

Żeromski jako muzealnik

Piotr Rosiński

il. 1 Rysunek z planem pokoju Mickiewicza, 1895, za: *Listy 1893–1896*, s. 128

W latach 1892-1896 Stefan Żeromski pracował jako bibliotekarz w Muzeum Narodowym Polskim w Rapperswilu. Mimo braku zawodowych kwalifikacji miejsce to stało się dla niego obszarem zdobywania nowych doświadczeń, także z zakresu sztuk pięknych, którymi żywo był zainteresowany, jak pokazują wcześniejsze zapiski w *Dziennikach*. Praca ta miała wpływ na dalsze kształtowanie się postawy estetycznej pisarza. W tym kontekście warto też zwrócić uwagę na Żeromskiego jako odbiorcę sztuki, który w okolicznościach praktyki muzealnej stawał przed problemami wyborów i wartościowania dzieł oraz ich selekcjonowania. Kontakty, które Żeromski nawiązał z historykami sztuki i muzealnikami w czasach swej bytności w Szwajcarii, owocowały później i zostały udokumentowane korespondencją z ówczesnymi czołowymi postaciami tej dyscypliny naukowej. Ten bogaty materiał epistolograficzny z okresu rapperswilskiego jest także ważnym materiałem źródłowym dla badań z zakresu historii sztuki¹. Umożliwia spojrzenie na wycinkowy obraz dziejów polskiego muzealnictwa i przybliża kwestie obecne w kręgach ówczesnych badaczy dziejów sztuki. Zagadnienia te będą przedmiotem niniejszego szkicu, w którym wyeksponowane zostaną działania pisarza, nie tylko jako bibliotekarza, ale także początkującego „muzealnika”, który stawał przed problemami typowymi dla badacza dziejów sztuk pięknych, jak inwentaryzacyjny opis dzieła czy ustalenie jego proveniencji.

Jako muzealny bibliotekarz, jak pokazuje korespondencja, pisarz realizował główny cel działalności placówki – zbieranie pamiątek związanych z polską emigracją popowstaniową i przechowywanie ich do czasu odzyskania przez Polskę niepodległości. Zajmował się zbiorami charakteryzującymi się dużym stopniem zróżnicowania, które opisywał i klasyfikował. Stanowiły je głównie starodruki, księgozbiór, mapy, malarstwo, rysunki, sztychy, rzeźba, numizmaty, pamiątkowe przedmioty o charakterze historycznym. W wykonywaniu obowiązków pisarz wykazywał inicjatywy dotyczące sposobów eksponowania i przechowywania zbiorów muzealnych. Proponował systematykę podziału zbiorów, tak by ułatwić dostęp pracownikom muzeum i osobom zwiedzającym. Angażował się w sprawy aranżacji sal wystawienniczych. Zajmował się przygotowywaniem i wydawaniem wydawnictw muzealnych oraz ich wymianą z innymi placówkami. Wiadomym jest, że przez cały okres pracy w Rapperswilu Żeromski był w konflikcie ze swoimi zwierzchnikami – kustoszem Włodzimierzem Rużyckim de Rosenwerth i prezesem Rady Muzeum i dyrektorem Józefem Gałęzowskim. Wobec nich nie ukrywał uwag dotyczących panującego wśród zbiorów nieporządku. Często znajdował nowe, nie ujęte w spisach obiekty – sztychy, zabytkowe przedmioty, meble, nie zawsze przechowywane we właściwych warunkach. Spotykał się, jak sam to określał, z tzw. „rużycianami”. Były to błędnie opisywane eksponaty, często z fałszywą proveniencją.

Warto przybliżyć główne, konkretne zadania, które podejmował Żeromski w trakcie tych prawie czterech lat muzealnych doświadczeń. Jest to możliwe przede wszystkim dzięki korespondencji pisarza do Henryka Bukowskiego, który zaproponował pracę Żeromskiemu w Rapperswilu.

¹ St. Żeromski, *Listy 1884–1892*, oprac. Z. J. Adamczyk, [w:] *Stefan Żeromski, Pisma zebrane*, t. 34, pod red. Z. Golińskiego, Warszawa 2001; St. Żeromski, *Listy 1893–1896*, oprac. Z. J. Adamczyk, [w:] *Stefan Żeromski, Pisma zebrane*, t. 35, pod red. Z. Golińskiego, Warszawa 2001; por. B. Szyndler, *Bibliotekarska służba Stefana Żeromskiego*, Wrocław 1977, (wybór literatury).

Bukowski był wówczas wiceprezesem Rady Muzeum i jemu podlegały w zarządzie placówki wszystkie sprawy związane z tworzeniem muzealnej ekspozycji, katalogu zbiorów itp. Większość inicjatyw i pomysłów Żeromski konsultował korespondencyjnie z Bukowskim, dzielił się uwagami, informował o aktualnych problemach w muzeum. Najwięcej czasu poświęcał opracowaniu ogólnego katalogu muzealnej biblioteki liczącej ponad 35 tysięcy woluminów. Sporządzał katalogi tematyczne – mickiewiczowski, zbiorów kościuszkowskich. Uporządkował katalog druków Kopernika. Miał koncepcję tworzenia „sobiescianów”. Wykazywał dużo inicjatyw dotyczących organizacji ekspozycji w salach muzeum. Sugerował nowe projekty gablot i dostosowanie ich do nowej aranżacji wystawienniczej. Segregował alfabetycznie portrety polskie, a następnie umieszczał je w specjalnych tekach. Ze zbiorów sztychów oddzielił fotografie oraz prace wykonane akwarelą, kredką, ołówkiem. Przygotował specjalne teki płócienne z mapami i ułożył je na tzw. kozłach dostosowanych do tego, a dotychczas nie wykorzystywanych. Wykazywał się znajomością technik i wartościowaniem prac będących dziełami często wybitnych twórców. We wrześniu 1894 r. relacjonował Bukowskiemu o swoich działaniach odnośnie doboru prac i ich eksponowania:

