu powtarzalnych motywów mauretańskich wykładzin, boazerii i posadzek.

Niezwykłe cenne są cztery zachowane rysunki, wzmiankowane wyżej jako druga grupa. Pozwalają one odtworzyć wstępne fazy projektowe Sali Mauretańskiej (il. 7; BK II 74; II 75). Przedstawiają zespół trzech arkad o łukach cebulastych, arkada środkowa jest szersza i wyższa, całość wieńczy krenelaż i — wschodnim zwyczajem — zdobi podwieszona kotara. W jednym przypadku rozważany był wariant barokowy (II, 71) z portalem o wygierowanym gzymsie, ale już na nim naszkicowane zostały łuki w ośli grzbiet. Z ryciny BK II 75 można się zorientować, że każda arkada prowadziła do małego pomieszczenia. Zestawione w nową całość charakterystyczne elementy architektury muzułmańskiej (cebulasty łuk, trójarkada z kotarą, krenelaż) cechują dość przysadziste proporcje i amatorski wygląd całości. Na il. 7 można prześledzić kolejność prac — od ćwiczeń w przebiegu linii łuku poprzez przerysowanie fragmentów arkad, aż do umieszczenia trójarkady w perspektywicznym wnętrzu. Przedstawione na tym rysunku fragmenty arkadowań wyjątkowo dobrze pokazują, że ich pierwowzorem były dziedzińce Alhambry.

— Portal orientalny. Rysunek ołówkiem. Przerys z wzornika wykonany przez Celestynę Działyńską. W zbiorach BK;

— Detale zdobnicze. Rysunek ołówkiem. Wykonała Celestyna Działyńska. W zbiorach BK.

²² Projekt arkadowania dla Sali Mauretańskiej w Kórniku, z zaznaczonymi odległościami w stopach. Rysunek ołówkiem. Wykonała Celestyna Działyńska [?]. W zbiorach BK II 75.

— Projekt arkadowania dla Sali Mauretańskiej. Rysunek ołówkiem. Wykonała Celestyna Działyńska. W zbiorach BK II 72.

— Szkice elementów architektury mauretańskiej. Rysunek ołówkiem z przypiętą kartką z wymiarami. W zbiorach BK II 72.

²³ Detal cokołu szafy bibliotecznej dla Sali Mauretańskiej. Rysunek techniczny w tuszu. Wykonał M. Cybulski. W zbiorach BK. Plany zamku II 56; Projekt szafy dla Sali Mauretańskiej. Rysunek ołówkiem. Wykonał M. Cybulski [?]. W zbiorach BK. Plany zamku IV, 18; Płycina balustrady galerii. Rysunek tuszem wykonany przez M. Cybulskiego. W zbiorach BK II 82. Projekt konsoli wykonany tuszem i atramentem. Zrealizowany z nieznacznymi zmianami. W zbiorach BK II 61.

Na podstawie omówionych rysunków można więc z całą pewnością stwierdzić, że dla sali muzealnej od początku przewidziany był wystrój mauretański. Projektowana trójarkada miała łączyć trzy pomieszczenia Sali, zaplanowane już przez Marconiego ²⁴.

Należy odrzucić też możliwość twórczego przekształcenia form wschodnich przez Działyńskiego. Trzeba przyjąć założenie, że wszystkie motywy orientalne i ich kompozycje mają swoje źródło w zestawieniach dokonanych przez autorów wzorników. Oni bowiem przez długi czas studiowali „z natury” zasady ornamentyki arabskiej, obcej wyobraźni plastycznej naszego kręgu kulturowego. O tym, że Działyński korzystał ze wzornikowych wydawnictw architektonicznych, świadczy zachowany fragment karty bliżej nie określonego polskiego wydawnictwa (ponad ilustracją umieszczony jest napis „Konsol”). Na il. 10 przedstawiona jest konsola, która została zrealizowana w formie kapitela dla Sali Mauretańskiej (il. 3). Niewątpliwie także rysunki wykonawcze płyciny balustrady (il. 4, 11, 12) rozpracowane zostały z wzorników, a również przerysy portali naniesione na papier lub po prostu przekalkowane (il. 9; BK II 77).

Przeglądając rysunki projektowe, zachowane w Archiwum Kórnickim, można zauważyć jeszcze jeden — niezrealizowany — szczegół we wstępnym projekcie elewacji południowej, ręki Mariana Cybulskiego: w polach lica arkady ryzalitu środkowego umieszczone są dwa otwory okienne (lub blendy), zamknięte łukiem wachlarzowatym, typowym dla indyjskiej architektury okresu Mogolów (XVI—XIX w.). Takim łukiem ozdobiona miała być też szafa biblioteczna dla Sali Mauretańskiej (BK II 76; IV 18). Łuk ten zdobi kioski Tadż Mahalu.

Od schyłku XVIII w. poprzez całe XIX stulecie Alhambra doświadczała ogromnej popularności. Przyciągała całe rzesze artystów, pisarzy, romantycznych pielgrzymów. Będące efektem tych podróży pamiętniki, utwory literackie, albumy i wzorniki architektoniczne tłumaczone były na inne języki i cieszyły się ogromną poczytnością ²⁵. W pierwszej tercji XIX w. widoki architektury przekazywały starożytny i archeologiczny charakter zainteresowań autorów przy jednoczesnym silnym zabar-

²⁴ Por. Chyczewska, *op. cit.* s. 37 i in. Autorka omawia szczegółowo projekty architektoniczne i wskazuje na wykorzystane z nich przez Działyńskiego elementy.

²⁵ V. Hugo: *Les Orientales. Odes et ballades*. Paris 1829. W paryskim wydaniu *Les Orientales* z 1968 r. podana jest obszerna bibliografia utworów francuskich i angielskich o tematyce orientalnej, które ukazały się do roku 1840; F. R. Chateaubriand: *Ostatni z Abenserażów*. Poznań [b.d.] (w przekładzie T. Boya); Mackenzie: *Year in Spain*. London 1831; Cushing: *Reminiscences of Spain*. London 1833; S. E. Widdrington: *Sketches in Spain during the years 1829-32*. London 1834; C. Scott: *Excursions in the Mountains of Ronda and Granada*. 1838.

wieniu romantyczną nastrojowością²⁶. Alhambra charakteryzowana była jako malownicza ruina, związana z odległymi i niezwykłymi zdarzeniami. Reprodukcyjne przedstawiały ogólny widok architektury, często uduchowionej i majestatycznej przez nałożenie cieni, duże kontrasty świetlne i zwiększenie skali²⁷. Przeważnie chciano pokazać nie tylko nastrój romantyczności i ogólne wartości architektury — albumy zaopatrywano także w plany topograficzne i architektoniczne, szczegółowe rysunki kapiteli, arabesek i innych motywów orientalnych, opisy płycin z podaniem wymiarów i techniki wykonania. Precyzyjne rysunki detali były wyizolowane z kontekstu architektonicznego, co umożliwiało zestawianie ich w dowolny sposób. Autorzy dbali też o przedstawienie historii zamku i związanych z nią legend, wyjaśnienie symboliki arabskiej i tłumaczenie najważniejszych inskrypcji.

Najwcześniejszy, odszukany przeze mnie album, to J. C. Murphy'ego: *The Arabian Antiquities in Spain* — wydany w latach 1813-1818. Dziełziniec Lwów, według autora, to „zaprawdę najdoskonalszy model maur etańskiej architektury”²⁸. Przedstawiona we wzorniku architektura nie odpowiadała jednak wiernie rzeczywistości. Dla skomplikowanych detali sztukaterii i arabesek autor wypracował uproszczony moduł syntetyzujący grę światła i trafnie oddający charakter arabskiej sztuki. Jest to fakt bardzo istotny dla naszych badań, gdyż identyczną formułę stylistyczną zaadaptował Działyński do swej budowli w Kórniku. Jej cechy to: — zredukowana dekoracja romboidalnej siatki sztukaterii lic arkad, — opracowanie swobodnego przebiegu wici roślinnej w arkadzie środkowej o podwyższonej strzałce łuku; kórnicka dekoracja jest identyczna ze sztukateriami w licu arkady, — ozdobienie linearnym, prostym i przejrzystym rysunkiem koronki podłusza arkad; zastosowane w obu przypadkach.

Wzorem dla arkad i balustrady kórnickiej mógłby być portyk z rycin XCI (il. 15), będący syntezą ducha architektury alhambryjskiej. Prosta trójarkada z ażurowymi płycinami ponad nią była zaopatrzona w taki komentarz Murphy'ego: — „Czarujący mały portyk — jego elewacja jest jedną z najlepiej wykonanych części pałacu — prawdziwie

²⁶ Por. J. A. Caen-Bermudez: *Noticias de los Antiquitectos y Arquitectura de España*. 1829; J. C. Murphy: *The Arabian Antiquities in Spain...*; J. F. Lewis: *Sketches and Drawings of the Alhambra Made During a Residence in Granada in the Years 1833-1834*. London 1835; *Jenning's Landscape Annual for 1835-9 or Travels in Spain, Commencing in Grenade*. London 1835-9; G. de Prangey: *Monumentes Arabes et Moresques de Cordobe, Seville et Grenade, dessinés et mesurés en 1832 et 1833*. Paris. Inne pozycje cytuję M. Darby w: *The Islamic Perspective*. London 1983 s. 12.

²⁷ Prangey: *Monumentes Arabes...*

²⁸ Murphy: *The Arabian...* s. 12.

wspaniały i malowniczy; delikatnie wyłożone migotliwe mozaiki, elegancka forma kuficznych liter składających się na motto pałacu 'Nie ma zwycięzcy ponad Boga', wyrafinowane proporcje kolumn — wszystko razem przedstawia widok niewyciężonej piękności"²⁹. Dekoracja lica arkady środkowej w Kórniku ma swój oryginał w ilustracji przedstawiającej Dziedziniec Mirtów (Pl. XXIX; il. 14).

Wprowadzenie herbów rodowych do dekoracji lica środkowej arkady, jak to ma miejsce w Kórniku, pojawia się również w Alhambrze w osiowej arkadzie elewacji małego portyku przy kaplicy (Pl. XXVIII). Pomysł wypełnienia pasów wydzielających arkadę środkową wzięty został zapewne z takiego obramowania nisz jak w wieży Comares (Pl. XXXII).

W omawianym wzorniku przedstawione są też najbardziej typowe z arabesk i motywów „zaprojektowanych ze smakiem i wspaniale wykończonych”³⁰. Wśród nich szczególnie wyeksponowana jest „inskrpcja kuficzna”³¹ (Pl. LXXX), „ukochane motto Muzułmanów”³². Podobnie jak i inne motywy abstrakcyjne jest ona wyłączona z tła, z którego pochodzi, okolona kilkustopniową bordiurą — i choć na pierwszy rzut oka jest identyczna z kórnicką, to dokładniejsze śledzenie wici roślinnej wykazuje dość istotne różnice w przebiegu łodyg. Autor wzornika podaje wymiary napisu, nadmieniając, że „był on wprowadzony gdziekolwiek artysta mógł tylko znaleźć dla niego miejsce”³³.

Zachowany w Archiwum Kórnickim przerys na kalce mauretańskiego portalu jest niemal identyczny w skali i detalu z przedstawianym przez Murphy'ego (Pl. XCIV). W niektórych, mniejszych skalą rycinach wzornika, pojawiają się też ząbkowane łuki w osli grzbiet.

W omawianym wzorniku można odnaleźć i inne analogie do dekoracji wnętrza kórnickich, przykłady rozet dla sztukaterii sufitów parteru, płyciny dla balustrady galerii, łuk wielolistny dla projektowanej szafy bibliotecznej — różnią się one jednak stopniem stylizacji. Tak więc Tytus Działyński znał oryginalną edycję albumu Murphy'ego lub też pokazana w niej formuła stylowa została rozpowszechniona w innych wydawnictwach.

Niewątpliwie książka ta, jako jedna z najwcześniejszych i okazale wydanych, oddziaływała na późniejsze wydawnictwa wyborem oraz sposobem prezentacji motywów uznanych za najbardziej charakterystyczne.

