

OLGA PŁASZCZEWSKA
[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-0814-2762](https://orcid.org/0000-0002-0814-2762)
UNIwersytet Jagielloński

ALFRED JESIONOWSKI. LITERAT I MIĘDZYWOJENNA GRAFIKA

Słowa kluczowe: Alfred Jesionowski (1902–1945?), Paweł Steller (1895–1974), Stanisław Brzęczkowski (1897–1955), Jan Kuglin (1892–1972), Michał Sobeski (1877–1939), drzeworyt, drzeworyt barwny, akwarela, typografia, sztuka książki, międzywojenna krytyka literacka i artystyczna, „Prosto z Mostu”, „Kultura” (Poznań), polskość Śląska, regionalizm w literaturze i sztuce 1918–1939, związki literatury i sztuki

Keywords: Alfred Jesionowski (1902–1945?), Paweł Steller (1895–1974), Stanisław Brzęczkowski (1897–1955), Jan Kuglin (1892–1972), Michał Sobeski (1877–1939), xylography, coloured xylography, watercolor, typography, book art, literature and art criticism in the interwar period, literary magazines („Prosto z Mostu”, „Kultura” Poznań), Polish identity of Silesia, regionalism in art and literature 1918–1939, relationship between visual arts and literature

Abstrakt: Artykuł stanowi przyczynek do badań nad obecnością refleksji na temat sztuki w krytyce literackiej i publicystyce kulturalnej okresu dwudziestolecia międzywojennego. Dotyczy zainteresowań sztuką graficzną związanego ze Śląskiem prawicowego recenzenta i krytyka literackiego, Alfreda Jesionowskiego (1902–1945?), których owocem są popularyzatorskie omówienia twórczości takich indywidualności artystycznych okresu międzywojennego jak Paweł Steller (drzeworytnik i akwarelista), Stanisław Brzęczkowski (drzeworytnik) i Jan Kuglin (typograf).

Abstract: This paper is a contribution to research on the reflection on art in literary criticism and cultural journalism of the interwar period. It discusses the interest in graphic arts of the Silesian born right-wing reviewer and literary critic, Alfred Jesionowski (1902–1945?), which resulted in his popularizing discussions on the works of such artistic personalities of the interwar period as Paweł Steller (wood engraver and watercolourist), Stanisław Brzęczkowski (wood engraver) and Jan Kuglin (typographer).

W KRĘGU „PROSTO Z MOSTU”

Alfred Jesionowski (1902–1945?), związany z pismem „Prosto z Mostu” oraz prasą śląską i wielkopolską krytyk literacki, tłumacz, prelegent Rozgłośni Katowice Polskiego Radia, nauczyciel gimnazjum, działacz kultury, człowiek o niezwykłym życiorysie, obejmującym także działalność w podziemiu niepodległościowym, zakończoną uwięzieniem przez gestapo i śmiercią w niewiadomych okolicznościach¹, był

¹ Szerzej na temat biografii i działalności Jesionowskiego, zob. Z. Bednorz, *Jesionowski Alfred*, [w:] *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, red. A. Hutnikiewicz, A. Lam, Warszawa 2000, s. 258; U. Gumuła, *O pracach krytycznych Alfreda*

także miłośnikiem sztuki. Należał do elitarnego Towarzystwa Bibliofilów, kolekcjonował różnego typu druki artystyczne.

Refleksja nad uprawianą przez Jesionowskiego odmianą krytyki sztuki wymaga szkicowego przypomnienia kontekstu historyczno-kulturowego, w którym się sytuuje jego twórczość i poglądy. Czasopiśmiennictwo polskie okresu międzywojnia przechodziło bowiem – podobnie jak ówczesna sztuka – fazę intensywnego definiowania się światopoglądu i stanowisk ideowych, poszukiwania rozwiązań twórczych, poetyk i form ekspresji. Odpowiednikiem obserwowanej w ówczesnej sztuce „rywalizacji komitetów, bractw, zrzeszeń, cechów, związków konsolidujących artystów we wspólnych wystawach, publikacjach manifestów, statusów, deklaracji”² jest działalność różnego rodzaju ugrupowań literackich, które swoje założenia oraz programy artystyczne i społeczno-polityczne upowszechniały za pośrednictwem prasy, będącej nośnikiem określonych idei, spolaryzowanych wokół poszczególnych pism. Lata 30. XX w., czas najaktywniejszej działalności pisarskiej Alfreda Jesionowskiego, to okres, kiedy coraz wyraźniej ujawnia się wynikająca z tej polaryzacji postaw i zapatrywań wielorodność kultury literackiej II Rzeczypospolitej³. To także moment charakterystycznego dla epoki rozkwitu tygodników literackich, w których obok tematyki *par excellence* literackiej istotne miejsce zajmuje również problematyka kulturowo-społeczna⁴. Jej ujęcie zależało w znacznej mierze od poglądów i sympatii politycznych środowiska, które się wokół pisma organizowało – wybór organu, na łamach którego publikowano lub który czytano, „stawał się jedną ze znaczących manifestacji własnych poglądów politycznych”⁵.

Jesionowski – podkreślmy, zaangażowany działacz na rzecz polskości Śląska, aktywny uczestnik ruchów antygermanizacyjnych, świadomy znaczenia kultury narodowej⁶ – w trakcie i po studiach w Poznaniu swoją karierę literacką rozpoczynający w pismach regionalnych (wielkopolskich i śląskich)⁷, w latach 30. trafił ze swymi tekstami na łamy prasy ogólnopolskiej⁸. Współpracował z „ABC Literacko-Artystycznym”, które w latach 1932–1934 było dodatkiem tygodniowym do poczytnego dziennika „ABC”, związanego z obozem narodowym⁹. Później, za sprawą swego redaktora naczelnego, Stanisława Piaseckiego, przekształciło się w odrębny magazyn, „Prosto z Mostu” (1935–1939)¹⁰. Pod względem ideologicznym „Prosto z Mostu” stanowiło antytezę najpopularniejszego wówczas (i najdłużej goszczącego na przedwojennym rynku czasopiśmienniczym) tygodnika społeczno-kulturalnego o „charakterze [...] oświeceniowym”, czyli „Wiadomości Literackich” (1924–1939) Mieczysława Grydzewskiego¹¹. W „Wiadomościach” ukazywały się zarówno rozbudowane artykuły „o wysokim niejednokrotnie stopniu abstrakcyjności i specjalizacji”, jak i stałe rubryki felietonowe, reportaże z kraju i z zagranicy, szkice dotyczące problematyki ogólnokulturalnej, literackiej i społecznej¹². Na łamach tego tygodnika publikowali skamandryci oraz stali współpracownicy, jak Tadeusz Boy-Żeleński, Wiktor Weintraub, Waław Lednicki, Zbigniew Uniłowski, Emil Breiter i wie-

Jesionowskiego nad piśmiennictwem śląskim, „Zeszyty Naukowe WSP w Katowicach”, 1965, 3, s. 221–238; B.M. [B. Marzęcka], *Alfred Jesionowski*, [w:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, t. 10: Ż i uzupełnienia do t. 1–9, red. J. Czachowska, A. Szałagan, Warszawa 2007, s. 88–89; O. Płaszczewska, *Wskreszania ciąg dalszy. Alfred Jesionowski (1902–1945?)*. *Z listów do Nieznajomego* (9), „Arcana”, 2020, 154, s. 161–186; eadem, *Alfred Jesionowski. Przymierze z książką, przymierze z Polską*, [w:] A. Jesionowski, *Przymierze z książką. Wybór pism*, red. O. Płaszczewska, M. Urbanowski, Kraków 2022, s. 5–56.

² S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Sztuka II RP*, Olszanica 2013, s. 7.

³ Por. D. Skórczewski, *Spory o krytykę literacką w dwudziestoleciu międzywojennym*, Kraków 2002, s. 228–229.

⁴ Por. M. Urbanowski, *Nacjonalistyczna krytyka literacka. Próba rekonstrukcji i opisu nurtu w II Rzeczypospolitej*, Kraków 1997, s. 7.

⁵ *Ibidem*, s. 8.

⁶ Por. A. Dytkiewicz, *Encyklopedia „Odry”*. *Alfred Jesionowski*, „Odra. Tygodnik”, 30 V 1948, 22 (131), s. 4; Gumuła, *O pracach krytycznych...*; Z. Hierowski, *Jesionowski Alfred*, [w:] *Śląski słownik biograficzny*, t. 2, red. J. Kantyka, W. Zieliński, Katowice 1979, s. 94–95; M. Urbanowski, *O zapomnianiu krytyków – przypadek Alfreda Jesionowskiego*, [w:] *Jesionowski, Przymierze z książką...*, s. 577–587.

⁷ Pisał w poznańskiej „Kulturze”, „Tęczy” „Kurierze Poznańskim”, „Wiciach Wielkopolskich”; na Śląsku – w „Gazecie Siemianowickiej”, „Młodzieży Powstańczej”, „Polsce Zachodniej”, „Powstańcu”, „Zaraniu Śląskim”.

⁸ Publikował m.in. na łamach „Myśli Narodowej”.

⁹ Por. A. Paczkowski, *Prasa polska w latach 1918–1939*, Warszawa 1980, s. 265–266; idem, *Prasa codzienna Warszawy w latach 1918–1939*, Warszawa 1983, s. 105–108; M. Urbanowski, *Myśli niespokojne (o międzywojennej krytyce literackiej Jerzego Andrzejewskiego)*, [w:] J. Andrzejewski, *Samotne pokolenie. Szkice i recenzje krytyczne z lat 1927–1939*, oprac. M. Urbanowski, Kraków 2014, s. 11–12.

¹⁰ Por. Urbanowski, *Nacjonalistyczna krytyka literacka...*, s. 87.

¹¹ Por. Paczkowski, *Prasa polska...*, s. 259.

¹² Por. *ibidem*, s. 261.

lu innych¹³. Program „Wiadomości Literackich” jednoczył „pisarzy o poglądach liberalnych i lewicowych, przeciwników prawicy, w tym także sanacji, zdeklarowanych antyfaszystów oraz wrogów nacjonalizmu”¹⁴, tworząc swoistą przeciwwagę dla oficjalnego nurtu życia intelektualnego Polski i ważny ośrodek oddziaływania społecznego¹⁵. Sytuujące się na przeciwnym biegunie doktrynalnym „Prosto z Mostu” było natomiast, jak wyjaśnia Maciej Urbanowski, jedną z najważniejszych „instytucji literackich polskiego nacjonalizmu”, rozumianego wówczas nie tylko jako ideologia, ale również jako „stan umysłu” znacznej części społeczeństwa polskiego (szczególnie zaś inteligencji), identyfikującej się z systemem wartości składających się na to, co określa się zwykle „patriotycznym etosem”¹⁶. Do jego wyznaczników należały takie cechy, jak wysoka wrażliwość moralna, heroizm i zdolność do poświęcenia na rzecz bliźnich, ascetyzm, wewnętrzna dyscyplina, zaangażowanie, idealizm, dążenie do prawdy, swoście pojmowana irrewerencja (podważenie wartości „dorobku cywilizacyjnego” i instytucjonalnie skostniałej tradycji), maksymalizm¹⁷. Z wiarą w wartości narodowe łączył się głoszony na łamach „Prosto z Mostu” humanizm chrześcijański, przez publicystów utożsamiany z optymistycznym katolicyzmem raczej w duchu Gilberta Chestertona i Giovanniego Papiniego niż Georges’a Bernanosa, Jacques’a Maritaina, a nawet François Mauriac¹⁸. Podkreślić należy, że Piasecki jako właściciel pisma nie należał w latach 30. do żadnej partii politycznej i starał się („ze zmiennym szczęściem”, jak zaznacza Urbanowski), by periodyk zachował status pisma niezależnego i ponadpartyjnego¹⁹. Tygodnik wychodził w nakładzie 12–15 tys. egzemplarzy (nieco mniejszym niż „Wiadomości Literackie”, a porównywalnym z poznańską „Kulturą” i dotowanym przez rząd „Pionem”)²⁰, miał więc duży krąg odbiorców i znaczną moc oddziaływania.

Z „Prosto z Mostu” współpracowały takie autorytety literackie, jak Karol Irzykowski, Aleksander Świętochowski, Adolf Nowaczyński, Zofia Nałkowska, Tytus Czyżewski, Kazimiera Hłakowiczówna i Stanisław Rembek²¹. Na łamach pisma publikowali młodzi „publicyści, pisarze i poeci” (m.in. Jerzy Andrzejewski, który zresztą debiutował w „Wiadomościach Literackich”²², Jan Bielatowicz, Bolesław Miciński, Czesław Straszewicz, Jan Dobraczyński, Konstanty Ildefons Gałczyński, Artur Maria Swinarski, Jerzy Waldorff)²³. Do kręgu aktywnych i rozpoznawanych publicystów młodszego pokolenia zaliczał się także Alfred Jesionowski, dla którego szczególnie istotny wydawał się wpisany w program „Prosto z Mostu” postulat nadania kulturze „charakteru powszechnego i «swojskiego»”, przekształcenie jej w „kulturę narodową, a więc uspołecznioną”²⁴, oraz traktowanie literatury jako nośnika idei, nie zaś narzędzia propagandy²⁵.

PASJE PRZEDWOJENNEGO PUBLICYSTY

Fascynacja Jesionowskiego ideą narodową stanowi naturalny wynik powszechnego w okresie II Rzeczypospolitej poczucia odpowiedzialności obywatelskiej za państwo – odrodzone i wymagające działania po ponad wieku instytucjonalnego niebytu, na progu niepodległości (1918–1920) również doświadczone koniecznością walki zbrojnej (wymagały jej powstanie wielkopolskie, powstania śląskie, wojna polsko-ukraińska, konflikt z Litwą, wojna polsko-bolszewicka) oraz związanego z nią twórczego zaangażowania w działalność mogącą przyczynić się do rozwoju kraju²⁶, także w obszarze sztuki i literatury. Jesionowskiemu – jako

¹³ Por. *ibidem*, s. 260–261.

¹⁴ Urbanowski, *Nacjonalistyczna krytyka literacka...*, s. 9. Nie oznacza to, że nie istniały kontakty lub przepływ idei między tymi środowiskami, zwłaszcza gdy chodziło o profesjonalne potraktowanie tematu literackiego lub zjawiska kulturowego. Kiedy, na przykład, „Wiadomości Literackie” przygotowywały numer specjalny poświęcony sprawom Śląska, u Alfreda Jesionowskiego zamówiono artykuł na temat literatury współczesnej tego regionu, zob. A. Jesionowski, *Kilka uwag o współczesnej literaturze śląskiej*, „Wiadomości Literackie”, 15 XI 1936, 48 (680), s. 18.

¹⁵ Por. Paczkowski, *Prasa polska...*, s. 261.

¹⁶ Por. Urbanowski, *Nacjonalistyczna krytyka literacka...*, s. 9–10.

¹⁷ Por. *ibidem*, s. 91.