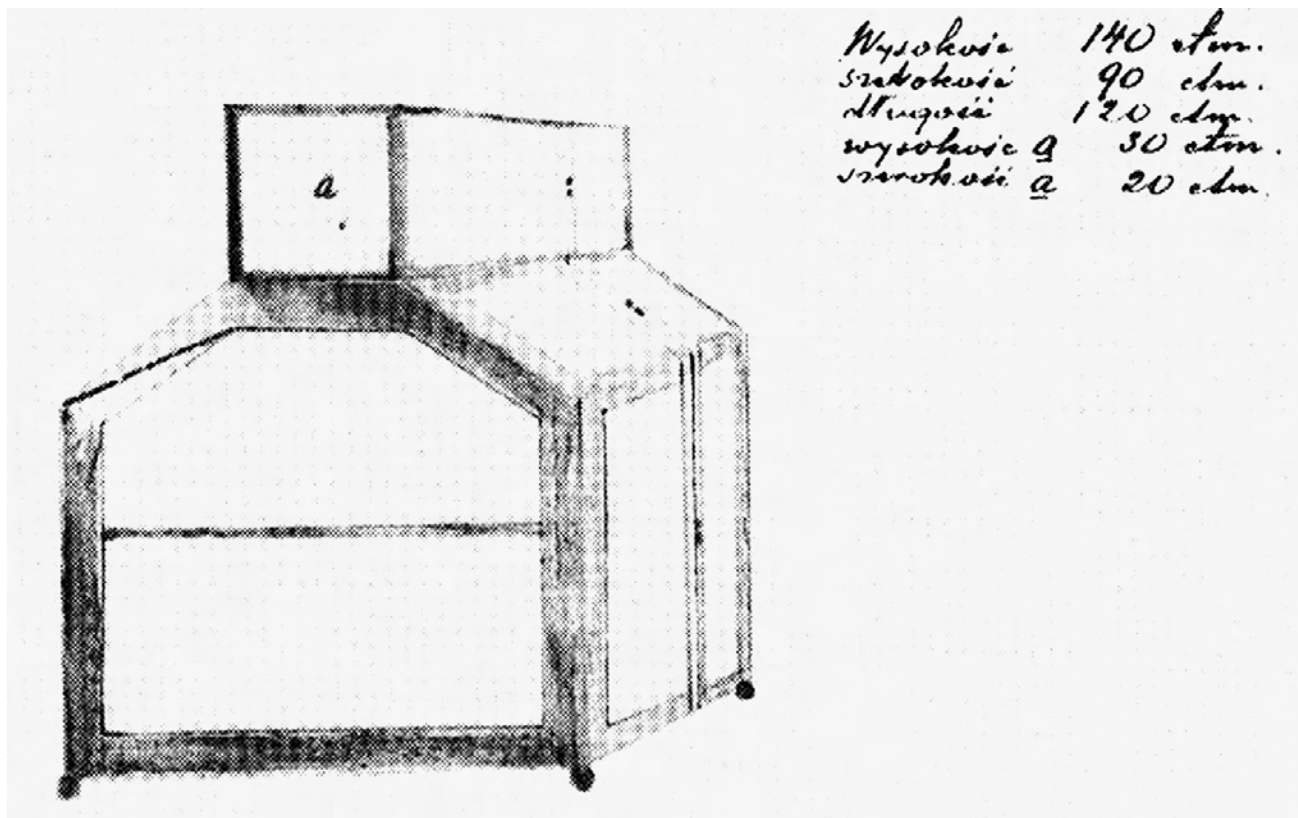
Stosownie do zezwolenia Szanownego Pana i Kustosza oparłem własnoręcznie 57 rysunków i akwarel, 10 oczyściłem z brudu i wszystkie 67 zawiesiłem na trzecim piętrze (...). Na ścianie frontowej wisi duży portret pastelowy p. Andriolowej oraz 5 szkiców Aleks[andra] Orłowskiego, 2 akwarele Antoniego Oleszczyńskiego, 1 akwarela Maksa Gierymskiego, 1 szkic sepiowy Norblina i 1 akwarela A[lfreda] Römera. Na ścianach bocznych – 13 rysunków kredkowych Piwarskiego, 10 Wincen-tego Smokowskiego, 3 akwarele Juliana Fałata, 4 akwarele Teofila Kwiatkowskiego, 3 Antoniego Ostrowskiego, 1 rysunek [Michała] Pocięchy, 15 szkiców Franciszka Tępy, 4 akwarele Boratyńskiego [wł. Emila Jurkiewicza] i 1 akwarela [Józefa] Ryszkiewicza (...). Na dole (...) rozwiesiłem sztychy i fotografie w sposób następujący: trzy sztychy Fałca oparłem w nowe ramy, w ramy po spłowiałej litografii oparłem kolekcję małych rycin Chodowieckiego z treścią przeważnie polską, obok zawiesiłem dwa duże sztychy Chodowieckiego (...)².

Zbiory sztychów wymagały szczególnego uporządkowania, na co już wcześniej zwracał uwagę Bukowski, pisząc w tej sprawie do kustosza Rużyckiego. Pisarz segregował je, tworząc jednocześnie „klucz do sztychów”. Zabiegał o to, by ów klucz był wyłącznie do jego dyspozycji, gdyż w rękach innej osoby posługiwanie się nim mogłoby zniweczyć nowo uporządkowane zbiory. Projektował muzealne „pokoje” – przyjaciół Polski, pokój Kościuszki. Jego dziełem była ekspozycja w „pokoju Mickiewicza”. Do niego osobiście oparł 29 portretów poety i rozwiesił je na ścianach. Do ekspozycji włączył rzeźby Tadeusza Baracza, biust wg J. L. Davida oraz medaliony Davida d’Angers i Cypriana Godebskiego. Jak pisał, pokój Wieszca „zapełnił szczerlnie wszystkie ściany od góry do dołu”.