Nie ma też wątpliwości, że detale ornamentów, których przerysy wykonane zostały przez Celestynę Działyńską, pochodzą wszystkie z repertuaru dekoracji Alhamby i można je odnaleźć w omawianym wzorniku.

²⁹ *Ibidem* s. 16.

³⁰ *Ibidem* s. 14.

³¹ *Ibidem* s. 9. Błędna nazwa, to kursywa, pismo Naskhi.

³² *Ibidem* s. 8.

³³ *Ibidem* s. 9.

W wydawnictwie *Monumentes Arabes et Moresques de Cordove, Séville et Granade, dessinés et mesurés en 1832 et 1833*. Paris, Girault de Prangey³⁴ wnosi również dużo do naszych rozważań. Malownicze ryciny, w których skala architektury została nieco wyolbrzymiona, a łuki arkad wygięte w ośli grzbiet, uzupełnione są niedokładnym planem Alhambry. Tu Dziedzińce Lwów i Mirtów łączą się ze sobą bezpośrednio pod kątem prostym, tak jak sala wejściowa łączy się z salą środkową w Kórniku. Działyński widząc tak syntetyczny plan Alhambry mógł o wiele łatwiej poradzić sobie z adaptacją dwóch dziedzińców do wnętrza kórnickich.

Na specjalną uwagę zasługuje też monumentalne wydawnictwo Owena Jonesa: *Plans, Elevations, Sections and Details of Alhambra*³⁵, jedno z najwspanialszych o tematyce architektonicznej swego czasu. Na kartach tego wzornika można odnaleźć kilka inspiracji dla kórnickiego wystroju:

— kapitel, przedrukowany potem w polskim wzorniku, pochodzi z Dziedzińca Lwów w Alhambrze i zastosowany został w Sali Mauretańskiej,
— kapitel, również z Dziedzińca Lwów, zaadaptowany jest do portalu w sieni i w sąsiadujących pomieszczeniach.

By zakończyć przegląd wzorników, trzeba wspomnieć o wzmiankowanym już popularnym wydawnictwie P. X. Costego: *Architecture arabe, en monuments de Kaire* z 1839 r.³⁶ Wśród rycin można odnaleźć dokładnie wyrysowany pierwotny kórnickich drzwi z sieni i z sąsiednich pomieszczeń — lico Porte Principale meczetu Hassana w Kairze. Także niewielki portal orientalny znany ze szkiców kórnickich (przerysowany przez Celestynę Działyńską) również można odnieść do wielokrotnie występujących we wzorniku opracowań drzwi.

Z zaprezentowanych tu dwóch skrajnych sposobów widzenia Alhambry — malowniczej, skłaniającej do refleksji (Lewis, Murphy) oraz bę-

³⁴ Prangey: *Monumentes Arabes...*

³⁵ O. Jones: *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*. London 1977 vol. 3 s. 215-269. Pierwszy tom był w połowie poświęcony planom architektonicznym, elewacjom, przekrojom i w połowie detalom ornamentálnym; pozostałe dwa tomy oddane były całkowicie detalom. Dołączone było też kompletne tłumaczenie inskrypcji arabskich oraz szkic historyczny królestwa Maurów. Jones za cel postawił sobie wyjaśnienie i analizę zawikłanych kompozycji geometrycznych, czym przyczynił się do nowego rozumienia sztuki arabskiej. Zrekonstruował także i opublikował oryginalną kolorystykę Alhambry opierającą się głównie na zestawieniach barw zasadniczych; Por. M. Darby: *Owen Jones and the Eastern Ideal*. Ph. D. Thesis, Reading University. 1974; D. van Zanten: *The Architectural Polichromy of the 1830's*. New York 1977; Naukowe podejście O. Jonesa do sztuki muzułmańskiej podzielali: G. de Prangey: *Choix des ornements mauresques de l'Alhambra*. Paris 1841; —: *Essai sur l'architecture des Arabes et des Maures*. Paris 1841; P. X. Coste: *Architecture arabe, en monuments de Kaire*. Paris 1839.

³⁶ Coste, *op. cit.*

dącej zbiorem precyzyjnych detali architektonicznych (Jones, Girault de Prangey) — Działyński wybrał ten pierwszy. Odpowiadała mu romantyczna wizja pałacu. Historycznie ścisła rekonstrukcja dawnego wyglądu Alhambry odkryła jej nowe piękno, ale też odebrała patynę tajemniczości wieków. W latach 1850. zaznaczyła się reakcja przeciw prezentacji Jonesa. Ruskin np. uważał dekoracje Alhambry za „obrzydliwe... jest to późna budowla, dzieło hiszpańskiej dynastii w schyłkowym okresie, a jej ornamentacje stosowane są jedynie jako desenie dla dywanów i opraw książkowych i innych mechanicznych celów”. Richard Phené Spiers podzielał wrażenia Ruskina: „Wyznaję jednak, że to obfite bogactwo odlewów gipsowych i malowanych dekoracji Alhambry zbrzydło mi i po zapoznaniu się z pracą Owena Jonesa nad 'Alhambra' oraz nad wspaniałym dziedzińcem zaprojektowanym i wzniesionym przez niego w Crystal Palace, mogłem zwrócić się z ulgą ku prostszym, lecz prawdziwszym dekoracjom w kamieniu, marmurze i ceramice wykonanych i pochodzących z Egiptu i Konstantynopola”³⁷.

Możliwe, że Działyński uznał dekoracje kolorystyczne za wręcz nieodpowiadające jego wyobrażeniom, zwłaszcza gdy miał okazję sam je zobaczyć.

Działyński w Alhambrze nigdy nie był, natomiast w roku 1851 udał się wraz z Cybulskim do Londynu na Światową Wystawę, gdzie w ramach prezentacji „osiągnięć kulturalnych” różnych narodów wzniesiono Dziedziniec Lwów. Przylegała do niego Sala Trybunału, Sala Abenceragów ze stalaktytową kopułą i pomieszczenie z wystawionymi odlewami gipsowymi. Autorem był Owen Jones³⁸.

Dziedziniec miał zapoznać zwiedzającego z jak największą ilością rozmaitych motywów zdobniczych, charakterystycznych dla mauretańskiej Alhambry. Odtworzone zostały one z przerysów i odlewów gipsowych, zdjętych przez Jonesa z „każdego istotnego ornamentu” w 1837 r. Dokonano tego jednak kosztem zmian proporcji i charakteru, zaginęła lekkość i wytworność kolumnad, migotliwość i delikatność detalu³⁹. Jones świadom był tego. Najbardziej jednak rozczarowany był nieudaną próbą przekazania kolorystyki⁴⁰.

³⁷ Cyt. wg Darby: *The Islamic Perspective...* s. 122.

³⁸ O. Jones: *The Alhambra Court in the Crystal Palace. Crystal Palace Guide Books*. London 1854 s. 1-88. Z komentarza Jonesa można zorientować się, że Dziedziniec był niedużym prostokątem, który obiegał rząd nielicznych, symetrycznie rozstawionych kolumn. Pominięte zostały pawilony występujące w Alhambrze przed lico elewacji na osiach wzdłużnych. Pośrodku dziedzińca stała kopia fontanny na lwach. Arkady na osiach zdobione były mukarnasami, inne zamknięte były łukiem półpełnym. Dużą liczbę różnorodnych typów kapiteli zredukowano do 4.

³⁹ Darby: *The Islamic Perspective...* fot. 96.

⁴⁰ Jones pisał: „przy zastosowaniu współczesnych technik wytworzone detale czy mozaiki są zbyt dokładne, ostre, rażące oczy. Perfekcja wykonania raczej pomniejsza, niż wzmacnia efekt: właśnie nieregularność glazurowanej powierzchni mauretańskich mozaik i nierówna szerokość spojeń służy odjęciu płaskiej sztywności

Nie wiemy, jakie wrażenie wywarła na Działyńskim Alhambra Jonesa. Przechadzając się po dziedzińcu i wnętrzach mógł on jednak ocenić adekwatność przestrzeni i form do swojej koncepcji Sali kórnickiej. Pozostał też przy białej kolorystyce. Alhambra rzeczywiście była biała po przemalowaniach Karola V w XVI w. Po wielu kolejnych odnowieniach wydawało się, że biel była pierwotnym kolorem Alhambry. Miedzy innymi Murphy opisywał stiuki jako białe, ale ornament epigraficzny wg niego był w błękitach i złocie ⁴¹.

Albumy rycin Lewisa, Jenningsa, Dawida Robertsa przedstawiały Alhambrę lśniąca w słońcu, żółtawo-białą. Niewątpliwie oddziaływały też opisy podróżników i poetów, a także przykład białej kolorystyki Algieru, Maroka, Kordoby, uznanej za charakterystyczną dla sztuki tego regionu. Stąd też Działyński mógł wziąć pomysł skontrastowania kapitelu w Sali Mauretańskiej z białą arkad i kolumn, jak to ma miejsce np. w kościele Santa Maria la Blanca w Toledo z XIII w. ⁴²

Wyjazd Działyńskiego do Anglii na pewno wpłynął na lepsze zapoznanie się z formami orientalnymi i przyczynił się do skryształizowania wyobrażenia o przyszłej Sali Mauretańskiej i innych dekoracjach orientalnych w zamku kórnickim ⁴³. Być może w czasie pobytu w Londynie oglądał Działyński wzorniki, których reprezentacyjne edycje były ozdobą domowych bibliotek.

Należy przy tym pamiętać, że Działyński był człowiekiem utrzymującym szerokie stosunki towarzyskie. Związany z kręgami Wielkiej Emigracji bywał często w centrum nowinek mauretańskich w Paryżu i w Berlinie. W sprowadzaniu wzorów architektonicznych nie był osamotniony — w budowę zamku kórnickiego włączała się chętnie cała rodzina. Córnka Cecylia, będąc w 1858 r. w Anglii, starała się o rysunki stropu w Hastings oraz o wydawnictwa dotyczące Hotelu de Cluny ⁴⁴. Jadwiga, starsza córnka, przebywała w latach 1850. w Turcji, gdzie jej mąż Władysław Zamoyski z polecenia rządu Adama Czartoryskiego organizował polską dywizję na żołdzie angielskim. Jadwiga przysłała stamtąd kupiony w Stambule „Mały zbiór fotografii znaczniejszych meczetów, fontann etc.”, wyrażając nadzieję, „że Papie będzie to przyjemne” ⁴⁵. Także za

i twardości, które stwarza kompozycja form czysto geometrycznych.” *The Alhambra Court...*

⁴¹ Murphy: *The Arabian Antiquities...* s. 12 — opisuje też kolorystykę: lińtery białe, ornament roślinny bładoniebieski, tło barwy cynobru — „efekt całości jest bardzo bogaty i piękny”, zaś sztukaterie „przepięknie białe, czyste i ostre”.

⁴² G. Maracaís: *Sztuka Islamu*. Warszawa 1979 fot. 53.

⁴³ Wiadomo, że Działyński będąc w Anglii starał się o rysunki m. in. konstrukcji drewnianych, naśladowujących otwartą wieżbę dachową, wprowadzoną potem do Sali Mauretańskiej. Ostrowska-Kębłowska, *Siedziby wielkopolskie...* s. 72.

⁴⁴ *Ibidem* s. 83.

⁴⁵ Było ich około setki, nie zachowały się. List z 5 XI 1854, BK 7330 k-357, wg Kaźmierczaka: *Funkcje ideowe...* s. 60.

jej pośrednictwem Działyński sprowadzał zabytki sztuki orientalnej z Konstantynopola, Damaszku, Bejrutu i Jerozolimy⁴⁶. Tytus Działyński posiadał też rękopis *Koranu*⁴⁷. Cała rodzina często wyjeżdżała za granicę — Celestyna Działyńska m. in. do Wiednia, Celina, podobnie jak Jan, kształciła się we Francji i Anglii, Jadwiga podróżowała po Włoszech i Bliskim Wschodzie. Zapewne przywozili oni — co było powszechnie w zwyczaju⁴⁸ — pamiątkowe albumy, widoki i wzorniki według zainteresowań ojca. Niestety, bliżej odtworzyć ich nie można.