¹⁸ Por. *ibidem*, s. 93–94.

¹⁹ Por. *ibidem*, s. 88.

²⁰ Por. *ibidem*, s. 87; Paczkowski, *Prasa polska...*, s. 266.

²¹ Por. Urbanowski, *Nacjonalistyczna krytyka literacka...*, s. 87.

²² Por. Urbanowski, *Mysli niespokojne...*, s. 9–10.

²³ Por. Urbanowski, *Nacjonalistyczna krytyka literacka...*, s. 87.

²⁴ Por. *ibidem*, s. 91.

²⁵ Por. *ibidem*, s. 99.

²⁶ Por. Krzysztofowicz-Kozakowska, *op. cit.*, s. 6.

aktywnemu publicyście i recenzentowi literackiemu – nieobca była też problematyka artystyczna. Ze studiów na Uniwersytecie Poznańskim wyniósł upodobanie do estetyki (jednym z jego wykładowców był filozof sztuki, Michał Sobeski)²⁷, natomiast praca dziennikarska i stałe obcowanie z książką sprawiły, że rozwinęło się w nim zainteresowanie typografią artystyczną jako jednym z narzędzi oddziaływania na odbiorcę tekstu.

Zagadnienie to wiąże się z problematyką szaty graficznej ówczesnego czasopiśmiennictwa, które – wyrastając z tradycji młodopolskiej prasy artystycznej, a korzystając z technicznych osiągnięć awangardy²⁸ – cechowało się często wysublimowaną oprawą plastyczną (wystarczy wspomnieć poznański „Zdrój” Witolda i Jerzego Hulewiczów). Z istotnego dla Jesionowskiego kontekstu śląskiego należy wymienić kwartalnik „Zaranie Śląskie” w barwnych okładkach wykonywanych techniką linorytową, z Wielkopolski – wywodzący się ze środowiska Akcji Katolickiej tygodnik „Kultura” (1936–1938)²⁹, pismo, w którego szacie graficznej wykorzystywano nie tylko rysunki i fotografie, ale również cieszące się wówczas popularnością fotomontaże (mimo sowieckiego rodowodu stosowała je nawet konserwatywna „Tęcza”, poznańskie pismo tygodniowe³⁰, z którym krytyk też współpracował).

Warto podkreślić, że refleksje poświęcone „zagadnieniom sztuki” traktowane były, na przykład w „Kulturze”, jako część składowa działu *Krytyki literackiej*, dla którego pisywał Jesionowski. Obejmowały biografie artystów i mecenasów, wspomnienia o wybitnych autorach (np. Michaliny Janoszanki na temat Jacka Malczewskiego), problematykę krajoznawczą (np. wątek „rodzinnego miasta Giorgiona”), prądy artystyczne w twórczości konkretnego regionu (np. w malarstwie wielkopolskim), różne aspekty „sztuki religijnej” (nazywanej także „kościelną”), zabytki architektury.

Sam Jesionowski – najwyraźniej przekonany o niewystarczalności ekfrazy jako narzędzia unaocznienia przedmiotu artystycznego – duże znaczenie przypisywał oprawie graficznej tekstu, uważał bowiem, że dziennikarski felieton na tematy artystyczne „bez zilustrowania go reprodukcjami czy okazami danych gałęzi sztuki, może jedynie dać wyobrażenie niedoskonałe” o opisywanych dziełach³¹.

Z oczarowania książką jako artefaktem wyrosło upodobanie Jesionowskiego do grafiki. Zwierzał się z tego publicznie. „Sztuka czarno-biała szczególnie mnie interesuje”³², pisał w 1936 r., być może nawiązując do nazwy założonej niedługo wcześniej przez uczniów Władysława Skoczylasa, a działającej pod patronatem Leona Wyczółkowskiego Grupy Artystów Grafików Czerń i Biel³³. W radio³⁴ i na łamach prasy odgrywał rolę popularyzatora sztuki. Zaczęło się to od recenzji wydawnictw Muzeum Śląskiego, poświęconych rzemiosłu artystycznemu (muzeum, jako nowa instytucja, prezentująca dorobek, którym region mógł się szczycić³⁵, potrzebowało promocji), później zaś rozszerzyło na typografię i obszar sztuki wysokiej. Początkowo Jesionowski omawiał publikacje historyka sztuki Tadeusza Dobrowolskiego (*Śląska rzeźba ludowa w drzewie. W świetle zbiorów Muzeum Śląskiego*, Katowice 1930; *Kościół św. Stanisława w Starym Bielsku*, Katowice 1932; *Sztuka województwa śląskiego*, Katowice 1933) i jego żony, badaczki ludowej sztuki użytkowej, Agnieszki Dobrowolskiej (*Żywotek cieszyński. Ze studiów nad strojem i haftem ludowym*, Katowice 1930), później – edycje artystyczne z Biblioteki Jana Kuglina (1892–1972). Niejednokrotnie przedstawiał w prasie

²⁷ Curriculum akademickie Jesionowskiego szczegółowo omawiam w studium *Alfred Jesionowski*, s. 7–13.

²⁸ Por. Krzysztofowicz-Kozakowska, *op. cit.*

²⁹ Również „Kultura» wydawana była na wysokim poziomie graficznym – zaznaczał Andrzej Paczkowski – staranny druk i doskonały papier w połączeniu ze świetnym poziomem literackim i publicystycznym nadawały jej rangę pisma ogólnopolskiego”. Paczkowski zalicza Jesionowskiego do grona „wybitnych publicystów i dziennikarzy” z tym pismem współpracujących, takich jak m.in. Jerzy Bandrowski, Stanisław Helsztyński, Stanisław Kolbuszewski, Witold Bieńkowski, por. Paczkowski, *Prasa polska...*, s. 266–267.

³⁰ Por. P. Rypson, *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949*, Kraków 2017, s. 92; zob. też Paczkowski, *Prasa polska...*, s. 267–268.

³¹ Por. A. Jesionowski, *Śląska sztuka ludowa w świetle wydawnictw Śląskiego Muzeum*, „Polska Zachodnia”, 24 XI 1934, 325, s. 10.

³² A. Jesionowski, *Rozmowa z St. Brzęczkowskim*, „Kultura”, 18 X 1936, 29, s. 5.

³³ Por. Krzysztofowicz-Kozakowska, *op. cit.*, s. 148.

³⁴ Ten aspekt działalności Jesionowskiego omawiam w artykule: Płaszczewska, *Alfred Jesionowski...*

³⁵ „Istnieje ono stosunkowo niedawno, bo pierwsze prace organizacyjne podjęte zostały okragło 7 lat temu – relacjonował w 1934 r., zgodnie z przyjętą strategią „krytyka-sprawozdawcy” (por. A. Pryszczeńska-Kozołub, *Z dziejów krytyki literackiej na Śląsku (Pawel Musiol i Alfred Jesionowski)*, „Zeszyty Naukowe WSP. Historia Literatury”, III, Opole 1964, s. 10) Jesionowski – w jesieni 1927 r., kiedy z inicjatywy Pana Wojewody Dra Grażyńskiego powstał przy Województwie Wydział Sztuki”. Placówka szybko stała się, zdaniem krytyka, „najważniejszym polskim muzeum regionalnym” o niezwykle bogatych zbiorach etnograficznych i artystycznych, prowadzącym także działalność naukową z zakresu historii i literatury śląskiej oraz przyrody i geografii regionu. Por. Jesionowski, *Śląska sztuka ludowa...*, s. 10. Muzeum organizował i zarządzał nim do wybuchu wojny Tadeusz Dobrowolski, por. L. Szaraniec, *Muzeum Śląskie w Katowicach 1924–1999*, Katowice 1999, s. 5.

także twórczość grafików, np. Pawła Stellera (1895–1974), na którego temat prowadził również audycję na falach Rozgłośni Katowickiej Polskiego Radia, i związanego z Pomorzem Stanisława Brzęczkowskiego (1897–1955).

Poświęcone takiej tematyce szkice Jesionowskiego dają wyobrażenie, w jaki sposób w środowisku literackim dwudziestolecia międzywojennego rozumiano przeznaczoną dla szerokiej publiczności (czytelników pism kulturalnych, a więc obdarzonych smakiem i wykształconych odbiorców) refleksję nad sztuką i konieczność upowszechniania znajomości dziedzictwa artystycznego kraju.

LITERAT A „TAKIE I INNE «TINTY»”

Czytając poświęcone problematyce artystycznej szkice Jesionowskiego, trzeba pamiętać, że nigdy nie był on profesjonalnym krytykiem sztuki, ani nigdy nie studiował historii sztuki. Jednak podobnie jak jego uniwersytecki wykładowca dziejów filozofii greckiej, erudyta Michał Sobeski, uważał sztukę za w pełni autonomiczny i znaczący składnik kultury, skutek wielokierunkowego dążenia ducha ludzkiego do doskonałości³⁶. Jesionowski, jako nauczyciel francuskiego i niemieckiego, również świadomy wzajemnego oddziaływania różnych obszarów ekspresji, wielokrotnie zwracał uwagę na to, że nauka języka nie może ograniczać się wyłącznie do funkcji komunikacyjnych, lecz powinna objąć także dziedzictwo artystyczne narodu, którego mową uczniowie mają się posługiwać³⁷. Lekcje prowadził zatem używając nie tylko płyt gramofonowych z muzyką (np. piosenką francuską lub operami Richarda Wagnera)³⁸, ale również epidiaskopu do wyświetlania reprodukcji dzieł sztuki, łącząc troskę o kształtowanie tzw. dobrego smaku gimnazjalistów z dążeniem do zainteresowania ich sztuką jako jednym ze sposobów objawiania się mentalności narodowej³⁹. W jakimś stopniu nawiązuje ta strategia do myśli Sobeskiego, traktującego kulturę jako wymiar duchowy, w którym mieszczą się sztuka oraz wiedza ogólna (przede wszystkim humanistyczna)⁴⁰.

Dzieje technik artystycznych poznawał Jesionowski na własną rękę, zgodnie z potrzebą chwili – i wyzwaniami publicystycznymi, jakie stawiały przed nim redakcje czasopism kulturalnych II Rzeczypospolitej. Zapewne zdawał sobie sprawę z tego, że techniki rytownicze dominujące w XIX i na początku XX stulecia (jak akwaforta, akwatinta i fluoroforta, litografia, algrafia i miękki werniks) „zostały zdominowane przez drzeworyt”⁴¹, kiedy w reportażowej relacji z wizyty u Pawła Stellera⁴² w 1934 r. żartował z własnej ignorancji, wspominając, że do spotkania z artystą przygotowywał się na podstawie podręcznika Hieronima Wildera, z którego zapamiętał nazwę tylko jednej z technik graficznych. „Starałem się po drodze przypomnąć sobie takie i inne «tinty», ale bez powodzenia, majaczyła mi się jakaś fluoroforta (ponoć wynalazek polski)”⁴³, relacjonował. Ta nieświadomość wydaje się w pewnym stopniu elementem autokreacji – z tekstu wynika bowiem, iż Jesionowski doskonale wiedział, że „wywiad dla Radia” ma przeprowadzać z drzeworytnikiem (jego prace oglądał wcześniej), a wzmianka o fluoroforcie jako „wynalazku polskim” świadczy o dobrym przyswojeniu lekcji Wildera, który na kartach *Grafiki* precyzyjnie (i prosto) wyjaśniał, że jest to opracowany przez Tadeusza Estreichera sposób trawienia płyty szklanej silnie trującym kwasem fluorowodorowym⁴⁴. Jesionowski zapamiętał fluorofortę jako technikę wykorzystywaną przez między innymi Leona Wyczółkowskiego, artystę, którego twórczość cenił i znał zapewne z okresu swoich studiów i pracy w Poznaniu (1920–1927), czyli z czasów, kiedy „Wyczół” chętniej niż malarstwem zajmował się grafiką⁴⁵, a zainteresowania

³⁶ Por. Z. Wojciechowska, *Michał Sobeski – poglądy estetyczne*, Warszawa 2002, s. 101.

³⁷ Por. A. Jesionowski, *Poznawać kulturę, nie tylko język*, „Kurier Poznański”, 25 VII 1935, 335, s. 8.

³⁸ Por. A. Jesionowski, *Jak gramofon uczy języka francuskiego*, „Kurier Poznański”, 1935, 321, s. 8.

³⁹ Por. A. Jesionowski, „Nowe drogi w nauczaniu języków obcych”, mps, Biblioteka Śląska, sygn. R1747 III/3.

⁴⁰ Por. S. Krzemień-Ojak, *Odstłony estetyki Michała Sobeskiego*, [w:] M. Sobeski, *Wybór pism estetycznych*, oprac. S. Krzemień-Ojak, Kraków 2010, s. XIV.

⁴¹ Krzysztofowicz-Kozakowska, *op. cit.*, s. 148.

⁴² Ze względu na koleje losu, obejmujące również deportację w głąb ZSRR i 20-miesięczny pobyt w łagrze, obszerniejszego opracowania monograficznego części twórczości (tzn. dzieł znajdujących się w zbiorach Muzeum Historii Katowic) doczekał się Steller ponad ćwierć wieku po śmierci, zob. *Paweł Steller. Życie i twórczość*, cz. 1: *Życie (1895–1974)*, cz. 2: *Twórczość (1895–1974)*, oprac. J. Lipińska-Sajdak, E. Liszka, Katowice 2006.

⁴³ A. Jesionowski, *Śląski Skoczylas – Paweł Steller*, „ABC”, 1934, 53, s. 5.

⁴⁴ H. Wilder, *Grafika. Drzeworyt, miedzioryt, litografia. Wskazówki dla bibliotekarzy i miłośników sztuki*, Lwów 1922, s. 37.

⁴⁵ Por. J. Baziak, *Leon Wyczółkowski – tytan pracy, wybitny artysta*, Muzeum Okręgowe im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, <http://wyczolkowski.pl/tworzosc> (dostęp: 27 II 2022).

lokalnego środowiska drzeworytniczego ciążyły w kierunku niemieckiego ekspresjonizmu⁴⁶. Na marginesie warto wspomnieć, że podobnie jak Wyczółkowski, Jesionowski był zafascynowany postacią innego artysty, zaprzyjaźnionego z malarzem brata Alberta – Adama Chmielowskiego. Poza tym – dzięki kontaktom z Janem Kuglinem – poznał drzeworytników współpracujących z Emilem Zegadłowiczem i literacką grupą Czartak, uprawiających ksylografię „o wyrazistej, falistej, miękkiej linii”⁴⁷, a więc o innym charakterze niż drzeworytnictwo poznańskie.