Posługiwał się rysunkami – projektami aranżacji, które słał do Bukowskiego, gdzie zaznaczał miejsca ustawienia gablot, mebli i ekspozycję obrazów. Zachowały się cztery własnoręczne rysunki Żeromskiego, któ-



² Listy 1893–1896, list nr 93, s. 46–49.

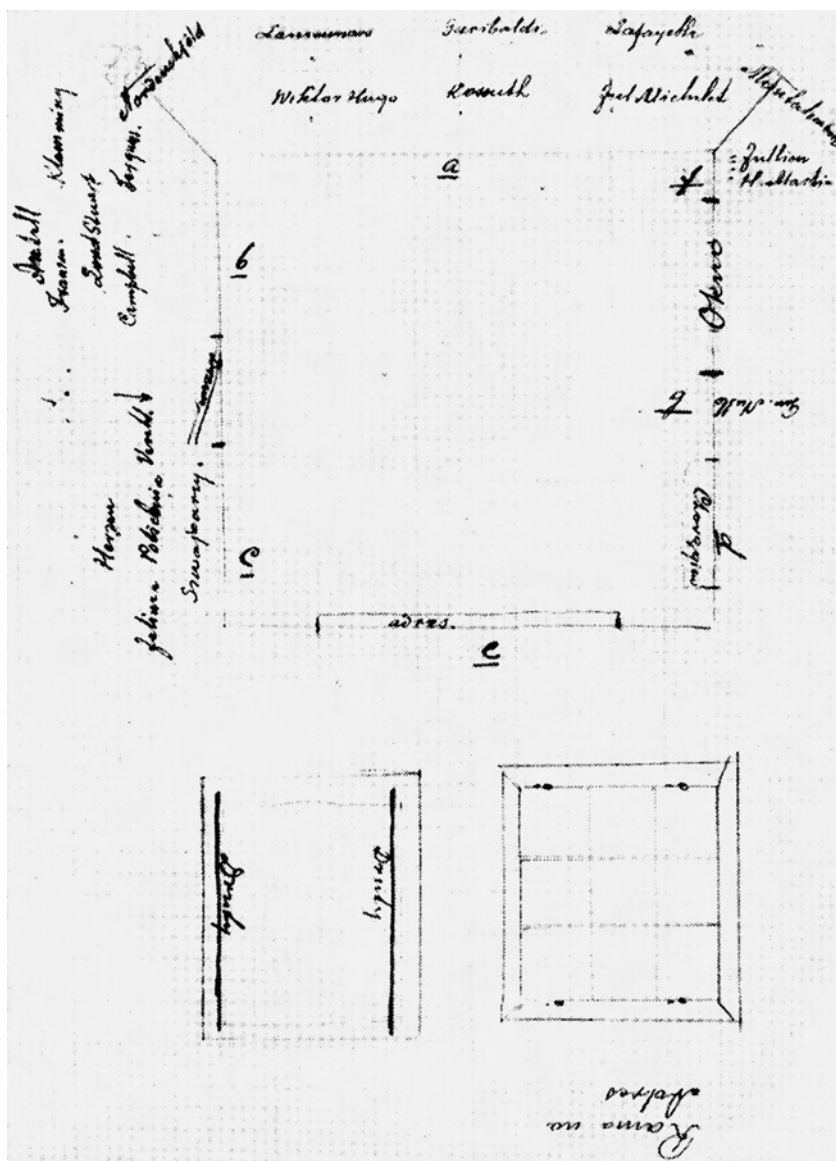


il. 2 Rysunek gabloty do pokoju Mickiewicza, 1895, za: *Listy 1893–1896*, s. 146

rym towarzyszyły w listach dokładne ich opisy. Dotyczą one aranżacji wzmiankowanych pokoi projektowanych przez pisarza. Pierwszy z nich [il. 1] objaśnia urządzenie planowanego gabinetu Mickiewicza w pomieszczeniu na trzecim piętrze muzeum, gdzie miał być przeniesiony cały zbiór „mickiewiczianów” z małej izdebki z pierwszego piętra³. Plan pokazuje nową aranżację tego pomieszczenia, taką aby wyeksponować portret Wieszczki korzystnym światłem padającym skośnie od okna z południowej ściany zamku. Pisarz zaproponował zastosowanie ruchomej ściany – rodzaj parawanu, która nadawałaby pomieszczeniu nowy, zamknięty charakter i jednocześnie służyłaby celom ekspozycyjnym. Przy niej, w rogu, byłyby prezentowane wydawnictwa. Na ścianie „okiennej” planował ustawienie biustów, a na ścianach oznaczonych na rysunku odcinkami AB i CD projektował inne wizerunki Mickiewicza. Centralnie chciał umieścić gablotę na autografy i pamiątki. Jej oddzielny projekt włączył do listu do Bukowskiego z 10 lutego 1895 r. [il. 2]⁴. W parze z aranżacją tego pokoju szło zaangażowanie Żeromskiego w sprawę zakupu dla Muzeum portretu Mickiewicza pędzla Leopolda Horowitza, który był wyceniony wówczas na 600 guldenów. Nagabywany przez pisarza Horowitz w końcu podarował ów portret. W liście do Bukowskiego z 12 grudnia 1894 r. Żeromski tak pisze o sprawie portretu, wzbogacając jednocześnie wiedzę o biograficznych szczegółach z życia malarza:

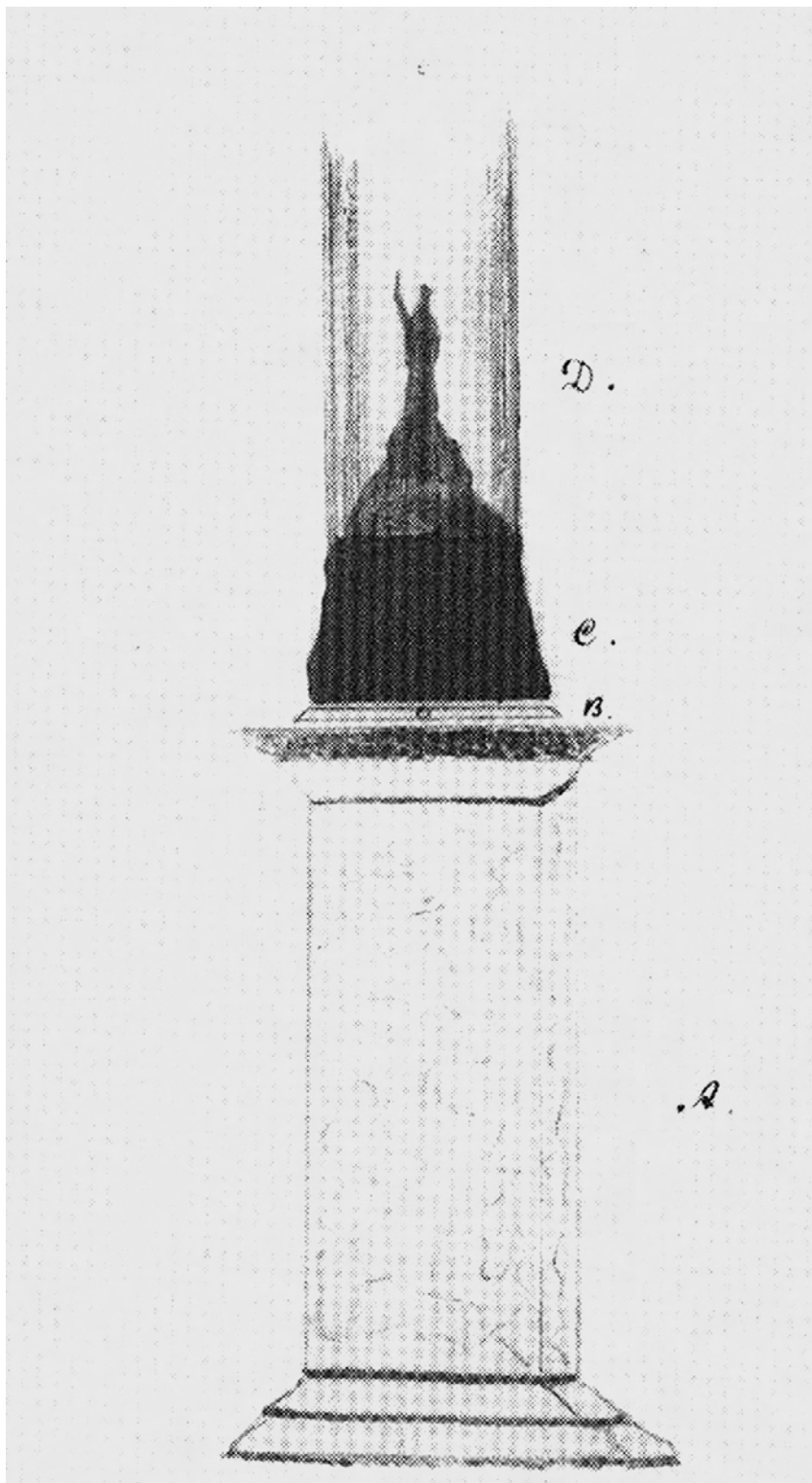
³ *Ibidem*, list nr 113, s. 128.

⁴ *Ibidem*, list nr 118, s. 146.



il. 3 Plan pokoju przyjaciół Polski, niżej projekt ramy na adres angielski, 1895, za: Listy 1893-1896, s. 163

Bardzo jestem uszczęśliwiony zarówno darem Anonimusa, jak Horowitza. Wierzyć mi się nie chce, że ten ostatni dał portret, o który naprzykrzałem mu się listami. Horowitz jest z pochodzenia Żydem urodzonym na Węgrzech. Był długi czas w Warszawie, tam się ożenił z bogatą polską Żydówką, która i teraz mówi znakomicie po polsku, miał pracownię wspaniałą i, zarabiając ogromnie jako niezrównany portrecista, uważał się wówczas za Polaka. Podczas jubileuszu Kraszewskiego nasi malarzykowie, Styka i inni, tak się z nim obchodzili, tak go poniewierali, że się wyniósł z Polski, osiadł w Peszcie, został profesorem Akademii Sztuk Pięknych i – był wówczas Węgrem. Dowiadując się o jego adres, zasięgałem informacji od Bołoz-Antoniewicza, który pisał katalog sztuki na wystawie i dowiedziałem się, że Horowitz nie uważa się za Polaka. Obecnie mieszka w Wiedniu – i kto go wie? – może znowu zostanie Polakiem. Czy Muzeum nie mogłoby go mianować swoim członkiem korespondentem? To by go może nawróciło do Polski, a bądź co bądź to jeden z najznakomitszych malarzy



il. 4 Rysunek cokołu pod rzeźbę J. W. Bełtowskiego, *Kopiec Kościuszki*, 1895, za: *Listy 1893-1896*, s. 210

w Europie. Portret, który nam darował, jest dla mnie niezrównanej piękności. Méyet pisał o nim, że „jest to jedyny portret Mickiewicza”. Głowa, sama koncepcja wyrazu, wzięta jest od Grottgera, ale cóż za genialny rysunek!⁵



⁵ *Ibidem*, list nr 111, s. 121.

⁶ *Ibidem*, list nr 120, s. 155, 156.

⁷ *Ibidem*, list nr 121, s. 162–164.