Szukając początków inspiracji mauretańskiej dla zamku kórnickiego trzeba też cofnąć się do polskich tradycji architektonicznych, a zwłaszcza do samych projektów zamku, wykonanych przez Henryka Marconiego i Antonia Corazziego. Wg A. Chyczewskiej⁴⁹ Corazzi mógł zainicjować pomysł ozdobienia południowej elewacji zamku wielką wnęką, Z. Ostrowska-Kęmbłowska już w tym projekcie widzi wzory indyjskie i orientalne⁵⁰. Marconi zaś wg A. Chyczewskiej mógł sugestiami, a na pewno własnymi realizacjami architektonicznymi, przyczynić się do powstania sali w stylu mauretańskim w Kórniku⁵¹.

Projekty wnętrz, o ile zostały wykonane, nie zachowały się. Stąd oprzeć się możemy tylko na przykładach Sali Mauretańskiej w Pałacu Paca w Warszawie i w pałacu w Jabłonie. W latach 1824-28 Marconi przebudowywał Pałac Paca⁵² i na I piętrze w ryzalicie od strony ogrodu urządził łazienkę, naśladując łaźnie alhambryjskie⁵³. Podobną dekorację zastosował dla sali jadalnej w Jabłonie⁵⁴. Można przypuszczać, że Działyński zapoznał się choćby z jedną z tych sal, zwłaszcza że Pałac Paca wspaniał się chlubnie podczas Powstania Listopadowego, w którym Działyński wziął udział. Sale Marconiego były interpretacją alhambryjskiej architektury, jakże jednak inną koncepcję wybrał Działyński. U Marconiego było to kameralne wnętrze, niezwykle dekoracyjne, barwne⁵⁵, nastrajające do towarzyskiego relaksu, podczas gdy Dzia-

⁴⁶ T. Naganowski: *Gromadzenie pamiątek narodowych na Zamku Kórnickim w XIX w.* „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej” Z. 18: 1981 s. 44.

⁴⁷ Kaźmierczak: *Funkcje ideowe...* s. 61.

⁴⁸ Jaroszewski: *O siedzibach neogotyckich...*

⁴⁹ Chyczewska: *W kręgu mecenatu...* s. 44.

⁵⁰ Ostrowska-Kęmbłowska: *Siedziby wielkopolskie...* s. 74.

⁵¹ Chyczewska: *W kręgu mecenatu...* s. 45.

⁵² *Loc. cit.*

⁵³ Z. Bieniecki: *Dzieje Pałacu Paca*. „Stolica” R. 5: 1950 nr 37; A. Bartczakowa: *Pałac Paca*. Warszawa 1973 s. 57.

⁵⁴ Bartczakowa, *op. cit.* s. 57. Sala ta obecnie nie istnieje. O przemianach poglądów Marconiego czyt. w: Jaroszewski: *O siedzibach neogotyckich...* s. 65-76.

⁵⁵ Wnętrza w Alhambrze w znacznym stopniu zachowały swą pierwotną kolorystykę, podczas gdy dziedzińce pokryły warstwy białych przemalowań, co znalazło odzwierciedlenie we wzornikach, z których korzystał Marconi. Marconi był

łyński szukał oszczędnej, monumentalnej architektury, skłaniającej do głębokich przemyśleń. Niewątpliwie jednak Marconiemu Działyński zawdzięcza zainteresowanie się Alhambra, wprowadzenie łączenia przestrzeni arkadowaniem oraz zastosowanie żeliwa w kolumnach.

Zrekonstruowanie motywów wprowadzenia tych obcych kulturowo form do budowli, która miała być ostoją polskości w nie istniejącym kraju, napotyka poważną przeszkodę w postaci braku jakiegokolwiek przekazu materialnego. Zaprezentowana dalej próba interpretacji będzie mieć więc charakter spekulatywny i pójdzie po linii najbardziej powszechnego sposobu widzenia Alhambry w kontekście romantycznej Europy i specyficznej problematyki kultury polskiej początków XIX w.

„To co wschodnie jest romantyczne”, głosił Schlegel⁵⁶. „Dziś zajęto się Wschodem bardziej niż kiedykolwiek”, pisał w latach 40. Wiktor Hugo⁵⁷. Na bazie interesów gospodarczych Orient stał się dopełnieniem Europy w zakresie idei, wyobrażeń stworzonych przez Zachód na własne potrzeby⁵⁸, istotnym komponentem romantyzmu. Egzotyczny i niezrozumiały leżał poza restrykcyjnym działaniem klasycznych reguł. Wczesny romantyzm określił Wschód jako wcielenie idealnej rzeczywistości, w której prymat miał wolny lot wyobraźni i w której dokonała się projekcja wizji utopijnych społeczeństw, wielkich namiętności, uszlachetnienia walk wolnościowych, odrzucenia więzów obyczajowych, realizacji jednostkowych dążeń i ideałów.

Kiedy rozwinęła się nauka orientalistyczna⁵⁹, badacze zapożyczyli od swych poprzedników, romantycznych pielgrzymów, ich perspektywy, ideologie, czołowe tezy. Dlatego Orient w ujęciu romantycznym to nie konkretny obszar geograficzny, to topos, zbiór charakterystyk, które mają swoje źródło w cytacie, fragmencie czyjś tekst o Oriencie, części wcześniejszych wyobrażeń⁶⁰.

W Polsce recepcja Orientu była nieco inna. Idee orientalne, idące z Zachodu, uległy przeobrażeniom w obliczu żywych tradycji sarmackich⁶¹. Kultura szlachecka już od kilku wieków przejmowała i asymilo-

pierwszym, który wprowadził w architekturze polskiej lane żelazo. Stąd kolumny w obu jego realizacjach były żeliwne.

⁵⁶ E. Said: *Orientalism*. London 1978 s. 92. Autor omawia złożoną problematykę stosunku dominacji, konfiguracji sił i oddziaływania wzajemnego Zachodu i Wschodu.

⁵⁷ *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700-1870*. T. 2, Warszawa 1974 s. 384. W. Hugo wyjątkowo jasno wypowiada, czym jest Wschód dla romantyków (op. cit., s. 381-386).

⁵⁸ Said, op. cit. s. 4-9.

⁵⁹ Dzieje naukowego zainteresowania Wschodem przedstawia J. Reychman w: *Orient w kulturze polskiego Oświecenia*. Wrocław 1964.

⁶⁰ Said, op. cit. s. 4-9.

⁶¹ Reychman: *Orient w kulturze...*

wała wiele cech orientalizujących⁶². Znajomość Wschodu była jednak bardzo pobieżna. W dziedzinie sztuki Oświecenie tej wiedzy nie pogłębiło. Wydobyło tylko tkwiący w sarmatyzmie element orientalizmu i sprawiło, że nawiązywanie do Wschodu stało się modne. Ale w końcu lat 20. XIX w. polskie nastawienie zmieniło się. Nowy pogląd na Wschód kształtowała „sprawa polska”, której sprostac nie mogły zachodnioeuropejskie koncepcje wymarzonego, idealnego Orientu. Orient silnych namiętności stracił swą atrakcyjność dla romantyków polskich, którzy szukali przyczyn tragedii narodowej i metod walki⁶³. Rozpamiętywania romantyków polskich znalazły ujście w zaadaptowaniu postaci samotnego „tajemniczego agenta”, człowieka o podwójnym obliczu, wyobcowanego i tragicznego bohatera, który poświęca życie szlachetnej misji, pozostawiając ślady tajemniczych działań w postaci kryptonimów, symboliki cyfr i innych „znaków tajemnych”⁶⁴. Kult „znaków tajemnych” stał się odtąd bardzo rozpowszechniony w Polsce powstań, represji i konspiracji. Skorzystał z niego też Tytus Działyński, wystawiając zamek dekorowany znakami o utajonym sensie symbolicznym. Postać „tajemniczego agenta” w literaturze znakomicie odpowiadała dążeniom wolnościowym. Konrad Wallenrod⁶⁵ był uosobieniem tej postaci. Nie trzeba przypominać, z jak wielką żarliwością przyjęli Polacy wezwanie do walki Konrada Wallenroda. W Poznaniu wydano zbiór poezji, zawierający Konrada Wallenroda w 4 miesiące po pierwszej petersburskiej edycji w 1828 r., przy czym poemat był szczególnie wyeksponowany. Osobiście

⁶² W Polsce przedrozbiorowej wdzięcznym tematem były doświadczenia wojen kresowych, mówiących o przewadze Polski nad Turkami, okraszone wspomnieniami świetnych wiktorii. W końcu XVIII w. Turcja przestała już być zagrożeniem dla Polski, a fakt nieuznania przez nią zaborów oraz wiele dowodów sprzyjania Polakom kierował ku niej nadzieje na pomoc w odzyskaniu niepodległości. Widziano w niej potencjalnego sprzymierzeńca. Zaczęto idealizować ją w duchu ideałów tolerancji i mądrości. Z niedawnego kraju pogaństwa i okrucieństwa — Turcja stała się źródłem nowych wartości moralnych i kulturalnych. Połączenie części ziem Polski z ziemiami Rosji i otwarcie nowych możliwości handlowych i politycznych spowodowało silny wzrost zainteresowań Wschodem, a po Kongresie Wiedeńskim kontakty te jeszcze bardziej się rozwinęły. Szerzej sytuację polityczną przedstawia Reychman w *Historii Turcji*. Wrocław 1973. Szeroką popularność miała legenda, że Polska wolność odzyska, gdy Turek konia w Wiśle napoi.

⁶³ Słowacki, który odbył podróż do Jerozolimy, nie szukał tam egzotyki ani ucieleśnienia własnych marzeń, wołał schronić się w maronickim klasztorze i oddać się głębokiej kontemplacji. Wg Reychmana: *Podróż Słowackiego na Wschód na tle orientalizmu romantycznego*. Materiały Sesji Naukowej. Warszawa 1959.

⁶⁴ Początków takiej postaci szukać trzeba w walkach mocarstw o rynki zbytu, kiedy to Wschód, zasobny w bogactwa sił roboczych i surowców, stał się miejscem penetracji wywiadowczej. Romantyzm wyidealizował rolę agenta. Przyjmowali ją różni podróżnicy dla ubarwienia swych wojaży, spełniali urojone misje sekretne. *Ibidem*.

⁶⁵ A. Mickiewicz: *Wybór pism*. Warszawa 1952.

w przedsięwzięciu tym pośredniczył Działyński, po czym zamówił aż 10 egzemplarzy⁶⁶. Na pewno Tytus Działyński był pod wielkim wpływem poematu. Być może — tu jest źródło pierwszej myśli o przeniesieniu zakonspirowanych nadziei wolnościowych, uosobionych w historii Alhambry, do wnętrza kórnickich. Sens życia Konrad wypowiedział w balladzie o upadku Alpuhary. Co skłoniło Mickiewicza — a później Działyńskiego — do postawienia paraleli między losami mauretańskiego państewka i narodu polskiego, nie sposób odczytać bez powołania się na romantyczną wizję Alhambry, wyrażoną nie w naukowych opracowaniach, lecz w legendach i opisach. Ich autorzy świadomi, że emocje ubarwiają opisy w ich pamiętnikach, tym, którzy Alhambry nie widzieli, wyjaśniali: „jeżeli skrupulatnego czytelnika coś zdziwi, to musi on pamiętać o naturze tego miejsca. Nie może oczekiwać tych samych praw prawdopodobieństwa, które rządzą zwyczajną rzeczywistością i codziennym życiem; musi pamiętać, że stąpa po salach zaklętego pałacu, gdzie wszystko jest nawiedzone”⁶⁷.

