

Pawlaczyk, Mateusz

Wnętrza pałacu w Rogalinie : problemy ekspozycji a znaczenie przekazów historycznych i tradycji

Muzealnictwo 26 27, 41-66

1983

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Wnętrza pałacu w Rogalinie

Problemy ekspozycji, a znaczenie przekazów historycznych i tradycji

Wstęp

W 1974 roku odbyła się w Rogalinie konferencja naukowa nt. „Wyposażenia wnętrz rezydencjonalnych XVIII i XIX wieku”¹. Konferencja została zorganizowana z okazji 25-lecia Muzeum w Rogalinie. W myśl założeń jej organizatora prof. Kazimierza Malinowskiego, znaleźć miała odpowiedź na dwa zasadnicze pytania: czy istnieją kryteria i zasady komponowania wnętrz ekspozycyjnych typu rezydencjonalnego i jaka zachodzi relacja między nimi a problemami, które mogą determinować muzealną ekspozycję wnętrza historycznego:

1. zastane formy architektoniczne i wnętrzarskie;
2. historyczne przekazy ikonograficzne i pisane;
3. wiadomości o epoce i dawnych właścicielach i użytkownikach (tzw. postulat „środowiska kulturowego”);
4. estetyka historyczna a współczesny gust i smak autora ekspozycji i odbiorcy.

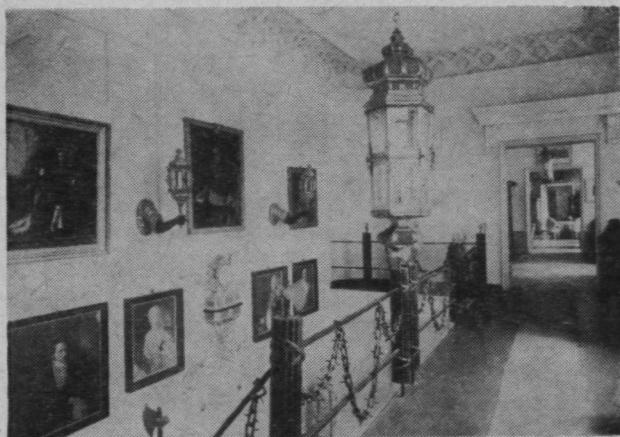
Innymi słowy, który z tych problemów winien być najważniejszy, który ma stanowić przewodnią ideę scenariusza ekspozycji zespołu wnętrz i jakie winny być spełnione ku temu warunki, czyli jaka między nimi powinna zachodzić relacja?

Do powyższych rozważań dochodzi jeszcze zagadnienie autentyczności obiektów ekspozycyjnych. W sytuacji braku oryginalnych sprzętów i niemożności ich zastąpienia innymi, problem ten jest rzeczywiście istotny. Prof. Malinowski tak ujmował to zagadnienie: *posłużę się tu przykładem bardzo drastycznym – otóż słyszałem o takim zamku w Czechach, którego średniowieczną architekturę wyposażono w meble i sprzęty, jakie użyto do filmu o Janie Husie, to znaczy meble będące absolutnymi falsyfikatami, bo nie rekonstrukcjami czy rekapitulacjami w rodzaju produkcji naszej Desy, ale meblami wymyślonymi na podstawie rysunków, przypuszczeń czy wizji średniowiecza. Przykład, który przytoczyłem jest jaskrawie skrajny, ale często stoimy wobec podobnych problemów i popełniamy podobne – choć w mniejszym wymiarze – grzechy. Pokazujemy np. wnętrza, w których mały procent*

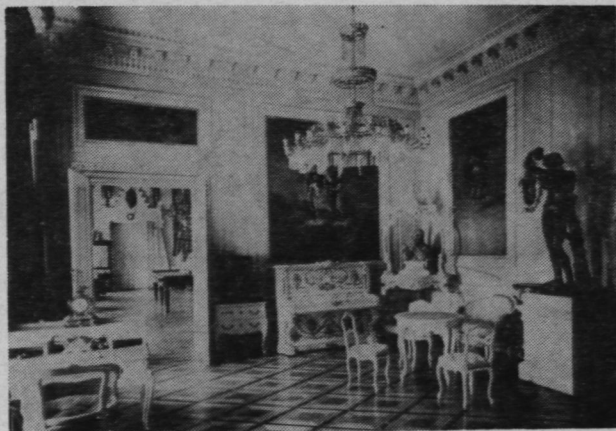
stanowią meble autentyczne, a reszta jest rekonstrukcja dziewiętnastowieczną. Bardzo dobrą, wierną, przekonywującą, budzącą nawet podziw nad zdolnościami falszerskimi naszych rzemieślników XIX-wiecznych, ale niemniej – falsyfikatami. Jest to więc jeden z problemów, które dla praktyki muzealnej są bardzo istotne.

Z drugiej strony sprawa wiąże się z możliwościami ekspozycyjnymi, wynikającymi z posiadania zasobów muzealnych, co również zasygnalizował Profesor: *Inną trudność stanowić będzie fakt, że my chcemy pokazać to, co mamy w magazynach naszych wielkich działów rzemiosła artystycznego: 1) że chcemy pokazać rzeczy dla nas najlepsze, najcenniejsze, najbardziej typowe; 2) że możemy pokazać tylko to, co posiadamy; możemy co prawda postulować, że chcemy mieć obiekt taki czy inny, który by lepiej pod względem funkcjonalnym i artystycznym odpowiadał epoce czy spełniał postawione warunki, ale takiego obiektu nie mamy, ani wypożyczyć nie możemy.*

Konferencja rogalińska nie spełniła oczekiwań, ale też spełnić ich chyba nie mogła. Zaprezentowane referaty przedstawiły wprawdzie obraz wnętrz rezydencjonalnych polskich i obcych z XVIII i XIX w., zapoznały również ze znanymi polskimi realizacjami muzealnymi, ale w żadnym, nawet w najmniejszym stopniu nie dotknęły problemów rogalińskich. Zaciążyło tutaj powszechne wówczas przekonanie, że na temat historycznych wnętrz Rogalińskich niewiele wiadomo, a wobec zniszczenia przedwojennego archiwum Raczyńskich, nic więcej dowiedzieć się już nie można. W związku z tym ze sformułowanych we wstępie przez prof. Malinowskiego czterech problemów, w referatach i dyskusji zasygnalizowano jedynie trzeci (wiadomości o epoce o dawnych właścicielach i mieszkańcach, czyli wysunięty przez Profesora postulat środowiska) i ustosunkowano się do problemu czwartego czyli zagadnienia estetyki historycznej i współczesnej. Na temat tego ostatniego, interesująco wypowiedział się również prof. Malinowski: *poza uwarunkowaniami historycznymi i tzw. postulatem środowiska reszta należy już do naszego gustu i smaku, ale nie chcielibyśmy operować samym gustem i smakiem, bo znowu świadom*



1. Klatka schodowa w pałacu z kolekcją portretów rodzinnych (przed 1939 r.)
1. Cage d'escalier du palais avec une collection de portraits de famille (avant 1939)



2. „Salonik Amorków” na piętrze (przed 1939 r.)
2. „Salon de Petits Amours” à l'étage du palais (avant 1939)

mość historyczna nas uczy, że każda epoka miała swój smak w urządzaniu wnętrz: inaczej widzieli wnętrza ludzie osiemnastego wieku, inaczej czasów romantycznych, wiktoriańskich itd., na pewno i my mamy swój gust, z którego nasi wnukowie będą się zapewne też śmiali, jak my śmieliśmy się z gustów naszych poprzedników, przedstawicieli Młodej Polski, „fin de siècle”, z tymi wszystkimi pluszami, frędzlami, kanapami, firanami etc. Dzisiaj nadal są tak śmieszne i „egzotyczne”, że zaczęły być atrakcyjne (...) te zmieniające się gusta mogą wpłynąć na zestaw i dobór eksponatów. Może dojdziemy do wniosku, że w ogóle w tym względzie nie można żadnych zasad stawiać, bo to też byłoby zasadą, że wnętrza jest rezultatem kompozycji artystycznej autora ekspozycji, że jest ono dziełem kustosa opiekującego się pałacem i zbiorami (...). Może to jest właśnie zasadą: dobre oko, trafny wybór według jakiegoś indywidualnego smaku, który trudno nawet zdefiniować, ale który pozwala na to, by – jak w Głuchowie – były zrobione fałszywe tkaniny, ale pasujące znakomicie, żeby były wystawione sprzęty dosyć dziwne i niezgodne z ich historyczną funkcją, ale jednak z dużym smakiem.

Rekapitułując posłużę się również wypowiedzią Profesora: *Krótko mówiąc problematyka jest tutaj bardzo szeroka i bardzo obszerna (...) ale chyba zgodni jesteśmy wszyscy co do tego, że kiedyś przecież powinno się dojść do jakichś wniosków, spróbować ustalić jakieś zasady komponowania tych wnętrz; bo z problemów tych wynika wiele trudności czysto praktycznych, by wspomnieć o sprofilowaniu polityki zakupowej czy pewnych preferencjach konserwator-*

skich (...). Może dałoby się coś rozsądnego ustalić, co mogłoby legitymować się poważniejszym usadnieniem naukowym, a co pokierowałoby naszą polityką w tych względach.

Pytanie prof. Malinowskiego pozostaje dotąd bez odpowiedzi. Daleki jestem od tego, by odważyć się taką odpowiedź sformułować, Sądzę zresztą że jest to zadanie chyba niemożliwe, konieczne jest natomiast wnikliwe i wyczerpujące zreferowanie stanu badań nad czterema zagadnieniami przytoczonymi na wstępie w odniesieniu do Rogalina, które to wg prof. Malinowskiego, są czynnikami determinującymi charakter ekspozycji typu rezydencjonalnego. Tym bardziej że dwa pierwsze nie były dotychczas przedmiotem szczegółowych badań w odniesieniu do Rogalina i dopiero w ostatnich latach, ujawniono wiele nieznanych dotąd faktów. Są to wyniki badań architektonicznych, prowadzonych w zespole pałacowym od 1975 r. oraz przede wszystkim wyniki kwerendy ikonograficznej i archiwalnej, jak również powtórne przeanalizowanie źródeł już poprzednio znanych lecz pomijanych, bądź błędnie interpretowanych². W rezultacie mimo, że badania te nie są jeszcze zakończone – uzyskano nowe perspektywy badawcze, dzięki którym możliwe jest już teraz ramowe odtworzenie wyglądu dawnej siedziby Raczyńskich, w miarę szczegółowe prześledzenie zmian, jakich w niej dokonano w stu pięćdziesięcioletnim okresie jej istnienia oraz sprecyzowanie historycznych funkcji poszczególnych wnętrz, a także zrekonstruowanie dawnego ich wystroju architektonicznego i w mniejszym stopniu, wyposażenia ruchomego. Pomimo tego obraz rezydencji rogałińskiej



3. Zbrojownia w pałacu (przed 1939 r.)

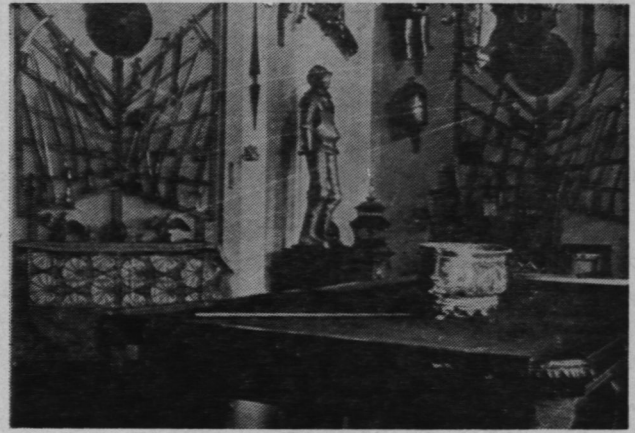
3. Armurerie du palais (avant 1939)

nie jest i być nie może pełny. Posiada wiele luk, jest ponadto niespójny chronologicznie. Sądzę jednak, że obejmuje najważniejsze dokonania i zawiera najbardziej istotne w historii Rogalina wartości zarówno ideowe jak artystyczne i użytkowe.

Celem niniejszego artykułu jest więc zebranie i krytyczne uporządkowanie całego materiału badawczego dotyczącego dawnych wnętrz pałacu³, sformułowanie go we wnioski i postulaty odnośnie nowej ekspozycji i poddanie go publicznej dyskusji. Tak różnorodny metodologicznie temat omówiono w trzech osobnych zagadnieniach, z których każde, mimo, że dotyczy odrębnej problematyki, zmierza do takich samych wniosków.

Kilka uwag o sposobie aranżacji wnętrz ekspozycyjnych w muzeach rezydencjach

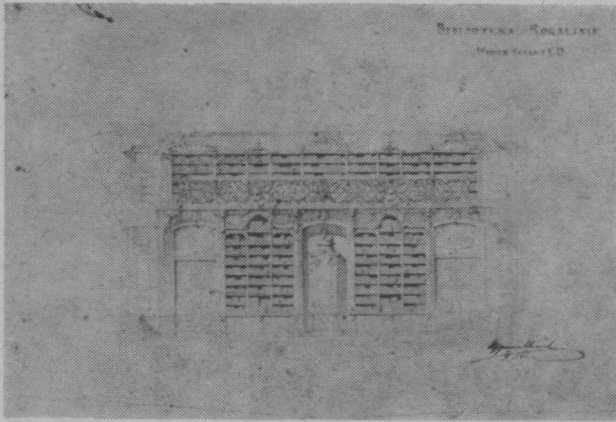
Na wspomnianej konferencji w Rogalinie J. Gostwicka mówiła m. in. o różnorodności i wielości rozwiązań w polskim muzealnictwie typu rezydencjonalnego. *W objętych przez państwo zamkach i pałacach opracowano w większości wypadków muzealną wersję wystroju wnętrz. W związku z tym powstało wiele koncepcji odrębnych, a polskie muzealnictwo daje szereg przykładów różnych interpretacji tego nie łatwego zagadnienia. Sprawą istotną jest to, że przy maksymalnym wykorzystaniu źródeł zarówno pisanych, jak ikonograficznych trzeba brać pod uwagę współczynnik zmienności tych wnętrz w ciągu biegu historii ... Z dru-*



4 Fragment Zbrojowni (fot. amatorska z ok. 1910 r. w zbiorach Z. Kasprowicza w Poznaniu)

4. Fragment de l'Armurerie (Photo d'amateur, vers 1910, de la collection de Z. Kasprovicz de Poznań)

giej jednak strony *balast przeobrażeń historycznych, owa komponenta faktów przefiltrowana przez umysłowość i doświadczenia człowieka współczesnego nie pozwala na tworzenie układów wnętrzowych w charakterze – nazwałabym to – panoptycznym, lecz każe łączyć te problemy w sposób świadomy i nie mechaniczny (...)* Logika konsekwentego przeprowadzenia myśli warunkuje bowiem czytelność i stanowi uzasadnienie stworzonych układów wprowadzając moment ich komunikatywności⁴. I rzeczywiście, jeśli przeanalizujemy znane polskie przykłady ekspozycji wnętrz różnorodność metodyczna oraz różnorodność rozumienia i interpretowania ich jest zastanawiająca. Wynika zapewne nie tylko z odmienności metod i założeń jej twórców, ale także z niepowtarzalności i indywidualności uwarunkowań historycznych. Dla dokonania porównań spróbuję wstępnie usystematyzować bardziej znane i znaczące realizacje muzealne. Rodzaje ekspozycji, czy inaczej mówiąc, sposoby jej aranżacji odzwierciedlają jednocześnie stosunek ingerencji muzealnika w kompozycję wnętrza, a więc rozmiary jego udziału twórczego oraz tym samym stopień szczególności przyjętych uwarunkowań historycznych. Między tymi czynnikami – jak się zdaje – zachodzi stosunek odwrotnie proporcjonalny, to znaczy, że ich suma składa się na formę i treść konstrukcji ekspozycyjnej; jest więc warunkiem formalnie wystarczającym dla stworzenia tej konstrukcji. Te również czynniki i ich wzajemne relacje przyjąłem jako kryteria podziału w mojej próbie systematyki. Zwracałem również uwagę na relacje jakie zachodzą w poszczególnym wnętrzu między zespołem mobiliów ekspozycyjnych