BIBLIOFILSKIE INTERMEZZO: TYPOGRAFIA JANA KUGLINA

Aby czytelnikom „Wici Wielkopolskich” zaprezentować dokonania typograficzne Jana Kuglina⁴⁸, Jesionowski zastosował strategię wprowadzania zagadnień z dziedziny sztuki za pośrednictwem odniesień do literatury. Posłużył się nią, aby upowszechnić znajomość edycji z „Biblioteki [Jana z Bogumina]”, prywatnego (w odróżnieniu do innych publikacji przygotowywanych przez Kuglina jako dyrektora Drukarni Rolniczej i redaktora serii „Biblioteka Stu Dwudziestu”) wydawnictwa, które „ukazuje się z specjalnych okazji tylko w 30 egzemplarzach formatu 20 na 30 na czerpanym papierze, przy czym rzadko kiedy jeden egzemplarz podobny jest całkowicie do drugiego”⁴⁹. Swój esej, opublikowany na łamach „Wici Wielkopolskich” z reprodukcjami cyzelowanych przez Kuglina stronic, rozpoczął Jesionowski od obszernego cytatu z *Przedmowy* bohatera artykułu do tomiku *Powsinogi beskidzkie* Emila Zegadłowicza, wydanego w 1929 r. przez Kuglina z „dziesięcioma wielobarwnymi drzeworytami Zbigniewa Pronaszkii”⁵⁰. Przytoczenie – dotyczące użytej przez wydawcę czcionki (Antykwy Jeżyńskiego) – kieruje uwagę odbiorcy zarówno na nowinkę literatury regionalnej – *Powsinogi*, jak i na kwestię edycji artystycznej, w której narzędziem oddziaływania jest szata graficzna książki, ze szczególnym uwzględnieniem typografii. Druk oraz uprzedni projekt czcionki bibliofil Jesionowski uważał za formę sztuki, nie zaś rzemiosła, sztuki, w której Janowi Kuglinowi w perfekcyjny sposób udawało się połączyć „kult piękna [...] z umiłowaniem swojszczyzny”, dążenie do stworzenia przedmiotu o wysokiej wartości artystycznej dzięki współdziałaniu „twórcy pięknego słowa” z mistrzami technik graficznych i odlewnictwa⁵¹. Efektem takiego działania były omawiane przez Jesionowskiego ekskluzywne edycje limitowane *Mojej pieśni wieczornej* Jana Kasprowicza z 1933 r., z przywróconym, jak podkreśla publicysta, wbrew intencji autora, klasycznym (czyli uporządkowanym zgodnie z tokiem rymów) układem tekstu⁵², *Dumy o obronie Sigetu i Łąk budziejowickich* Emila Zegadłowicza (1932), *Cesarza i proletariusza* Mihaia Eminescu w przekładzie Zegadłowicza (1932)⁵³, a także przykuwającego uwagę krytyka literackiego i tropiciela nowości *Wielkiego wozu* Aleksandra Janty-Połączyńskiego (1935)⁵⁴. Ostatnia z wymienianych pozycji to zbiór wierszy z podróży, „myśli intymnych [...] o dalekim świecie”, które – jak sugeruje Jesionowski – ze względu na zawarty w nich ładunek tęsknoty za spokojem, spleciony z nieustannym dążeniem „wciąż dalej, wciąż naprzód”, zainspirowały Kuglina do opracowania niepowtarzalnej dla tego cyklu szaty graficznej⁵⁵.

Omawianą przez Jesionowskiego serię wydawniczą Kuglina można by – idąc za proponowanym przez Tadeusza Jaroszyńskiego rozumieniem autolitografii (czyli litografii wykonywanej przez samego artystę, nie zaś zatrudnionego do tego celu rzemieślnika)⁵⁶ – nazwać autotypografią, gdyż to Kuglin osobiście poszcze-

⁴⁶ Por. Krzysztofowicz-Kozakowska, *op. cit.*, s. 150.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ O kontaktach Jesionowskiego z Kuglinem świadczy zachowana w Bibliotece Śląskiej korespondencja z lat 1931–1934 (sygn. R 1503 III/19). Komentuje ten zbiór Urszula Gumuła, *Listy Jana Kuglina do Alfreda Jesionowskiego*, „Poglądy”, 1973, 13, s. 17–18.

⁴⁹ Por. A. Jesionowski, *Biblioteka Jana Kuglina*, „Wici Wielkopolskie”, II 1935, 2, s. 10.

⁵⁰ Właśnie twórczość Zegadłowicza zainspirowała Kuglina do eksperymentowania ze sztuką książki, por. J. Kuglin, *Ze wspomnień typografa*, Wrocław 1958, s. 20, 27.

⁵¹ Por. Jesionowski, *Biblioteka Jana Kuglina...*, s. 10.

⁵² „Do złożenia tekstu – wspominał po latach Kuglin – użyłem po raz pierwszy nowo wykrojonej i odlanej w Polsce czcionki, antykwy Połtawskiego, wysokiej klasy dorobku w dziedzinie odlewnictwa czcionkowego w Polsce”, Kuglin, *op. cit.*, s. 33.

⁵³ Był to drugi – po *Mojej pieśni wieczornej* – wydany w „Bibliotece Jana z Bogumina Kuglina” tom, wydany w 20 egzemplarzach, por. *ibidem*.

⁵⁴ Por. Jesionowski, *Biblioteka Jana Kuglina...*, s. 10.

⁵⁵ Por. *ibidem*.

⁵⁶ Por. P. Czyż, „Litografia i fabryka bombonierek” – droga do autolitografii w Warszawie na początku XX wieku, [w:] *Wielkość w jedności. Litografia i techniki druku płaskiego w Polsce po 1900 roku. Materiały z sesji naukowej 22–23 października 2015 roku*, red. B. Chojnacka, M.F. Woźniak, Bydgoszcz 2015, s. 36–37.

gólne teksty „składał i tłoczył” na papierze czerpanym, „aby – jak wzniośle stwierdza krytyk – stworzyć coś skończenie pięknego, aby dać upust swojemu natchnieniu” oraz spełnić dzieło pożyteczne społecznie⁵⁷. To zaś szczególnie podobało się Jesionowskiemu, traktującemu wszelką działalność publiczną – artystyczną i zwyczajną – jako formę służby dla dobra bliźnich⁵⁸.

MUZEUM ŚLĄSKIE I OKOLICE

Zgodnie z częstą w ówczesnej krytyce skłonnością do omawiania twórczości w kategoriach „doświadczeń osobowych”⁵⁹, Jesionowski, wypowiadając się o przedmiotach (ekspozycjach muzealnych, zabytkach architektury, obrazach i książkach), chętnie dostrzegał w nich skutek działania ludzkiego umysłu i emocji, wykwit smaku i talentu, oddanych w służbę bliźniego, aby wzbogacać i doskonalić jego intelekt i ducha, przekazywać idee, kształtować charakter. Nic więc dziwnego, że bardziej niż metody działania artystycznego interesowali go ludzie – twórcy, portretowane przez nich postaci, a także postaci zaangażowane w ochronę i promocję sztuki – między innymi osoby bezpośrednio przyczyniające się do upowszechniania piękna – typografowie i muzealnicy. Przykładowo, etnografa i historyka sztuki, Jerzego Langmana⁶⁰, ukazywał jako mistrza, „który w magiczny wprost sposób potrafił kompletować zbiory etnograficzne” z najrozmaitszych źródeł⁶¹.

Najwyraźniej przekonany o tym, że zadaniem krytyka jest rodzaj mediacji pomiędzy autorem dzieła a jego odbiorcą⁶², duże znaczenie przypisywał także właściwemu określeniu adresata publikacji lub reprezentowanej przez nich gałęzi sztuki. Z tego powodu, referując zawartość pracy Agnieszki Dobrowolskiej o „żywotku cieszyńskim”⁶³ oraz uwagi na temat hafciarstwa, koronczarstwa i ozdób śląskich strojów regionalnych w broszurach Dobrowolskiego, odczytywał je jako informacje przeznaczone dla pań, w naturalny sposób zainteresowanych problematyką, którą komentował z dystansem, pozując na dyletanta w kwestiach mody: „Dowiadujemy się z tej książki o hafcie białym, płaskim, krzyżykowym, jak go stosują Ślązaczki, zdobiąc swe odzienie. Do rzadkości już podobno należą czapeczki dziecięce i pieluszki, zdobne w duże róże koloru żółtego, czerwonego i niebieskiego [...]. Ludność podgórska lubuje się w hafcie złotym i srebrnym (żywotki), góralki zaś wykazują zamiłowanie do haftu krzyżykowego. Niezwykle delikatną robotą odznaczają się czepce, jakie noszą mężatki na terenie cieszyńskiego aż po pszczyńskie. Jest ich podobno taka różnorodność, że niepodobna spotkać dwu jednakich”⁶⁴.

Stanowiąca, jak się wydaje, jedną z właściwych dla krytyki personalistycznej form oddziaływania emocjonalnego na odbiorcę⁶⁵ stylizacja na „nieznajomość rzeczy” (kolorowe pieluszki raczej nie wzbudzą zaciekawienia mężczyzn, zaintrygować mogą jednak odwiedzające muzeum panie) płynnie łączy się tutaj z niekłamnym zachwytem dla różnorodności dzieł ludowego rzemiosła, którego część mieszkający na Śląsku krytyk mógł znać nie z wystawy, a z obserwacji otaczającego świata. Choć Jesionowski wspomina o zanikaniu pewnych zwyczajów związanych z ubiorem, to należy pamiętać, że w latach 30. noszenie stroju regionalnego nie należało do rzadkości (zresztą wiekowe Ślązaczki w żywotkach i koronkowych czółkach można było spotkać „przy niedzieli” w Pszczynie, Wiśle albo Skoczowie jeszcze w połowie lat 80. XX w.). Wyjątkowość

⁵⁷ Por. Jesionowski, *Biblioteka Jana Kuglina...*, s. 10.

⁵⁸ Por. A. Jesionowski, „Wychowanie przez nauczanie”, 7 III 1938, mps, archiwum domowe. Stanowisko krytyka współbrzmiało z powszechnie obowiązującym etosem inteligencji, której „powinnością [...] była – jak podkreśla Anna Grochala – służba Polsce”, por. A. Grochala, *Paweł Steller – artysta rzetelny*, [w:] *Paweł Steller. Życie...*, cz. 2, s. 22.

⁵⁹ K. Dybciak, *Personalistyczna krytyka literacka. Teoria i opis nurtu z lat trzydziestych*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1981, s. 50.

⁶⁰ Ks. Jerzy Langman (1903–1982), dr Uniwersytetu Jagiellońskiego, etnograf, historyk sztuki, archeolog, nauczyciel (1924–1928), kierownik programowy Rozgłośni Katowice Polskiego Radia (1936–1937); prowadził transmisję kanonizacji św. Andrzeja Boboli z Watykanu (17 IV 1938); więzień Buchenwaldu; po wojnie osiadł we Włoszech; od 1951 ksiądz katolicki; wykładowca rzymskiego Angelicum, redaktor Radia Watykańskiego, zob. H. Grzonka, *Polskie Radio Katowice 1927–2012*, Katowice 2012, s. 51. Z Langmanem Jesionowski współpracował jako podległy mu prelegent radiowy. Za idealne podsumowanie życiorysu Jesionowskiego można by uznać słowa Langmana, zapisane w jego wspomnieniach obozowych: „Gdy się wylicza straty narodu polskiego, uwzględnia się przede wszystkim uczonych, artystów, duchownych. Nikt nie wydał spisu nauczycieli, a przecież oni w narodzie i jego kulturze odegrali bardzo wielką rolę. A zginęło ich sporo. [...] każdy człowiek, który zginął za Ojczyznę, jest wart wspomnienia, choćby najmniejszego. Przecież dał to, co miał najcenniejszego – życie”, ks. J. Langman, *Oczekiwanie. Buchenwald*, Kraków 1973, s. 171.

⁶¹ Por. Jesionowski, *Śląska sztuka ludowa...*, s. 10 (wyróżnienie O.P.).

⁶² Por. Dybciak, *op. cit.*, s. 50.

⁶³ „Żywotek” to śląski odpowiednik damskiego haftowanego serdaczka, nieodzownej części stroju ludowego.

⁶⁴ Por. Jesionowski, *Śląska sztuka ludowa...*, s. 10 (wyróżnienie O.P.).

⁶⁵ Por. Dybciak, *op. cit.*, s. 49.

śląskiego folkloru dostrzegają Jesionowski nie tylko na płaszczyźnie materialnej. Przykuwały jego uwagę osobliwości obyczajowe związane z życiem codziennym, toteż w jego refleksjach na temat „sztuki ludowej w świetle wydawnictw Śląskiego Muzeum” przywoływane są ciekawostki, takie jak zwyczaje związane z tradycją wypieku i dystrybucji piernikowych serc⁶⁶, „które na odpustach [...] odgrywają symboliczną rolę. Panna, która od kawalera przyjmie piernikowe serce, a co najważniejsze, ugryzie kawałek tego serca, pozwala na to, by się kawaler o nią starał, jednym słowem – «przaje mu»»⁶⁷. Dzięki gwarowemu zapożyczeniu sama wypowiedź krytyka staje się elementem kolorytu lokalnego, a odbiorcy przybliża kulturę śląską nie tylko w jej wymiarze rzemieślniczym (i, dodajmy, kulinarnym), ale również – językowym. Z perspektywy Jesionowskiego, oddanego sprawie polskość Śląska⁶⁸, język – podobnie jak śląskie rzemiosło ludowe – to jeden z przejawów wyjątkowości tej kultury i jej niezależności od kultury niemieckiej, podlegającej stylistycznym wzorcom mieszczańskim, a przez to mniej oryginalnej niż polska. O ile muzealnik Dobrowolski zastrzega, że w jego refleksji porównawczej na temat polskiej i niemieckiej sztuki ludowej nie chodzi o „deprecjację” wartości tej drugiej, „lecz tylko o stwierdzenie, że wartości te są często inne od cechujących wytwórczość polską”⁶⁹, o tyle wnioski publicysty Jesionowskiego są jednoznaczne: „polska sztuka ludowa jest bardziej [od niemieckiej] samorodna, bardziej samodzielna”⁷⁰.

Ciekawiła Jesionowskiego drewniana architektura sakralna. Miał świadomość jej wartości estetycznej i historycznej, związków z Małopolską i rodzimego charakteru poszczególnych realizacji, wznoszonych przez cieśli „polskiego pochodzenia”⁷¹. Uważał, że drewniane kościołki „stanowią specyficzny czar śląskiego krajobrazu”⁷². W swoich pogadankach radiowych o tematyce krajoznawczej z lat 1937–1939⁷³ chętnie wskazywał drewniane świątynie jako potencjalne cele niedzielnych spacerów. W audycjach dotyczących zagadnień bieżących poruszał takie kwestie, jak pożar kościołka w Moszczenicy albo zmiana lokalizacji kościoła z Syryni⁷⁴. W artykule dotyczącym Muzeum Śląskiego zwracał uwagę na sposób, w jaki obecność architektury religijnej w śląskim krajobrazie była sygnalizowana w muzeum i domagał się dla tych budowli „szczególnej i troskliwej opieki tych, którym ona została powierzona”⁷⁵.