Romantycy odszukali stare zapisy w archiwach Grenady, na ich podstawie utkali półmityczną historię Maurów. Powoływali się też na prawdę ludowego podania pisząc: „Mauretańska przeszłość żywa jest w pieśniach, romansach, legendach i zwyczajach ludzi”⁶⁸. Dla romantyków historia Grenady zaczyna się około 1369 r.⁶⁹, kiedy założyciel dynastii Nasrydów Muhammad ben Alhamar, zwany też Rudym, umocnił królestwo Grenady i rozszerzył terytorium muzułmańskie zwycięstwem pod Algeciras. W obliczu postępującej rekonkwisty uznał się jednak wasalem Ferdynanda Kastylijskiego. Tym zręcznym zabiegiem zdołał zapewnić Grenadzie niepodległość przez niemal 150 lat i uczynić ją kwitnącym ośrodkiem kultury i sztuki. Ferdynand pozostawił mu zwierzchnictwo nad prowincją, pod warunkiem spłaty rocznego trybutu i służby w wyprawach wojennych. Wkrótce też Muhammad wezwany został do pomocy w zdobyciu muzułmańskiej Sewilli. Wrócił z wyprawy w melancholii z wyznaniem — „Jak nędzne byłoby nasze życie, gdyby nie

⁶⁶ O kulcie Mickiewicza w Wielkopolsce i jego pobycie w roku 1931/32 pisze J. Maciejewski: *Gdy gościł w Wielkopolszcze. Adam Mickiewicz w Wielkim Księstwie Poznańskim 1931-32*. Poznań 1958; *Mickiewicza Wielkopolskie drogi*. Poznań 1972. B. Zakrzewski: *Mickiewicz w Wielkopolsce*. Poznań 1949.

⁶⁷ G. Crayon: *The Alhambra*. T. 2. London 1832 s. 227-228.

⁶⁸ P. J. Birault de Prangey: *Souvenirs de Granade et de l'Alhambra*. Paris 1937 [bez nr. str.]

⁶⁹ Maurowie osiedlili się tu w 711 r. Grenada podlegała wówczas kalifom kordobańskim. Po ich upadku władzę objęła dynastia Zirydów, a po nich rządy przejęli Almohadzi w 1090 r. i Almorawidzi w 1149 r. Alhambra osiągnęła duże znaczenie za Mohameda V. W XV w. postępująca rekonkwista i nieudolność ostatnich władców mauretańskich doprowadziły do ostatecznego upadku Grenady. W 1492 r. po wielomiesięcznym oblężeniu, Boabdil (Abu Abdallah) poddał bohaterskie miasto Ferdynandowi i Izabeli.

nadzieje tak wielkie i przestronne”⁷⁰. Lud Grenady witał go z radością, wołając El Ghalib — Zwycięzca, na co Muhammad odparł: „Wa la ghālib illā lā” — Zwycięzcą jest jedynie Bóg⁷¹. W wyznaniu tym zawarła się cała nadzieja, że tragiczne koleje losu są tylko częstką planu Bożego. Ludzka ufność w boską sprawiedliwość i opatrzność pozwala lżej znosić doświadczenie oraz nadaje sens życiu.

Muhammad Rudy budował wówczas swą rezydencję, nadzorując prace osobiście. Wypowiedzianą sentencję przyjął za motto i umieścił w wielu powtórzeniach na ścianach pałacu. W ten sposób, poprzez dodanie ikonografii słowa, formy architektury otrzymały nowy sens.

Ostatnio opublikowane badania⁷² sformułowały też drugi poziom znaczeniowy motta Muhammada i innych, odwołujących się do zwycięstw inskrypcji, które odnaleźć można na niemal wszystkich budowlach Alhambry — na Dziedzińcu Mirtów, na Fontannie Lwów, na kolumnach tego dziedzińca, nawet w Łazienach, a także w Sali Dwóch Sióstr. Muhammad uczynił Alhambkę monumentem, upamiętniającym jego powrót do tronu (1362) i triumfalne zwycięstwo pod Algeciras (1369). W tym sensie Alhambra stała się głównym pomnikiem muzułmańskiej potęgi w Hiszpanii. Dalej O. Grabar sugeruje, że dziedzińce, a szczególnie Dziedziniec Lwów, którym dotąd tradycyjnie od czasu romantyzmu przypisywano funkcje reprezentacyjne, miały nie tyle służyć funkcjom dworskim, ile komemoratywnym ku czci zwycięstwa⁷³. Skontrastowanie delikatnej architektury z zewnętrznym warownym wyglądem nasuwały badaczowi myśl, że pałac posiada jakiś sekret, który cytadela ma bronić⁷⁴. Uwagi O. Grabara sformułowały „nieuchwytnie skojarzenia”⁷⁵ romantyków, co być może oni intuicyjnie odczuwali.

Faktu, że Alhambra — główny pomnik zwycięstw wiary muzułmańskiej — przetrwała, a nawet była siedzibą królów chrześcijańskich i zachwycała oczy wszystkich pokoleń, nie zawdzięczamy przypadkowi. To egzotyka form, hermetyczność napisów, zamknęła przed niepowołanymi głębszy sens pałacu. Piękno, dekoracyjność form, ukryły zwycięską symbolikę Maurów, stały się jedynym sensem architektury. Nie ma wątpliwości, że bez tego Alhambra nie zachowałaby się do naszych czasów. Postać Muhammada znalazła życzliwy oddźwięk w legendach romantyków. Uosabiała ideał dobrego władcy, który całym życiem służy swojemu narodowi. Oddajmy więc głos legendzie:

„Muhammad Rudy dbał o Grenadę w wieloraki sposób. Zbrojnie przysparzał jej chwały, gdy losy się odmieniły, ugodą zapewniał niepod-

⁷⁰ Crayon: *The Alhambra*... s. 281.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Grabar, *op. cit.* s. 204.

⁷³ *Ibidem* s. 136-157.

⁷⁴ *Ibidem* s. 103-115, 167-186.

⁷⁵ Roscoe, *op. cit.* s. 3-6, 18-19.

ległość. Był miłościwym władcą, dobrym organizatorem, dał początek administracji prawnej, założył szpitale, szkoły, kuchnie publiczne, popierał sztukę, był miłośnikiem historii i poezji. Choć wspaniały w swych przedsięwzięciach, był prosty w obęjsiu i umiarkowany w rozrywkach. Unikał przepychu w ubiorze, szaty były tak proste, że nie do odróżnienia od stroju poddanych. Zmarł w 79 roku życia. Taki był ten oświecony patriota książę, który założył Alhambrę”⁷⁶. Nietrudno więc zrozumieć, że postać ta inspirowała romantycznych mecenasów i przywódców narodowych, a w ich gronie był również Tytus Działyński.

Drugim ważnym wątkiem legend była historia obrony Grenady i walk wyzwoleniczych Maurów. Wielokrotnie opisywano kilkumiesięczne oblężenie Grenady. Apologizowano „walkę szlachetną i heroiczną, akty honoru, poświęcenia i odwagi, w których patriota jak męczennik ginie na straży najcenniejszego skarbu — sławy, domu, religii i kraju”⁷⁷.

Upadek Grenady był nie tylko historią bohaterskiej ofiary rycerstwa dla ojczyzny, ale niósł ze sobą krzepiące przesłanie. I znów oddajmy głos legendzie:

„to nie król Boabdil wyszedł z orszakiem z Grenady, lecz fantom duchów i demonów, którym pozwolono przyjąć te kształty, by oszukać chrześcijańskich wodzów. Zaś Boabdil i rycerze zamknięci są mocą silnego zaklęcia w górze św. Heleny pod ogrodami Generalife... Nie tylko Boabdil, ale cała Hiszpania znajduje się w mocy zaklęcia. Nie ma takiej pieczary, samotnej wieży na równinach czy zrujnowanego zamku na wzgórzach, w którym nie spoczywają od wieków śpiący rycerze, aż do czasu, kiedy ich grzechy są przebaczone”. Za grzechy te Allah zezwolił, by królestwo przeszło na pewien czas w ręce niewiernych... Napisane jest w księdze przeznaczenia, że kiedy klątwa będzie cofnięta, Boabdil wyjdzie z góry na czele swojej armii, obejmie tron w Alhambrze i dziedzictwo w Grenadzie i zbierając razem zaklętych rycerzy ze wszystkich części Hiszpanii zdobędzie Półwysep i zwróci go narodowi”⁷⁸. Po stracie Grenady nie opuściła Maurów nadzieja na odzyskanie wolności. Wielokrotnie wybuchały powstania prowadzone z desperacką energią i płomiennym patriotyzmem wobec przeważających sił najeźdźcy⁷⁹. Bogata i barwna historia dziejów Maurów grenadyjskich w pełniejszym świetle pozwala widzieć koncepcję rezydencji kórnickiej. Alhambra, ciesząca się dużym zainteresowaniem już w epoce Oświecenia, w interpretacji romantyków nabrała specyficznej, patriotycznej wymowy. W jej dziejach znalazł odzwierciedlenie mit o romantycznym królestwie, jego wysoko rozwiniętej kulturze, kwitnącej gospodarce, dużym znaczeniu politycz-

⁷⁶ Crayon, *op. cit.* s. 287.

⁷⁷ Roscoe, *op. cit.* s. 14-17.

⁷⁸ Crayon, *op. cit.* s. 237.

⁷⁹ Roscoe, *op. cit.* s. 245.

nym. Alhambra upadła na skutek błędów swoich władców, ale w narodzie pozostała żywa nadzieja na odrodzenie, mimo tłumionych powstań i represji. Wieki przetrwał też pałac — symbol świetnej przeszłości politycznej, najwyższego rozwoju sztuk, a jednocześnie wyraz postawy władcy, którego zasadą było dobro własnego ludu i nadzieja na rzeczywistość wolne i niezależne państwo.

Alhambra zajęła w 1828 r. szczególne miejsce w świadomości Polaków: dzięki *Konradowi Wallenrodowi* dzieje Maurów weszły do obszaru konspiracyjnej wyobraźni jako paralela historii Polski, jej sytuacji współczesnej i nadziei na przyszłość. Niewątpliwie dopiero mickiewiczowska interpretacja mogła swoją emocjonalną aktualnością podnieść Alhambrę na taki piedestał, że jej formom powierzył Działyński uświetnienie i opisanie największego skarbu, jaki posiadał — dóbr kulturalnych swojego narodu.

Analogie mauretańskie rzeczywiście mogły znakomicie poszerzyć wymowę ideową rezydencji kórnickiej. Jak wiemy, formy neogotyckie rozwijały kilka wątków, mówiących o politycznej sile i prężności państwa polskiego za panowania Piastów i Jagiellonów, o zasługach szlacheckich rodów polskich oraz o tradycji, znaczeniu i roli we współczesnej Polsce rodu właściciela. Kostium „gotycki” cofał historię zamku w czasy średniowiecza. Tytus Działyński nieprzypadkowo zarządził, by wejście do zamku pokrywało się z zachowanymi od XV w. śladami bramy wjazdowej⁸⁰. Na tych korzeniach historii stanęła obecna sień. Znajdujące się w niej orientalia rozpoczynały opowieść o alegorii alhambryjskiej. Przybysz wstępował nie do zwykłej rezydencji szlacheckiej, ale na teren ziemi „nawiedzonej”. Dostępu do niej broniły dwie bramy wschodnie — odrzwia, a bruk — posadzka — ułożony był również we wschodni wzór.

Dekoracja stropu orientálną plecionką i herbami informowała, że mieszkający tu — Izabela z Czartoryskich, córka „niekoronowanego króla Polski”⁸¹ i Jan — Działyńscy są wpleceni w historię tej zaklętej ziemi, są jej dziedzicami, reprezentantami i za jej losy odpowiedzialnymi.

Po przekroczeniu „bram” w kolejnych trzech wnętrzach dekoracje sufitów i posadzek przypominały, że są to jakby enklawy, w których uśpiony jest potencjał polskiej myśli patriotycznej, a jednocześnie są echem ukrytego sensu całej rezydencji. Sens ten był celowo zawoalowany ozdobnością. Dla niewtajemniczonego oka są to tylko piękne, egzotyczne formy i to wydaje się ich jedyną funkcją.