5. Z. Hendel, projekt biblioteki na piętrze palacu, 1894 r. (w zbiorach Gabinetu Rycin MN Kraków, nr inw. III PL 4076)

5. Z. Hendel, projet de la bibliothèque à l'étage du palais, de 1894 (collection du Cabinet des Estampes du Musée National de Cracovie, no d'inv. III PL 4076)



6. Widok Zbrojowni wg „Przyjaciela Ludu”, R.7: 1840 nr 20

6. Vue d'Armurerie selon "Przyjaciela Ludu" ("Ami du Peuple") R. 7: 1840 no 20



7. Kominek w bibliotece wg projektu Z. Hendla, 1894 r., w nastawie portret Rogera Raczyńskiego, mal. L. Kapliński 1864 (zachowany MN Poznań nr inw. Mp 1373), wg „Architekt” R. 1:1900–1901 z.8, tabl. IV

7. Cheminée dans la bibliothèque, d'après le projet de Z. Hendel 1894 avec le portrait de Roger Raczyński, peint. L. Kapliński en 1864 (conservé au Musée National de Poznań, no d'inv. Mp 1373) selon "Architekt". ("Architecte") R. 1: 1900–1901 cahier 8, tabl. IV

zycyjnych (niezależnie czy w układzie współcześnie muzealnym, czy historycznym) a kontekstem wystroju architektonicznego, oraz wzajemnie między poszczególnymi wnętrzami, jak i w stosunku do architektury całego zespołu. Trzeba jeszcze dodać, że tak samo, jak w historycznych rezydencjach nowożytnych pojawiały się dwa typy wnętrz (mieszkalno-reprezentacyjne i rezydencjonalno-muzealne), tak samo i w realiach muzealnych będziemy mieli do czynienia z rekapitulacjami czy rekonstrukcjami obydwu typów. Biorąc pod uwagę te wszystkie czynniki, można wyróżnić sześć zasadniczych rodzajów czy sposobów aranżowania ekspozycji wnętrz⁵, a mianowicie:

1. Prezentowanie historycznych wnętrz z zachowanym w całości lub w większości wyposażeniem. Warunkiem takiej ekspozycji jest zachowanie pierwotnego wyposażenia, a działalność muzealnika ogranicza się w tym wypadku do jego strzeżenia i ewentualnie do nieznacznej korekty, o ile oczywiście wymaga tego logika ekspozycji (mam tu na myśli usuwanie późniejszych, często przypadkowych i kłócących się z pierwotną ideą naleciałości); przykładem mogą być niektóre wnętrza Łańcuta, Nieborowa, Kórnika i Pszczyzny.

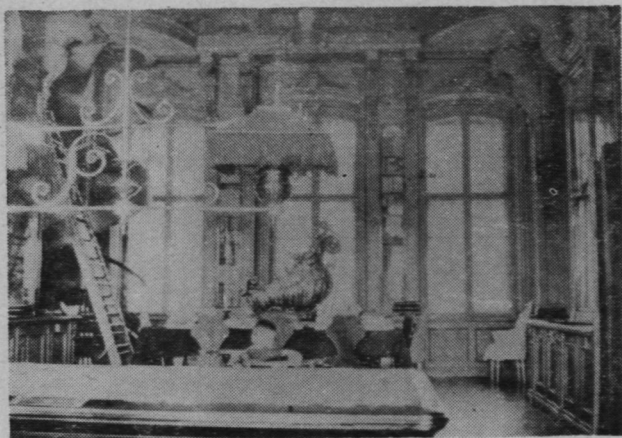
2. Rekonstruowanie częściowo zachowanych wnętrz przy użyciu oryginalnego bądź zastępczego wyposażenia na podstawie szczegółowych przekazów historycznych (źródeł pisanych lub ikonograficznych) z możliwością pewnej systematyzującej i porządkującej korekty. Efekt tego zabiegu będzie w rezultacie podobny do omówionego poprzednio. Przykładem takiego rozwiązania może być powojenna rekonstrukcja Łazienek lub niektórych wnętrz Wilanowa.

3. Włączenie do wnętrza zachowanego z wystrojem architektonicznym treści zgodnych z jego historyczną, pierwotną funkcją, ale nie wynikających bezpośrednio ze źródeł; wprowadzenie oryginalnych, zastępczych lub nowych sprzętów, skomponowanie ich w kontekstach i układach zgodnych z regułami wnętrz z danej epoki.

Warunek takiej aranżacji, to zachowanie pośrednich przekazów źródłowych oraz duże walory artystyczne i historyczne architektury i jej wystroju, a także nie kwestionowana wartość semantyczna obiektu. Rola autora ekspozycji jest w tym wypadku stosunkowo duża, uzależniona jedynie od stopnia szczegółowości źródeł oraz od jego tzw. wiedzy o epoce. Przykładem tego typu ekspozycji może być aranżacja wnętrz wilańskich, zwłaszcza z epoki Sobieskiego.

4. Potraktowanie zabytkowego wnętrza i jego architektonicznego wystroju jako scenografii dla zaprezentowania nowych dla tego obiektu treści. Przy czym stopień podporządkowania ekspozycji przesłankom sugerowanym przez wnętrze, jego historię i wystrój będzie w zasadzie tylko wizualno-kompozycyjny. Tym sposobem stworzyć można przeglądową i dydaktyczną ekspozycję wnętrz historycznych w ujęciu np. chronologicznym czy tematycznym. W każdym jednak wypadku wprowadzone nowe treści będą miały niewielki lub żaden związek z szczegółowymi przesłankami wnętrza. Ekspozycję taką realizowano najczęściej w wypadku niezachowania oryginalnego wyposażenia i dokładnych źródeł lub niedużej (wątpliwej) ich wartości historycznej bądź artystycznej. Przykładem mogą być niektóre wnętrza w Pszczyńcu, choć w tym wypadku eklektyzm tej ekspozycji jest eklektyzmem dziewiętnastowiecznym, sama zaś ekspozycja w równym stopniu przeglądowa co historyczna, bo prezentująca dziewiętnastowieczny obraz epok poprzednich. Innym przykładem, choć także niedopowiedzianym i niezupełnie czytelnym była ekspozycja z ostatnich lat w Rogalinie, gdzie ideą przewodnią był m. in. przegląd stylistyczny i historyczny wnętrz od renesansu do biedermeieru. Ekspozycja tego typu zezwala na dużą swobodę twórczą autora i uzależniona jest w głównej mierze od przyjętej koncepcji teoretycznej, nie liczącej się najczęściej ani z przesłankami szczegółowymi ani z postulatami ogólnymi, a jedynym jej argumentem jest logika i potrzeby wykładu dydaktycznego.

5. Zaaranżowanie w zabytkowym wnętrzu autorskiej, artystycznej ekspozycji np. rzemiosła artystycznego czy malarstwa, podporządkowanej plastycznemu działaniu wystroju wnętrza, eksponujące niekiedy jego wartości dekoracyjne i rzadziej historyczne. Ekspozycja taka zakłada świadome, twórcze reinterpretowanie wartości historycznych wnętrza, często ich szczególne zaakcentowanie, ale w formie wyrwanej z kontekstu historycznej funkcji i zabytkowego wyposażenia, przy jednoczesnym eksponowaniu wyłącznie dekoracyjnych walorów wnętrza. Mamy tu najczęściej do czynienia z ekspozycją artystyczną, kształtowaną miejscami nawet zgodnie z regułami kompozycji wnętrz historycznych (częściej jednak niezgodnie) ale w istocie nie liczącą się z historycznymi determinantami obiektu. Powiązanie ekspozycji z wystrojem wnętrza odbywa się tylko na zasadzie wierności naszym współczesnym gustom, smakom i intuicji artystycznej. Ekspozycja taka jest z gruntu



8. Widok biblioteki (fot. amatorska z ok. 1910 r. w zbiorach Z. Kasprowicza)

8. Vue de bibliothèque (photo d'amateur, vers 1910, de la collection de Z. Kasprowicz)

ahistoryczna, przeznaczona jedynie do estetycznego smakowania. Wymaga ogromnego wyrobienia artystycznego i gustu. Winna jednak być, co należy podkreślić, prezentowana właśnie jako ekspozycja artystyczna. Często bowiem dochodzi do nieporozumienia, gdyż posiada ona fałszywe znamiona wnętrza, a przez osadzenie jej w zabytkowej architekturze mylnie sugeruje się jej historyczność. Przykładami, *nota bene* doskonałymi w swoim rodzaju, były ekspozycje Gołuchowa i Rogalina stworzone na początku lat sześćdziesiątych przez prof. Kępińskiego.

6. Wprowadzenie do zabytkowych wnętrz ekspozycji o nowych zupełnie treściach, nie powiązanych z historycznymi tradycjami obiektu. Walory dekoracyjne architektury i wnętrza będą dla takiej ekspozycji obojętne i w najlepszym wypadku stanowić mogłyby ekspozycję samą w sobie. Mam tu na myśli klasyczną („gablottkową”) prezentację muzealną typu historycznego, etnograficznego, przyrodniczego itp. W tym wypadku ekspozycja rządzi się swoimi, zupełnie niezależnymi prawami, a zabytkowe wnętrza stanowią tylko jej kubaturowe zaplecze. Jako przykład może tu posłużyć pierwsza ekspozycja Rogalina z 1949 r.

Zastanović się jeszcze należy nad stosunkiem jaki zachodzi w każdym z wymienionych rodzajów ekspozycji między poszczególnym eksponatem, a całym ich zespołem tworzącym układ wnętrza. Otóż w dwóch pierwszych wypadkach eksponat jest ściśle określony i przypisany konkretnemu miejscu w ogólnym układzie. W trzecim i czwartym przykładzie indywidualność eksponatu w dalszym ciągu podporząd-



9. Fragment dekoracji sztukatorskiej plafonu biblioteki wg proj. Z. Hendla, stan z 1977 r.

9. Fragment de décoration de stucage du plafond de la bibliothèque d'après le projet de Z. Hendel, état de 1977

kowana jest kryteriom całego układu; nadal on sam, wyrwany z kontekstu nie komunikuje właściwych sobie funkcji i treści. Natomiast w dwóch ostatnich przykładach znaczenie pojedynczego eksponatu niezależnie od kontekstu jest nieporównanie większe w budowaniu treści całej ekspozycji. Sam zaś eksponat jest nośnikiem indywidualnych znaczeń. Porównując relację zachodzącą między zespołem eksponatów czyli układem wnętrza (obojętnie jaką zawiera łącznie treść, mniej czy bardziej spójną), a kontekstem architektury i wystroju, w który go umieszczono łatwo zauważyć, że w trzech pierwszych wypadkach istnieje jednoznaczna zależność na zasadzie przyporządkowania. Natomiast w trzech ostatnich przykładach nie ma prawie żadnego powiązania. Innymi słowy, tylko w trzech pierwszych przykładach czynniki historyczne, takie jak zabytkowy wystrój, wyposażenie, pierwotne funkcje i treści wnętrza, mają istotne znaczenie dla koncepcji i układu formalnego ekspozycji. W trzech ostatnich natomiast brane są pod uwagę w stopniu niewielkim lub po prostu pomijane. Przy czym decyzja o tym, jaki ma być udział czynników historycznych i współczesnych, należy już do autora ekspozycji najczęściej uzależniona jest, jak na to wskazuje analiza znanych przykładów, od naukowej oceny wartości czynników historycznych oraz zamierzeń i celów stawianych przed nową ekspozycją. Nie można więc przydawać powyższej systematyce znaczenia wartościującego i nie to było celem jej stworzenia, bowiem każda z omówionych koncepcji legitymuje się jakimś uzasadnieniem i każda, teoretycznie rzecz biorąc, ma



10. Salon owalny na parterze, przy stole siedzi Edward Raczyński (fot. amatorska ok. 1920 r. w zbiorach Z. Kasprowicza)

10. Salon oval au rez-de chaussée, à table Edward Raczyński (photo d'amateur, vers 1920, de la collection de Z. Kasprowiczy)



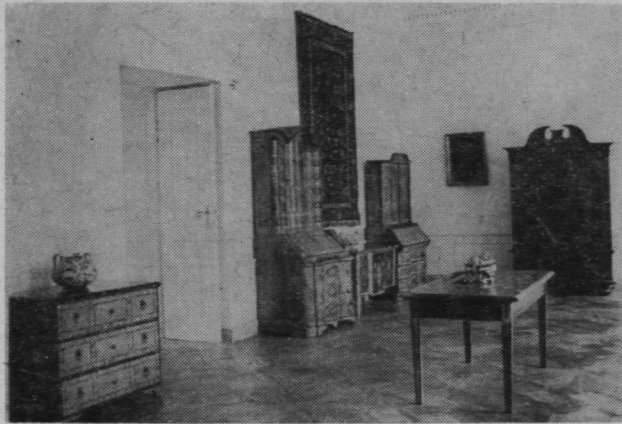
11. 12. Fragment ekspozycji salonu środkowego na piętrze (dawna Zbrojownia) poświęconej K. Arciszewskiemu, ok. 1950 r.

11. 12. Fragment de l'exposition du salon central à l'étage (ancienne Armurerie) consacrée à K. Arciszewski, vers 1950

rację bytu we współczesnym muzeum. Każda bowiem realizuje zupełnie odmienne założenia i komunikuje zupełnie inne treści i wartości historyczno-artystyczne. Każda osadzona jest w odmiennych realiach społeczno-politycznych. Wychodzi naprzeciw zupełnie różnym zapotrzebowaniom i realizuje inne cele. Różnica między nimi, uogólniając oczywiście, polega na proporcji udziału pierwiastka historycznego i współczesnego (twórczego) i rzecz w tym by każdorazowo proporcje te optymalnie wyważać. Pytanie więc brzmi: czy możliwe jest określenie tych proporcji? Sądzę, że preferencje te winny iść w kierunku naukowej oceny wartości postulatów historycznych i ich przydatności w realizowaniu założeń merytorycznych, przyjętych jako idea i koncepcja ekspozycji muzealnej. Punktem wyjścia dla rozważań o nowej aranżacji także i wewnątrz rogalińskich, musi więc być sprecyzowanie stanowiska odnośnie trzech zagadnień: weryfikacji stanu badań nad historycznymi wnętrzami Rogalina, sformułowanie idei i koncepcji scenariusza przyszłej ekspozycji oraz oceny przydatności i celowości postulatów historycznych w realizacji przyjętej koncepcji.

Na marginesie tych rozważań należałoby jeszcze zastanowić się, czy stworzona na użytek tego artykułu systematyka ekspozycji muzealnych typu rezydencjonalnego i wynikające z niej definicje podpadają i w jakim stopniu (lub czy w ogóle) pod pojęcia wyływające z aktualnego stanu badań muzeologii oraz czy systematyzujące kryteria tu użyte zgodne są z przyjętymi w teorii naukowej zasadami. W ogólnej definicji





13. Ekspozycja na piętrze pałacu poświęcona kulturze szlacheckiej, ok. 1950 (meble polskie i śląskie, kilim i ceramika polska, 2 poł. XVIII w.)
13. Exposition à l'étage du palais dédiée à la culture de la noblesse vers 1950 (meubles polonais et silésiens, tapis-kilim et céramique polonais, II-ème moitié du XVIII-ème siècle)

muzeum przyjętej po dyskusji przez W. Gluzińskiego⁶ przytoczone są warunki, jakie winien wykazać przedmiot (instytucja, ośrodek, miejsce czyli potocznie „muzeum”), a więc pełnienie funkcji (przez różne szkoły ustawianych w różnej hierarchii): gromadzenia, badania i opracowywania naukowego, konserwowania i przechowywania oraz udostępniania (eksponowania) zbiorów (przedmiotów muzealnych). Z kolei pojęcie „przedmiotu muzealnego”⁷, jako elementu zbiorów definiowane jest jako obiekt materialny, wykazujący cechy oryginału (tzn. cechy zgodności z rzeczą, którą przedstawia) oraz pozostający w relacji z muzeum na gruncie wymienionych wyżej funkcji.