Sztukę ludową, niezależnie od tego, czy wpisuje się ona raczej w obszar rzemiosła artystycznego (jak zdobnictwo, wyroby skórzanego i jubilerskiego, ceramika użytkowa), czy produkcji artystycznej (często podporządkowanej funkcjom religijnym, jak rzeźba w drewnie lub malarstwo na szkle, papierze i płótnie), traktował Jesionowski przede wszystkim jako wyraz „niespożytych sił” duchowych mieszkańców Śląska, ich zdolności twórczych, a także świadectwo „odwiecznych związków kulturalnych z resztą Polski”⁷⁶. Przekonanie Jesionowskiego o polskość Śląska jest niezmiennym elementem jego refleksji na temat twórczości artystów tamtego regionu, profesjonalnych i ludowych.

KONCEPCJA „ŻYCIA ARTYSTYCZNEGO”

Sferę sztuki regionalnej uważał Jesionowski za obszar niedoceniany i wymagający głębszego zbadania. „Przechodzimy codziennie obojętnie – konstatował w 1934 r. – obok wielu przejawów dawnego i dzisiejszego życia artystycznego Śląska”⁷⁷. Charakterystyczne wydaje się użycie przez Jesionowskie-

⁶⁶ W Muzeum Śląskim prezentowano nie pierniki, lecz drewniane formy do ich wypieku. Tadeusz Dobrowolski zwracał uwagę na stylistyczne podobieństwo foremek pochodzących z różnych regionów Śląska i wielość powtarzalnych motywów o kształtach „sercowatych”, zoo- i antropomorficznych (w tym ptaków heraldycznych, „ustawionych do siebie dziobami”), imitujących przedmioty codziennego użytku („fajki, guziki, kołyski, zegary” itp.). „Drewniane formy na pierniki są cięte bardzo drobiazgowo i starannie – pisał Dobrowolski – z uwzględnieniem takich szczegółów, jak deseń brokatów królewskich, koronki, wstążki itp.”, T. Dobrowolski, *Sztuka województwa śląskiego*, Katowice 1933 (reprint 1994), s. 124–125.

⁶⁷ Jesionowski, *Śląska sztuka ludowa...*, s. 10.

⁶⁸ Zob. A. Jesionowski, *Plebiscyt i powstania śląskie w polskiej literaturze pięknej*, Katowice 1938.

⁶⁹ Dobrowolski, *op. cit.*, s. 134.

⁷⁰ Por. Jesionowski, *Śląska sztuka ludowa...*, s. 10.

⁷¹ Por. *ibidem*, s. 10.

⁷² Por. Jesionowski, *Śląski Skoczylas...*, s. 5.

⁷³ Maszynopisy zachowane w archiwum domowym żony krytyka, Łucji.

⁷⁴ Por. A. Jesionowski, „Kościołek z Syryni w katowickim Parku Kościuszki (pogadanka aktualna)”, mps, archiwum domowe, b.d., teczka z materiałami z 1938 r.

⁷⁵ Por. Jesionowski, *Śląska sztuka ludowa...*, s. 10.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*.

go terminu „życie artystyczne” jako synonimu sztuki. Wiąże się ono z powracającym w świadomości krytycznoliterackiej dwudziestolecia rozumieniem pojęcia „życie” jako odpowiednika „rzeczywistości pozaliterackiej” w różnych jej przejawach⁷⁸. Ujęcie Jesionowskiego przypomina sposób, w jaki o „życiu literackim” niewiele lat wcześniej wypowiadał się, w kontekście toczącej się wówczas dyskusji na temat roli i zadań krytyki, Zygmunt Łempicki. „Literatura jest objawem życia, nie o książki więc chodzi – stwierdzał – lecz o życie, życie literackie”, a zatem nie tylko o dzieła, ale również o ich twórców i odbiorców, funkcjonujących w określonych warunkach i podlegających oddziaływaniu różnorodnych czynników „pozafilologicznych”⁷⁹. „Życie artystyczne” według Jesionowskiego to podobny jak w teorii Łempickiego (na grunt polski wnoszącego elementy humanistyki niemieckiej z jej koncepcją neoidealizmu⁸⁰) system interakcji „sił produktywnych i receptywnych”, dokonujących się nie tyle w przestrzeni historii literatury⁸¹, ile sztuki lub – szerzej – kultury. Użycie takiego określenia świadczy ponadto o traktowaniu twórczości artystycznej nie w kategoriach muzealnego eksponatu, ale spójnego i ciągłego procesu, przypominającego funkcjonowanie żywego organizmu. W znaczeniu, jakie przypisuje mu Jesionowski, rzeczownik „życie”⁸² wskazuje nie tylko na procesualność zjawiska, ale również na związaną z nim aktywność, zmienność i naturalną obecność wśród wielu form działalności ludzkiej. Ze złożoności fenomenu życia artystycznego na Śląsku (mającego swój nurt ludowy oraz wysoki) Jesionowski doskonale zdawał sobie sprawę. Podejmując refleksję nad zbiorami Muzeum Śląskiego, podkreślał, że w formie „felietonu dziennikarskiego” niemożliwe jest nakreślenie „pełnego obrazu dawnej i dzisiejszej sztuki śląskiej”, natomiast ważnym zadaniem prasy lokalnej i o zasięgu ogólnokrajowym jest skierowanie na nią uwagi publiczności innej niż grono specjalistów i pasjonatów⁸³.

PROCES TWÓRCZY I INSPIRACJE MICHAŁA SOBESKIEGO

Jako krytyka literackiego Alfreda Jesionowskiego nurtowało pytanie o genezę dzieła i przebieg procesu twórczego. Ten nurt jego zainteresowań zdradza pokrewieństwo z myślą Michała Sobeskiego (1877–1939), z którym – przypomnijmy – Jesionowski miał okazję zetknąć się podczas studiów, kiedy uczony pełnił funkcję dziekana Wydziału Filozoficznego i w porywający sposób wykladał historię filozofii, dzieląc się ze słuchaczami nie suchą wiedzą, lecz własnymi ideami, wypracowanymi na drodze refleksji nad różnymi zjawiskami kultury, od estetyki po literaturę i sztukę (ta tematyka dominuje w publikacjach Sobeskiego z lat 20.)⁸⁴. W pracy krytycznoliterackiej Jesionowski uważał bowiem za istotne wniknięcie w to, „co się dzieje w duszy artysty, gdy tworzy” i określenie znaczenia takich kategorii jak wyobraźnia i *mimesis* w akcie kreacji, aby dokonać właściwej interpretacji dzieła⁸⁵, a więc kwestie poruszane w innym nieco kontekście przez Sobeskiego. Takiej problematyce zamierzał Jesionowski poświęcić odrębne studium. W drugiej połowie lat 30. opracował dotyczącą tajników warsztatu ankietę, z którą zwracał się do współczesnych literatów. Kilka uzyskanych odpowiedzi i przeprowadzonych wywiadów stało się kanwą opublikowanych przezeń szkiców z cyklu *Tajemnice twórczości* na łamach „Prosto z Mostu”, notatki i opracowania innych miały posłużyć Jesionowskiemu w pracy zatytułowanej *Książka naiwna*. Chciał poznać i opisać proces powstawania „jednego dzieła w całej jego rozciągłości, od początku do końca i to możliwie we wszystkich szczegółach, nie wyłączając czynników fizycznych”, określić na tej podstawie „jakieś prawidła twórczości, jakieś procesy twórczości jednakie lub bardzo podobne u wszystkich piszących”⁸⁶.

⁷⁸ Por. M. Urbanowski, *Reprezentować*, [w:] „Kartografowie dziwnych podróży”. *Wypisy z polskiej krytyki literackiej XX wieku*, red. M. Wyka, oprac. K. Biedrzycki [et al.], Kraków 2004, s. 145.

⁷⁹ Z. Łempicki, *O krytyce literackiej*, Warszawa 1924, s. 3–4.

⁸⁰ Por. Skórczewski, *op. cit.*, s. 46.

⁸¹ Por. Z. Łempicki, *Idea a osobowość w historii literatury*, „Pamiętnik Literacki”, 17–18, 1920, s. 13.

⁸² Jak wyjaśnia Dariusz Skórczewski, w krytyce literackiej lat 20. i 30. XX w. ten wyraz miał wielokierunkową wymowę; mógł oznaczać sferę praktycznych działań człowieka jako antytezę idealizmu, wskazywać „system wartości etycznych literatury”, istotniejszych od estetyzmu, albo być utożsamiany z antyintelektualnym witalizmem, por. Skórczewski, *op. cit.*, s. 154.

⁸³ Por. Jesionowski, *Śląska sztuka ludowa...*, s. 10.

⁸⁴ Por. Wojciechowska, *op. cit.*, s. 14; Krzemień-Ojak, *op. cit.*, s. XXXIII–XXXV.

⁸⁵ Por. M. Sobeski, *Filozofia sztuki. Dzieje estetyki. Zagadnienie metody. Twórczość artysty* (1917), Poznań 1924, s. 10–11.

⁸⁶ A. Jesionowski, „Książka naiwna, czyli o tajemnicach twórczości”, mps, Biblioteka Śląska, sygn. R 1750 III/2, k. 25 [1].

Pokrewne pytania stawiał Jesionowski w związku ze sztuką – interesowały go stosowane przez artystę techniki, przede wszystkim zaś – tematyka dzieł, a także rozumowe i pozarozumowe przyczyny ich powstawania, a więc kwestia natchnienia.

W swoich rozważaniach nawiązywał do modnej zwłaszcza we francuskiej biografistyce i korespondencji dziennikarskiej (był z wykształcenia romanistą) formy prezentacji sylwetki twórcy *chez soi* – „u siebie”, czyli w pracowni lub siedzibie prywatnej, zgodnie z powszechnym założeniem, że tego rodzaju przestrzeń odzwierciedla w jakimś stopniu charakter jej użytkownika⁸⁷. Tę strategię stosował także Sobeski, w którego szkicach *Z pogranicza filozofii i sztuki* znalazł się między innymi szkic poświęcony paryskiemu księgarzom⁸⁸, w którym dopatrzeć się można inspiracji dla późniejszego reportażu Jesionowskiego – *flâneura* po Dzielnicy Łacińskiej⁸⁹, a także opis literackiej „pielgrzymki [...] do mieszkania Balzaka przy ulicy Raynouard 47, na zachodnim krańcu Paryża, między wieżą Eiffela a Laskiem Bulońskim”⁹⁰.

PAWEŁ STELLER – ARTYSTA ŚLĄSKI. OD PUBLICYSTYKI DO PRZYJAŹNI

Do tego wzorca dwukrotnie nawiązał Jesionowski w odniesieniu do swojego ulubionego artysty, Pawła Steller⁹¹, śląskiego grafika, ucznia Władysława Skoczylasa. Warto podkreślić, że Steller był nie tylko utalentowanym drzeworytnikiem, ale – podobnie jak Jesionowski – również społecznikiem i promotorem kultury beskidzkiej⁹². Jak podkreśla monografistka artysty, Ewa Liszka, kojarzony głównie z drzeworytnictwem Steller uchodzi „za twórcę «świata czarno-białego»”, jednak jego dorobek obejmuje również grafiki barwne (ksylografie i linoryty), liczne akwarele, a także „rysunki wykonane ołówkiem, kredką, pastelem, techniką akwarelową i graficzną”⁹³. W twórczości Steller dominują pejzaże (góry, widoki wsi beskidzkiej, ośnieżone drzewa, kwiaty polne) i portrety („człowieka zmagającego się z życiem”, a więc ukazujące ludzi zwyczajnych, górali beskidzkich w ich świątecznych strojach, górników, wieśniaków)⁹⁴. Do Jesionowskiego sztuka Steller przemawiała nie tylko ze względu na artyzm (krytyk bardzo cenił to, na co zwracał uwagę Sobeski – splot talentu i rzemieślniczego mozołu⁹⁵), ale również z racji nasycenia jej motywami bliskimi ludziom⁹⁶, autentyczności tematów i bezpośredniości przekazu.

Właśnie pisząc o Stellerze, Jesionowski uczynił ze strategii relacji z pracowni element narracji współuczestniczącej (w konwencji „spotkania” lub „rozmowy”), której przedmiotem stawało się stopniowe odkrywanie twórcy i dzieła: „Całe mieszkanie (w nowoczesnym domu), składa się z dwóch pokoi i kuchni. Pokój mieszkalny, zarazem jadalnia i salon, jest równocześnie pracownią artysty. Ściany pełne akwarel, drzeworytów czarno-białych i barwnych, kilka pięknych portretów kredką na szarym papierze”⁹⁷. Ta charakterystyka katowickiego mieszkania Steller przy ul. Raciborskiej pozwala Jesionowskiemu efektownie przedstawić jedno z najoryginalniejszych i najbardziej bezpretensjonalnych w dziejach sztuki polskiej wyjaśnień, dlatego artysta wybiera konkretną formę ekspresji: „Ciasnota naszego mieszkania wytłumaczy panu, dlaczego się zajmuję głównie grafiką. Do tej pracy nie trzeba obszernych warsztatów”⁹⁸, wyzna rozmówcy Steller po tym, kiedy

⁸⁷ Z nowszych prac na ten temat zob. m.in.: *The Space of Creation in Art and Art History*, red. A. Bagińska, Warszawa 2015; O. Płaszczewska, *Gabinety, pracownie, mieszkania pisarzy i artystów w literaturze XIX–XX wieku*, Kraków 2021.

⁸⁸ Zob. M. Sobeski, *En flânant. U księgarzy*, [w:] idem, *Z pogranicza filozofii i sztuki*, Poznań 1928, s. 183–187.

⁸⁹ Zob. A. Jesionowski, *W Dzielnicy Łacińskiej*, „Prosto z Mostu”, 1935, 35, s. 2.

⁹⁰ M. Sobeski, *U Balzaka*, [w:] idem, *Z pogranicza...*, s. 191.

⁹¹ Warto w tym miejscu przypomnieć bogaty życiorys Pawła Steller (1895–1974). Artysta w 1913 r. z wyróżnieniem ukończył studia na Wydziale Malarstwa Dekoracyjnego Państwowej Wyższej Szkoły Przemysłowej we Lwowie, studiował także w Pradze; był żołnierzem podczas I wojny światowej, od 1918 do 1921 r. służył w Wojsku Polskim, współuczestniczył w akcji plebiscytowej na Śląsku Cieszyńskim; w latach 1923–1925 pod kierunkiem Skoczylasa odbył studia w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie, później zamieszkał w Katowicach, gdzie brał czynny udział w życiu kulturalnym i artystycznym Śląska; podczas II wojny światowej ukrywał się w różnych miejscowościach w Beskidach, w 1945 r. został deportowany do ZSRR, gdzie spędził 20 miesięcy (por. E. Liszka, *Paweł Steller*, [w:] M. Sitkowska, E. Liszka, *Władysław Skoczylas – mistrz Pawła Steller*, Katowice 2014, s. 55–56). Po powrocie na Śląsk intensywnie pracował, w 1960 r. udało mu się kupić niewielki domek w Wiśle, gdzie zamieszkiwał niemal do końca życia.