Wspaniałe dekoracje sztukaterii (il. 5) i posadzki Salonu Fundatorów ukazywały życiową dewizę Tytusa Działyńskiego — Tylko Bóg jest zwycięzcą — i w Nim pokładana jest nadzieja, że przyszłość odmieni tragiczne doświadczenie rozbiorów. Tytus przyznaje sentencją, że walkę

⁸⁰ Dolczewska, Kosman: *Zamek w Kórniku...* s. 34.

⁸¹ E. Ruciński: *Dwory i pałace wielkopolskie*. Poznań 1913.

z bronią w rękę musiał zamienić na ugodę z zaborcą. Dzięki temu ocalił swoje dziedzictwo, małą część Polski, aby móc pracować w inny sposób dla dobra swojego narodu. Enigmatyczność arabskich liter zaciemnia istotę przesłania. Odwrócenie napisu nie ma żadnego głębszego podtekstu i jest wynikiem pomyłki sztukatora⁸².

Bogato wyposażony w treści Salon Fundatorów przylega do Jadalni. Ich związek podkreślony jest piękną intarsjowaną rozetą w korytarzyku łączącym obie sale. W Jadalni w kasetonowym stropie przedstawione są herby 71 najświetniejszych rodów polskich, a wśród nich herb Działyńskich. W ten sposób Tytus Działyński wiąże swoją patriotyczną postawę z intencjami całej szlachty, w której rękach jest los narodu. Ci najlepsi przedstawiciele rycerstwa polskiego mają według Tytusa szczytne zadanie do spełnienia, a wyjaśnić je można poprzez symbolikę znajdującą się ponad Jadalnią Sali Mauretańskiej.

Sala Mauretańska jest celem i sensem istnienia rezydencji kórnickiej. Tu zgromadzone zbiory były świadectwem wysokiej kultury narodu. Dekoracje herbowe wnętrza zakreślały terytorialne granice Polski w dobie jej mocarstwowości. Z tymi treściami łączyła się symbolika Dziedzińca Lwów i Dziedzińca Mirtów. Ewokowała wspomnienia o wielkich zwycięstwach i szeroko zakreślonych granicach państwa. Podkreślała, że w tym miejscu zogniskowały się dążenia, by jak Alhambrę Maurom, Polskę zwrócić narodowi. Chociaż chroniona warownymi murami kórnickiego zamku, na zewnątrz otoczona była wrogą przemocą, jak „Alhambra — muzułmańska oaza w środku chrześcijańskich ziem — memento dzielnego, inteligentnego, pełnego fantazji i wdzięku narodu, który zdobywał, rządził i chociaż uległ w walce, czeka na swoje odrodzenie”⁸³.

Nieprzenikliwość jej form czytelnych tylko dla wtajemniczonych dawała gwarancję, że Sala wraz ze zbiorami tak jak Alhambra przetrwa, doczeka wyzwolenia, a dokonać tego mają zakłęci w podziemiu śpiący rycerze. Pod Salą Mauretańską w Jadalni przedstawiony jest wywód najmężniejszych z rycerstwa polskiego. To oni poprowadzą naród do walki o niepodległość, gdy grzechy rządzących zostaną przebaczone.

Sam Tytus Działyński czuł się spadkobiercą najlepszych tradycji nie istniejącej Polski, przyjął odpowiedzialność za ocalenie ich od zagłady i przekazanie następnym pokoleniom. Dlatego w dekoracji lica arkad widnieją herby Ogończyk (Działyńskich) i Jelita (Zamoyskich).

Prócz tych treści, mówiących o najistotniejszych problemach pokolenia Działyńskiego, architektura Sali Mauretańskiej jest niezwykle

⁸² Wykonujący sztukaterie Konstanty Ceptowski popełnił tę samą omyłkę w realizacji kapiteli w Sali Mauretańskiej — przerysował wzór wprost na matrycę, czego rezultatem było lustrzane odbicie w odlewie. Błąd ten świadczy o tym, że sztukator traktował pismo wyłącznie jako ornament. Treści form orientalnych były zakonspirowane, więc odwrócenie napisu nie zmieniało ich wymowy.

⁸³ *Jennings Landscape...*

okazała, monumentalizująca, nastrojająca do przemysłów i zadumy. E. Ruciński tak opisywał swoje wrażenia: „Wnętrze zamku odpowiada doskonale zewnętrznej szacie. Robi wrażenie zamarłego świata, do którego żywi tylko przypadkiem się zabłąkają. Wówczas z ust słowa tylko szeptem idą, aby nie spłoszyć grobowego spokoju”⁸⁴.

Do wielu możliwości interpretacji wymowy form orientalnych w Kórniku można włączyć też chęć wyrażenia mickiewiczowskiej koncepcji oporu wszelkimi środkami, nieugiętej woli walki skrytej pod maską uległości.

Przy rozważaniu obecności historii alhambryjskiej w koncepcji kórnickiej trzeba wspomnieć o szczególnych paralelach życiowej postawy Tytusa Działyńskiego i sylwetki „oświeconego patrioty księcia” Muhamada Rudego. Tytus Działyński przyjął za swoje motto życiowe Muhamada. Jak i on walczył z bronią w rękę, a później całe swoje życie poświęcił kolekcjonowaniu skarbów kultury narodowej, popieraniu gospodarki i rzemiosła, organizowaniu instytucji oświatowych. Rezygnował z kontraktów z firmami zagranicznymi, by dać zatrudnienie i wyszkolenie miejscowym ludziom⁸⁵. Żył skromnie, granicząc z abnegacją⁸⁶, portretował się w strojach narodowych. Stworzył wspaniałą rezydencję, w której budowie sam uczestniczył. Prace wykonawcze powierzał wyłącznie robotnikom okolicznym i używał miejscowego budulca⁸⁷.

Z. Ostrowska-Kęmbłowska sugerowała, że Sala Mauretańska mogła być alegorią polskiego zamku kresowego⁸⁸. Zapewne Działyński i taką możliwość uwzględniał, ale tę symbolikę lepiej mogły wyrazić gromadzone przez niego zbiory broni siecznej, zbroi, namiotów i innych orientaliów. Niewątpliwie Działyński starał się też wyrazić sympatie protureckie, ale nie zostały one oznaczone konkretnymi formami architektonicznymi. Tu istotną, uzupełniającą rolę zapewne spełniały ryciny, akwarele, widoki Stambułu, kobierce, które Działyński otrzymał od córki Jadwigi z Turcji.

Z powyższych rozważań rysuje się spójny, jednorodny i bogaty system znaczeń nie mający równego sobie odpowiednika w Polsce. Kórnic-

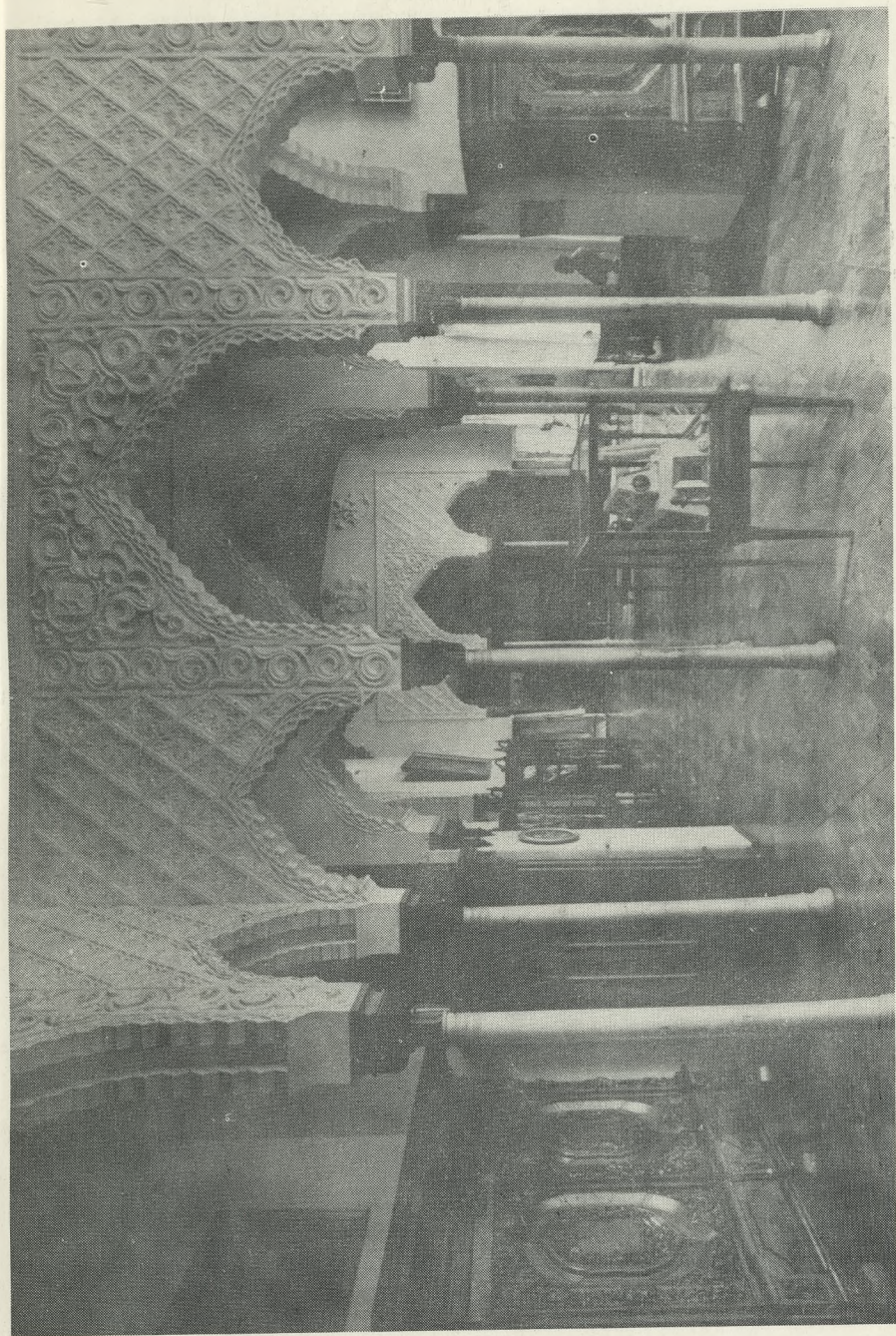
⁸⁴ Ruciński, *op. cit.*

⁸⁵ S. Bodniak: *Tytus Działyński*. [W:] *Wybitni Wielkopolanie XIX w.* Poznań 1959 s. 91.