Pisarz miał emocjonalny stosunek do portretu pędzla Horowitza. Z ulgą informował Bukowskiego o pomyślnym zakończeniu starań o jego pozyskanie. W liście odnajdujemy istotne szczegóły o inwentaryzatorskim charakterze opisu portretu:

Portret rysowany przez Horowitza już nadszedł. Właśnie wczoraj udało mi się obić ramę. Ponieważ portret nadesłany został bez ramy, zdawało mi się, że najtańsza rama będzie pluszowa. Tak też zrobiłem (za zezwoleniem Kustosza). Kupiliśmy z żoną 4 metry pluszu po 3 fr. 80 ctm i obiliśmy nim zwyczajną ramę sosnową. Wygląda to, o ile się znam, doskonale. Portret jest przeszliczny. Rysowany węglem na płótnie i pokryty szeralakiem. Należy mu się szkło, ale to szkło będzie dużo kosztować (portret ma 1,95 metra wysokości i 1 ½ szerokości), toteż sądzę, że dopiero latem panowie osądzą, czy należy takie szkło nabywać, czy nie. Portret ten zajmuje środek nowo zbudowanej ścianki, ma bowiem cień z prawej strony, toteż tylko na tej stronie stać może, aby nie stał cieniem pod światło. Nie jest wcale za wielki na ów pokoik⁶.

Żeromski dążył do tego, aby obraz był właściwie eksponowany w zorganizowanym pokoju poety. Jego opinie natrafiały jednak na powtarzające się wciąż sprzeciwy ze strony kustosza Rużyckiego. Argumenty pisarza miały jednak charakter merytoryczny. O muzealnym wyczuciu pisarza świadczyć może fragment listu do Bukowskiego, w którym wyluszcza swoje racje odnośnie tej kwestii:

Szczerze wdzięczny jestem Szanownemu Panu za dołączenie kartki p. Rużyckiego, gdyż mogę sprostować dwa wyrażone w nim kłamstwa. Portret A. Mickiewicza rysowany przez Horowitza nie tylko nie jest „nadmaturalnej” wielkości, ale jest mniej niż naturalnej wielkości. Figura na owym portrecie ma 1 metr 73 cm wysokości, podczas gdy mojej figury wysokość stanowi 1 metr 84 cm, a swojej figury nie mogę uważać za nadnaturalną. Cały portret z tłem ma 1 metr 95 cm wysokości, a pokój ma wysokości 2 metry 60 centymetrów. Wraz z ramą portret zajmie na ścianie taką przestrzeń na wysokość, że od ramy do sufitu pozostanie przestrzeni blisko pół metra. Jak Szanownemu Panu wczoraj opisałem, portret jest rysowany węglem czarnym bardzo subtelnie i nisko. Gdyby go powiesić między wyraźnymi twarzami portretów olejnych, znikłby zupełnie. Co więcej – w portrecie tym wykończoną jest z mistrzostwem tylko sama twarz, bo buty na przykład są ledwo naszkicowane, toteż portret ów zawsze, gdziekolwiek by stał, tak według mnie powinien być umieszczony, ażeby twarz znajdowała się na poziomie linii wzroku widza. Gdyby go powiesić wysoko, to widz dostrzeżałby tylko i przede wszystkim ledwie pobieżne obrysowane nogi, a twarz ginęłaby dla wzroku. Na mój rozum – portret ten nigdzie piękniej, lepiej, w lepszym świetle nie będzie umieszczony, jak w pokoju Mickiewicza⁷.

Do pokoju Wieszcza planowany był jeszcze jeden malarski wizerunek poety. Gdy w 1892 r. Żeromski był w Monachium i uczestniczył w „wieczorze Grottgerowskim” zorganizowanym przez działające tam Towarzystwo Studentów Polaków – malarzy z tamtejszej Akademii, upa-



⁸ *Ibidem*, list nr 126, s. 182, 183.

⁹ *Ibidem*, list nr 142, s. 260; nr 154, s. 315.

¹⁰ Biblioteka Narodowa (BN), Listy Wincentego Trojanowskiego do Stefana Żeromskiego, sygn. rkps., akc. 17218/40, teczka Toł-Wa; „szkic projektu na urnę dla serca Tadeusza Kościuszki Wincenty Trojanowski Paryż [18]95”; rys. piórkiem, biały papier ze znakiem wodnym, 21,5 x 17,1; bilet wizytowy: 9,5 x 6; druk: Wincenty Trojanowki / Dziekan Wydziału Humanistycznego / Wol. Wszech. Polskiej / Marszałkowska 66. Urna wykonana z brązu według projektu Trojanowskiego znajduje się obecnie w Muzeum Tadeusza Kościuszki w Solurze w Szwajcarii. W Rapperswilu eksponowana była do 1927 r., po czym wywieziono ją wraz z całością zbiorów do Warszawy. W 1935 r. powróciła do Szwajcarii jako dar dla nowo otwartego Muzeum Kościuszki w Solurze (il. 6); fot. urny w internecie: <http://fotoforum.gazeta.pl/a/28137.html>.

¹¹ Listy 1893–1896, list nr 160, s. 340–342.

trzył tam portret Mickiewicza autorstwa Stanisława Radziejowskiego. W jego opinii był to bardzo dobry wizerunek Wieszcza w ujęciu *en pied*. Starania o ów obraz odkrywają jednocześnie atmosferę, jaka panowała w artystycznych środowiskach polskiej emigracji w Monachium. W liście do Bukowskiego pisał, że zabiegi o portret Radziejowskiego zakończyły się niepowodzeniem⁸. Było to rezultatem konfliktu, jaki panował we wspomnianym Towarzystwie. Część tego środowiska, którą Żeromski określał „kosmopolitami”, sprzyjała sprawie przekazania portretu. Natomiast antagoniści „kosmopolitów”, w liście określani „patriotami”, zajmowali odmienne stanowisko. Po kilku latach, w 1899 r., obraz w końcu ofiarowano do Rapperswilu.