Obydwie definicje Gluzińskiego są zbyt ogólne, by mogły być przydatne dla naszych potrzeb. Trzeba jednak podkreślić, iż nie są one sprzeczne ze stosowanymi w powyższym wywodzie pojęciami i określeniami. J. Świecimski⁸, zajmujący się analizą typologiczno-porównawczo-genetyczną utworów muzealnych, a więc problematyką bardziej szczegółową niż Gluziński, bo sprowadzającą się (w uproszczeniu) do systematyki ekspozycji muzealnych jako utworów architektoniczno-plastycznych, na wstępie swoich rozważań wyklucza historyczne kolekcje autorskie, jako nie naukowe (z czym należałoby polemizować). W dalszej jednak części analizując rozróżnione przez siebie grupy i typy ekspozycji, przytacza wiele cech i warunków jednoznacznie charakterystycznych również dla

ekspozycji wewnątrz w muzeach – rezydencjach⁹, takich jak np. czynnik apoteozy osób lub idei oraz moment ich reprezentacyjności, zasada dekoracyjności i jej funkcje estetyzujące, a także stosunek tych czynników do autentycznej historycznej architektury, stanowiącej oprawę takiej ekspozycji. Typ ekspozycji w muzeum – rezydencji jest jednak najbardziej bliski wyróżnionej przez Świecimskiego grupie trzeciej (można ją nazwać naukowo-dydaktyczną i ilustracyjną), w której *wszystkie obiekty bez względu na ich typ formalny podporządkowane są funkcji ilustrowania treści naukowej (...)* Oznacza to, że właściwym przedmiotem ekspozycji (w strefie treści naukowej) przestają być okazy (wzięte jako indywidualne przedmioty materialne) ale problemy naukowe oraz przedmioty tych problemów, z reguły więc przedmioty ogólne wykreowane przez poszczególne dyscypliny naukowe¹⁰. W tym właśnie autor dopatruje się zasady „narracji naukowej” realizowanej przez reprezentacyjność przedmiotów wobec procesów, zdarzeń i idei tzn., że funkcja obiektu oryginalnego nie kończy się na prezentacji jego samego, lecz jest elementem budującym narrację, czasem nawet w sposób wykraczający lub odmienny „ontycznie” (tzn. jako typ) w stosunku do samego przedmiotu^{6,11}.

Jeśli teraz powrócimy do definicji „przedmiotu muzealnego”, przytoczonej za W. Gluzińskim i dokonamy w niej pewnego uzupełnienia za J. Świecimskim, mianowicie, iż jest to obiekt lub zespół obiektów materialnych o cechach oryginału, będący przedmiotem oddziaływania muzeum, tzn. współtworzący jeden z jego podstawowych celów i uzbrojeni takim instrumentem ponownie przyjrzymy się kryteriom, za pomocą których dokonaliśmy rozróżnienia sześciu rodzajów ekspozycji wewnątrz typu rezydencjalnego, to – podsumowując – możemy postawić tezę, iż wyróżnikiem tego rodzaju ekspozycji będzie zakres podporządkowania przedmiotu muzealnego i dekodowanych przez niego treści, koncepcji narracyjnej przyjętej dla ekspozycji jako całości utworu muzealnego.

Innymi słowy, tak pojęta ekspozycja może być określona mianem zbioru bezpośredniego, to znaczy takiego, którego potencjał informacyjny został historycznie ukształtowany i może być przedmiotem postępowania badawczego. Funkcja zaś elementu tego zbioru (czyli przedmiotu muzealnego) jest dwójaka: pierwotna, czyli właściwa jego strukturze oraz wtórna, polegająca na jego roli w zbiorze. Przy czym



14. Ekspozycja poświęcona postępowym nurtom Oświecenia francuskiego, ok. 1950 r. (na stole traktat Woltera i ryciny z wizerunkami wybitnych postaci, w głębi na komodzie kilkanaście tomów dzieł Monteskiusza, Diderota i Woltera) meble rokokowe i neorokokowe, kilim „dworski” ok. XVIII w., polski, świecznik-pająk miśnieński ok. 1750 r.)
14. Exposition consacrée aux courants progressistes du Siècle des Lumières français, vers 1950 (sur la table le traité de Voltaire et les gravures aux effigies d'éminents personnages, au fond sur la commode une quinzaine de volumes de Montesquieu, de Diderot et de Voltaire)



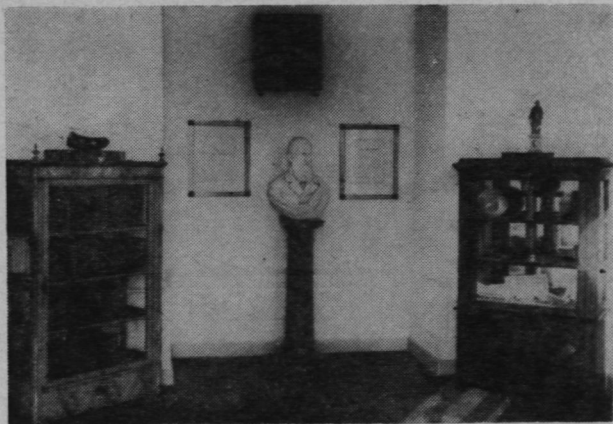
15. Fragment ekspozycji w tzw. „pokoju herbowym” upamiętniającej Wiosnę Ludów, ok. 1950 r. (ryciny z portretami E. Plater i E. Szczanieckiej, broń palna z XVIII i XIX w., sztandary masońskie)
15. Fragment de l'exposition aménagée dans la dite "chambre d'armoiries" en souvenir des Révolutions de 1848, vers 1940 (gravures aux effigies de E. Plater et E. Szczaniecka, arme à feu du XVII-ème et du XIX-ème siècles, étendards de francmaçon)

funkcja wtórna obiektu poszerza i uzupełnia (czasem nawet zmienia lub dezaktualizuje) jego formę pierwotną, w szczególności w zakresie wartości informacyjnej¹².

W praktyce muzealnej rzadko mamy do czynienia z „czystymi” formami różnego rodzaju ekspozycji. Najczęściej, będąc w różnym stopniu uzależnionym od zastanych treści historycznych czy przekazów źródłowych oraz różnej ich wartości historycznej i artystycznej, zmuszeni jesteśmy dokonywać wyboru każdorazowo i w rezultacie w obrębie tej samej realizacji łączyć kilka rodzajów ekspozycji. Purystyczne przestrzeganie zasad ekspozycji wewnątrz jest niemożliwe i nie wskazane z innych jeszcze względów, bowiem również w przeszłości nie były one przecież rozumiane i komponowane purystycznie.

Często znane nam przykłady wykazują wiele sprzeczności, dowolności, braku konsekwencji w kształtowaniu dawnych wnętrz. Trzeba zdać sobie sprawę, że wnętrza te pełniły przede wszystkim określone funkcje pozaartystyczne, np. użytkowe czy ideowe i dopiero muzeum nakazuje im pełnić rolę poznawczą. Ponadto obecne gusty i upodobania estetyczne stoją często w sprzeczności z poglądami i regułami artystycznymi prezentowanych epok. Niekiedy będąc wierni

historii stoimy w opozycji do dzisiejszej estetyki i w sposób niezawiniony narażamy się na „estetyczną” krytykę współczesnych. To, co w XVII czy XVIII w. uchodziło za *modus* – o czym wspominał w swojej wypowiedzi prof. Malinowski – dziś okazuje się co najmniej estetycznym dysonansem. Podobnie dziewiętnastowieczny eklektyzm i *horror vacui* budziły jeszcze do niedawna uczucia sprzeczne z naszym gustem. Nie zdajemy sobie sprawy z tego, jak bardzo nasze gusty i potocznie pojmowana wiedza historyczna uwięzione są w dziewiętnastowiecznym rozumieniu minionych epok, jak bardzo na nasz obraz historii nakłada się nienaukowy sposób widzenia przeszłych pokoleń. Zbyt często operujemy ciągle stereotypami,



16. Tzw. „Gabinet J.I. Kraszewskiego” – ekspozycja pamiątek jubileuszu pisarza z 1878 r. w dawnej małej sypialni na parterze, ok. 1950 r.
16. Le dit „Cabinet J.I. Kraszewski” – exposition de souvenirs de la célébration du jubilé en 1878, arrangée dans l'ancienne petite chambre à coucher au rez-de-chaussée, vers 1940

które prócz uogólnień i uproszczeń zawierają również błędy. Nieprawdziwym stereotypem jest przecież pojęcie „marmurowej bieli posągów greckich”, „białokamiennych kościołów romańskich”, „surowości gotyckiej architektury” itd. Trudna do wyobrażenia jest także kolorystyka klasycystycznych wnętrz, gdzie oprócz antycznej bieli i złota pojawiają się pełne i mocne kolory czerwieni, amarantu, zieleni szmaragdowej, błękitu pruskiego czy żółci kadmowej. W rezultacie od obrazu historii przedstawionego w muzeum oczekuje się potwierdzenia słuszności i obiektywności naszych współczesnych gustów, a jeśli w tej konfrontacji pojawiają się sprzeczności i dysonanse, kładzie się je na karb braku wycucia i „jarmarcznych” upodobań jego twórców, nie chcąc przyznać, że zawodzi nas intuicja historyczna oraz brak szczegółowej wiedzy. Podczas, gdy celem ekspozycji muzealnej jest stworzenie w miarę obiektywnego obrazu historii, a przynajmniej jego wycinka. Nie mamy prawa korygować tzw. „omyłek” historii w imię współczesnych preferencji ideowych. Historia – nauka nie jest przecież powołana do „prostowania” dziejów lecz do ich odkrywania, a muzealnictwo winno obiektywnie odkrycia te prezentować i upowszechniać zrekonstruowany na ich podstawie obraz dziejów. Jest więc to nic innego jak realizacja postulatu „narracji-historycznej”¹³ wysuniętego przez Jerzego Topolskiego i w tym aspekcie może być on rozumiany jako kolejne kryterium kształtowania ekspozycji muzealnej.

Historyczne wnętrza rogalińskie w świetle przekazów ikonograficznych i źródeł pisanych – przeobrażenia wystroju, funkcji i znaczeń ideowych

Pałac rogaliński budowany w latach około 1770–1780¹⁴ jako rezydencja zamożnego szlachcica, wpływowego urzędnika królewskiego i zarazem oficjalnej osobistości stronnictwa dworskiego, cieszącej się dużym mirem i uznaniem wielkopolskiej szlachty, od samego początku zawierał i realizował program rodowej i reprezentacyjnej siedziby magnackiej, stanowi również funkcjonalne, przeznaczone na cały rok dla najbliższej rodziny właściciela zaplecze mieszkalne, spełniające wymogi ówczesnego standartu. Niezależnie więc od potrzeb tzw. reprezentacji, wynikającej z pozycji społecznej właściciela i z tytułu piastowanych przezeń urzędów, zawierał również program wygodnej, prywatnej siedziby mieszkalnej. Obydwie funkcje realizowane były zresztą zgodnie z duchem epoki: w pałacu jako budowli w swej strukturze barokowej w myśl przyjętego wówczas schematu istniał konsekwentny rozdział tych funkcji narzucony przez samą architekturę. Pierwsze piętro głównego korpusu tzw. *piano nobile* czy *bel étage* przeznaczone było na potrzeby reprezentacyjne. Tutaj mieściła się monumentalna sala jadalna zajmująca dwukondygnacyjną przestrzeń obydwu traktów w części południowej, sąsiedowało z nią nieduże wnętrze bawialni (*chambre de compagnie*), przez które amfiladą prowadziło wejście do najważniejszego pomieszczenia na piętrze: sali balowej (*grande salon*) rozplanowanej na rzucie elipsy z prostokątnymi aneksami po bokach, zajmującej również dwie kondygnacje, dalej zaś w trakcie ogrodowym mieścił się drugi *chambre de compagnie*, natomiast w trakcie frontowym duże pięcioposiowe pomieszczenie o reprezentacyjnym charakterze mieszcząca zapewne rodzinną kolekcję obrazów. Na piętrze w części północnej znajdował się także paradny dwupokojowy apartament mieszkalny, składający się z sypialni i garderoby-gabinetu. Tak wyglądało rozplanowanie *bel étage* w końcu lat osiemdziesiątych XVIII w. czyli już po pierwszej klasycystycznej przebudowie. Poprzednio układ wnętrz był nieco różny, wynikający z innego, bo centralnego usytuowania klatki schodowej.

Wnętrza parteru z wyjątkiem reprezentacyjnego holu z owalnym klasycystycznym westybulem, będącym przeróbką dawnej barokowej klatki schodowej, posiadały od początku charakter prywatno-mieszkal-



17. Ekspozycja etnograficzna (!) w salach galerii obrazów, ok. 1950 r.

17. Exposition ethnographique (!) dans les salles de la galerie de peintures, vers 1940

ny. Były tu więc przedpokoje, sypialnie, garderoby, gabinet, bawialnia, salon, jadalnia i kredens. Pomieszczenia *stricte* mieszkalne czyli sypialnie i garderoby stanowiły odrębne niekomunikujące się zespoły połączone jednak amfiladami *antichambrow* z pokojami wspólnego użytku, takimi jak bawialnia, salon i jadalnia. Funkcje poszczególnych wnętrz wynikały z ich usytuowania w całym rozplanowaniu pałacu oraz dostosowywały się do architektury, podziału i wielkości pomieszczeń. Całość parteru, podobnie zresztą jak piętra, stanowiła zwarty logiczny system wynikający z układu architektonicznego. Jeśli rozplanowanie piętra było bardziej podporządkowane rytmowi bryli i podziałowi elewacji całego budynku, to układ wnętrz parteru wykazywał dużą niezależność i wynikał przede wszystkim z potrzeb funkcjonalnych. W sumie rezydencja rogałińska w końcu XVIII w. stanowiła udane połączenie funkcji reprezentacyjnych i mieszkalnych. Pod tym względem Rogaliń tkwi z jednej strony w tradycjach pałacu barokowego, z drugiej zaś wykazuje wpływy nowej koncepcji siedziby wiejskiej zapoczątkowanej w połowie XVIII w. francuską teorią i praktyką architektoniczną.

Dekoracja architektoniczna wnętrz, ich wystrój i wyposażenie ruchome znane jest obecnie tylko częściowo i to dopiero z fazy modernizacji klasycystycznej z lat osiemdziesiątych. Oprócz zachowanego w znacznym stopniu układu architektonicznego wnętrz oraz ich wystroju sztukatorskiego, podziału ścian, boazerii, parkietów, stolarki, okien i drzwi, możemy również z łatwością zrekonstruować rodzaj tkanin ściennych, umiejscowić i w części odtworzyć forme



18. Ekspozycja tzw. „pokoju herbowego” zaaranżowana przez autora w nawiązaniu do tradycji tego wnętrza, 1978 r.

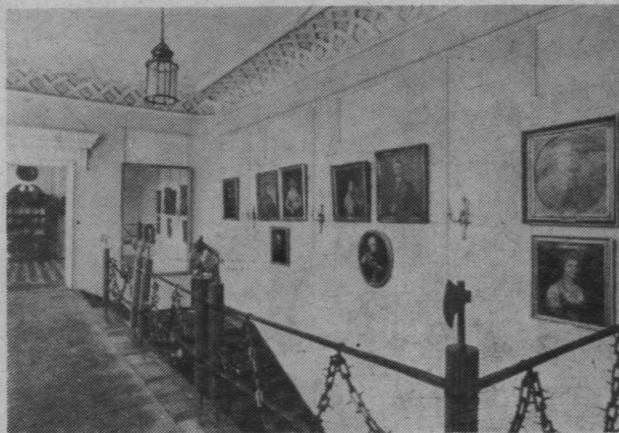
18. Exposition de la dite "chambre d'armoire" arrangée par l'auteur, poursuivant la tradition de cet intérieur, de 1978

nieistniejących piecy, kominków oraz oczywiście określić funkcje większości pomieszczeń. Niemożliwa jest jednak rekonstrukcja wyposażenia czy choćby określenia rodzaju ruchomości jakie w tych wnętrzach się znajdowały. Możemy tylko na podstawie analogii z innymi rezydencjami oraz czerpiąc z ogólnej wiedzy o epoce, nakazów mody i obowiązującej wówczas etykiety dworskiej domniemywać. Jedyne, znany przekaz z tego czasu (z lat ok. 1775) tak opisuje tryb życia, zwyczaje i ceremoniał panujący wówczas w Rogalinie: *Rozkład wewnętrzny pałacu, uszeregowanie pokoi, ich ilość, pojemność – wszystko to było obliczone tak, by dom mógł pomieścić wszystkich napływających gości nie krapując właściciela i bez narażania go na niewygodę (...). Styl życia w Rogalinie uderzał nowością i imponował ludziom (...). Do stołu jadalnego nie zasiadało po dawnemu tłumne zbiegowisko. Stołów było kilka, przy których sadzano według hierarchii.*



19. Ekspozycja salonu owalnego na parterze, zaaranżowana przez prof. K. Malinowskiego przy współudziale autora, 1976 r.

19. Exposition du salon oval au rez-de chaussée arrangée par le professeur K. Malinowski avec le concours de l'auteur, de 1976



20. Klatka schodowa z kolekcją portretów rodzinnych, ekspozycja zaaranżowana przez autora, 1978 r.

20. Cage d'escalier avec la collection de portraits de famille, exposition arrangée par l'auteur, de 1978

(Fot. J. Pawlaczyk 4, 5, 8, 10; R. Rau 18; MN Poznań 7, 9, 11-17, 19, 20; MN Kraków 6)

Stół wuja (Kazimierza Raczyńskiego, przyp. MP) *zdobny był w figurki porcelanowe, podawano tam potrawy wykwintne i to bardzo obficie. Musiano bowiem liczyć nie tylko na osoby zaproszone, ale ponadto na drugie tyle więcej jeszcze gości nieoczekiwanych (...). Wuj wzorował się na magnatach dążąc do zapewnienia sobie autorytetu, jakimi oni się cieszyli. Miał marszałka dworu, dworzan, paziów, hajduków, lokajów i laurfów – dobrze odzianych i dobrze ułożonych. Miał także pieczeniarzy – rodzaj przyjaciół domu – jako ostatnie słowo wytrawnego ceremoniału orkiestrę skrzypcową pod batutą dyrygenta sprowadzonego z zagranicy. Co dzień po obiedzie przynoszono z wielkim traskiem instrumenty i pulpity (...) chociaż zamachnięcia się smykem były bardziej zamaszyste niż trafne*¹⁵.