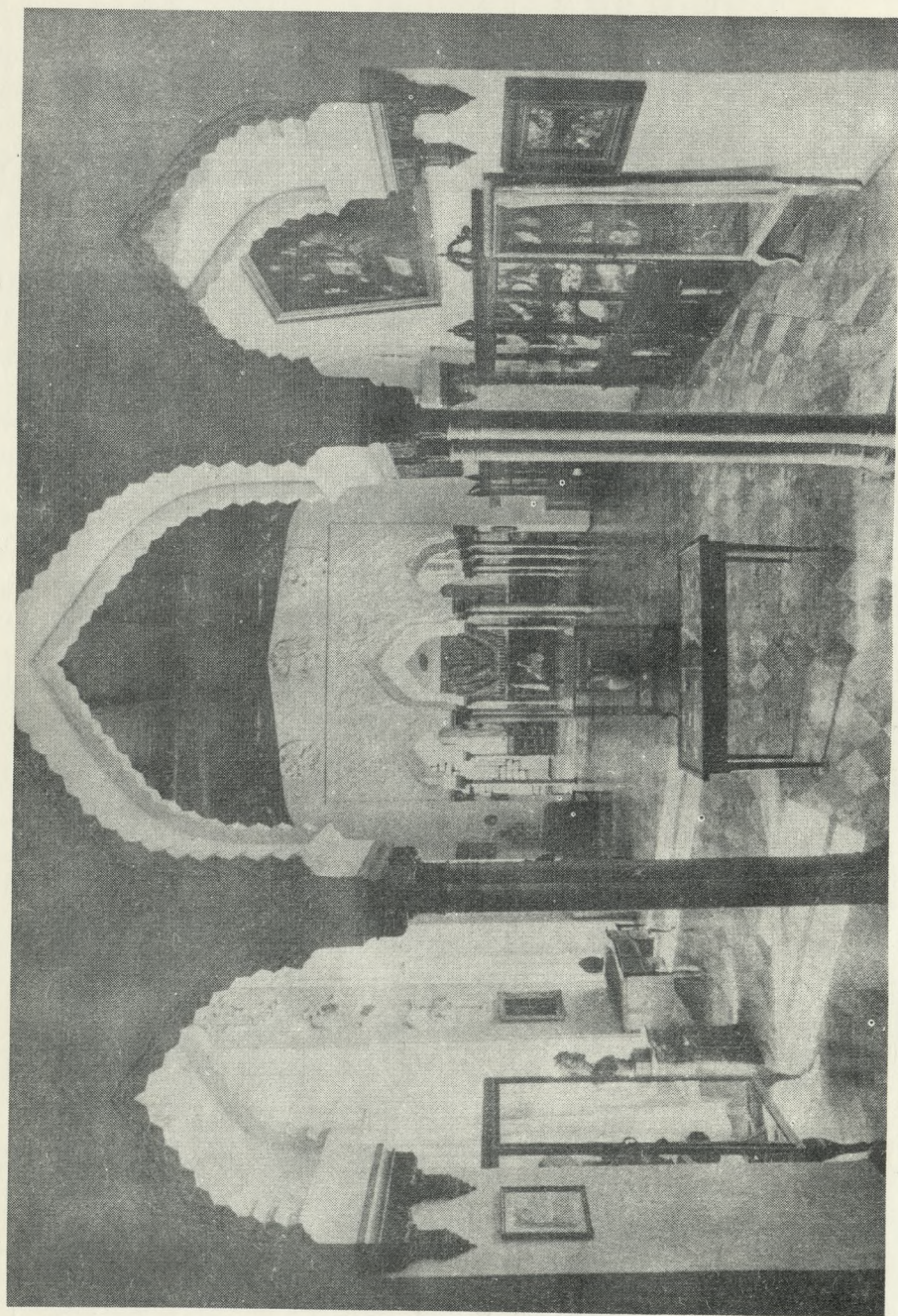
⁸⁶ Dolczewska, Kosman: *Zamek w Kórniku...* s. 43.

⁸⁷ Bodniak, *op. cit.* s. 92.

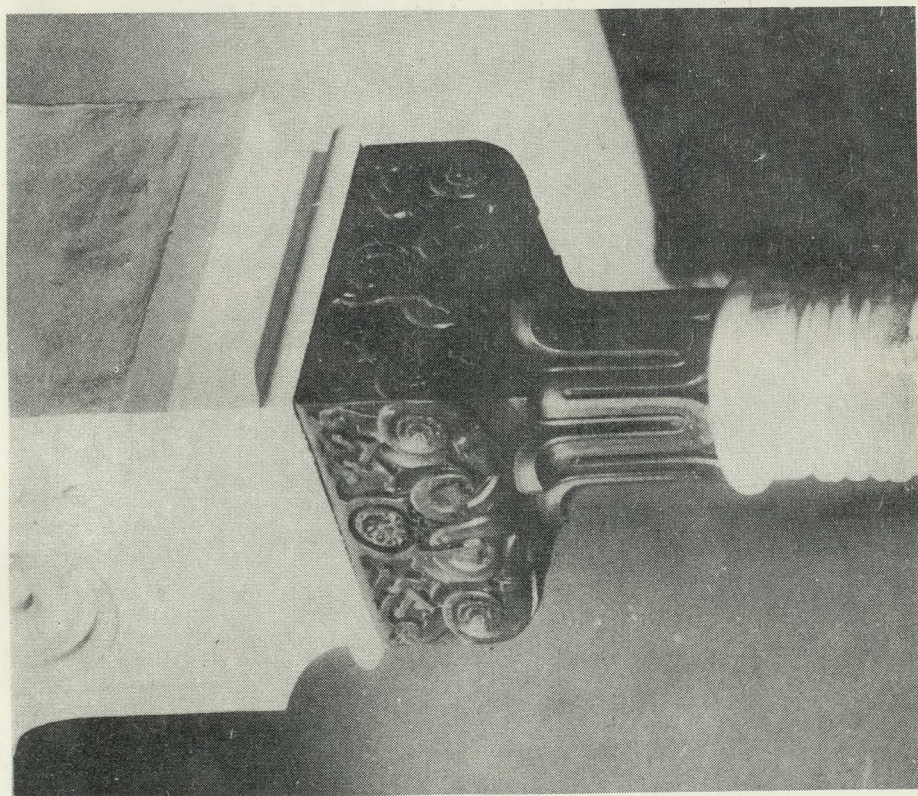
⁸⁸ Jeżeli wg tezy J. Kaźmierczaka decydujące w wyborze form orientalnych były sympatie w stronę Turcji, to zastanawia dlaczego Działyński nie zastosował elementów sztuki tureckiej, która zajmowała wyeksponowane miejsce w wydawnictwach architektonicznych. Wzorów też nie brakowało, jak wynika z korespondencji z córką Jadwigą, przebywającą w Stambule. Byłaby okazja zademonstrowania również chlubnych związków rodziny z Turcją oraz otwarcie wyrażanych sympatii; np. w liście do żony Działyński ujawnia chęć towarzyszenia córce w podróży do Turcji, gdyż — „myśl, że to Jadziatko [...] Turkom (których dziś zresztą bardzo kocham) wydane będzie, bardziej by mnie męczyła, niż 100 podróży.” — wg Kaźmierczaka: *Funkcje ideowe...* s. 60 (list z 17 XII 1853 BK 7332 k. 535).



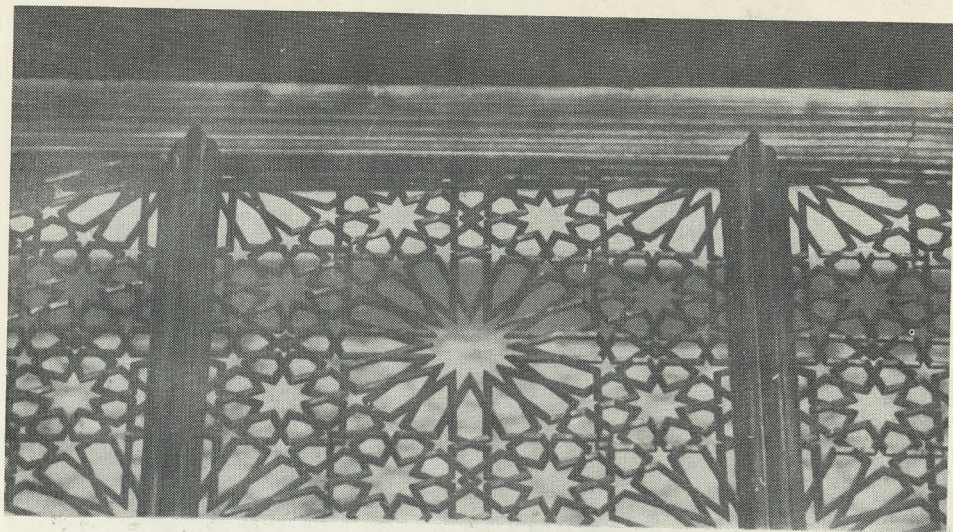
1. Kórník — zamek. Sala Mauretańska. Widok z sali wejściowej na salę środkową



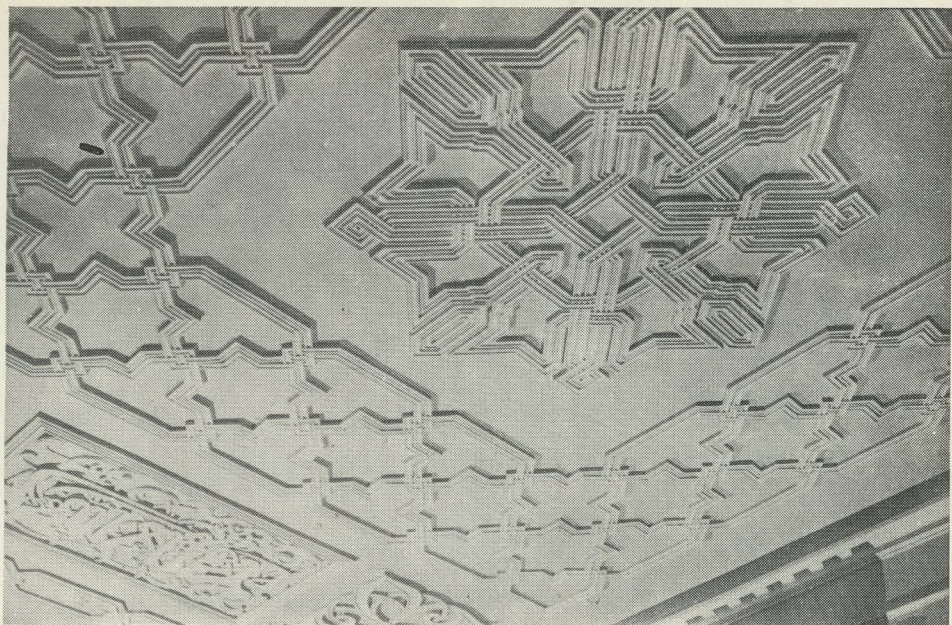
2. Kórnik — zamek. Sala Mauretańska. Widok z alkierza na salę środkową i wejściową



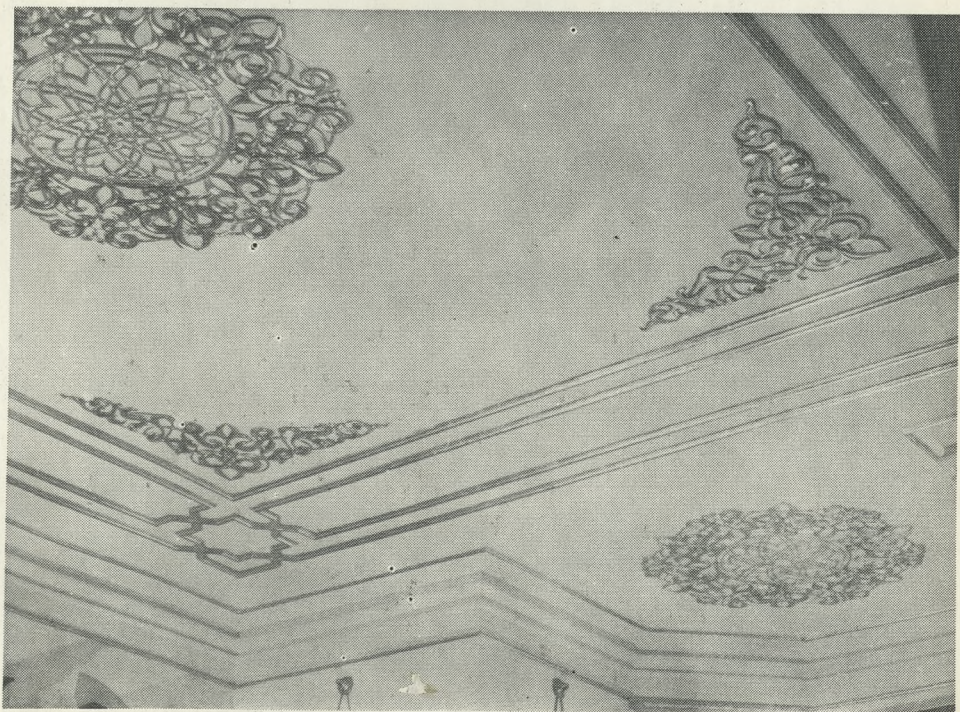
3. Kórnik — zamek. Kapitel wieńczący kolumny w Sali Mauretańskiej, zrealizowany wg karty wzornika