Nadzwyczaj treściwie i bogato wypełnił pokój „przyjaciół Polski”, który znalazł się na trzecim piętrze, naprzeciw pokoju Mickiewicza [il. 3]. Zgromadził tam dokumenty i pamiątki po wybitnych cudzoziemcach – rzecznikach polskich spraw niepodległościowych. Zachowany rysunek pokazuje kilka poziomów ekspozycyjnych na dwóch ścianach sali. Przewidział tam także miejsce na tzw. „adres angielski” – dokument z podpisami stu tysięcy Anglików wysłany z Birmingham w październiku 1832 r. do hrabiego Władysława Broel-Platera, fundatora muzeum, jako wyraz hołdu dla walczącej o niepodległość Polski. Rysunek z projektem ramy na ów „adres” znajduje się obok planu „pokoju przyjaciół”.

Muzealniczą pasję Żeromskiego widać w sprawie przygotowań do zorganizowania w Rapperswilu mauzoleum na serce Tadeusza Kościuszki. Muzeum otrzymało je w 1895 r. w darze od córek Emilii z Zeltnerów Morsini, chrzestnej córki Kościuszki. Pisarz negatywnie odnosił się do miejsca na ten dar, które przygotowywał kustosz Rużycki. W jego opinii dobór materiałów do wystroju i eksponaty, które miały tam być wystawione, nie licowały z powagą miejsca. Ponadto, w liście do Bukowskiego zwracał uwagę, że mauzoleum Kościuszki nie powinno mieć charakteru religijnego. Podkreślał, że Muzeum w Rapperswilu nie jest instytucją religijną i nie powinno tam się tworzyć miejsca kultu⁹. Stanowisko to pisarz wyraził, sprzeciwiając się idei Rużyckiego, który własną aranżacją nadał mauzoleum charakter religijny. W sprawach projektu mauzoleum prowadził korespondencję z architektem Stanisławem Noakowskim oraz Bronisławem Gembarzewskim. Dużą uwagę pisarz poświęcił projektowi urny na serce Kościuszki, który wykonał rzeźbiarz Wincenty Trojanowski. W korespondencji tego artysty do Żeromskiego zachował się projekt urny z 1895 r.¹⁰. Sprawę zainicjował Bukowski, przesyłając pisarzowi zapewne ów rysunek „wazy porfirowej czyli urny”. Przedstawia tradycyjny kształt urny – naczynia związanego z kultem zmarłych [il. 5]. Frontalnie, na jej brzusku twórca zaprojektował owalne wyobrażenie Naczelnika z górnym napisem „Resurge Polonia!”, odsłaniane draperią przez postać uskrzydłonego młodzieńca z trąbą. Po drugiej stronie Wodza, niżej na cokole jest orzeł z uniesionymi skrzydłami. Wiosną 1896 r. Żeromski spotkał się z Trojanowskim w Rapperswilu¹¹. Sugerował mu, wbrew pomysłom Rużyckiego, że naczynie z sercem Kościuszki winno być w urnie i jako całość eksponowane w specjalnej niszy Mauzoleum, a nie, jak planował




il. 5 Projekt urny Wincentego Trojanowskiego, 1895 r, rysunek piórkim, biały papier ze znakiem wodnym, 21,5 x 17,1; BN, Listy Wincentego Trojanowskiego do Stefana Żeromskiego, sygn. rkps., akc. 17218/40, teczka Toł-Wa

il. 6 Urna z sercem Tadeusza Kościuszki, według projektu Wincentego Trojanowskiego, brąz, Muzeum Tadeusza Kościuszki w Solurze, [http: foto-forum.gazeta.pl/a/28137.html](http://foto-forum.gazeta.pl/a/28137.html).



kustosze, wmurowane w całości w ścianę. Z aranżacją pokoju bohatera spod Raławic wiąże się jeszcze jeden z rysunków pisarza. Przedstawia cokolwiek („słupek”) do rzeźby Juliusza Wojciecha Bełtowskiego *Kopiec Kościuszki* [il. 4]¹². W liście Żeromski bardzo krytycznie odnosił się do sposobu wyeksponowania rzeźby Bełtowskiego. Raził go nieproporcjonalny do całości „kwadratowy słupek” (ozn. A), na którym ustawiono drewnianą, czarno malowaną, obrotową (!) podstawkę (C), a na niej terakotową rzeźbę w szklanym, cylindrycznym kloszu (D).

Istotne znaczenie dla Muzeum miały kontakty ze wspomnianym już Bronisławem Gembarzewskim, z którym Żeromski spotkał się u siebie w mieszkaniu latem 1895 r. Gembarzewski był wówczas absolwentem Akademii Petersburskiej i udawał się na dalsze studia malarskie do Paryża. Młody artysta podarował Muzeum zbiór polskich mundurów i elementów umundurowania oraz akwarele przedstawiające ubiory

 ¹² *Ibidem*, list nr 132, s. 210.

wojsk polskich. Dla Żeromskiego niezwykle ważne były uwagi Gembarzewskiego odnośnie rapperswilskiej kolekcji mundurów. Potwierdzały one brak kwalifikacji kustosza Rużyckiego. Gembarzewski wskazał, że w tym zbiorze są pomieszane – dowolnie dopasowane – szlify, odznaczenia, guziki, broń, co czyniło kolekcję bezwartościową¹³.

Latem 1896 r. Żeromski, nie mogąc już dłużej znieść sytuacji panującej w Muzeum, zrezygnował z pracy w Rapperswilu. Jeszcze w ostatnich tygodniach wnioskował o powołanie komisji do zbadania spraw stosunków wewnątrz muzeum. Na próżno informował o panującym w placówce nieładzie, nieprawidłowościach, podrabianiu starożytności. Jednocześnie konstruktywnie proponował nową koncepcję zarządzania muzeum. Polegała ona na przejrzystej i skromnej obsadzie kadrowej: kustosz na czele, dwóch jego pomocników i jeden bibliotekarz. Przedstawił także czytelny projekt urządzenia sal: sala królów, poetów i artystów, zbiorów obcych i sala rękopisów. Do tych spraw musiał jednak powrócić jeszcze w 1911 r., gdy Rada Muzeum powołała go przed komisję, by złożył wyjaśnienia z czasów bytności w Rapperswilu¹⁴.