Podobnie można sobie wyobrazić scenierię życia w Rogalinie, analizując wydatki na dwór, kuchnię, zasługi i strawne itp. za rok 1775–1776, z których również dowiadujemy się o różnorodności i bogactwie potraw podawanych na stół (np. 11 rodzajów przypraw korzennych oraz 9 gatunków wytwornych win i miodów), a także o mnogości i różnorodności służby pałacowej (np. kamerdyner, 3 lokaji, 4 kucharzy, 2 strzelców, 2 hussarów, ogrodnicy, 10 osobowa kapela, stróż nadworny, dziewczka itp. nie wspominając o stałych rzemieślnikach i służbie gospodarczej czy folwarcznej).¹⁶

Tak zarysowny obraz pałacu nie zmienił się w zasadzie przez prawie cztery dziesięciolecia. Mimo, że po

wyjeździe Kazimierza do Warszawy (1784) i śmierci Michaliny (1790) zredukowano służbę i prowadzono mniej wystawny tryb życia, a po śmierci Filipa (1804) pałac nieomal opustoszał, wewnątrz niewiele się zmieniło, co najwyżej nieco podupadły i się zestarzały. Gruntowne zmiany nastąpiły dopiero po 1810 r., kiedy na mocy podziału majątku Rogalin objął we władanie Edward Raczyński. Zmiany te, zrazu tylko powierzchowne, bo wynikające z zupełnie odmiennego trybu życia nowego właściciela, człowieka *który dla siebie był skąpym*¹⁷ i nie troszczącym się o osobiste wygody, trochę samotnika, uczonego i myśliciela nie dbającego o układy i honory towarzyskie, z czasem przeobraziły cały pałac, nie pozostawiając w nim wiele śladów dawnego magnackiego przepychu. Z przekazów źródłowych sądzić możemy, że – choć w większości wewnątrz ze swoim wystrojem i zapewne wyposażeniem niewiele się zmieniły – piętno stylu życia nowego pana na Rogalinie wyraźnie odcisnęło się na obrazie całej siedziby. Wyznacznikami i niemal symbolami tej metamorfozy z pewnością mogą być gruntowne przebudowy trzech najważniejszych i najbardziej okazałych wnętrz w pałacu: kaplicy dworskiej na bibliotekę, sali balowej na tzw. zbrojownię i sali jadalnej (bankietowej) na archiwum¹⁸. Metaforyczny jest tutaj nie tylko fakt przebudowy i zmiany wystroju czy funkcji, ale idące w ślad za tym przewartościowania znaczeń tych pomieszczeń, które dotąd wyznaczały tryb oficjalnego ceremoniału dworskiego, póź-

niej zaś, stanowiły symbol pracy i dokonań Edwarda Raczyńskiego oraz idei i poczynań, jakie tu się narodziły. W symbolu tym tkwi zresztą źródło późniejszej legendy o Rogalinie, żywej zwłaszcza w 2 poł. XIX w. Wyrazem trwania i żywotności tej tradycji mogą być liczne wzmianki i artykuły w ówczesnej prasie, nawet z kongresowej Warszawy czy galicyjskiego Lwowa lub Krakowa, w których opisując Rogalin podkreślano często jego *starożytność* i wymieniało przede wszystkim Zbrojownię, księgozbiór i archiwum¹⁹. Nie będzie przesadą stwierdzenie, że i dziś bez tej legendy Rogalin nie oddziaływałby tak silnie na świadomość społeczną, że bez niej byłby jedną tylko z wielu dawnych rezydencji magnackich czy, bardziej lub mniej, cenionym obiektem architektonicznym.

Rogalin w czasach Edwarda, to oczywiście nie tylko Zbrojownia, kolekcja historyczna czy księgozbiór, choć, jak można przypuszczać, niektóre inne wnętrza w pałacu również otrzymały nowy wystrój bądź jako kontynuacje niedokończonych poprzednio projektów klasycystycznych, bądź tylko jako adaptacja o charakterze użytkowym. Wyposażenie wnętrz niewiele się jednak w porównaniu z końcem XVIII w. zmieniło. Większość pomieszczeń w samym pałacu nie była prawie w ogóle użytkowana; sam Edward mieszkał w skrzydle południowym i zajmował dwa pokoje w pobliżu biblioteki, nie dbając wiele o wygody, podobnie jak i nie troszcząc się o pałac jako o rezydencję w pojęciu swojego dziada czy ojca. Jak pisze brat jego Atanazy w formie satyrycznego wspomnienia, blisko wejścia do pałacu w korytarzu *stały w wielkiej balii pomyje dla psów z ospą i baraniami nóżkami. Dalej becзки z kapustą, a w samym rogu pewne naczynia przepelnione, czasem nachylone, czasem nawet wypróżnione za staraniem stróża własną impulsją działającego*. Obrazek ten, skreślony z dobrotliwą złośliwością przekazuje informacje o życiu codziennym ówczesnego Rogalina. Atanazy wszakże zauważa, że po ślubie Edwarda z Konstancją zwyczajnie te diametralnie się odmieniły i nowa pani domu *jako kompetentna gospodyni stała odtąd na straży prozy życia*²⁰. Przypuszczać należy, że w wyglądzie pałacu, w jego pokojach zapanował teraz ład i porządek, choć nadal bez obcego obojgu dziedzicom przepłychnu. Śledząc ówczesne finanse majątku sądzić trzeba, iż oprócz niezbędnych napraw i wydatków związanych ze skromnym życiem, nie poczyniono dla pałacu żadnych ważniejszych zakupów i nie przeprowadzono żadnych większych modernizacji²¹. Znaczne sumy łożono natomiast na uzupełnienie księgozbiorów, kolekcji

historycznej, wydawnictwa i rozmaite fundacje. W pałacu używano zapewne sprzętów pamiętających chlubne czasy Kazimierza i Filipa. Taka sytuacja panowała jeszcze przez trzy dziesięciolecia, bowiem i syn Edwarda – Roger Raczyński nie przywiązując wzorem ojca wagi do spraw materialnych i rzadko przebywając w rodzinnym domu, niewiele się o niego troszczył. Nawet i wtedy, gdy między rozlicznymi podróżami i pobytami za granicą odwiedzał Rogalin, niechętnie zajmował się majątkiem i obca mu była dbałość o *salonowe piękno otoczenia, w którym przebywał*.

Mieszkając w pałacu zajmował na piętrze od frontu, zazwyczaj duży pięciookienny pokój, umeblowany tylko wąskim łóżem i ustawionymi między oknami dwoma wielkimi biurkami z białego drewna oraz ogromną szafą *zawaloną książkami*²². Dziwactwa Rogera tak oto opisał w latach pięćdziesiątych zaprzyjaźniony z nim wówczas Andrzej E. Koźmian relacjonując swoją wizytę w Rogalinie: *Pan rogaliński wiele teraz sadzi w ogrodzie, ale cóż z tego, kiedy jedno zaczyna drugiego nie kończy, pałac ogromny, ale zaledwie parę pokoi uporządkowanych, w oknach szyby potłuczone, ale jakże mają być całe, kiedy jak Rogier zobaczył wróbla na rynnie strzela do niego przez zamknięte okna i tłucze szyby. Strzela także do myszy z pistoletu, a więc wszystkie drzwi i podłogi podziurawione*²³. Przytoczony tu obraz zniszczonego pałacu był zapewne także wynikiem grabieży i dewastacji, jaką uczynili Prusacy w maju 1848 r. w odwet za pięciodniową obronę Rogalina przez korpus powstańców, kiedy – jak relacjonuje naoczny świadek – *oto wojsko wali gromadą po zakamarkach pałacowych, rozbija zamki, rozdziera szaty, pierze i pościel, przewraca biblioteki i biurka, zabiera najlepsze przedmioty. Wchodzi do sławnej rogalińskiej zbrojowni, gdzie odwieczna broń zebrana we wszystkich stronach świata złożona była, tam dopiero zemsta. Broń rozrzucają, zabierają co lepsze i kosztowniejsze, rozbijają kosztowne lustra i kolorowe okna, pustoszą wszystko wraz z piwnicami*²⁴. Nie należy więc tego stanu przypisywać tylko dziwactwom hrabiego Rogera, który przecież, jakkolwiek byśmy go dziś oceniali, zwykłym zjadaczem chleba nie był z pewnością. Z zasług, jakie położył w życiu publicznym Poznania i kraju wymienić choć można jego działalność polityczną zwłaszcza w 1848 i 1863 r. oraz aktywne członkostwo Towarzystwa Pomocy Naukowej i Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Wszystkie współczesne o nim przekazy ukazują go takim właśnie *buntownikiem przeciw prozie życia i jego okrutnym prawom*²⁵, *bezzinteresownym*

entuzjastą rewolucji, utalentowanym myślicielem i niezrównoważonym fantastą²⁶, człowiekiem o złotym sercu, wybitnej inteligencji i interesującej, naturalnej oryginalności, czy też jako postać nieskończenie jasną, otwartą, umysł ogarniający całą syntezę życia, wróg każdego szablonu i banalności²⁷ lub pod względem umysłowym człowiek niepospolicie i oryginalnie uzdolniony, tkliwego serca i szlachetnych uczuć²⁸.

Celowo przytoczyłem tu charakterystyki postaci Rogera skreślone przez współczesnych mu obserwatorów. Chcę bowiem dowiedzieć, że choć on sam żył w cieniu wielkości swojego ojca, a Rogalina niczym materialnym i trwałym nie uświetnił, to jednak także i jego postawa i działalność wzbogaciły ową legendę rogałińską i podsyściły jej żywotność. Jego życie, być może dlatego, że tak pełne sprzeczności i w efekcie tragiczne, również w sposób trwały zapisało kartę dziejów Rogalina *owej siedziby, pełnej wspomnień, mówiącej jeszcze o świetnych czasach Rzeczypospolitej*²⁹.

Epoka fizycznego i materialnego upadku Rogalina trwała mniej więcej do końca lat osiemdziesiątych XIX w. Dopiero bowiem wówczas syn Rogera – Edward Aleksander Raczyński, zawarłszy związek małżeński z wdową po Władysławie Krasińskim – Różą z Potockich uzyskał paszport austriacki i mógł – po raz pierwszy od 1863 r., legalnie powrócić na ojcowiznę. Dobra rogałińskie zarządzane, przez nie zawsze uczciwych, plenipotentów, znajdowały się w opłakanym stanie, a pałac według relacji rządcy S. Piątkowskiego w 1891 r. nie nadawał się w ogóle do zamieszkania. Z raportu budowniczego, który wkrótce potem na polecenie Raczyńskich prowadził w pałacu prace remontowe, można się dowiedzieć, że większość piecy i kominów nie nadawało się do użytku; podobnie z braku nadzoru technicznego zostały (...) niektóre lufta dymowe przeładowane, inne zaś zupełnie zimne³⁰. Konieczne były także naprawy czy wręcz wymiana niektórych okien i drzwi, pilne było zabezpieczenie murów przed wilgocią, remont dachów, nie mówiąc już o pracach we wnętrzach. Remont pałacu zakrojony został na dość dużą skalę i objął nie tylko pilne problemy konstrukcyjne i budowlane o charakterze zabezpieczającym, ale w ślad za tym modernizację całego pałacu w jego infrastrukturze technicznej i aranżacji architektoniczno-wnętrzarskiej. Roboty remontowe projektował i jednocześnie nadzorował, młody architekt z Krakowa Zygmunt Hendel, a na miejscu prowadził je budowniczy z Kościana J. Łakiński. Zgodnie z życzeniem zleceniodawcy

prace te miały charakter „konserwatorski”, tzn. zakładały konieczność zachowania starej substancji budowlanej i wystroju architektonicznego, a wszędzie tam, gdzie zmiany ze względów technicznych musiały nastąpić – podporządkowanie ich zabytkowemu kontekstowi, oraz *usunięcie wszelkich przeróbek w myśl pierwotnego rozkładu*.³¹ Świadczy to niewątpliwie o tym, że już wówczas rogałiński pałac uchodził za wartościowy obiekt architektury dawnej. W rezultacie w latach 1891–1894 przeprowadzono wiele prac ściśle renowacyjnych takich, jak odświeżenie stiuków, boazerii, wykonanie nowych złoceń (np. na obramieniach kominków), naprawę i uzupełnienie starych piecy (np. XVIII-wieczny piec z trzema graczami), częściową wymianę i naprawę stolarki okien, drzwi i posadzek, w niektórych zaś wnętrzach wykonanie nowych faset czy nawet całej dekoracji sztukatorskich stropu. Odrębnym i zupełnie samodzielnym przedsięwzięciem artystycznym była, zaprojektowana również przez Z. Hendla, przebudowa dawnej reprezentacyjnej sali jadalnej na bibliotekę w nowym okazałym wystroju. O ile roboty remontowe w pozostałych częściach pałacu podyktowane były koniecznością, o tyle budowa biblioteki wynikała z potrzeb i zainteresowań hrabiego. W rezultacie powstało dzieło niezwykle jednorodne, a przy tym bardzo funkcjonalne. Biblioteka wyposażona została w zespół przyściennych szaf na książki obiegających całe wnętrze także w górnej kondygnacji, gdzie znajdowała się galeryjka, do której prowadziły kręcone schody. Oś poprzeczna sali zaznaczona została dwiema wnękami, z jednej strony z monumentalnym kominkiem, z drugiej – z piecem. Dekoracja biblioteki była bardzo umiejętną kompilacją czy pastiszem na temat sztuki współczesnej pałacowi, za którą to Hendel uważał styl regencji i rokoka, *styl Ludwika XV, historycznie najbardziej odpowiedni czasom Rogalina* – jak pisał. Wybór miejsca dla biblioteki w jednym z najbardziej okazałych wnętrz pałacu, dawnej reprezentacyjnej sali biesiadnej, w pobliżu historycznej Zbrojowni nie było także przypadkowe, a w efekcie przydawało bibliotece znaczenie szczególne. Dla Raczyńskiego ważna była widać nie tylko wielkość sali mogącej pomieścić ogromny księgozbiór, który od czasów Edwarda dziada rozrósł się niepomiernie i brakowało dla niego miejsca w starej, owalnej bibliotece na parterze. Usytuowanie tutaj nowej biblioteki wyróżniało ją spośród innych wnętrz, dodawało jej niewątpliwie reprezentacyjnego znaczenia, przyrównywało do histo-

rycznych treści zawartych w Zbrojowni oraz nawiązywało do tradycji i zainteresowań bibliofilskich rodziny. Wystrój biblioteki, sugerujący jej współczesność z pałacem, tradycje te odnosił do odległych czasów antenackich. Historyczność wnętrza podkreślało także neogotyckie obramienie kominka pochodzącego ze Zbrojowni, a umieszczony nad nim portret Rogera Raczyńskiego (ojca Edwarda Aleksandra) zaświadcza o ciągłości tej tradycji. Nad drzwiami, prowadzącymi na klatkę schodową wisiał także portret starego Edwarda, potwierdzając jakby swoją obecnością świadome nawiązanie do chlubnych tradycji rodzinnych. Działalność Z. Hendla w Rogalinie nie ograniczała się jedynie do prac projektowych. Na jego życzenie wspomniany budowniczy Łakiński, firma Zeylanda z Poznania i miejscowy murarz Mikorski przygotowali dokładną inwentaryzację pomiarową całego pałacu i w miarę potrzeb uzupełniali ją później szczegółowymi rysunkami detali konstrukcyjnych i dekoracyjnych. W ten sposób powstał duży zespół rysunków ukazujących najbardziej wartościowe fragmenty pałacu, układ pomieszczeń, ich wystrój itp.; słowem – przekazów dotyczących niejednokrotnie elementów już dziś niezachowanych i nie posiadających innej ikonografii. Dzięki nim możemy bez trudu odtworzyć wygląd pałacu w okresie poprzedzającym hendlowską przebudowę czy też zrekonstruować elementy wystroju, które później uległy zniszczeniu.