⁹² Por. E. Liszka, *Wstęp*, [w:] *ibidem*, s. 3.

⁹³ Liszka, *Paweł Steller...*, s. 57.

⁹⁴ Por. *ibidem*, s. 56.

⁹⁵ Por. Sobeski, *Filozofia sztuki...*, s. 299.

⁹⁶ Por. Liszka, *Paweł Steller...*, s. 56.

⁹⁷ Jesionowski, *Śląski Skoczylas...*, s. 5.

⁹⁸ *Ibidem*.

czytelnik szkicu będzie miał już wyobrażenie na temat tematycznego i artystycznego bogactwa jego twórczości. W innym artykule Jesionowskiego, przeznaczonym dla młodszych odbiorców, przedstawiającym osiągnięcia „najwybitniejszego artysty-malarza śląskiego”, znajdzie się tylko jedno zdanie na temat zaskakującego „nieartystycznym ładem” lokum przy Raciborskiej: „Pokój mieszkalny jest zarazem pracownią artysty...”⁹⁹.

Ważniejsza niż refleksja nad przestrzenią i wypełniającymi ją artefaktami była w eseistyce Jesionowskiego prezentacja osobowości artysty. Dlatego zapewne poświęcony Pawłowi Stellerowi artykuł na łamach „ABC” z 1934 r.¹⁰⁰ – ten, z którego historycy sztuki zaczerpnęli często powracające w opracowaniach określenie artysty jako „śląskiego Skoczylasa” i który zawiera najobszerniejszą autoprezentację grafika¹⁰¹ – rozpoczyna się nie od charakterystyki jego atelier (ta pojawia się w centralnej części wypowiedzi), lecz od prezentacji najbardziej wyrazistych cech charakteru Stellera. Poznany przygodnie u zaprzyjaźnionego z Jesionowskim pisarza Gustawa Morcinka (1891–1963) twórca, już wtedy współzałożyciel Związku Zawodowego Artystów Plastyków Śląskich i członek Związku Artystyczno-Literackiego na Śląsku, „był z wszystkich gości najbardziej cichy, najbardziej nieśmiały”¹⁰², jednak prezentowane przezeń prace wywoływały powszechny zachwyt. W dalszej części szkicu psychologiczny portret artysty ulega pogłębieniu. Jesionowski znajduje u Stellera zespół cech typowych dla mieszkańców Śląska Cieszyńskiego, między innymi życzliwość i otwartość. Wynika z nich umiejętność szybkiego stworzenia serdecznej atmosfery, w której „człek zaczyna na nowo wierzyć w ludzi, ich przyjaźń i bezinteresowność, w ludzką dobroć”¹⁰³. Podobne cechy i zdolność ma, zdaniem Jesionowskiego, również uprawiana przez Stellera sztuka. Zgodnie z konwencją beletryzowanego wywiadu, Jesionowski opowiada o drodze twórczej Stellera, przytaczając słowa artysty, który kolejno przywołuje miejsca i nazwiska swoich mistrzów: we Lwowie – Zygmunta Rozwadowskiego, współtwórcy *Panoramy Raclawickiej*, Stanisława Rejchana, nauczyciela rysunku i sztuki użytkowej, grafika i ceramika Waleriana Krycińskiego, pasjonata Huculszczyzny Tadeusza Rybkowskiego, w Warszawie – czołowego polskiego drzeworytnika – Władysława Skoczylasa, oraz innych artystów – Mieczysława Kotarbińskiego, Oskara Sosnowskiego i Stanisława Noakowskiego¹⁰⁴. Panoramy stosowanych przez artystę strategii twórczych (od portretu kredką przez grafikę użytkową¹⁰⁵, akwarelę, szkice piórkiem, po drzeworyty monochromatyczne i barwne) przedstawia Jesionowski, relacjonując, jak kolejne artefakty pokazywał i wyjaśniał mu Steller. Odautorski komentarz dotyczy niemal wyłącznie wrażeń i emocji odbiorcy, oglądającego „piękne, delikatne ilustracje do książek i kalendarzy”, które – podobnie jak inne prace użytkowe Stellera – zwyczajnie podobają się Jesionowskiemu. Krytyk nie rości sobie prawa do ich oceny („bo się na tym nie znam”, wyznaje bez zakłopotania), podziwia kompozycję i staranność wykonania. Cechujące śląskiego grafika „solidne podejście do swego rzemiosła, dbałość i niezwykły perfekcjonizm”¹⁰⁶, które podkreśla Jesionowski, bliskie są nie tylko tezom Sobeskiego, zwracającego uwagę na różnicę między momentalnością natchnienia a długotrwałością realizacji dzieła¹⁰⁷, ale przede wszystkim postawie i stylowi pracy samego publicyisty, który wśród współczesnych cieszył się sławą „krytyka rzetelnego” i uczciwego¹⁰⁸. Podziw Jesionowskiego wywołują drzeworyty Stellera przedstawiające ludzi prostych („górali, górników, rybaków”¹⁰⁹). Literat zwraca uwagę na wrażenia, jakie wywołują (przedmiotem artystycznego przetworzenia jest w nich zespół pozytywnych i negatywnych doświadczeń, składających się na codzienny trud życia), nie zastanawia się natomiast, jak te „po dürerowsku precyzyjne portrety Ślązaków”¹¹⁰ zostały wykonane. Nie wie, że modelowanie twarzy tysiącem kresek

⁹⁹ A. Jesionowski, *Przechadzka po Katowicach*, „Przewodnik Młodzieży Powstańczej. Kalendarz Oddziałów Młodzieży Powstańczej na rok 1936”, Katowice 1936, s. 58–60. Dotyczący grafika obszerny fragment tekstu stanowiącego propozycję krajoznawczego spaceru po Katowicach zacytował w biografii Stellera jego syn, Stefan. Jesionowskiego zapamiętał wśród pełnych werwy bywalców domu, którzy „klasyczne wykształcenie łączyli z niebywałą erudycją. Ten typ intelektualisty już nie istnieje”, konstatował w 2006 r., por. S. Steller, *Paweł Steller – mój Ojciec*, [w:] *Paweł Steller. Życie...*, cz. 1, s. 28–29.

¹⁰⁰ Jesionowski, *Śląski Skoczylas...*, s. 5.

¹⁰¹ Por. Grochala, *op. cit.*, s. 22; M. Sitkowska, *Władysław Skoczylas*, [w:] Sitkowska, Liszka, *Władysław Skoczylas...*, s. 26.

¹⁰² Jesionowski, *Śląski Skoczylas...*, s. 5.

¹⁰³ Por. *ibidem*.

¹⁰⁴ Por. *ibidem*.

¹⁰⁵ „Steller pracował dużo w grafice użytkowej – zauważa krytyk – ilustracje do podręczników szkolnych, do kalendarzy, okładki, programy itp. Oto widzę fotografię wykonanego na zamówienie rządu polskiego adresu dla cesarzowej japońskiej, tam adres hołdowniczy dla Ojca Św. i szereg innych podobnych prac”, *ibidem*.

¹⁰⁶ Por. Liszka, *Paweł Steller...*, s. 56.

¹⁰⁷ Por. Sobeski, *Filozofia sztuki...*, s. 299.

¹⁰⁸ Por. Urbanowski, *O zapomnianiu krytyków*, s. 587.

¹⁰⁹ Por. Sitkowska, *op. cit.*, s. 26.

¹¹⁰ *Ibidem*.

prowadzonych w różnych kierunkach jest możliwe dzięki zastosowaniu drzeworytu sztorcowego (w którym rysunek wycinany jest w drewnie w poprzek słoju)¹¹¹, ale zwraca uwagę na sposób, w jaki wykonane przy użyciu tej (i innych) technik dzieła oddziałują na odbiorcę, uwrażliwiając go na ludzkie cierpienie i wzniosłość prozaicznej pracy, stymulując refleksję intelektualną. „To są rzeczy, które się nigdy nie opatrzą, do których nie tylko wzrok, ale myśl chętnie wraca”¹¹², podkreśla Jesionowski. W artykule dotyczącym przede wszystkim ksylograficznej działalności Stellerera krytyk omawia także chętnie przez grafika uprawianą – choć często lekceważoną przez komentatorów jego prac – technikę akwareli. Zdradza wówczas również własne upodobanie do delikatnej i łagodnej kolorystyki, uczuciowy ładunek związany z odkryciem tego nurtu twórczości „śląskiego Skoczylasa”, sytuując w gwarowej interiekcji, wpisanej w tok głównej wypowiedzi: „Bożycu! Jest na co patrzeć! Przede wszystkim mnóstwo pejzaży beskidzkich; przytulane do stoku górskiego chatki, zagubione gdzieś pośród gór rzeczki, samotne krzewy i drzewinki, tematy, które by nazwać można «poszukiwaniem samotności». Wieje z tych akwrel cisza, spokój, pełne współczujące serce, jakaś franciszkańska dobroć bez cikliwego sentymentalizmu, bez cukierkowości – tego Steller nie znosi”¹¹³.

Zachwyt publicysty nad akwrelami Stellerera świadczy o wartości jego intuicyjnych sądów o sztuce. Badacze twórczości śląskiego grafika stwierdzają dziś, że doskonale opanował on technikę nakładania farby akwarelowej, umiał cierpliwie czekać na wyschnięcie poszczególnych warstw, dzięki czemu „każda plama zajmuje dokładnie taki obszar, jaki jej wyznaczył”, kontrolując również sposób, w jaki się rozlewa i łączy z innymi kolorami; perfekcyjnie prowadził pędzel, osiągając efekt żywego, świetlistego wyobrażenia¹¹⁴.

Przedstawiając sylwetkę twórczą Pawła Stellerera i główne kierunki jego działalności artystycznej (drzeworytnictwo, akwarelę i portret „białą kredką na szarym papierze”¹¹⁵), Jesionowski literaturę traktował jako punkt zaczepienia do refleksji o sztuce. Doskonałość formalną prac Stellerera uznawał za kwestię bezdyskusyjną. Poza zdawkowymi informacjami o technice, w jakiej powstały (podkreślał oryginalność rozwiązań, do których grafik czerpał inspirację z ksylografii japońskiej), nie zamieszczał w tekście typowych dla krytyki sztuki uwag na temat wartości estetycznej dzieła. Oszczędnie korzystał również z recenzji dzieł Stellerera, publikowanych przez innych autorów. Z czasopism fachowych wybrał „La Revue Moderne des Arts et de la Vie”, skąd przytoczył (we własnym tłumaczeniu) opinię francuskiego znawcy sztuki, aby wyeksponować talent Stellerera jako portrecisty, a przede wszystkim jako niezrównanego interpretatora „poezji gór, równin i cichych lasów”¹¹⁶. Uwaga Jesionowskiego koncentrowała się na przekazie etycznym dzieła oraz osobowości twórcy jako jego źródle: „Paweł Steller – stwierdzał autorytatywnie – jest bezsprzecznie najpoważniejszym przedstawicielem plastyki śląskiej. Urodzony na Śląsku cieszyńskim, posiada on wszystkie cechy charakterystyczne cieszyńskich: miękkość i subtelność uczuciową, umiar i pogodny spokój w działaniu. Podobnie jak jego krajan, Morcinek, odznacza się usposobieniem kontemplacyjnym, zamiłowaniem do ciszy i samotności, jasnym i rzetelnym spojrzeniem na świat, serdecznym współczuciem dla człowieczej niedoli, głębokim zrozumieniem ludzkiego wysiłku, jego pracy”¹¹⁷.

Znajomość Jesionowskiego ze Stellerem wkrótce przerodziła się w trwałą przyjaźń (warto podkreślić, że grafik aż do śmierci utrzymywał kontakt z wdową po krytyku). W zgromadzonej przez Jesionowskiego kolekcji prac Pawła Stellerera znalazły się nie tylko drzeworyty, przedstawiające, na przykład, górkę z Wisły (1934) (il. 1), zwykle mające swoje odpowiedniki w Muzeum Historii Katowic, jak wnętrze huty rozświetlane blaskiem wrzącej surówki – czyli jedna z „japońskich”, barwnych rycin (*W stalowni*, 1938), kościółek w Pielgrzymowicach z *Teki „Górny Śląsk”* (1932)¹¹⁸, ale również pełne rozmachu akwarele, jak zimowy krajobraz z okolic Soli, czyli *Zima* (1935) (il. 2) oraz *Bartnik (Zamkowszczyzna koło Horodna, 1937)* (il. 3). Jest to replika cieniowanej kredką akwareli, w zbiorach Muzeum Historii Katowic figurującej jako praca

¹¹¹ Por. M. Czubińska, *Portret w twórczości graficznej Pawła Stellerera. Geneza i charakterystyka*, [w:] *Paweł Steller. Życie...*, cz. 2, s. 13; Liszka, *Paweł Steller...*, s. 56.

¹¹² Jesionowski, *Śląski Skoczylas...*, s. 5.

¹¹³ *Ibidem*, s. 5 (wyróżnienie O.P.).

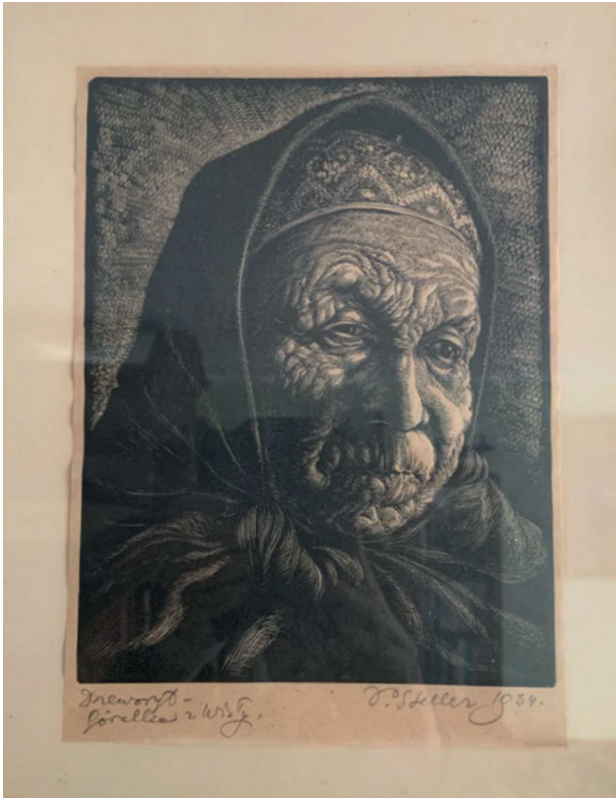
¹¹⁴ Por. A. Ciesielec, *Warsztat twórczy Pawła Stellerera*, [w:] *Paweł Steller. Życie...*, cz. 2, s. 32.