Muzealne doświadczenia pisarza skutkowały kontaktami ze środowiskiem polskich historyków sztuki. Najwcześniej w korespondencji pojawia się postać Jana Bołozza-Antoniewicza. Żeromski znał jego *Katalog ilustrowany sztuki polskiej od r. 1764-1886* i zabiegał w wydawnictwie Gebethnera o przysłanie tej publikacji do muzeum¹⁵. Ponadto sprawa pozyskania dla zbiorów portretu Mickiewicza pędzla Horowitza także związana była z osobą Bołozza-Antoniewicza. Pisarz korespondował z uczonym i od niego uzyskał adres malarza oraz szczegóły dotyczące biografii artysty. W kontekście spotkania Żeromskiego z malarzem Bolesławem Rusieckim, którego oprowadzał po muzeum w październiku 1894 r., pojawia się nazwisko Władysława Łuszczkiewicza (1828-1900), ówczesnego dyrektora Muzeum Narodowego w Krakowie. Z listu do Bukowskiego odczytujemy stosunek krakowskiego środowiska Stańczyków i samego Łuszczkiewicza do rapperswilskiego muzeum. Żeromski pisze, że w rozmowie Rusiecki był „okropnie źle uprzedzony o Rapperswilu przez Łuszczkiewicza i Stańczyków”¹⁶. Z tym środowiskiem był związany Jerzy Mycielski, którego pisarz uważał za bardzo dobrego znawcę malarstwa. Jego osoba pojawiła się w okolicznościach, gdy Żeromski informował Bukowskiego o wysłaniu mu „stańczykowskiego” „Przeglądu Polskiego” z publikacją Mycielskiego pt. *Malarstwo w Polsce od r. 1764 do r. 1887*¹⁷. W 1911 r., pisząc z Paryża do Zygmunta Wasilewskiego m.in. o własnej inicjatywie założenia w Krakowie Towarzystwa Przyjaciół Rapperswilu, dzielił się informacją, że wśród kandydatów na prezesa organizacji proponowano także profesora Jerzego Mycielskiego¹⁸. Dalszy ciąg spraw rapperswilskich, dotyczących składania wyjaśnień przez Żeromskiego przed wspomnianą wcześniej komisją, to kontakty pisarza z Feliksem Koperą, od 1901 r. dyrektorem Muzeum Narodowego w Krakowie. Kopera, podobnie jak wcześniej Łuszczkiewicz, negatywnie oceniał działalność Muzeum pod rządami kustosza Rużyckiego. Wezwał Żeromskiego na zebranie Komisji powołanej przez Radę Muzeum, przed którą później złożył wy-



¹³ *Ibidem*, list nr 142, s. 258–259.

¹⁴ **St. Żeromski**, *Listy 1905–1912*, oprac. **Z. J. Adamczyk**, [w:] **Stefan Żeromski**, *Pisma zebrane*, t. 37, pod red. **Z. Golińskiego**, Warszawa 2006, passim.

¹⁵ *Listy 1893–1896*, list nr 99, s. 80.

¹⁶ *Ibidem*, list nr 100, s. 85.

¹⁷ *Ibidem*, list nr 120, s. 157, 158.

¹⁸ *Listy 1905–1912*, list 592, s. 388.



¹⁹ *Ibidem*, list 574, s. 342; tzw. broszura Stanisława Szpotańskiego to zbiór obszernych zarzutów wobec Rużyckiego pt.: *Sprawa rapperswilska. Głosy Stefana Żeromskiego, b. bibliotekarza Muzeum Narodowego Polskiego w Rapperswilu, Dra Feliksa Kopery, dyrektora Muzeum Narodowego w Krakowie i Władysława Kryszewskiego, b. pomocnika bibliotekarza Muzeum Narodowego Polskiego w Rapperswilu, z wstępem Stanisława Szpotańskiego, członka korespondenta Muzeum Narodowego Polskiego w Rapperswilu* opublikowany w czasopiśmie „Świat” (cyt. za **Z. J. Adamczyk**).

²⁰ **St. Żeromski**, *Listy 1897–1904*, oprac. **Z. J. Adamczyk**, [w:] *Stefan Żeromski, Pisma zebrane*, t. 36, pod red. **Z. Golińskiego**, Warszawa 2003, list nr 379 z 11 listopada 1904 r., s. 316, 317; BN, *Listy Władysława Łozińskiego do Stefana Żeromskiego*, sygn. rkps., akc. 17218/22,teczka Lor–Ł, biały arkusz papieru czerpanego, skł. na pół, tekst na 1 str., czarny atrament, 22,9 x 14,4.

²¹ BN, *Listy Zygmunta Batowskiego do Stefana Żeromskiego*, sygn. rkps., akc. 17218/2,teczka Bat–Bo, biały, firmowy arkusz „Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie”, tekst na 1 str., mps, 27,7 x 21,3.

²² BN, *Listy Bronisława Gembarzewskiego do Stefana Żeromskiego*, sygn. rkps., akc. 17218/10,teczka Ga–Gie, biały papier ze znakiem wodnym, tekst na 1 str., mps, 29 x 22,5.