Pomiary i rysunki Z. Hendla ukazują m. in. kształt klasycystycznego kominka z architektonicznym lustrem w nadstawie z salonu błękitnego („herbowego”) na parterze, neogotycki kominek z bogato zdobionym lustrem w stylu Ludwika XVI znajdujący się pierwotnie w Zbrojowni, znaną dotąd jedynie ze wzmianek Batowskiego i Hendla sztukatorską supraportę w salonie owalnym, zwieńczenie dekoracji barokowego pieca w sali „długiej” na piętrze, wygląd neogotyckich ościeży i rysunek witrażu ze zbrojowni. Dla pełniejszego opisu wnętrza i ich wystroju z czasów poprzedzających przebudowę, a więc ok. 1890 r. posłużyć może tekst samego Hendla zamieszczony w 1902 r. w „Architekcie”: *salon środkowy (na parterze – MP) z dwoma eksedrami z supraportami w stylu późnego baroku niemieckiego, pokoje mieszkalne na prawo z kominkami w stylu Ludwika XV i obiciami materiałem ścian o fryzach z herbów rodzinnych, dekoracja westybulu ze słupami doryckimi w stylu Ludwika XVI (...). Schody i salonik aniołków z dekoracją w stylu empire (...), klatka schodowa ze ścianami boniowa-*

nymi i dużą wną podzieloną w skośne kasetony z rozetami, nad drzwiami dwa rzymskie orły (...). Salonik z polami w ramach gipsowych i malowidłami (...). Dekoracja salonika jak i schodów miały być przygotowaniem dla dekoracji zbrojowni (w której) grupy dynastów z kapitelami podtrzymującymi fryzy arkadowe i strop płaski, łączą się tu z obramieniami drzwi i kominków o skośnych, uszatyh greckich obramieniach, o gotyckich na nich szczytach z żabkami; cały aparat herbowy wypełnia górne części ścian i sufit, okna wewnętrzne przerobione na gotyckie, oszkłone kopiami figuralnych witraży, ściany całe zawieszono starym ryzstunkiem i familijnymi pamiątkami³².

Przebudowa i modernizacja pałacu przeprowadzona przez Hendla poddźwignęła popadającą w ruinę budowlę i przedłużyła jej żywot o kolejne dziesiątki lat. Niektóre jednak roboty wykonane zrazu prowizorycznie, dopiero później miały być wykończone, co zaznacza w swym sprawozdaniu budowniczy J. Łakiński. Dotyczy to np. pieca w salonie ogrodowym, który *rozobrano i wykonano tych samych rozmiarów piec prowizoryczny z kafli z białą polewą – gżems terrakotowy na białą olejną farbą pomalowany, który do czasu sprowadzenia pieca w stylu Louis XV ma salon ogrzewać*. Podobnie w dużej sypialni na parterze *piec postawiony został ze starych kafli, ponieważ pani Hrabina wiosną stylowy piec w zamian tego mieć pragnie³³*. O tym, że pomysły te zostały z czasem zrealizowane świadczy wspomnienie pana Marcina Stachowiaka, ówczesnego służącego w pałacu, który obydwa piece opisuje *jako stare, malowane w scenki i kwiaty³⁴*. Mimo, że od końca XIX w. pałac był należycie wyposażony i zabezpieczony technicznie, przez następne lata aż do 1939 r. niektóre jego wnętrza jeszcze parokrotnie były zmieniane i modernizowane, ale zmiany te wynikały z naturalnych procesów zużycia sprzętów, ewolucji gustów itp. i dotyczyły tylko niektórych elementów wyposażenia. Jedynie w momencie wybudowania galerii malarstwa w 1912 r. *uwolniono pałac od nieprzeliczonych płócien zapelniających wszystkie kąty³⁵*. Obrazy te jednak nie służyły dekoracji wnętrza, *zapelniały kilka pustych pokoi w skrzydle gościnnym, stały ponadto w starej bibliotece, w zbrojowni (...). Dawne zaś obrazy domowe wisiały na ścianach i pozostały tam aż do 1939 r.*

W latach 1927–1930 przy okazji zakładania elektryczności w pałacu oraz instalacji centralnego ogrzewania w kilku pomieszczeniach parteru i piętra, we wnętrzach przeprowadzono pewne prace restauracyjne: odświeżono sztukaterie, pomalowano sufity i stolarkę,

wyczyszczono i naprawiono tapicerie ścienne (np. w salonie ogrodowym w trakcie czyszczenia tapicerii zastąpiono ramy z papier-marche pasmanterią).

Z większych prac budowlanych wówczas wykonanych trzeba wymienić przebudowę wnętrza jadalni na parterze, które ze względu na rysujący się strop zmniejszono o jedną oś w części północnej. Prace te, a zwłaszcza instalacja elektryczności pochłonęły tak znaczne koszty, że na ich sfinansowanie Raczyńscy musieli sprzedać najcenniejszy obraz ze swojej kolekcji, uchodzący za dzieło Rembrandta *Chrystus jako pasterz*.

W okresie poprzedzającym wybuch wojny, a więc w latach dwudziestych i trzydziestych, z których zachowało się stosunkowo najwięcej przekazów³⁶, pałac i jego wnętrza niewiele różniły się w swoim wyglądzie od tego, jaki został ukształtowany w wieku XVIII i XIX. Poszczególne wnętrza zachowały swoje dawne funkcje. Nie zmienił się ich wystrój architektoniczny, a wyposażenie uległo tylko nieznacznym korektom. Siedziba rogałińska głęboko była związana z tradycją, zarówno tą, która współtworzyła historię narodu, jak i lokalną, wyznaczoną losami kilku pokoleń mieszkańców oraz kolejami dziejów samego pałacu. *Wnętrze pałacu jest żywym muzeum dziejów narodu, mnóstwa zabytków i dzieł sztuki* – pisał w 1927 r. anonimowy felietonista „Kuriera Poznańskiego”³⁷. Ten symboliczny charakter Rogalina jako obrazu i świadka historii narodowej dostrzega również słowacka publicystka w korespondencji z Poznania dla „Slevensky’ego Denika”, opisując swoją wizytę w domu wojewody Rogera Raczyńskiego: *Z pietyzmem spoglądamy na każdy mebel w tej komnacie (w zbrojowni), związanej z tak pięknymi wspomnieniami historycznymi w czym jest dużo dumy i uświadomienia narodowego*³⁸. Słowa te skreślone ręką cudzoziemki bardzo trafnie oddają istotę fenomenu tego miejsca, które w gruncie rzeczy niczym szczególnym się nie wyróżniało. Istota i źródło żywotności *genius loci* Rogalina tkwi w tym, że sam pałac zarówno jako budowla, jako też siedziba zwykłych, popołniających błędy, ale i dokonujących rzeczy nieprzeciętnych, jako wreszcie kulisy dramatu jaki tu się przez trzy stulecia rozgrywał, był niemym świadkiem i jednocześnie współuczestnikiem w trudnej pracy na długiej drodze do wolności.

Tak się złożyło, że nawet architektura pałacu, który był zbudowany w stosunkowo krótkim, kilkunastoletnim zaledwie okresie, jest ilustracją trzech różnych formacji stylowych: późnego baroku i rokoka (pro-

jekty powstały jeszcze w kręgu sztuki saskiej ok. 1760–1765), wczesnego klasycyzmu w redakcji francuskiej (pierwsza faza budowy ok. 1770–1780) i dojrzalego klasycyzmu stanisławowskiego (faza niedokończonych realizacji projektów Kamsetzera ok. 1788–1780). Etapom tym odpowiadają również trzy różne epoki pod względem politycznym: epoka anarchii szlacheckiej w czasach saskich, okres prób naprawy Rzeczypospolitej oraz upadek i rozbiory kraju. Jest to na pewno przypadek, ale nie bez znaczenia, skoro później już po utracie niepodległości, Rogalin uchodził za *siedzibę pamiętającą czasy dawnej Rzeczypospolitej, czy też jako rezydencja z okresu świetności szlacheckiej*. Jeśli więc w ponad 100-letnim okresie zaborów tu w Rogalinie działy się rzeczy, które tę tradycję podtrzymywały i za takie uchodziły w oczach społeczeństwa, to naturalne było, iż po wyzwoleniu stał się Rogalin symbolem ciągłości tych niepodległościowych tradycji.

Na bogactwo „rogałińskiej legendy” złożyło się także wiele epizodów i faktów, dających obraz i stereotyp „domu o staropolskiej gościnności”, którą to cechę utożsamiano z dobrą tradycją polską, wspominając pobyty tu Niemcewicza, Mickiewicza, Sienkiewicza czy później wielu słynnych malarzy z Wysockim i Malczewskim na czele.

Nie bez znaczenia dla legendy były również owiane mgłą tajemnicy okoliczności śmierci Edwarda, o której mówiono *iż nie on zabił się w ogrodzie, ale w zmo- wie z plebanem trupa uwiązano do armatki, a podarte ciało nie czekając schowano do ziemi, a on miał wędrować do Azji i znajdować się pomiędzy mnichami. Druga wieść powiada, że był on w Hiszpanii podobnież zakonikiem*⁴⁰. Podobnie ubarwiając anegdotą opowiadało o wielkodusznych i naiwnych dziwactwach Rogera, który za zbieranie kamieni w polu płacił srebrnymi frankami⁴¹, czy wreszcie o awanturniczych wyprawach Edwarda Aleksandra do Indochin i Chile w poszukiwaniu złota i fortuny⁴².

Wspominam tak obszernie o legendzie krążącej o nadwarciańskiej siedzibie, gdyż, jak pisał E. Racyński we „Wspomnieniach Wielkopolski” *najokazalsze gmachy, najstarożytniejsze nawet ruiny – są zimnych, martwych glazów masą, jeżeli nie mają żadnego historycznego podania lub jakiej powiastki, co by z ich murów wyrosła. Najmniejsza o nich gadka wlewa niejaka w ich martwość duszę, przykuwa do nich pamięć, zaludnia i żywym zawsze poezji umaja bluszczem*⁴³.

Aranżacja wnętrza rogaליńskich w ekspozycjach muzealnych od 1949 roku

Z kolei należy się zastanowić, jak w świetle przytoczonych wyżej uwag przedstawia się obecna ekspozycja wnętrza rogaליńskich i jak wyglądały jej poprzednie aranżacje od chwili utworzenia Muzeum w 1949 r. Otóż pałac został przejęty przez Państwo w 1945 r.⁴⁴ Wnętrza jego były doszczętnie ograbione ze swojego historycznego wyposażenia ruchomego, w większości były również pozbawione dawnego wystroju architektonicznego. Zdeastrowane parkiety i boazerie, uszkodzone sztukaterie, zerwane tapicerie ściennie, barbarzyńsko przebudowane niektóre wnętrza, to obraz pałacu krótko po wyzwoleniu. Zanim obiekt trafił w posiadanie Muzeum Wielkopolskiego, co nastąpiło w 1848 r., chociaż starania były czynione już wcześniej przez ówczesnego dyrektora dr Gwidona Chmarzyńskiego, przez kilka lat gościł jeszcze w swoich murach letnie kolonie dzieci pracowników spółdzielczości, a jeszcze wcześniej, krótko po wyzwoleniu, stanowił kwaterę dowództwa garnizonu Armii Czerwonej. Z chwilą przejęcia przez Muzeum pałac wymagał pilnej restauracji, co też pospiesznie uczyniono, by z okazji święta lipcowego w 1949 r. odtworzyć dla publiczności nową ekspozycję. Głównym pomysłodawcą i twórcą pierwszej, powojennej ekspozycji był ówczesny dyrektor Muzeum Wielkopolskiego prof. Kazimierz Malinowski przy współpracy całego szeregu pracowników naszego muzeum m.in. dr J. Eckhardtówny, dr J. Orańskiej, dr S. Błaszczyka – by wspomnieć choćby tych najstarszych. Zrealizowana wówczas ekspozycja nosiła ogólną nazwę „Muzeum wieku Oświecenia” i była ekspozycją typu historycznego. Dawne zbiory rogaליńskie nie istniały wtedy, nie było również nic wiadomo o ich losach, nie znano także szczegółowo całej kolekcji. Ale nie tylko z tego względu zaniechano w nowej ekspozycji jakiegokolwiek nawiązania do tradycji. Wydaje się, że o wyborze tematyki ówczesnego pokazu muzealnego zadecydowały uwarunkowania społeczno-polityczne. Sytuacja zaś ówczesna – o czym wszyscy wiemy – nie sprzyjała odtwarzaniu i pokazywaniu treści związanych ideowo z dawną klasą posiadającą, choć były również wyjątki. Mianowicie, te zbiory podworskie, które przetrwały wojnę w swoim pierwotnym miejscu np. kolekcje w Nieborowie i Łańcucie, krótko po wyzwoleniu, gdy przeszły na własność Państwa zostały *in situ* przekształcone w organizmy muzealne, mimo, że zwłaszcza os-

tatni właściciele (Radziwiłłowie, Potoccy) nie zapisali się zbyt chlubnie w czasach okupacji hitlerowskiej. Rogalin natomiast, choć w ówczesnym pojęciu był nie mniej (na pewno inaczej) skompromitowany działalnością polityczną swoich ostatnich właścicieli, nie posiadał jednak atutu zachowanego wyposażenia i wystroju. I te zapewne czynniki przesądziły o charakterze organizowanej wówczas ekspozycji. Tak więc, pod ogólnym hasłem „Muzeum wieku Oświecenia” umieszczono również treści wykraczające poza merytoryczny i chronologiczny zakres tego pojęcia. Ówczesna ekspozycja nie posiada prawie żadnej dokumentacji, wiadomo tylko, posługując się słowami jej głównego twórcy prof. Malinowskiego, że *patronowali jej w tamtych latach Arciszewski, Lelewel, Żupański, i Morawski, że przypominała niektóre wydarzenia historyczne związane z Rogalinem: działalność w Komisji Dobrego Porządku Kazimierza Rączyńskiego, działalność kulturalną jego wnuka Edwarda – założyciela Biblioteki Rączyńskich (...) odnawiała pamięć walk w okresie Wiosny Ludów (...) że były tu kiedyś pamiątki bitwy pod Rogalinem oraz zbiory kultury i sztuki ludowej.*⁴⁵ Kilka zachowanych fotografii przedstawiających niektóre sale ekspozycyjne z tego czasu, luźne notatki, uwagi i relacje, do których udało się dotrzeć,⁴⁶ wszystko to nie pozwala co prawda odtworzyć tamtej ekspozycji, umożliwia jednak odczytanie niemal wszystkich jej wątków treściowych. I pod tym względem była to ekspozycja tak ogromnie złożona i zróżnicowana, że dziś patrząc na nią z trzydziestoletniego dystansu trudno ująć ją wspólnym mianownikiem i trudno znaleźć jedną wspólną ideę, której można by ją w całości podporządkować. Ekspozycja ta nie była na pewno pokazem wnętrza, choć zabytkowa architektura sal była jej nieodłącznym elementem, daleka była również założeniom ekspozycji rzemiosła artystycznego, choć ono stanowiło większą część jej ekspozatów. Jak wolno przypuszczać, miała być zapewne ilustracją wszelkich przejawów działalności ludzkiej wywodzącej się z postępowych myśli i idei Oświecenia, a odnoszącej się do różnorodnych aspektów życia umysłowego, politycznego i artystycznego. Tak akrobatyczna interpretacja hasła „Muzeum wieku Oświecenia” pozwalała w rezultacie na bardzo swobodne, by nie rzec zupełnie dowolne, manipulowanie treściami implikowanymi przez zespoły ekspozatów, często w sposób obcy ich istocie i historii.