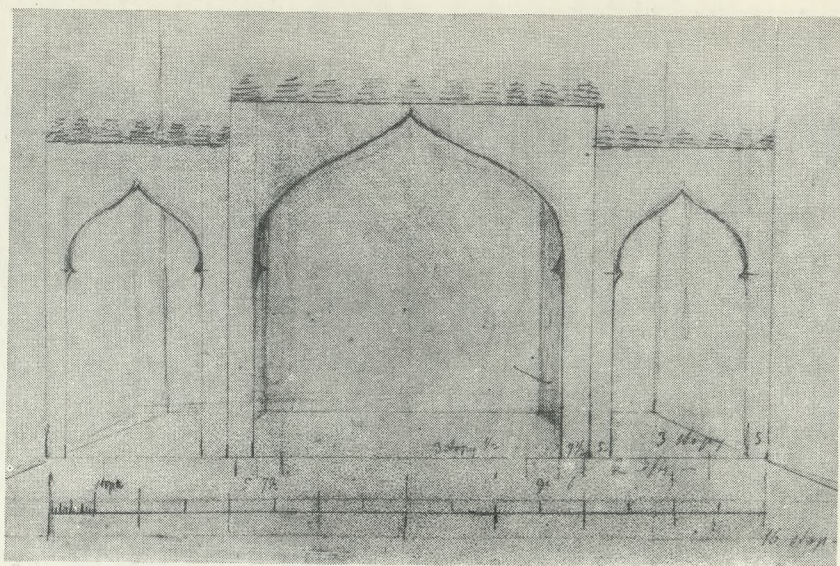
4. Kórník — zamek. Płycina balustrady w Sali Mauretańskiej



5. Kórnik — zamek. Dekoracja sufitu w Pokoju Fundatorów

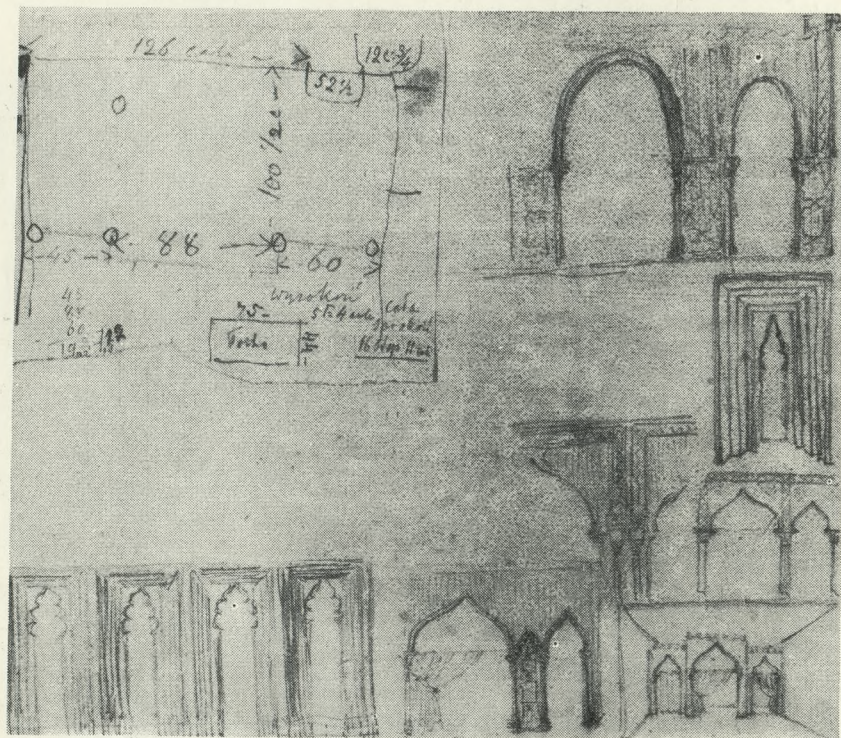


6. Kórnik — zamek. Dekoracja sufitu w Salonie



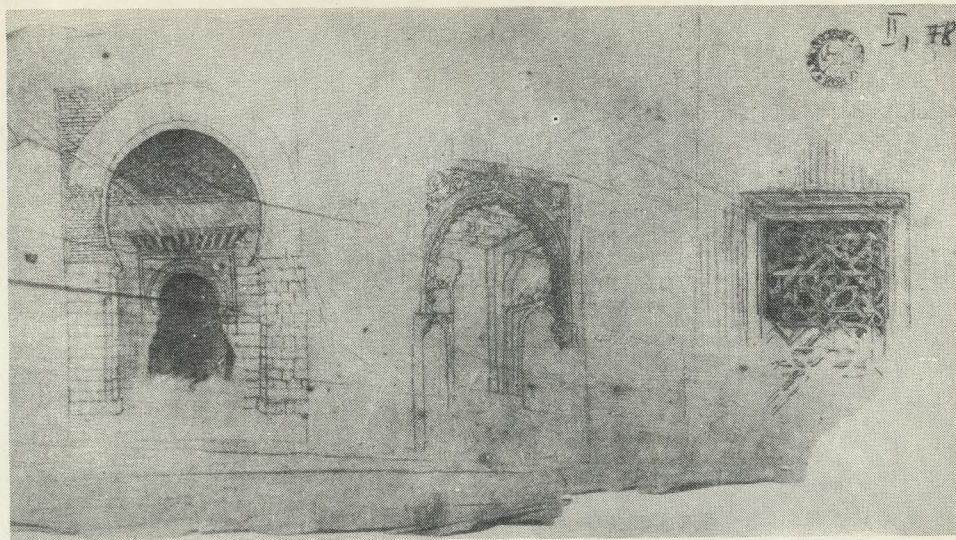
7. Jeden z projektów arkadowania dla Sali Mauretańskiej.

Rysunek ołówkiem

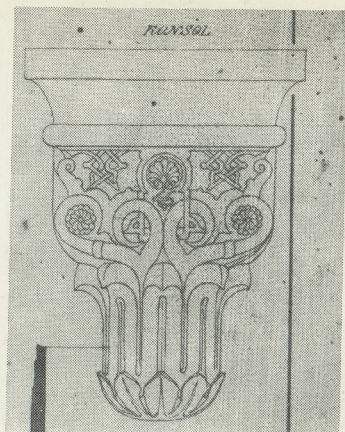


8. Szkice elementów architektury mauretańskiej.

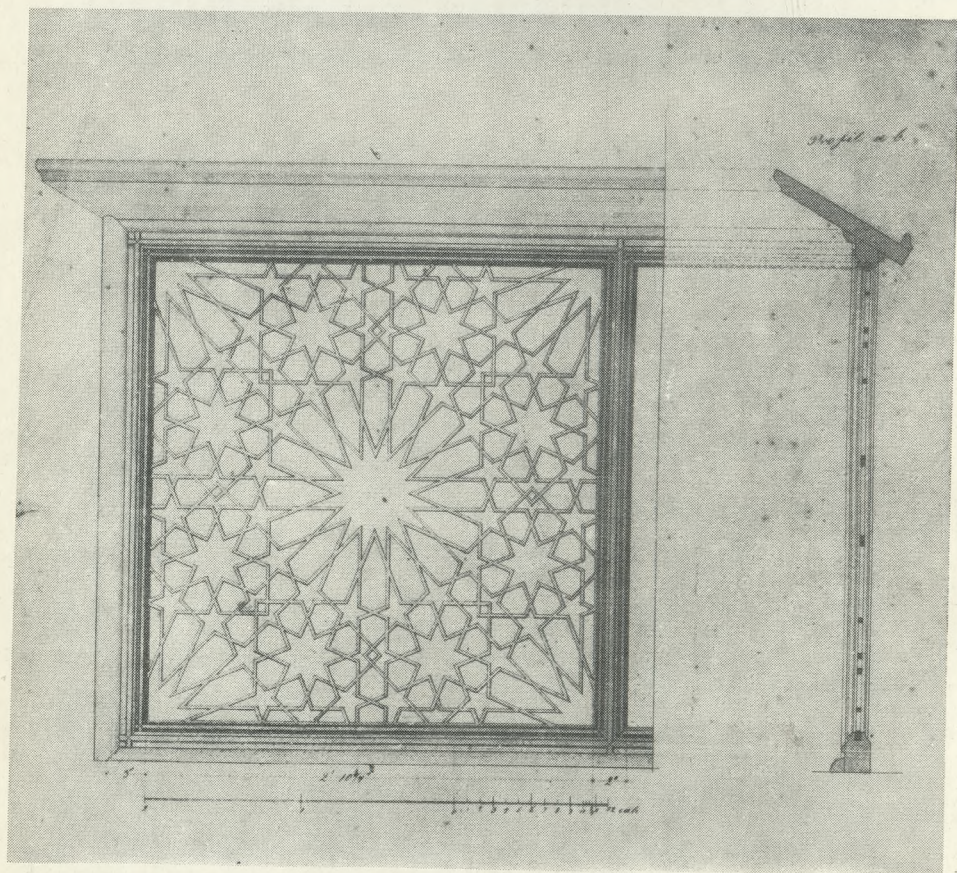
Rysunek ołówkiem z przypiętą kartką z wymiarami



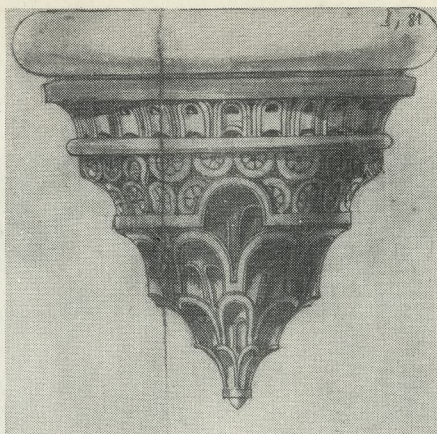
9. Trzy portale mauretańskie. Przerys z wzornika
wykonany przez Celestynę Działynską. Rysunek ołówkiem na kalce



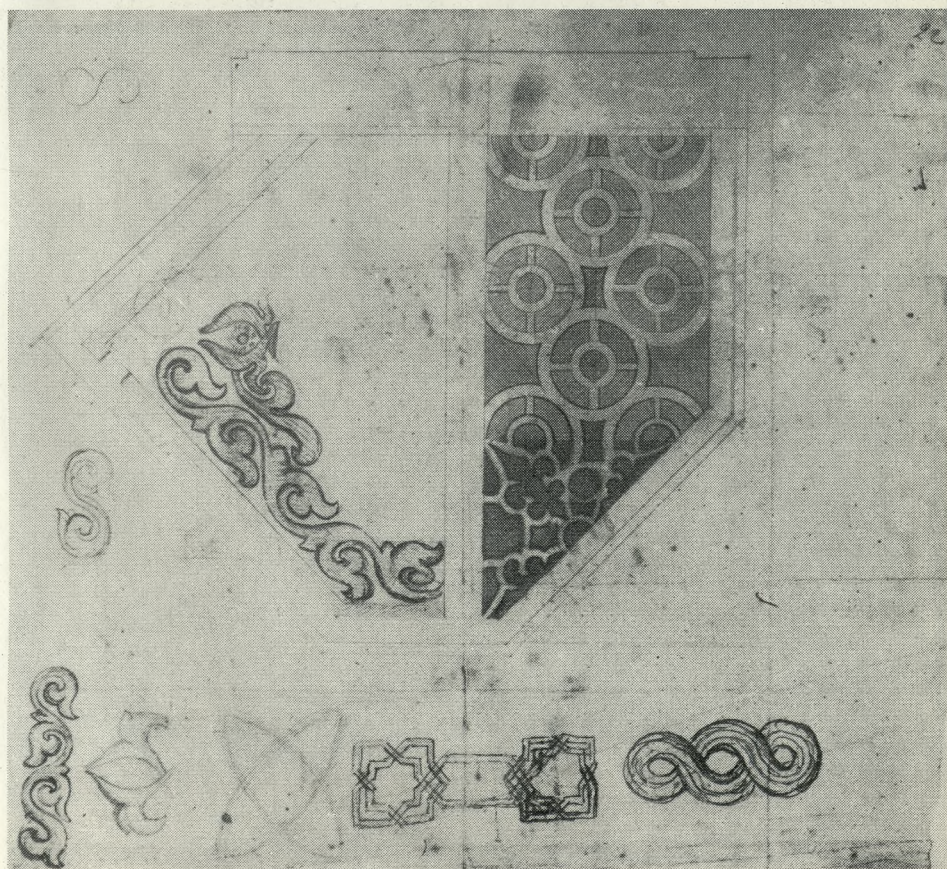
10. Fragment karty z wzornika. Wzór do zrealizowanych kapiteli w Sali Mauretańskiej