²³ BN, *Listy Zofii Ameisenowej do Stefana Żeromskiego*, sygn. rkps., akac. 17218/1,teczka A–Bar, list na 2 stronach, kremowy arkusz papieru, 31 x 21.

jaśnienia dotyczące zarzutów stawianych zarządowi Muzeum. Kopera w tzw. broszurze Szpotańskiego na podstawie osobistych doświadczeń, jakie spotkały go w czasie pobytu w Rapperswilu, pisał:

Proszę wyobrazić sobie, co pomyśli sobie o naszej nauce historyk sztuki zwabiony np. nazwiskiem Stwosza, jeśli do Muzeum przyjdzie i pokażą mu tabakierkę roboty Wita Stwosza. Znakomity uczyony niemiecki Henryk Wölfflin wybierał się do Rapperswilu dlatego, aby dzieło Stwosza zobaczyć, proszę sobie przedstawić, jakiego wyobrażenia ten człowiek nabrał o polskiej nauce, gdy mu pokazano tabakierkę z nieudolnymi płaskorzeźbami i napisem na wierzchu WIT STWOSZ. Tę tabakierkę mnie pokazywał także kustosz Muzeum i pokazywał mi fajkę o zwykłym motywie renesansowym, jakimi dzisiejsze fabryki się posługują, i twierdził, że to jest fajka Batorego. A kiedy, sądząc, że żartuję, uśmiechnąłem się, kustosz ostro mi odpowiedział: „to nie są żarty, tu był Węgier, który oświadczył mi, że zna współczesny portret Batorego z podobną fajką”. Oto inteligencja urzędnika, któremu oddano w opiekę dzieła geniuszu naszego narodu¹⁹.

W tle kontaktów z historykami sztuki ujawniają się zainteresowania pisarza bieżącymi publikacjami dotyczącymi tej dyscypliny naukowej. Już wcześniej pokazała to korespondencja z Janem Bołozem-Antoniewiczem i Jerzym Mycielskim. W okresie gdy Żeromski pracował w Bibliotece Publicznej w Zakopanem, gromadził także najnowsze opracowania z dziejów sztuki. Kwestię tę odnajdujemy w korespondencji ze lwowskim historykiem sztuki Władysławem Łozińskim (1843-1913)²⁰. W momencie gdy zakopiańska biblioteka była w fazie powstawania, na prośbę pisarza Łoziński wysłał swoje najnowsze publikacje. W ostatnich latach życia z pisarzem kontaktowali się jeszcze prof. Zygmunt Batowski i dr Zofia Ameisenowa. Z listu Batowskiego do Żeromskiego, pisanego z początkiem 1924 r., wynika, że uczyony, który był także kierownikiem Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, informował pisarza o współpracy uczelni z Konradem Czarnockim, sekretarzem Ambasady Polskiej w Sztokholmie. Wiadomo, że Czarnocki bardzo aktywnie w tym czasie działał na rzecz przyznania Żeromskiemu literackiej nagrody Nobla. Batowski pisał o zasługach Czarnockiego dla Biblioteki, która dzięki jego możliwościom otrzymywała wydawnictwa ze szwedzkich instytucji naukowych²¹. Podobną kwestię odnajdujemy w liście wspomnianego wcześniej, jeszcze w rapperswilskim okresie, pisarza Bronisława Gembarzewskiego. Już jako dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie, z początkiem 1924 r., a więc podobnie jak Zygmunt Batowski, informował Żeromskiego o zasługach Konrada Czarnockiego dla warszawskiego Muzeum²². Rok później, w lipcu 1925 r., Zofia Ameisenowa (1897-1967), pracująca wówczas w Gabinecie Rycin Biblioteki Jagiellońskiej, swoim listem do pisarza pośredniczyła między redakcją miesięcznika „L’Europe” a Żeromskim, któremu proponowała napisanie tekstu do numeru pisma poświęconego Romain Rollandowi²³. Nie są znane dalsze losy tej korespondencji. Wiadomo, że od maja tego roku pisarz poważnie chorował i zmarł 20 listopada.

Żeromski dał się poznać w Rapperswilu jako racjonalnie i prag-

matycznie działający muzealnik. Miał duże wyczucie dotyczące sposobów organizacji ekspozycji z jej logiką i czytelnością, działając w dość trudnych warunkach lokalowych i dysponując bardzo zróżnicowanymi eksponatami. Z zaangażowaniem, a niekiedy emocjonalnie podchodził do kompromitujących muzeum działań zarządu placówki. Jego rozterki znajdowały oparcie i uznanie w ocenach wybitnych ówczesnych historyków sztuki i muzeologów. Sprawa „rapperswilska” była mu zawsze bardzo bliska. Po latach, gdy wyjechał ze Szwajcarii, ukazała się w 1912 r. jego obszerna broszura *O przyszłość Rapperswilu*, w której Autora poznajemy jako znawcę problematyki muzealnej. Jego projekty organizacji szwajcarskiej placówki kompleksowo uwzględniały takie kwestie jak charakter i tematyka zbiorów czy warunki lokalowe obiektu. Już wtedy widział rapperswilskie muzeum jako nowoczesną instytucję o walorach naukowo-dydaktycznych. Wizja ta wielokrotnie wracała jako epizody w jego dziele literackim.

dr Piotr Rosiński

Historyk sztuki, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego w Kielcach. Badania autora koncentrują się na problemach dotyczących odbioru sztuk pięknych przez pisarzy przełomu XIX i XX wieku.

Summary

PIOTR ROSIŃSKI / Żeromski as a museum professional

The biography and oeuvre of Stefan Żeromski are the important areas of art historian research. The text refers to the writer's short period of life between the years 1892-1896, when he was bound to the Polish National Museum in Rapperswil as a librarian. In regard to the preserved correspondence between Żeromski and the milieu of art historians and museum professionals of that time we receive a fragmentary image of the problems of Polish museum science on emigration at the end of the 19th century. The writer fulfilled actively the main goal of the Rapperswil museum activity. He used to collect and describe the souvenirs related to Polish emigration. He also used to design and arrange exposition rooms. His concepts of arranging the Swiss centre took the character, the collection topic and the facilities of the estate into consideration. He was an author of museum catalogues on Adam Mickiewicz or Tadeusz Kościuszko's collections among others. His activity as a museum professional was highly ranked by splendid art connoisseurs and museologists. Despite numerous obstacles he was emotionally engaged and bound to the Rapperswil museum. He perceived it as a modern institution of scientific and didactic values. He also accentuated this vision in his literary work.