Prezentacji ówczesnej ekspozycji najlepiej dokonać analizując w kolejności zwiedzania kilka przykładów wnętrza, zwłaszcza tych, które stanowiły istotne ele-

menty wykładu ekspozycyjnego. Sala tzw. „gobelinowa” na piętrze prezentowała rzemiosło z XVI i XVII w.; pokazane tam były renesansowe skrzynie, znakomite gobeliny wg projektów Rubensa oraz zespół XVII-wiecznych zbroi polskich. O ekspozycji sąsiedniego „saloniku amorków” wiemy tylko, iż zawierała rozmaite sprzęty z początku XIX w. związane z epoką napoleońską. Owalny salon środkowy poświęcony był Krzysztofowi Arciszewskiemu, admirałowi i generałowi związanemu legendą z Rogalinem. Był tam model XVII-wiecznego okrętu, były rozmaite militaria, portrety m.in. słynnego admirała, meble z tego czasu, był nawet i globus, wszystko to co nawet luźno było skojarzone z postacią patrona sali. W każdym razie jedno zasługuje na uwagę w ówczesnej ekspozycji tego wnętrza, a mianowicie, że była ona w ogólnym nastroju bliska historycznej aranżacji Zbrojowni, czyli dawnej od początku XIX w. funkcji tego pomieszczenia. W dużej sali od frontu zwanej dziś „galerią portretów”, umieszczono rzemiosło artystyczne z drugiej połowy XVIII w. Były tam więc interesujące meble polskie (m in. kolbuszowskie), ceramika (wyroby z Nieborowa, Korca i Delft?), kilim polski i zespół portretów szlacheckich z końca XVIII w. Ekspozyty zgromadzone w tej sali przedstawiały polską kulturę szlachecką z czasów przedrozbiorowych i w ogólnej narracji ekspozycyjnej (podobnie zresztą jak ekspozycja całego I-go piętra) zawierały treści „negatywne” – ilustrujące czasy Rzeczypospolitej Sarmackiej, które doprowadziły Polskę do katastrofy. Zgoła odmienną wymowę posiadała ekspozycja parteru. Tutaj dominowały wątki „pozytywne” naszej historii. Jedną z sal (obecnie „salon ogrodowy”), choć wyposażoną w meble i malarstwo rokokowe lub neorokokowe, poświęcona była nowatorskim prądom Oświecenia. Były tam portrety Woltera i Monteskiusza oraz wydania dzieł filozoficznych, które zapoczątkowały przemiany rewolucyjno-demokratyczne w Europie. Inne wnętrza (obecnie „gabinet herbowy”) nawiązywało do historii powstań zbrojnych i ruchów narodowo-wyzwoleńczych. Dalej ekspozycja mówiła o polskiej postępowej myśli demokratycznej i patriotycznej. W obecnej „sali biedermeier” znajdował się np. portret Lelewela w otoczeniu cytatów z jego pism skojarzonych z wyjątkami Manifestu PKWN. W innym jeszcze wnętrzu („obecnie „saloniku empire”) wyeksponowano tzw. „Gabinet J. I. Kraszewskiego” czyli zespół pamiątek, darów ofiarowanych pisarzowi w 1879 r. w 50-lecie jego twórczości, które on sam później przekazał do zbiorów

PTPN. Ekspozycja ta przekazywała wszystkie treści, które zawierała twórczość Kraszewskiego oraz jej rolę i znaczenie w społeczeństwie polskim pod zaborami. I w tym sensie nawiązywała do nurtów pozytywistycznych i narodowych w życiu umysłowym pod zaborami.

Podsumowując, wystawa z 1949 r. była pod każdym niemal względem eklektyczna i kompilacyjna. Była z założenia ekspozycją historyczną ukazującą w szkolnym skrócie i jednocześnie w dużym uproszczeniu nowożytne dzieje narodu polskiego. Była również ekspozycją dydaktyczną, by nie rzecz – propagandową. Idea jej, dziś to możemy ocenić, wychodziła na przeciw ówczesnym potrzebom społeczno-politycznym. Nie była natomiast konsekwentna w języku, w jakim przemawiała, który zakładał, chyba świadomie pewne niedopowiedzenia i wypaczenia. Bo jakże inaczej ocenić i wytłumaczyć np. związek neorokokowych mebli i dworskiego malarstwa czasów Ludwika XV, miśnieńskiej porcelany z rewolucyjnymi ideami wieku Oświecenia? Albo klasycyzujący klawikord pod portretem Lelewela? Nie w tym jednak rzecz. Bowiem problem tkwi: 1) w ówczesnych możliwościach zaplecza magazynowego; 2) w ogólnej atmosferze, którą wnętrza te mimo błędów swojej konstrukcji historycznej na pewno stwarzały. Duże pole do popisu pozostawiono interpretatorowi czyli przewodnikowi muzealnemu. Od niego bowiem i jego sugestywnego wykładu zależał w dużym stopniu efekt dydaktyczny nie tłumaczący się tak jednoznacznie samą ekspozycją.

Ekspozycja w pałacu znalazła uznanie przede wszystkim u władz, o czym świadczą entuzjastyczne relacje prasowe. Nie znamy natomiast jej odbioru społecznego. Krótco po jej stworzeniu spotkała się jednak z krytyką zwłaszcza ze strony niektórych pracowników muzealnych z dużym doświadczeniem i stażem. Przypomnij tu można niezwykle ciekawy dokument-anonim pt. *Koncept urządzenia pałacu rogańskiego*, napisany w formie żartobliwego listu do dyrektora muzeum przez jednego z pracowników, podpisanego Jan Mądry-polak-poszkodzie⁴⁷, w którym jednoznacznie powiedziano, że program muzeum winien przede wszystkim spełniać funkcje naukowo-poznawcze, a niepropagandowe realizowane na życzenie władzy (*żeby się dyrektor byle czego nie bojał* – pisze autor listu).

Ekspozycja pałacu nie zmieniła się przez następne dziesięć lat. W międzyczasie dokonano jednak istotnej zmiany w dawnej galerii obrazów, która od 1949 r. mieściła pokaz sztuki i kultury ludowej⁴⁸. Przy czym

nie była to odrębna ekspozycja etnograficzna. Przy założeniu, że ekspozycja w pałacu ilustrowała kulturę ziemiańską i wszystkie jej aspekty od tendencji zachowawczych po demokratyczne i postępowe; pokaz kultury ludowej stanowił pewnego rodzaju antynomie: ilustrował te wątki w dziejach narodu, które – jak historia miała wkrótce pokazać – stały się podwaliną współczesności. I tu również ekspozycja naukowa – „etnograficzna” przeplatała się z wątkiem dydaktyczno-propagandowym, bowiem i tu oprócz pokazów sztuki i kultury ludowej pojawiły się akcenty nawiązujące do powojennych zmian politycznych m. in. reformy rolnej czy kolektywizacji wsi.

W 1956 r. w związku z rewindykacją dzieł sztuki zabezpieczonych po wojnie przez ZSRR, odzyskano dawne rogałińskie zbiory malarstwa zdeponowane przedtem w Muzeum Narodowym w Warszawie i reaktywowano Galerię. Do historycznych pawilonów powróciła po części stara rogałińska kolekcja malarstwa, stanowiąca od początku XX w. jeden z najznakomitszych zbiorów w Polsce. Ekspozycja Galerii stanowi jednak problem zupełnie różny i wymaga samodzielnej, wnikliwej analizy.

Generalna zmiana ekspozycji wewnątrz miała miejsce w latach 1959–1960 i zbiegła się w czasie z remontem całego pałacu i pracami restauracyjnymi w tunku. Fakty te otwierają nowy etap w powojennej historii Rogalina bowiem, w związku z budową mostu na Warcie w Rogalinku i w ślad za tym ze znacznym skróceniem drogi z Poznania, wielokrotnie zwiększyła się liczba zwiedzających. Odświeżenie pałacu i zaaranżowanie nowej ekspozycji stało się więc już wtedy koniecznością. Autorem i animatorem tych zmian był ówczesny dyrektor Muzeum Narodowego prof. Z. Kępiński. Wszystkie wnętrza otrzymały wówczas, wg projektu Z. Bednarowicza, nową kolorystykę ścian utrzymaną w jasnych i czystych barwach pastelowych. Również ekspozycja niewiele miała wspólnego z poprzednią. Zaniechano w niej większości wątków historycznych, zwłaszcza tych, których treść wiązała się bezpośrednio z dziejami Rogalina. Posłużono się natomiast inną zupełnie koncepcją. Według jej autora nowa ekspozycja w pałacu miała na celu przede wszystkim zaprezentować znakomity zespół dzieł rzemiosła artystycznego i malarstwa wkomponowany w naturalną scenografię wewnątrz, w ich formę i dekorację architektoniczną. Ekspozycja była wybitnie autorska i „artystyczna”. Zespoły eksponatów, choć w poszczególnych wnętrzach zestawiane były konwencjonalnie, nie czyniły jednak łącznie wnętrza,

jako historycznej czy funkcyjnej przestrzeni. W żaden więc sposób (pozaestetyczny) nie odnosiły się do historycznych funkcji formy i znaczeń poszczególnych pomieszczeń. Mimo, że zawierały niektóre obiekty o proveniencji rogałińskiej czy też odnoszące się do Rogalina lub rodziny Raczyńskich nie stanowiły również bezpośredniego odwołania do historycznej tradycji tego miejsca. Pomimo tego ekspozycja posiadała pewne, choć nieprawdziwe znamiona wewnątrz pałacowych. I w tym względzie tkwiło w niej niebezpieczeństwo błędnej, potocznej interpretacji. Cały zespół „pozornych” wewnątrz tego pałacu, którego historia w spopularyzowanej, niemal powszechnie znanej tradycji wiąże się z nazwiskiem Raczyńskich i ich zasługami dla kultury narodowej oraz walką o jej przetrwanie w okresie zaborów, był niemal automatycznie utożsamiany przez zwiedzających jako autentyczna pamiątka owej tradycji.

Ekspozycja w pałacu zorganizowana przez prof. Kępińskiego w niewielkim tylko stopniu brała więc pod uwagę owe uwarunkowania historyczne wynikające z miejsca, czasu i sytuacji zespołu rogałińskiego. Kierowała się natomiast ideą i zasadą aranżacji estetycznej. Stąd tak wiele w niej zestawień i połączeń nie mających innej legitymacji jak „dobre oko” autora. Niektóre z tych kontekstów są niemal szokujące (jak typowo przyściennie reprezentacyjne fotele ustawione wokół stołu w środku sali); inne bardziej dyskretne i mniej rzucające się w oczy swoją ahistorycznością i antyfunkcjonalnością (np. cztery rzeźbione skrzynie w jednym pomieszczeniu czy lustra zawieszane zbyt wysoko by mogły pełnić swoją funkcję). Podobnie żadna historyczna przesłanka nie przemawiała na korzyść pastelowej i mocno rozbielonej kolorystyki ścian, choć była ona niewątpliwie przemyślana w szczegółach łącznie z następstwem barw w kolejnych salach i całymi zestawami kolorów wzdłuż amfilady. Ekspozycji prof. Kępińskiego nie można oczywiście analizować tylko pod kątem jej przystawalności do uwarunkowań historycznych; wręcz przeciwnie, tych uwarunkowań nie brała ona pod uwagę programowo, stąd język tej ekspozycji był zupełnie inny. Trudno ją w ogóle omawiać; jej idea i wartość wymykają się sfinalizowanym opisom historyka. Dla jej bliższego poznania posłużmy się więc po części pamięcią, wyobraźnią i – na ile to możliwe – ilustracjami⁴⁹, mając jednak cały czas na uwadze przytoczone już tu zdanie prof. Malinowskiego, że zasadą ekspozycji we wnętrzu może być również *kompozycja artystyczna, dobre oko, trafny wybór według jakiegoś*

indywidualnego smaku, który trudno nawet zdefiniować.

Aranżacja wnętrz rogałińskich przez prof. Kępińskiego przetrwała z małymi zmianami przez całe dzieściolecie. Na początku lat siedemdziesiątych, głównie przez nieskoordynowane wypożyczenia i brak merytorycznej opieki, ekspozycja była stale zubożana i w sposób przypadkowy zmieniana. W efekcie idea „artystycznego pokazu dzieł sztuki” zatraciła się w zupełności. Brak jej zrozumienia spowodował, że z czasem zastąpiono ją (absolutnie niezgodnie z jej duchem) potocznie rozumianą koncepcją historycznego pokazu wnętrz od renesansu do biedermeieru. Była to koncepcja dosyć nieudana z wieloma lukami w jej dydaktycznym wykładzie, niespójna i często z zasadniczymi błędami historycznymi. W gruncie rzeczy ekspozycja ta zawierała wiele elementów poprzedniej aranżacji, ale dość gruntownie przeinterpretowanej. Tak więc np. dawna ekspozycja rzemiosła artystycznego i malarstwa z I poł. XVIII w. w „sali balowej” bez większych zmian kompozycyjnych zaczęła pełnić w nowej koncepcji funkcję wnętrza w stylu rokoka.

Około 1975 r. przy okazji prac studyjno-projektowych nt. konserwacji wnętrz pałacu, rekonstrukcji ich wystroju architektonicznego i tapicerii, podjęto również poszukiwania archiwalne i ikonograficzne zmierzające do odtworzenia dawnych funkcji i wyposażenia ruchomego wnętrza. Równocześnie też dokonywano próbných zmian i korekt ekspozycji, zwłaszcza tych pomieszczeń, dla których przy pomocy źródeł historycznych i ikonograficznych udało się ustalić pierwotne funkcje, rodzaj wyposażenia i dekoracji wnętrza. Tym sposobem na klatce schodowej przywrócono, na wzór istniejącej tu przed wojną, galerię portretów rodzinnych; podobnie wychodząc z historycznych przesłanek zaaranżowano nową ekspozycję tzw. „gabinetu herbowego”, dawnej reprezentacyjnej sali jadalnej, pokoju narożnego, który pełnił funkcję palarni oraz owalnego salonu „ogrodowego” o charakterze bawialni. Zmiany ekspozycji dokonywane po 1975 r. szły w kierunku: 1) odtwarzania i przywracania wszędzie tam, gdzie było to możliwe (a trudności wynikały ze względów technicznych, merytorycznych i braku odpowiednich obiektów) dawnych funkcji pomieszczeń oraz ich stylistycznego charakteru; 2) uwzględnienia tych wszystkich obiektów i elementów dawnego wyposażenia, których proveniencję udało się powiązać z Rogalinem oraz tych, które ze względu na swoją treść i formę wiążą

się z rodziną Raczyńskich i ich działalnością. Większość tych zmian miała charakter propozycji i prób określenia odpowiedniej formuły ekspozycji wnętrz w Rogalinie, była poszukiwaniem najbardziej właściwego języka aranżacyjnego dla charakterystycznych tu uwarunkowań. Mimo, że jak powiedziałem, były to tylko próby bardzo wrywkowe i niekompletne (bo dotyczyły tylko niektórych wybranych wnętrz, a nie ekspozycji w pałacu jako całości) część z nich – jak się wydaje – zniosła z powodzeniem próbę czasu i zasługuje na uwagę przy opracowywaniu przyszłego scenariusza ekspozycji.