¹¹⁵ A. Jesionowski, *Śląsk w drzeworycie*, „Tygodnik Ilustrowany”, 14 IV 1935, 15 [wycinek w zeszycie „Artykuły moje jakie się ukazały od 5 VIII 1934 do...”], archiwum domowe Jesionowskiego.

¹¹⁶ Jesionowski, *Przechadzka po Katowicach...*, s. 61.

¹¹⁷ Jesionowski, *Śląsk w drzeworycie...*

¹¹⁸ Por. *Paweł Steller. Życie...*, cz. 2, kolejno: s. 127 (il. 127); s. 101 (il. 102).



1. Paweł Steller, *Góralka z Wisły* (1934), drzeworyt, kolekcja prywatna



2. Paweł Steller, *Zima (Sól)* (1935), akwarela, kolekcja prywatna



3. Paweł Steller, *Bartnik (Zambrowszczyzna koło Horodna, 1937)*,
akwarela, kolekcja prywatna

„bez tytułu, Zambrowszczyzna k. Horodna, 1937”¹¹⁹. Namalował ją Steller specjalnie dla krytyka, który tym obrazem, mającym już nabywcę czy określone przeznaczenie, zachwyił się podczas jednej z jego wystaw.

W napisanym w 1935 r. esej, przeznaczonym dla ogólnopolskiego „Tygodnika Ilustrowanego”, zastosował Jesionowski nieco inną technikę przygotowywania czytelnika do roli świadomego odbiorcy sztuki. Poświęcony twórczości Stellera tekst został opatrzony tytułem *Śląsk w drzeworycie*, a nazwisko jego bohatera pojawiło się dopiero w drugim akapicie. Pierwszy, obszerny ustęp dotyczył literatury. Punktem wyjścia jest w nim zbiór opowiadań Zofii Kossak-Szczuckiej *Nieznany kraj*. Do przewrotnego tytułu poświęconej tematyce śląskiej książki nawiązał Jesionowski, aby wywołać zaciekawienie odbiorcy. Wspomnił bowiem o dziele wyróżnionym, co prawda, śląską nagrodą literacką, ale – jak podkreślał – nazbyt powierzchownym, by uznać je za wyczerpującą analizę „śląskiej duszy”¹²⁰. Zdaniem krytyka (notabene urodzonego Wielkopolanina, ze Śląskiem związanego pracą zawodową dopiero od schyłku 1927 r. i bardzo dobrze znającego kulturę i dzieje Śląska¹²¹) „śląską duszę” (czyli mentalność, wrodzony charakter Ślązaków) mógł zgłębić i przedstawić jedynie twórca stamtąd się wywodzący, jak Gustaw Morcinek. Autora *Wyrąbanego chodnika* Jesionowski faktycznie odkrył i wypromował, wskazując na jego „związki krwi” z opisywanym terytorium. Morcinkowi, zdaniem Jesionowskiego, udało się nie tylko ukazać główne przymioty Ślązaka: „zacięty upór, pogardę śmierci, twardość i krzepkość”, ale również wyjaśnić, że na Górnym Śląsku „walka o chleb – to nie była zwykła walka proletariusza z kapitalistą, lecz nieubłagany bój o najświętsze dobra człowiecze, dobra Polaka, walka o duszę swych najbliższych, często o duszę własną”¹²². Obie przywołane przez Jesionowskiego

¹¹⁹ *Ibidem*, s. 201 (il. 231).

¹²⁰ Jesionowski, *Śląsk w drzeworycie*...

¹²¹ Por. Pryszczewska-Kozołub, *op. cit.*, s. 10.

¹²² Jesionowski, *Śląsk w drzeworycie*...

książki cieszyły się w przedwojennej Polsce znacznym rozgłosem, toteż nawiązanie do nich wskazywało nie tylko zakres tematyczny, ale również istotność zjawiska, zapowiadanego w tytule szkicu. Stellaera przedstawił Jesionowski jako odpowiednika Morcinka w sztuce, sugerując, że zebrane w tzw. *Tekach śląskich* drzeworyty stanowią wizualne uzupełnienie *Wyrąbanego chodnika*. Takie stanowisko świadczy o rozumieniu kultury w sposób całościowy, jako przestrzeni idei przenikających się wzajemnie, choć wyrażanych różnymi środkami ekspresji.

„NIESPOKOJNY MODERNIZM” STANISŁAWA BRZĘCZKOWSKIEGO¹²³

Większość wypowiedzi Jesionowskiego na temat sztuki ma wybitnie regionalny charakter i dotyczy twórczości artystów i rzemieślników śląskich. Wyjątek stanowią refleksje dotyczące drzeworytnika Stanisława Brzęczkowskiego, od 1935 r. związanego z Bydgoszczą¹²⁴. Jednak pretekstem do opublikowanej na łamach „Kultury” w 1936 r. *Rozmowy*¹²⁵ była jego działalność jako ilustratora książek. Jesionowski recenzował wiele publikacji (m.in. Instytutu Wydawniczego „Biblioteka Polska”, jak *Indie bez retuszu* Hanny Skarbak-Peretiatkiewicz z 1936 r.), dla których okładki projektował Brzęczkowski. Jesionowski nieraz zwracał uwagę na cechującą te edycje „staranną szatę graficzną”. A zatem literatura stanowiła powód, dla którego krytyk nawiązał osobisty kontakt z artystą (stało się to zresztą dzięki pośrednictwu literata i malarza, Mariana Turwida [1905–1987], z którym Jesionowski utrzymywał relacje redakcyjne w okresie współpracy z „Wiciami Wielkopolskimi”). Owocem pierwszego spotkania – spornego, bowiem krytykowi zdecydowanie nie podobały się ilustracje do książek Gustawa Morcinka dla młodzieży – była publikacja na łamach poznańskiej „Kultury”. Jesionowski jako miłośnik pisarstwa autora *Wyrąbanego chodnika* wymagał dla jego publikacji oprawy graficznej najwyższych lotów. Ponadto jako pedagog miał wyrobioną opinię na temat tego, jakie powinny być „obrazki” dla młodego czytelnika. Ilustracja winna, jego zdaniem, „albo coś wyjaśnić dokładniej, co się słowami nie da przedstawić dość przekonująco, lub [...] młodemu czytelnikowi dać pole do fantazji albo wreszcie dostarczyć mu pewnej sumy estetycznych wzruszeń”, tymczasem ryciny Brzęczkowskiego spełniały w tym przypadku jedynie funkcję eksplikatywną, natomiast ze względu na „sztywność” nie pobudzały wyobraźni¹²⁶. Za niezwykle trafne uznał natomiast Jesionowski rozwiązania graficzne zaproponowane przez Brzęczkowskiego dla *Zdobywców Nowego Świata* Rufina Blanco Fombony w przekładzie Edwarda Boyé (Warszawa 1935) – próbny wydruk okładki oraz kilka stron tej książki zachowało się w archiwum krytyka (il. 4). Publicysta-bibliofil podkreślał, że „ilustrator znakomicie wczuł się w «hiszpańskość» tematu, nie ograniczył się przy opracowaniu poszczególnych inicjałów do symbolów związanych z treścią, ale urozmaicił je motywami pejzażowymi o szerokim rozmachu (jak na takie miniaturki) oraz portretowymi”, dla których inspirację znalazł w dziełach wielkich mistrzów malarstwa Półwyspu Iberyjskiego oraz różnorodnych pracach krajoznawczych i historycznych poświęconych Hiszpanii¹²⁷. Przygotowanie i poszerzenie wiedzy – którego dowodem była także szata graficzna *Polskich peregrynacji do Pragi i Karlovyh Varow. Od Augusta Mocnego do Adama Mickiewicza* Mariana Szyjkowskiego (Warszawa 1936) – Jesionowski wysoko cenił ze względu na własną praktykę pisarską i publicystyczną o charakterze imagologicznym. Wymagała ona, jak można wywnioskować z rzetelności jego prac na temat plebiscytów śląskich lub wizji Śląska w piśmiennictwie niemieckim oraz wyobrażenia Niemca w polskiej literaturze i tradycji ludowej¹²⁸, pogłębionej znajomości kultury i dziejów narodu, którego charakter zamierza oddać pisarz lub artysta. Jak się wydaje, Jesionowski podzielał głoszoną przez Brzęczkowskiego (doradcę artystycznego Instytutu Wydawniczego

¹²³ Podobnie jak Steller i sam Jesionowski, Brzęczkowski długo musiał czekać na całościową prezentację twórczości, zob.: B. Chojnacka, *Stanisław Brzęczkowski 1897–1955. Monografia, katalog zbiorów*, Bydgoszcz 2017; H. Bartnicka-Górska, *Brzęczkowski Stanisław*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 1: A–C, red. J. Maurin-Białostocka [et al.], Wrocław–Warszawa–Kraków 1971, s. 260–262.

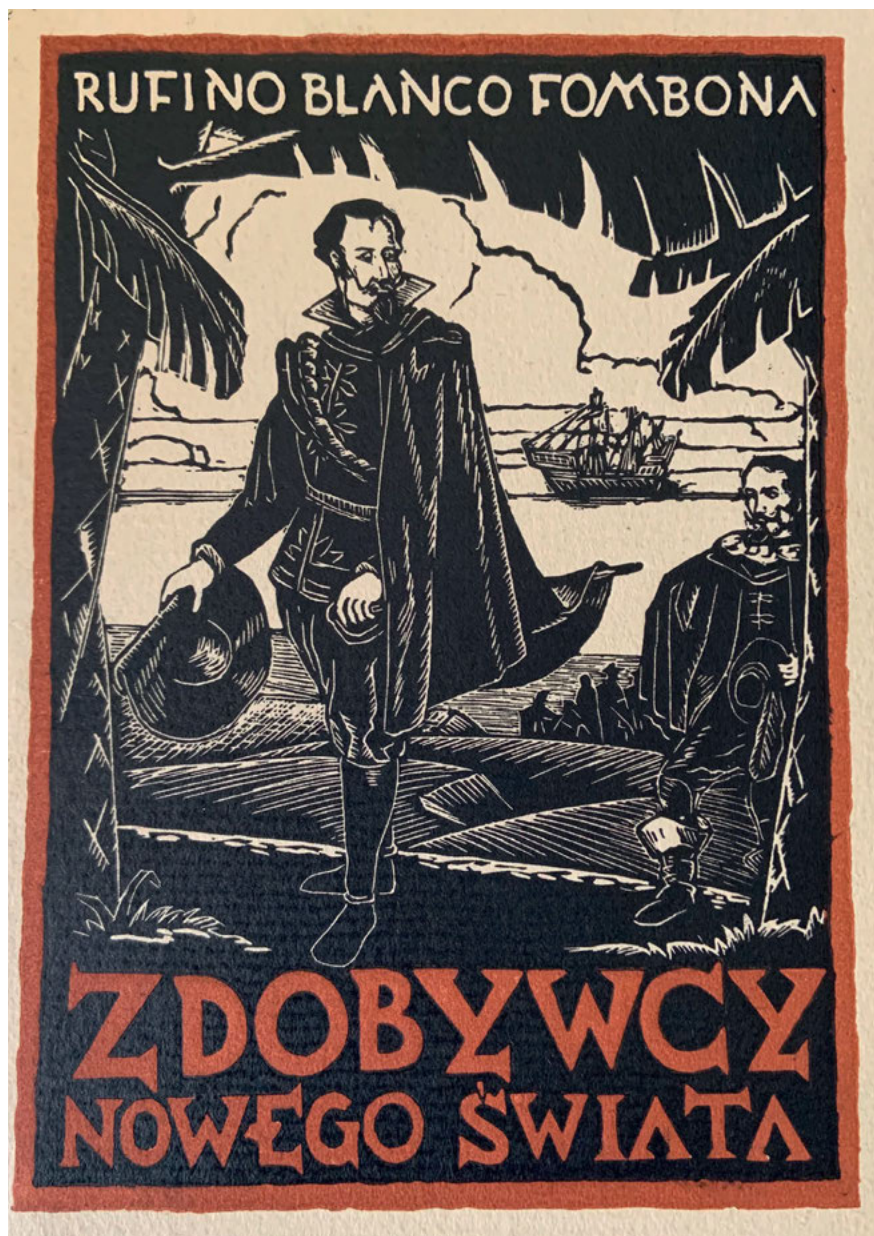
¹²⁴ Por. Chojnacka, *op. cit.*, s. 33–37.

¹²⁵ Jesionowski, *Rozmowa...*, s. 5.

¹²⁶ Por. *ibidem*.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ Zob. Jesionowski, *Plebiscyt i powstania śląskie...*; idem, *Problem polski na Śląsku w świetle nowszej beletrystyki niemieckiej*, Katowice 1939; idem, *Niemiec na tle polskiej tradycji ludowej i literatury pięknej*, Instytut Śląski w Katowicach, Seria III – Komunikat 32 (1938).