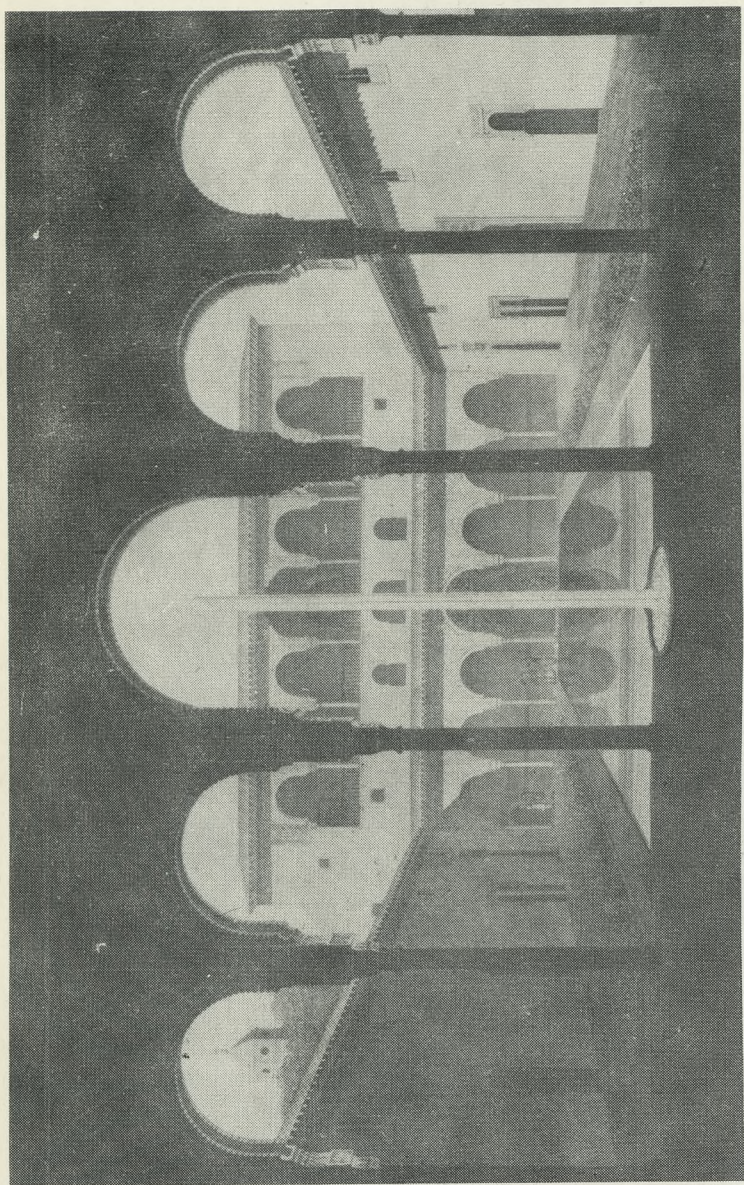
11. Projekt zrealizowanej płyciny balustrady w Sali Mauretańskiej.
Rysunek tuszem wykonany przez M. Cybułskiego



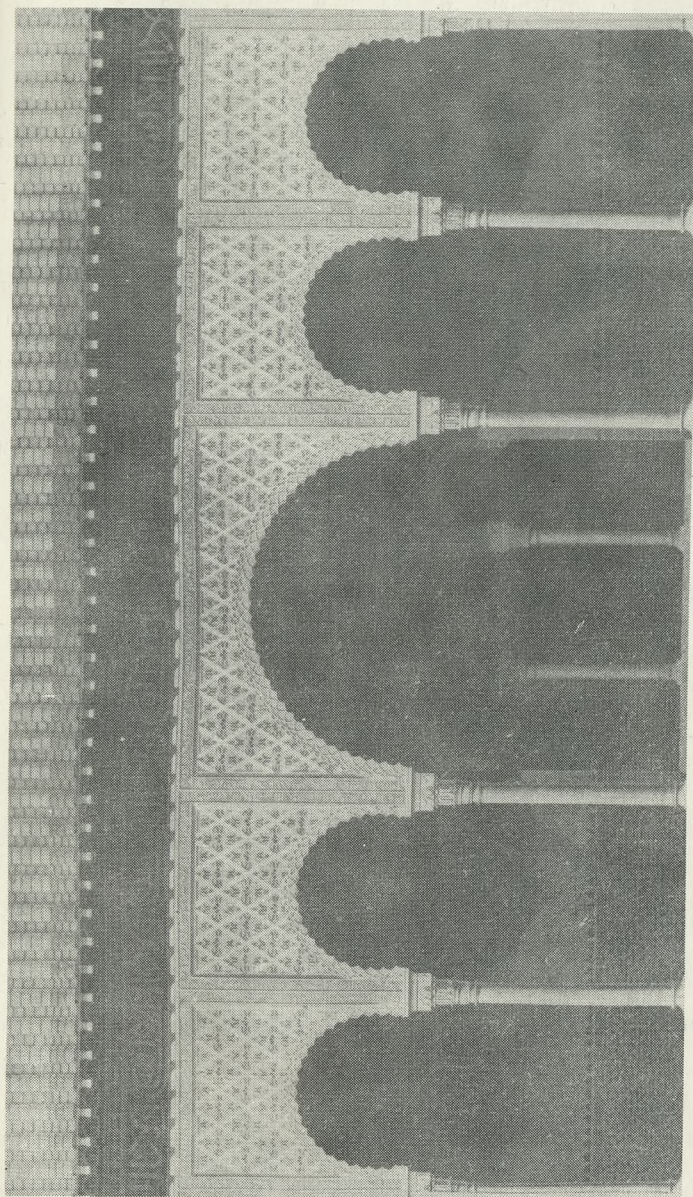
12. Projekt konsoli przyściennej zrealizowany z nieznacznymi zmianami w Sali Mauretańskiej. Rysunek tuszem i atramentem



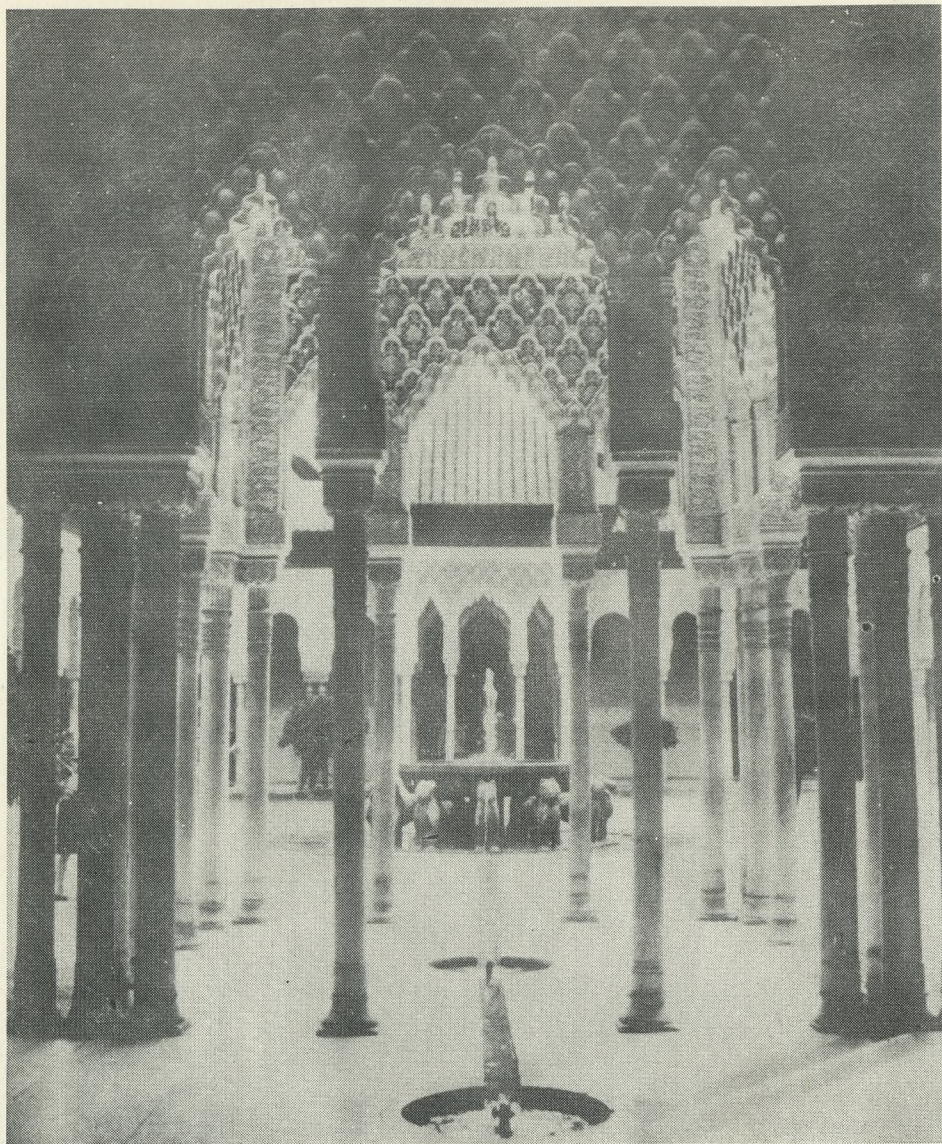
13. Szkice detali zdobniczych. Rysunek ołówkiem



14. Alhambra. Widok na portyk północny Dziedzińca Mirtów



15. Widok w portyku w Ogrodach Generalife



16. Alhambra. Dziedziniec Lwów, widok z Sali Królów

ka rezydencja także w sensie repertuaru form orientalnych jest najwspanialszym polskim obiektem architektonicznym. Być może nie wszyscy zgodzą się z niektórymi sformułowaniami i wnioskami, trzeba jednak pamiętać o wieloznaczności romantycznej symboliki, wielorakości skojarzeń i odmienym od naszego sposobie myślenia ludzi połowy wieku XIX.

Praca niniejsza jest otwarta na uwagi i uzupełnienia, zaś satysfakcją dla autorki byłoby dalsze rozwinięcie tego tematu przez innych badaczy.

KÓRNIK, ALHAMBRA AND THE ROMANTIC IDEAL.
ORIENTAL MOTIVES
IN THE ARCHITECTURE OF TYTUS DZIAŁYŃSKI'S RESIDENCE

Summary

Since the time of its reconstruction in the years 1843-1863, the Kórnik Castle shows a rich ideological program in its architecture. Both Gothic and Oriental patterns have been adopted with their symbolic meanings. The eastern elements are to be seen in all important lodgings of the Castle. The most representative Moorish Hall has been fully designed in the Moresque style and it is a transposition of the arcaded courtyards of the Alhambra and Granada Palaces. It was Tytus Działyński himself who was the designer of forms and ideological elements of the Kórnik Castle, while the executor was the architect Marian Cybulski. Their familiarity with the Oriental art was based on architectural sample-cards that were very common in the mid 19th century and on the copies of architectural and ornamental elements of the Alhambra presented at the World Exhibition in London, 1851. In the Kórnik Library there are copies and sketches of decorative elements of the Islam art as well as fine projects which prove that the adaptation of Oriental forms to the architecture of the Kórnik Castle was fully creative and independent.

The romantic interpretation of the oriental world and fascination with the buildings of the Moorish East as well as Moorish legends of the Alhambra were the immediate inspiration for Tytus Działyński's effort to insert a mysterious meaning in the Oriental decorations of his residence. Similarly to the legends of Alhambra, hopes for freedom, noble families mission and cultural heritage rescue were depicted in the decoration of the hallway, the Dining Hall, the Founders' Hall and first of all in the Moorish Hall.