Historyczne i metodyczne aspekty koncepcji nowej ekspozycji wnętrz muzeum w Rogalinie

Przystępując do podsumowania trzech omówionych wyżej zagadnień i wyciągnięcia wniosków przydatnych przy opracowywaniu koncepcji scenariusza nowej ekspozycji wnętrz rogałińskiego muzeum, należy jeszcze poświęcić kilka uwag zagadnieniom architektury i jej wystroju, które winny być przedmiotem szczegółowego i kompetentnego pod względem konserwatorskim projektu wnętrza. Dotychczasowe bowiem projekty, wykonane w latach 1974–1975 w ramach dokumentacji kapitalnego remontu pałacu, opierały się tylko na ogólnych wskazaniach konserwatorskich nie poprzedzonych badaniami architektonicznymi, ani jakimkolwiek studium historyczno-architektonicznym⁵⁰. W rezultacie w wyniku dokonanych później odkryć i ustaleń, które w znacznym stopniu zdewaluowały wcześniejsze informacje o dziejach pałacu, projekty te w chwili obecnej są nieaktualne, gdyż wychodzą z błędnych lub niekompletnych przesłanek historycznych. W dużej mierze wymagają więc poprawek, czy nawet generalnych zmian. Problem jest również istotny dla samej ekspozycji, bowiem wiele elementów dekoracji architektonicznej, będących przedmiotem projektu, ściśle wiąże się z aranżacją plastyczną wnętrza, nie mówiąc o takich zagadnieniach, jak określenie prezentowanej przez to wnętrza funkcji, dominujących w nim treści historycznych i artystyczno-stylowych. Można wstępnie ustalić, że jako najbardziej uzasadniony sposób, czy rodzaj kształtowania ekspozycji rogałińskiej przyjęć należy wariant drugi i trzeci spośród opisanych w pierwszej części modeli. Rozwiązania te, charakteryzują się znaczną wartością historyczną i artystyczną dawnych

kompozycji, dość bogatym zestawem źródeł bezpośrednich, lub pośrednich pozwalających na rekonstrukcję tych kompozycji i w efekcie zakładają odtworzenie dawnych wnętrz, bądź to jako wierną rekonstrukcję przy pomocy oryginalnych sprzętów, bądź też w sposób ideowy posługując się obiektami zastępczymi. Rozwiązania takie, jak można sądzić, legitymują się najbardziej wiarygodnym w tym przypadku uzasadnieniem naukowym, wynikają z założenia, iż treści historyczne i artystyczne zawarte w obrazie siedziby rogałińskiej ukształtowanym w ciągu jej dwunastuletnich dziejów są na tyle ważne i wartościowe, że nie tylko upoważniają, ale zobowiązują do ich kultywowania. Należy więc uchronić tu w Rogalinie to wszystko, co jest dla tego pałacu najcenniejsze – co wyróżnia go spośród innych magnackich rezydencji tego czasu, czyli to, co stanowi o jego indywidualności. Z drugiej strony – ponieważ była to siedziba żyjących w określonych czasach – należy także wydobyć i zaznaczyć te wszystkie elementy, które o epoce i środowisku tym świadczą również w sposób typowy. Dopiero wówczas obraz Rogalina będzie historycznie prawdziwym i autentycznym, a przez to wartościowym.

Analiza dziejów pałacu i stylowych przemian jakie z biegiem czasu w nim następowały, przeprowadzona w oparciu o zastaną substancję zabytkową i interpretację źródeł historycznych, czyli spełnienie dwóch pierwszych postulatów wysuniętych przez prof. Malinowskiego na wspomnianej konferencji rogałińskiej, oraz przywołanie z tradycji i pośrednich źródeł historycznych owej niematerialnej sfery tych dziejów (zgromadzenie wiadomości o epoce, dawnych właścicielach i mieszkańcach, czyli realizacji tzw. postulatu środowiska kulturalnego) te trzy elementy zdają się upoważniać do wysuniętego wyżej wniosku, iż współczesna ekspozycja muzeum w Rogalinie winna pójść w kierunku odtworzenia i ukazania tych najważniejszych i najbardziej nośnych wartości. Środkami do jej realizacji muszą być: 1) rekonstrukcja wszystkich niezachowanych, a znanych z przekazów ikonograficznych i istniejących przed 1939 r. elementów wystroju architektonicznego wnętrza (tapicerie ścienne, dekoracja sztukatorska, kominki, piece itp); 2) przywrócenie wnętrzom ich dawnych, historycznych funkcji wynikających zarówno ze źródeł i tradycji, jak i z samego układu architektonicznego; 3) wypełnienie wnętrza obiektami i sprzętami w aranżacji zgodnej z funkcją, stylistyką zrekonstruowanego, czy zachowanego wystroju oraz wynikającej z zachowanych

źródeł i przekazów historycznych przy generalnym założeniu, że wykorzystane zostaną przede wszystkim te elementy wyposażenia, których proveniencję udało się powiązać z Rogalinem lub Raczyńskimi; 4) wprowadzenie (w warstwie tylko narracyjnej) do każdego wnętrza treści wiążących się z określoną osobą spośród dawnych mieszkańców lub określonym etapem czy faktem z dziejów pałacu; oczywiście i ta sfera ekspozycji musi legitymować się uzasadnieniem historycznym.

Elementami wyznaczającymi tak pojętą ekspozycję rogałińską będzie kilka wnętrz, które również w przeszłości pełniły najważniejsze funkcje i posiadały największe znaczenie, obecnie zaś – z tych samych zapewne względów, posiadają stosunkowo najbogatsze na swój temat źródła ikonograficzne. Trzeba więc postulować rekonstrukcję biblioteki na I piętrze, zrealizowanej w 1892–1894 r. wg projektów Z. Hendla oraz odtworzenie w salonie środkowym Zbrojowni, niewątpliwie najbardziej wartościowego wnętrza w pałacu z czasów Edwarda Raczyńskiego, zachowanego zresztą bez większych zmian do 1939 r. W jednym i drugim wypadku nie ma właściwie żadnej, dającej się historycznie wy tłumaczyć alternatywy, natomiast za przywróceniem form sprzed 1939 r. przemawia nie tylko ich historyczna i artystyczna wartość, ale również istnienie bardzo bogatej, niemal kompletnej dokumentacji ikonograficznej. W miejsce biblioteki hendlowskiej można by, albo postulować realizację starych projektów Kamsetzera niszcząc zachowany sztukatorski plafon z końca XIX w. (co ze względów konserwatorskich byłoby nie do przyjęcia, bowiem wiadomo, że projekty klasycystyczne nigdy nie były wykonane), albo zaprojektować zupełnie nową „stylową” architekturę tego wnętrza. Ten ostatni sposób rozwiązania zaproponowano w projekcie PKZ-owskim, co od razu spotkało się z ostrą krytyką Rady Ochrony Dóbr Kultury i Generalnego Konserwatora Zabytków. Natomiast przywrócenie tu biblioteki wg stanu sprzed 1939 r. aczkolwiek uciążliwe technicznie, wymaga tylko wiernej realizacji zachowanych szczęśliwie oryginalnych projektów Z. Hendla. Wnętrze natomiast centralnego salonu na piętrze posiada zachowaną w znaczym stopniu dekorację architektoniczną dawnej Zbrojowni i, jak wskazuje doświadczenie kilku ostatnich prób, nie pozwala na żadną trafną aranżację nowej niehistorycznej ekspozycji. Oczywiście i tutaj nie wchodzi w rachubę usunięcie tych sztukaterii, chociaż istnieją wcześniejsze, znakomitej klasy projekty klasycystycz-

ne, które w pewnej części były przed ok. 1810 r. zrealizowane. Pozostawiając więc obecny wystrój architektoniczny jesteśmy niemal zmuszeni do jego uzupełnienia o całą kolekcję historyczną, która dopiero w sumie z wystrojem złoży się na właściwą dla tego wnętrza atmosferę, nawet jeśli trzeba będzie posłużyć się w części rekonstrukcjami czy falsyfikatami niektórych obiektów. Ważniejsza w tym wypadku jest bowiem zgodność z historyczną aranżacją tego wnętrza, o której zresztą dość szczegółowo informują nas źródła i której odtworzenie nie powinno stanowić pod względem formalnym trudności.

Zaaranżowanie dwóch najważniejszych wnętrz piętrowych w ich dawnym kształcie, pociąga w konsekwencji konieczność użycia podobnej metody wobec pozostałych pomieszczeń pałacu. Nie może więc chyba budzić wątpliwości zamysł, ażeby w dwóch sąsiadujących ze Zbrojownią pokojach stworzyć wnętrza *chambre de compagne*, jak nazywano je w końcu XVIII w., czy „bawialni”, jak potocznie określano w XIX w. na początku XX stulecia. Wobec tego, że o szczegółach ich wyposażenia niewiele wiemy, stopień dowolności w komponowaniu ekspozycji będzie stosunkowo duży, uzależniony tylko od wystroju architektonicznego (w obydwu wypadkach późnoklasycystycznego) i przyjętej dla nich funkcji oraz wynikających z niej ogólnych zasad kształtowania tego rodzaju wnętrz na przełomie XVIII i XIX w. Kolejne dwa pomieszczenia na piętrze, w obu traktach jego północnej części, pełniły przez cały czas aż do 1939 r., rolę reprezentacyjnego apartamentu gościnnego i do tej funkcji należy również powrócić w nowej ekspozycji. Wynika to nie tylko z tradycji i przekazów historycznych, ale także z faktu, iż chcąc przykładowo Rogalina zilustrować również typową rezydencję szlachecką z XVIII i XIX w., należy ukazać wszystkie rodzaje wnętrz w niej występujących w sposób zgodny z regułami epoki i determinantami samej architektury.

Najważniejsze wnętrza na parterze pałacu również powinny otrzymać ekspozycje nawiązujące do tradycji i zgodne z funkcją jaką w przeszłości pełniły. I tak na przykład ekspozycja owalnego salonu ogrodowego w formie kameralnego „pokoju towarzyskiego” jest jednoznacznie zdeterminowana architekturą i wystrojem wnętrza, któremu należy przywrócić dekorację sztukatorską w stylu wczesnego Ludwika XVI, znaną z inwentaryzacji Hendla, oraz adamaszkowe tapicerie ściennie opisywane jako *różowo-malinowe w duży deseń kwiatowy o motywach rokokowych*.

Podobnie rekonstrukcja wnętrz sypialnych możliwa jest tylko w pełniących dawniej tę funkcję i przystosowanych do niej przez formę architektoniczną, dwóch pomieszczeniach w części północnej, gdzie również należy odtworzyć obciążenie ścian oraz zrekonstruować wnęki i przywrócić w nich kominki lub piece. Nie budzi także wątpliwości aranżacja pałacowej jadalni w dużym, sąsiadującym z salonem pomieszczeniu w trakcie ogrodowym, nazywanym już w końcu XVIII w. *salle à manger* i utrzymującym ten charakter aż do 1939 r. Znacznie większej ostrożności i wnikliwości wymaga natomiast określenie ekspozycji tzw. „pokoju herbowego”, który oddziela zespół apartamentów prywatnych w północnej części parteru od centralnego salonu. Pokój ten przed 1939 r. nazywany był zwyczajowo „bawialnią”, jednak jego właściwa dawna funkcja to reprezentacyjne pomieszczenie z tradycyjnym rodowym programem. Potoczna jego nazwa „pokój herbowy”, czy rzadziej używana „błękitny”, wiązała się z fryzem z herbami Nałęcz i Ogończyk haftowanym na błękitnym adamaszku stanowiącym obicie ścian, samo zaś wnętrze od dawna zawieszono było rodzinnymi portretami i zawierało wiele pamiątek⁵¹. Tradycja ta powinna być zachowana również w nowej ekspozycji wnętrza, którego charakter najlepiej określić w związku z tym jako reprezentacyjny gabinet.

Przyjmując opisaną wyżej koncepcję nowej ekspozycji i propozycje określające charakter najważniejszych wnętrz, pozostaje się w zgodzie z tradycją, zostawiając jednakże szeroki margines swobody w aranżacji wielu szczegółów kompozycji przestrzennej i rozwiązania plastycznego. Źródła jakimi dysponujemy nie informują bowiem aż tak szczegółowo o rodzaju sprzętów, czy sposobie ich ustawienia we wnętrzu. Częściej wymieniają lub pokazują tylko najważniejsze fragmenty wnętrza, czy zespół mebli, bądź najcenniejsze dzieła. Jednak przekazy te, w połączeniu z informacjami o funkcji wnętrza i jego historii oraz z zachowanymi bądź zrekonstruowanym wystrojem architektonicznym, stanowią już wystarczającą podstawę do zaaranżowania ekspozycji zgodnej z regułami komponowania wnętrz historycznych. Wprowadzenie zaś do ekspozycji drobnych akcesoriów lub sprzętów ilustrujących kulturę materialną „życia codziennego” ożywi te wnętrza i przybliży zwiedzającym postaci i fakty związane z tym miejscem oraz ułatwi przyswojenie całego wykładu ekspozycyjnego.

Do pełniejszego przedstawienia szczegółów scenariusza nowej ekspozycji wnętrz w pałacu rogalin-

skim konieczne będzie jeszcze opracowanie sumaryczno-porównawczego zestawienia, gdzie prócz najważniejszych wiadomości historycznych, zawarte będą także uwagi i propozycje odnośnie rekonstrukcji wystroju architektonicznego oraz charakteru i funkcji poszczególnych wnętrz, elementów ich wyposażenia wraz z określeniem dominującego stylu lub epoki i prezentowanych treści (ideii, postaci, faktów). Zestawienie to pozwoli spojrzeć na przyszłą ekspozycję wnętrz w sposób syntetyczny, przeanalizować ją pod kątem historyczno-naukowym i wizualno-plastycznym (przestrzennym i kolorystycznym) oraz narracyjnym, czyli we wszystkich aspektach, w których ekspozycja będzie potocznie odczytywana przez zwiedzających.

Wnioski końcowe

Zespół wnętrz w pałacu to oczywiście tylko część przyszłej ekspozycji muzeum. Mimo, że stanowić będzie element najważniejszy, o największym ciężarze gatunkowym w całej ekspozycji, już teraz należy zdawać sobie sprawę, że towarzyszyć mu będzie odrębna ekspozycja malarstwa w przylegającym do pałacu budynku galerii, że do zwiedzania udostępniony zostanie zespół parkowo-ogrodowy, łącznie z zabudowaniami gospodarczymi wokół dziedzińca, a także kaplica-mauzoleum. W przyszłości również wnętrza odbudowanej ujeżdżalni i może także odrestaurowanej wozowni zostaną przeznaczone na cele ekspozycji muzealnej. Cały ten kompleks przestrzenny, uchodzący za jedno z ciekawszych założeń pałacowo-ogrodowych z końca XVIII w. w Polsce, pełnić ma w przyszłości wielorakie funkcje muzealne i turystyczno-oświatowe. W przeszłości stanowił on harmonijny i spójny organizm, trzeba więc, by również jako instytucja muzealna nie zatracił swojej jednorodności. Jednak sformułowanie szczegółowego programu przyszłej działalności całego muzeum rogalińskiego musi stać się przedmiotem innego opracowania. W tym miejscu trzeba tylko stwierdzić, że założenia i koncepcje ekspozycji poszczególnych elementów zespołu winny posiadać wspólny mianownik wynikający z jednakowego ich rodowodu. Mogą być nim dzieje Rogalina i działalność jego właścicieli.

Wprowadzeniem do tak szerokiego programu muzealnego i jednocześnie przewodnikiem historycznym po założeniu pałacowym powinna być ekspozycja wstępna usytuowana w „jałowym” odcinku drogi zwiedzających, pomiędzy holem recepcyjnym i kasą

biletową w oficynie północnej a zespołem wnętrz korpusu głównego. Na odcinku tym projektuje się lokalizację wszelkich funkcji obsługowych na rzecz zwiedzających (punkty sprzedaży wydawnictw, szatnię, wymianę obuwia itp.). W długim korytarzu w galerii łącznikowej oraz w dwu przylegających do niego pomieszczeniach istnieje natomiast możliwość urządzania ekspozycji „wstępnej” o charakterze historycznym, ilustrującej przy pomocy ikonografii dokumentów, fotografii i plansz, a także lapidariów i pojedynczych dzieł sztuki (np. portretów) dzieje Rogalina, zarówno historię pałacu wraz z przedstawieniem wyników badań architektonicznych i przebiegu prac konserwatorskich, jak również historię rodziny Raczynskich.