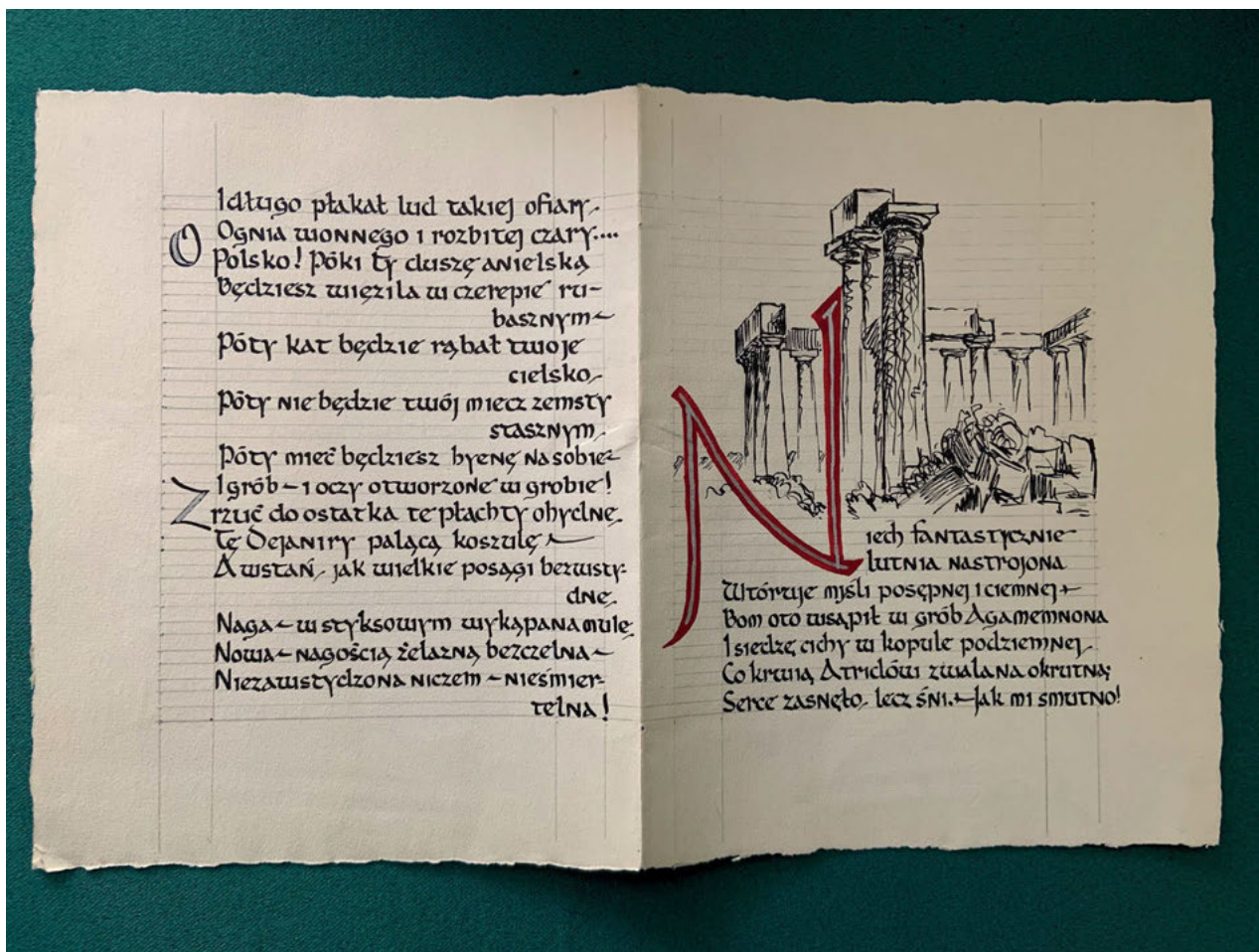


4. Stanisław Brzęczkowski, [Próbna okładka do „Zdobywców Nowego Świata”
R. Blanco Fombony] (ok. 1935), kolekcja prywatna

„Biblioteka Polska”¹²⁹, gdzie ukazały się obie omawiane w *Rozmowie* publikacje) koncepcję książki jako przedmiotu, który – niezależnie od kosztów – ma być piękny, a nie tylko użyteczny. Znał projekty graficzne przygotowywanych przez Brzęczkowskiego prospektów i druków ulotnych, do których plastyk opracowywał specjalne czcionki, o czym świadczą próbki w zgromadzonej przez Jesionowskiego kolekcji grafik. Z czasów fascynacji artysty formą manuskryptu jako idealnej formy podawczej dla arcydzieł literatury (ok. 1935 r. przepisywał ręcznie urywki *Beniowskiego* Juliusza Słowackiego we własnym układzie graficznym)¹³⁰ wywodzi się ofiarowany Jesionowskiemu rękopiśmienny fragment *Grobu Agamemnona* (tusze, piórko, akwarela czerwona i srebrna [il. 5]). Z powodu bibliofilskiej fascynacji książką jako artefaktem trafiła do Jesionowskiego przeznaczona dla młodzieży opowieść o Piłsudskim (wobec którego publicysta był dosyć krytyczny)

¹²⁹ Z tą instytucją, mającą centralę w Warszawie a najnowocześniejsze drukarnie – w Bydgoszczy, Brzęczkowski intensywnie współpracował w latach 1935–1939, zaczynając od stanowiska grafika zakładowego, by później (w 1937 r.) zostać kierownikiem graficzno-technicznym, por. Chojnacka, *op. cit.*, s. 39.

¹³⁰ Por. *ibidem*, s. 32.



5. Stanisław Brzeczowski, *J. Słowackiego „Grób Agamemnona”*, tusz, akwarela, ołówek, kolekcja prywatna

majora Mieczysława Bohdana Lepeckiego pt. *Od Sybiru do Belwederu* (1935), na której dwubarwnej okładce – projektu Brzeczowskiego – zamieszczone zostało osiem rysunków stylizowanych na ulubioną przez publicystę „sztukę czarno-białą” (technika *à la drzeworyt*)¹³¹ w niewielkim formacie.

Na łamach „Kultury” w 1936 r. Jesionowski przedstawił Brzeczowskiego jako autora prac sztuki użytkowej i twórcę autonomicznych dzieł plastycznych. Posłużył się tą samą strategią przytoczeń wypowiedzi odautorskiej, którą wykorzystał, pisząc o Stellerze. Głosem artysty podał Jesionowski definicję metalorytu, techniki: „ryje się rylcem w płycie ołowianej. Jest to artystyczne rozwinięcie ozdóbek typograficznych, które tnie się w metalu czcionkowym”¹³². Uwagę krytyka przyciągał także nurt regionalny twórczości Brzeczowskiego (czyli ta sama sfera zainteresowań, która pociągała go w pracach Stellera), pod względem technicznym obejmującej takie formy wyrazu, jak autolitografie, drzeworyty, miedzioryty, metaloryty. Ważny wątek tego nurtu stanowią cenione do dziś przez historyków sztuki „motywy z Pomorza” i Kaszub (pejzaże, krajobrazy miejskie, m.in. miniatury gdańskie, i widoki innych zabytków architektonicznych)¹³³. Jesionowski, wiedząc o znajomości Brzeczowskiego ze Stanisławem Przybyszewskim w okresie, kiedy ten, pełniąc funkcję bibliotekarza w Dyrekcji Kolei Państwowych w Gdańsku (1920–1924), prowadził różnego rodzaju działalność społeczną na rzecz Polski¹³⁴, podkreślał „niespokojnie modernistyczny” charakter wczesnych prac grafika. Pisał między innymi, że „pełne są symboliki, skrótów myślowych, pełne kłębiących się idei, które dopiero

¹³¹ Por. *ibidem*, s. 290.

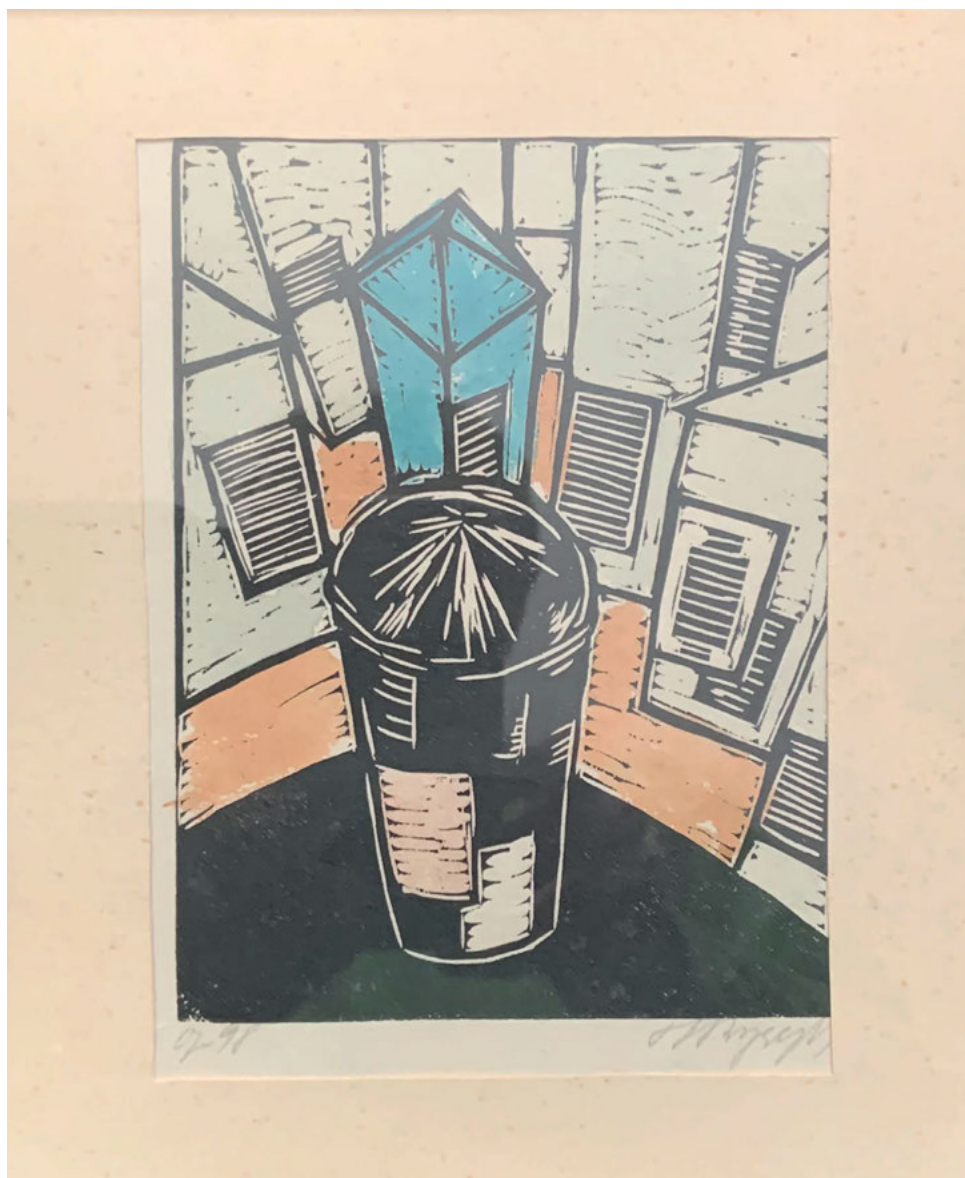
¹³² Por. Jesionowski, *Rozmowa...*, s. 5.

¹³³ Por. *ibidem*, por. też: Chojnacka, *op. cit.*, s. 28.

¹³⁴ Por. G. Matuszek, *Jak dekadent Przybyszewski przekształcił się w Gdańsku w urzędnika patriotę*, [w:] *Widnokreśli literatury – wielogłosy krytyki. Prace ofiarowane Profesor Teresie Walas*, red. T. Kunz, A. Łebkowska, R. Nycz, M. Popiel, Kraków 2015, s. 281–294. O gdańskim okresie życia i twórczości Brzeczowskiego pisze Chojnacka, *op. cit.*, s. 12, 17–18.

znacznie później miały się skryształizować w akwafortcie¹³⁵. Późniejsza produkcja Brzęczkowskiego wydaje się Jesionowskiemu bardziej wartościowa jako wyraz pracy twórcy „dojrzałego, świadomego swych idei artystycznych, skryształizowanego w swym światopoglądzie”, a zachowującego „świeżość pomysłów” oraz oryginalny sposób „ujmowania motywów urbanistycznych, śmiałość w rozwiązywaniu zagadnienia płaszczyzny, jasność kompozycji”¹³⁶.

W posiadanej przez krytyka kolekcji grafik znalazły się prace zarówno z czasów bydgoskich, jak i z ekspresjonistycznego (gdańskiego) okresu twórczości artysty. Oprawione i eksponowane zostały jednak tylko prace późniejsze. Wyjątek stanowi drzeworyt podkolorowany akwarelą, opisany w spisie autorskim Brzęczkowskiego jako *Plakaty na mieście* z 1924 r.¹³⁷, a przez Jesionowskiego podobno nazwany *Śłupem ogłoszeniowym* (il. 6). Od odbitki znajdującej się dziś w zbiorach Muzeum w Bydgoszczy różni się ta wersja



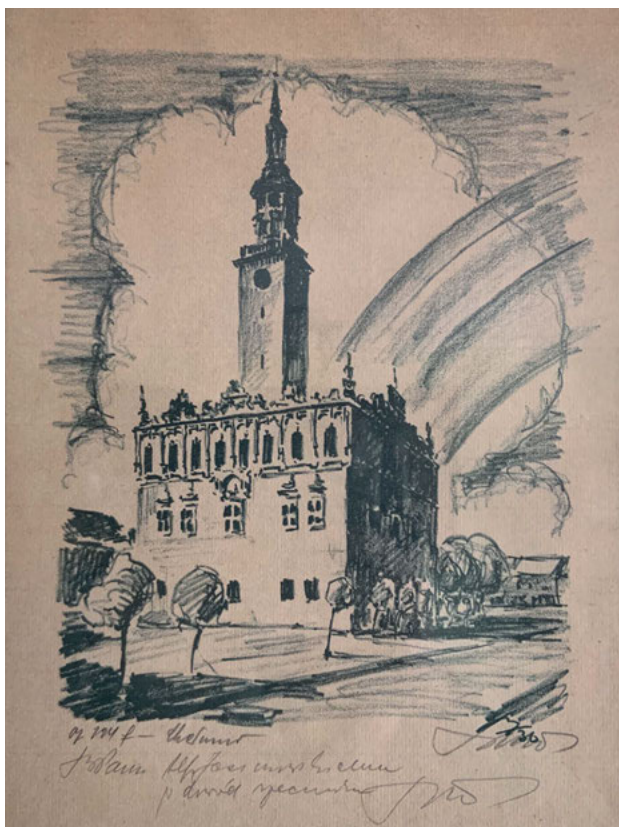
6. Stanisław Brzęczkowski, *Plakaty na mieście [Śłup ogłoszeniowy]*, (1924), drzeworyt podkolorowany akwarelą, kolekcja prywatna

¹³⁵ Jesionowski, *Rozmowa*, s. 5.

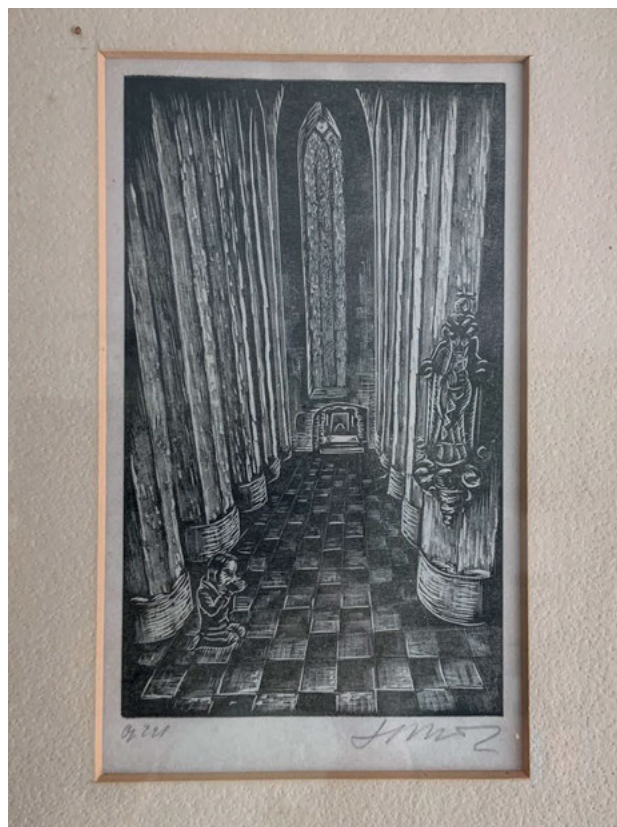
¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ Por. Chojnacka, *op. cit.*, s. 129.

bardziej stonowaną kolorystyką (dominujący w wariacie bydgoskim fiolet zastąpiła biel). Współpracującemu z Instytutem Bałtyckim i znającemu – z powodów rodzinnych – okolice Torunia krytykowi artysta ofiarował również pochodzącą z *Teki miast pomorskich* autolitografię ciemnobłękitną kredką *Ratusz w Chełmnie* (op. 224 f)¹³⁸ (il. 7) (z umieszczonej na niej dedykacji z 1936 r. wynika, że Jesionowski otrzymał ją na pamiątkę dwóch sporów z artystą) oraz metaloryt przedstawiający wnętrze gotyckiego kościoła z małą sylwetką ludzką, eksponowany na wystawach w Bydgoszczy i Grudziądzu jako *Dziecko się modli* (il. 8)¹³⁹.