Tego rodzaju wystawa zapozna już na wstępie zwiedzających z problemami ogólnymi, których szczegółowe ilustracje będą zawarte w ekspozycji pozostałych członków muzeum (zwłaszcza we wnętrzach pałacu i galerii obrazów), co tym samym odciąży te ekspozycje z nadmiernego bagażu treści ogólnohistorycznych.

* * *

Przedstawiając pod dyskusję powyższą koncepcję programu przyszłej działalności muzeum rogalińskiego oraz propozycje scenariusza ekspozycji wnętrz pałacowych, chciałbym podkreślić pilną potrzebę, by pod kątem wyraźnie określonych celów ekspozycyjnych zweryfikować plany remontowe i sensownie zaplanować działania konserwatorskie. Konieczne jest także uświadomienie sobie ewentualnych potrzeb w zakresie obiektów ekspozycyjnych i odpowiednie ukierunkowanie polityki zakupów.

Przypisy

1. Konferencja odbyła się w dniu 25 lipca 1974 r. z następującym programem: G. Wróblewska - *Wnętrza polskie XIX w.*; Z. Dolczewski - *Ikonografia wnętrz zachodnioeuropejskich z XVIII i XIX w.*; J. Paszkiewicz - *Wnętrza i meble Wilanowa*; J. Gostwicka - *Wnętrza wawelskie*; B. Maszkowska - *Nieznane przykłady ikonografii wnętrz rezydencji angielskich i polskich. Z wygłoszonych referatów opublikowano: G. Wróblewska, *Polskie wnętrza ziemiańskie w XIX wieku*. „Muzealnictwo” 1975 nr 23 s. 124-140; pozostałe materiały i głosy w dyskusji nagrane na taśmie przechowywane są w Muz. Rogalinie (stad niektóre cytaty z podsumowania dyskusji przez prof. K. Malinowskiego).*

2. Zamierzeniem autora jest opracowanie historyczno-artystycznej monografii zespołu pałacowego w Rogalinie. Dotąd w charakterze przyczynków opublikował on: *Nieznana kaplica w pałacu Raczyńskich w Rogalinie*, „BHS” t. 41: 1979 nr 4 s. 397–412; *Ze studiów nad ikonografią zespołu pałacowego w Rogalinie. cz. I Plany i projekty architektoniczne ze zbiorów dawnego archiwum Raczyńskich w Rogalinie*. „Studia Muzealne” t. 12: 1977 s. 79–106; jw. cz. II *Pomiary inwentaryzacyjne, szkice i projekty z tzw. „Teki Z. Hendla”*. „Studia Muzealne” t. 14 w druku.
3. Omówienie znanej i zachowanej ikonografii wnętrz rogałińskich znajduje się w przygotowywanej III części „Studiów...” Varia.
Widoki architektoniczne i pejzażowe. Kartografia. Ikonografia wnętrz (dla „Studiów Muzealnych” t. 15). Natomiast niektóre aspekty historii wnętrz pałacu, w kontekście przeobrażeń samej architektury były poruszane w cz. I i II cytowanych *Studiów nad ikonografią...* na marginesie prezentowanych tam planów i projektów architektonicznych.
4. J. Gostwicka, *Wnętrza wawelskie* – referat na konferencji w Rogalinie 1974, cyt. z nagrania magnetofonowego.
5. Systematyka powyższa opiera się na własnych spostrzeżeniach autora; również kwalifikacje poszczególnych muzeów wynikają tylko z ogólnej znajomości ich ekspozycji opartej na opracowaniach popularno-naukowych i niektórych monograficznych; badania na szerszą skalę nie były jeszcze pod tym kątem w Polsce prowadzone.
6. W. Głuziński, *U podstaw muzeologii*. Warszawa 1980 s. 90–97.
7. Tamże s. 121–123.
8. J. Świecimski, *Ekspozycja muzealna jako utwór architektoniczno-plastyczny. (Podstawy teoretyczne ekspozycji naukowych w muzeach)* wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego. Kraków 1976 nr 248 s. 16–21.
9. Tamże s. 27–35.
10. Tamże s. 65–66.
11. Tamże s. 98.
12. K. Gołębiak, *Próba klasyfikacji źródeł informacji w muzealnictwie*, „Muzealnictwo” 1977 nr 24 s. 9.
13. J. Topolski, *Metodologia historii*, Warszawa 1973.
14. Budowlane dzieje pałacu oraz interpretacja jego architektury omówione są wyczerpująco w pracy: Z. Ostrowska-Kębowska, *Architektura pałacowa 2 połowy XVIII wieku w Wielkopolsce*, Poznań 1969; nowe ustalenia i uzupełnienia por. przypis 2, 3 i 15.
15. W. Fiszerowa, *Dzieje moje własne i osób postronnych. Wiązanka spraw poważnych, ciekawych i błachych*. Londyn 1975 (z rękopisu wydał E. Raczyński) s. 77–78.
16. Poszyt „Regestra J. P. Szawelskiego od Dnia Pierwszego Lipca Roku 1775 do Dnia Pierwszego Lipca Roku 1776 zawierające w sobie Expensa kuchenne, Zasługi i Strawne Ludzi Dworskich...”. Woj. Archiwum Państw. w Poznaniu (WAPP), Majątek Rogalin 35.
17. Napis na pomniku nagrobkowym Edwarda Raczyńskiego w Zaniemyślu wystawionym przez jego żonę Konstancję.
18. O zmianach we wnętrzach pałacu poczynionych przez Edwarda Raczyńskiego por. M. Pawlaczek, *Nieznana Kaplica...*, op. cit. s. 407–410.
19. „Przyjaciel Ludu” 1838 nr 44 s. 345–346; 1838 nr 51 s. 402–403; 1842 nr 40 s. 319; „Tygodnik Ilustrowany” t. 1: 1859 nr 8 s. 60–61; t. 5: 1862 nr 141 s. 228–229; Księgozbiór Naukowy Ossolineum”, Biblioteka Naukowa Zakładu im. Ossolińskich. Lwów t. 9: 1844 s. 172–175.
20. E. Racyński, *Rogalin i jego mieszkańcy*. Londyn 1964 s. 124–126 (cytat z pamiętników Atanazego).
21. WAPP, Majątek Rogalin 21 (poz. 11–33, 77), 22, 36 (poz. 1) i in. O działalności mecenasowskiej Edwarda Raczyńskiego wyczerpująco pisze A. Wojtkowski, *Edward Racyński i jego dzieło*, Poznań 1929, gdzie również szczegółowe źródła.
22. E. Racyński, *Rogalin...*, op. cit. s. 176.
23. *Listy Andrzeja Edwarda Koźmiana*, Lwów t. 3: 1894 cz. 2 s. 167 (list z dn. 24 kwietnia 1858 r.).
24. Relacja zarządcy dóbr rogałińskich G. Busse’go, wg.: St. Wasylewski, *Obóz powstańców w Rogalinie w r. 1848*. „Kronika Miasta Poznania” 1936, nr 1 s. 133.
25. E. Racyński, *Rogalin...*, op. cit. s. 164 relacjonując wypowiedź C. K. Norwida.
26. Wypowiedź M. Handelsmanna, cyt. za A. Ryszkiewicz, *Uwagi o sztuce portretowej Rodakowskiego, Portret Rogera Racyńskiego*. „Studia Muzealne” t. 3: 1959 s. 116.
27. M. Walewska, *Polacy w Paryżu, Florencji i Dreźnie. Sylwetki i wspomnienia*. Warszawa 1930 s. 242.
28. M. Motty, *Przechadzki po mieście*. Warszawa 1957, t. 1 s. 217.
29. M. Walewska, *Polacy...*, op. cit. s. 248.
30. Z listu budowniczego J. Łakińskiego do Z. Hendla z 7.XI-1892 r. w sprawie przebiegu prac budowlanych w pałacu, Muzeum Narodowe w Krakowie, Gabinet Rycin, tzw. „teki Z. Hendla” sygn. MNK III-PI 4288. O restauracji pałacu w latach 1891–1894 oraz o przekazach ikonograficznych z tego czasu szczegółowo: M. Pawlaczek, *Ze studiów...*, cz. II.
31. Z. Hendel, *Rogalin*, „Architekt” R. 1: 1900–1901 z. 12 s. 200.
32. Z. Hendel, *Pałac w Rogalinie*, „Architekt” R. 3: 1902 z. 5 s. 54–55.
33. List J. Łakińskiego, por. przypis 36.
34. Relacja p. Marcina Stachowiaka, nagranie rozmowy z 1979 r. w zbiorach archiwum Muzeum w Rogalinie.
35. E. Racyński, *Rogalin...*, s. 13.
36. M.in. kilkanaście fotografii, por. przypis 3.
37. *Wycieczki po prowincji. Rogalin*, „Kurier Poznański” nr 140 z dn. 26 III 1927 (R. 22) s. 17.
38. M. Halanova, *Na zamku w Rogalinie*. „Dziennik Poznański” nr 291 z dn. 19 XII 1933 (R. 75) s. 2 przedruk za „Slevesky Denik” nr 280 (1933).
39. Por. M. Halanova op. cit. oraz St. Wasylewski, *Wspomnienia i szkice znad Warty*. Poznań 1973

- s. 31–32; A. Fiedler, *Mój ojciec i dęby*. Poznań 1978 s. 115.
40. L. Łętowski, *Wspomnienia pamiętnikarskie*. Wrocław 1952 s. 106.
 41. Z listu C. K. Norwida do K. Górskiej, cyt. za E. Raczynski, *Rogalin...*, op.cit.s. 164–165.
 42. I. Domeyko, *Listy do Władysława Laskowicza*. Warszawa 1976 s. 304; 408, 434, 457 (pisane z Santiago 1870–1874) oraz E. Raczynski, *Rogalin...*, op.cit.s. 186–188.
 43. E. Raczynski, *Wspomnienia Wielkopolski to jest Województw Poznańskiego, Kaliskiego i Gnieźnieńskiego*. Poznań 1843 t. 2 s. 54–55.
 44. Dokumentacja została wykonana w Pracowni Projektowej PP PKZ w Poznaniu pod kierunkiem mgr inż. arch. W. Kasprzyckiego.
 45. Z przedmowy K. Malinowskiego do przewodnika M. Pawlaczek, *Pałac w Rogalinie. Muzeum Wnętrz i Galeria Malarstwa*. Poznań 1974, wyd. I.
 46. Analizę pierwszej ekspozycji we wnętrzach Rogalina opieram na kilku zachowanych fotografiach, relacjach pracowników (m. in. mgr T. Ruszczyńskiej, dr. St. Błaszczyka i mgr P. Michałowskiego, za które serdecznie dziękuję) oraz zeszytach ze spisami obiektów z lat 1952–1959 (w archiwum Muzeum w Rogalinie).
 47. Rękopis tego listu (?) przekazał w 1978 r. do archiwum Muzeum w Rogalinie ówczesny wicedyrektor MNP mgr J. Powidzki.
 48. Ówczesna ekspozycja etnograficzna w galerii obrazów omówiona jest w: St. Błaszczek, *Przewodnik działy kultury i sztuki ludowej w Rogalinie*. Poznań 1952.
 49. Ekspozycja z ok. 1960 r. posiada częściową dokumentację fotograficzną, ogólnie znana jest również z kilku popularnych publikacji: F. Jaśkowiak, *Kórnik – Rogalin*, Poznań 1966 s. 45–62; *Muzeum w Rogalinie, informator MNP*. Poznań 1967; B. Zgodziński, *Kórnik – Rogalin, informator WOI*. Poznań 1967; które analizując ją popełniają przytoczony wyżej błąd pominięcia jej jako pokazu wnętrz, a nie ekspozycji artystycznej.
 50. Dokumentacja została wykonana w Pracowni Projektowej PP PKZ w Poznaniu pod kierunkiem mgr inż. arch. W. Kasprzyckiego.
 51. Portrety rodzinne w większych zespołach znajdowały się w kilku znaczących wnętrzach pałacu m. in.: w opisywanym „pokoju herbowym”, sali jadalnej oraz klatce schodowej. Szczegółowo o portretach rodzinnych por.: M. Pawlaczek, *Portrety Raczynskich. Przyczynek do dziejów rodziny i jej kolekcji*, mszps złożony do druku w Monografiach Muzeum Narodowego w Poznaniu.

Les intérieurs du palais de Rogalin

Les problèmes d'exposition et l'importance des récits historiques et de la tradition

L'étude est consacré à la mémoire du professeur Kazimierz Malinowski, éminent muséologue, directeur de longues années du Musée National de Poznań et rédacteur en chef du périodique "Muzealnictwo". Elle est issue de l'inspiration du professeur sur un canvas de ses réflexions et conceptions à propos des expositions de musée dans les édifices résidentiels, exprimées dans son intervention au cours d'un séminaire à l'occasion du 25-ème anniversaire du Musée de Rogalin, en juillet 1974.

L'article constitue un ample essai de présentation de la problématique liée à l'histoire des intérieurs de Rogalin, donc aussi bien leur arrangement à l'époque où les Raczyński les habitaient et leurs destins pendant les guerres et les pertes subies, que leurs aménagements réalisés jusqu'à présent, dans le cadre de différentes expositions de musée. L'étude a pour but de mettre au point une documentation pour la discussion sur le scénario d'une nouvelle exposition à organiser après l'achèvement des travaux de renovation en cours ainsi que d'exposer l'attitude de l'auteur.

L'article présente d'abord (chapitre I-er) des commentaires méthodologique à propos des expositions des intérieurs dans les musées polonais, abritée par les résidences et une esquisse de caractéristique et de typologie de ces réalisations.

Le chapitre II fait voir les intérieurs historiques de Rogalin à la lumière des relations iconographique et des sources écrites. Il contient l'histoire des intérieurs, évoque les reconstructions successives et les changements de leur aménagement et équipement en rangeant ces processus au contexte de transformations des fonctions et de la signification idéologique des intérieurs, c'est-à-dire au contexte qui, en commun avec d'autres épisodes remarquables de l'histoire du palais et de ses habitants, fut à l'origine de la "légende de Rogalin" et contribue à l'invariabilité de celle-ci.

En effet, la légende de Rogalin, dans la même mesure au moins que la substance monumentale du palais et sa collection d'objets historiques, décide du caractère distinct et unique de Rogalin, elle contient des valeurs à y puiser pour la mise au point d'une nouvelle présentation de cette résidence.

Le chapitre III fait état de 3 expositions succesives des intérieurs du palais, qui avaient lieu au cours des dernières 30 années. La première exposition avait un caractère historique et illustratif présentant l'histoire politique et la culture matérielle et spirituelle de la Pologne au XVIII-ème et XIX-ème siècles, la deuxième – de 1961 – exposait l'artisanat artistique et la peinture du XVI-ème au XIX-ème siècle dans un arrangement esthétisant dû au professeur Z. Kępiński. La conception de la troisième, reposant sur l'agencement de l'exposition précédente, constituait une revue des intérieurs historiques à partir du style renaissance jusqu'à Biedermeier. Aucune des expositions ne considérait pourtant pas de prémisses et de valeurs découlant de l'histoire de Rogalin (ou les considérait dans une mesure insuffisante). Aménagées dans une architecture historique et pleine de signification symbolique elles n'étaient donc pas exemptes d'inconséquences et de défauts.

Au chapitre IV, l'auteur fait un résumé et formule des conclusions constatant que la conception ayant recours aux récits historiques et à la tradition se rapportant directement aux intérieurs anciens en ce qui concerne leur substance et leur forme est l'unique proposition justifiés concernant la méthode d'exposition des intérieurs du palais de Rogalin. La planche ci-jointe indique les détails du scénario projeté d'exposition des intérieurs ainsi que les propositions de vérification de ce projet.