7. Stanisław Brzęczkowski, *Ratusz w Chełmnie* (op. 224 f), autolitografia, kolekcja prywatna



8. Stanisław Brzęczkowski, *Dziecko się modli* (1936), metaloryt, kolekcja prywatna

Wracając do refleksji Jesionowskiego na temat sztuki Brzęczkowskiego, warto podkreślić, że w charakterystyce jego plastyki publicysta – obok narracji współuczestniczącej oraz strategii zapożyczenia – z powodzeniem stosuje elementy języka sektorowego krytyki sztuki. Świadczy to o rozwoju jego kompetencji jako intelektualisty wypowiadającego się na tematy artystyczne oraz o jego pisarskiej samoświadomości.

„FILOZOFIA SZTUKI” WEDŁUG ALFREDA JESIONOWSKIEGO

Nie ulega wątpliwości, że centralne miejsce w dotyczących sztuki szkicach Jesionowskiego zajmuje nie wybrany artefakt lub zespół dzieł, lecz człowiek¹⁴⁰, adresat i sprawca czynności twórczych. To stanowiło współgra z kolejną z tez sformułowanych przez jednego z uniwersyteckich mistrzów krytyki, Michała

¹³⁸ Por. *ibidem*, s. 193.

¹³⁹ Por. *ibidem*, s. 168.

¹⁴⁰ Dlatego jego refleksje poświęcone twórcom wykorzystują „ekspresyjno-empatyczną” konwencję portretu (literackiego lub artystycznego), którą już na przełomie XIX i XX w. posługiwali się krytycy europejscy tacy jak Charles-Augustin Sainte-Beuve, Georg Brandes, i rodzimi literaci, jak Stanisław Brzozowski (por. M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 128–141). Maniera krytyczna Jesionowskiego przypomina ten model ze względu na wykorzystanie wspomnianych wcześniej chwytów narracji współuczestniczącej, inspirowane m.in. francuską krytyką literacką, na przykład Frédéric’a Lefèvre’a (1889–1949, w latach

Sobeskiego, wyrażoną na łamach jego *Filozofii sztuki*. Pojawia się w niej postulat, by refleksja nad sztuką uwzględniała trzy instancje, którymi są „artysta, dzieło jego rąk i widz”¹⁴¹. Pisząc o pracach Stellera, Brzęczkowskiego i Kuglina, Jesionowski podąża tropem doznań odbiorcy dzieła, dokonując więc „analizy wrażeń, jakie utwór w nas budzi”¹⁴², zgodnie z sugestią Sobeskiego, przestrzegającego przed niebezpieczeństwem dyletantyzmu w publicystycznych wypowiedziach na temat sztuki¹⁴³.

Jesionowski, traktując zainteresowanie sztuką jako jeden ze środków poznania kultury (a równocześnie obowiązek inteligenta, jak wynika z jego pism pedagogicznych i poświęconych wychowawczej roli literatury¹⁴⁴), nie był w tej dziedzinie wyłącznie amatorem, nie udawał jednak posiadania kompetencji, których nie miał lub uważał za niewystarczające. Pisał, co istotne, przede wszystkim o regionalnej produkcji artystycznej Śląska i Wielkopolski, a więc terytoriów, których dzieje, obyczajowość i kulturę materialną doskonale znał.

Trudno dziś rozstrzygnąć, czy pomyłki, pojawiające się w opublikowanych tekstach Jesionowskiego z zakresu krytyki artystycznej (np. błędny zapis nazwiska wykładowcy lwowskiej Szkoły Przemysłowej, Stanisława Józefa Reichana [lub Rejchana] jako „Rejchmana”, jednego z nauczycieli Stellera¹⁴⁵) są skutkiem tzw. chochlika drukarskiego, czy niepełnej wiedzy sektorowej literata. Pewne jest, że mimo ograniczeń Jesionowski znalazł własny sposób pisania o sztuce. Miał do tego wystarczające przygotowanie teoretyczne z czasów studiów w latach 20. Wówczas ukazało się drugie, niezmienione wydanie *Filozofii sztuki* Sobeskiego. Sław Krzemień-Ojak podkreśla ten fakt, zwracając uwagę na ówczesną zmianę kierunku zainteresowań filozofa. Rozszerzyły się one na wiele obszarów europejskiej kultury artystycznej i umysłowej, które Sobeski widział przez pryzmat jej kreatorów i w kontekście refleksji nad twórczością¹⁴⁶. Te fascynacje prawdopodobnie przekładały się na tematykę jego wykładów i sposób porządkowania podejmowanych zagadnień, wywodzących się „bezpośrednio z kultur macierzystych, kolejno: włoskiej, hiszpańskiej, francuskiej”¹⁴⁷. Zainspirowany myślą Sobeskiego krytyk umiejętności praktyczne zdobył natomiast w toku swej działalności publicystyczno-recenzenckiej i dzięki kontaktom z artystami. Należeli do nich nauczyciele rysunku, pracujący w szkołach, gdzie był zatrudniany, a także plastycy opracowujący szatę graficzną wielu książek, które omawiał, i pism, w których publikował – tacy jak Jerzy Szeptycki (1915–2004), architekt i twórca sygnowanych nazwiskiem „Stokowski” szkiców i recenzji na łamach „ABC”. W 1941 r. Szeptycki narysował ostatni portret Jesionowskiego na wolności (il. 9).

W rozważaniach na temat sztuki Jesionowski świadomie obiera strategię obserwacji współprzeżywającej, aby z czytelnikiem dzielić się nie wiedzą fachową z zakresu technik artystycznych, lecz własnymi odczuciami, wynikającymi z obcowania z dziełem¹⁴⁸. Do właściwej jego interpretacji krytykowi nie wystarczy ogląd artefaktu. Zazwyczaj dąży do bezpośredniego spotkania z jego autorem. Proponowana przez Jesionowskiego wykładnia albo „filozofia sztuki” opiera się na wrażliwości estetycznej (wrodzonej i ukształtowanej w procesie edukacji) oraz intuicji, połączonej jednak z sumienną analizą informacji otrzymanych od twórcy. To u niego krytyk poszukuje wskazówek interpretacyjnych, wyjaśnień i komentarzy. Co ciekawe, wierzy podawanym przez rozmówcę informacjom i szczegółowo je referuje. W swoich refleksjach nad sztuką współczesną staje więc Jesionowski w obronie tego, co Umberto Eco nazwał wiele lat później (i w innym kontekście) *intentio auctoris*, tym bardziej że formuła wywiadu albo rozmowy z artystą, która stanowi dla niego punkt wyjścia do analizy dzieła, umożliwia jej pogłębione, niemal bezpośrednie poznanie.

W sztuce interesuje Jesionowskiego – podobnie jak w literaturze, na co zwraca uwagę Maciej Urbanowski¹⁴⁹ – przedstawiony przez artystę problem (w drzeworytach Stellera rozpisany na cztery kategorie przedstawień Śląska z jego burzliwymi dziejami, naturą i architekturą oraz wyjątkowymi mieszkańcami,

1922–1938 opublikował na łamach „Les Nouvelles Littéraires” około 300 wywiadów z pisarzami). Natomiast różni się od niego wyraźną w jego wypowiedziach obecnością pierwiastka informacyjnego, stosowaniem techniki streszczenia problemowego i akcentowaniem etycznej wymowy dzieła.

¹⁴¹ Por. Sobeski, *Filozofia sztuki...*, s. 9.

¹⁴² Por. *ibidem*.

¹⁴³ „Prawie każde pismo codzienne darzy nas często i gęsto wywodami o sztuce. Do recenzji artystycznych czuje się powołanym niemal każdy”, *ibidem*, s. 8.

¹⁴⁴ Na ten temat zob. Płaszczewska, *Alfred Jesionowski*, s. 13–14, 18–21.

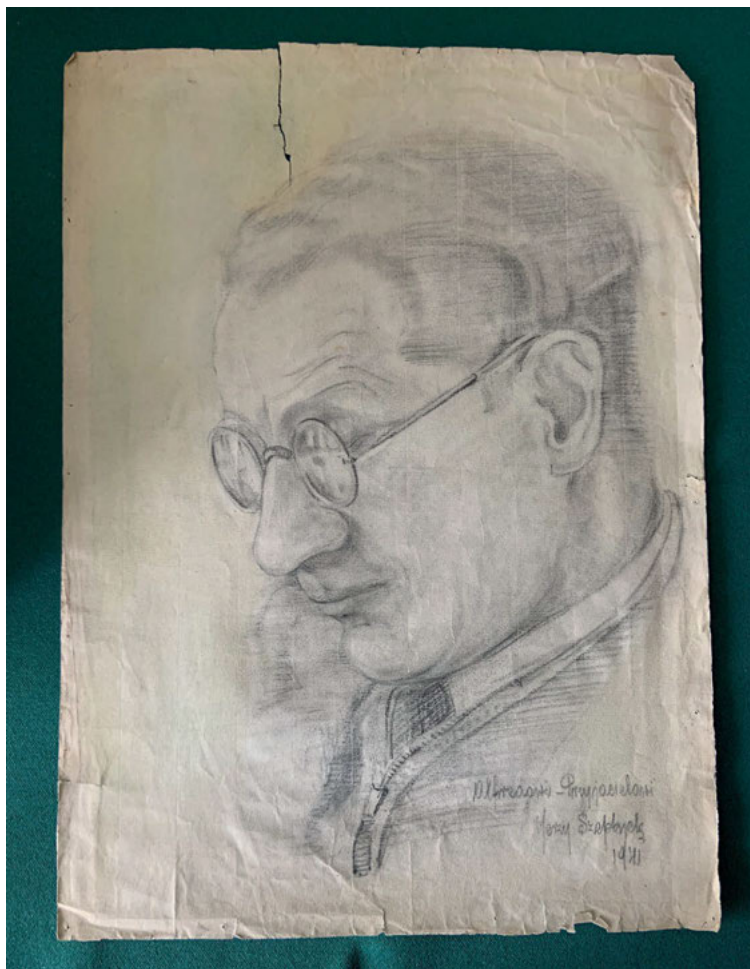
¹⁴⁵ Por. Jesionowski, *Śląski Skoczylas...*, s. 5.

¹⁴⁶ Por. Krzemień-Ojak, *op. cit.*, s. XXXIV–XXXV.

¹⁴⁷ *Ibidem*, s. XXXV.

¹⁴⁸ Taką strategię można uznać za pokrewną młodopolskiej krytyce literackiej tendencję do przekazywania odbiorcy raczej własnych przeżyć i opinii na temat dzieła niż intersubiektywnej wiedzy fachowej, por. Głowiński, *op. cit.*, s. 130–132.

¹⁴⁹ Por. Urbanowski, *O zapominaniu krytyków*, s. 583–584.



9. Jerzy Szeptycki, *Portret Alfreda Jesionowskiego* (1941),
kredka, kolekcja prywatna

zgodnie z kluczem „człowiek – praca – krajobraz i zabytki”¹⁵⁰; w grafice Brzęczkowskiego – krajobrazy miejskie i pejzaże). Analizuje go – być może wzorując się na Sobeskim z okresu, gdy ten odszedł od uprawiania „ambitnych i koherentnych” badań z dziedziny estetyki, a zajął się mniej systematycznym eksplorowaniem problematyki „procesu odbioru sztuki”¹⁵¹ – odwołując się do innych niż sztuki wizualne dziedzin twórczości, czyli do literatury, za płaszczyznę porównania uznając temat i wrażliwość na zagadnienia społeczne (los i osobowość Ślązaka, kiedy kreśli paralelę między grafiką Steller a prozą Morcinka), a także sposób ekspresji i użyteczność artefaktu (gdy omawia twórczość Brzęczkowskiego i Kuglina). Nie ma w jego koncepcji miejsca na sztukę uprawianą wyłącznie dla sztuki, ważny jest więc jej charakter użytkowy bądź mimetyczny (dzieło artystyczne ma przedstawiać piękno natury lub człowieka w jego zmaganiach z rzeczywistością), zwłaszcza zaś (co istotne w kontekście toczącej się na łamach prasy lat 30. „batalii o pryncypia”¹⁵²) wymowa moralna. Duże znaczenie przypisuje Jesionowski również pozaartystycznym okolicznościom powstawania dzieła, czyli „chwili dziejowej i środowisku, w jakich się [...] pojawia”¹⁵³, jak za Hippolyte’em Taine’em, mimo programowego wręcz odejścia od myśli pozytywistycznej¹⁵⁴, deklarował Sobeski. Istotne jest też w koncepcji Jesionowskiego zwrócenie uwagi na fizyczny „wkład pracy”, rzemieślniczą stronę realizacji zamysłu artystycznego, która – podobnie jak w myśli Sobeskiego¹⁵⁵ – jest niemal równorzędna z impulsem nadprzyrodzonym, jakim jest natchnienie.

¹⁵⁰ Jesionowski, *Śląsk w drzeworycie...*, s. 290.

¹⁵¹ Krzemień-Ojak, *op. cit.*, s. XXXII.

¹⁵² Por. Skórczewski, *op. cit.*, s. 309–312.

¹⁵³ Sobeski, *Filozofia sztuki...*, s. 303.

¹⁵⁴ Por. Krzemień-Ojak, *op. cit.*, s. XIV.

¹⁵⁵ Por. Sobeski, *Filozofia sztuki...*, s. 299–301.

Chociaż historyk sztuki nie dowie się dziś ze szkiców Jesionowskiego czegoś, czego sam nie dostrzegłby w omawianych przez publicystę dziełach, i zapewne inaczej skomentuje wywoływane przez daną grafikę wrażenia i emocje, jednak znajdzie w nich wiernie przytoczone fragmenty autotematycznych wypowiedzi artystów oraz szczegółowo i syntetycznie nakreśloną drogę ich kariery twórczej, ze wskazaniem mistrzów oraz ośrodków, w których kształtował się ich talent i umiejętności techniczne. Towarzysząca działalności krytycznej Jesionowskiego pasja kolekcjonerska, będąca w pewnym stopniu wyrazem niewinnego snobizmu (dowodzi skłonności do pełnienia roli społecznej nie tylko promotora, ale i mecenasa – na miarę ubóstwa, które dzielił z większością urzędników państwowych i pracujących dla idei twórców, takich jak Steller), wpisuje się w ramy charakterystycznego dla okresu dwudziestolecia inteligenckiego modelu umysłowej otwartości, przekonania o ponadczasowości sztuki, „kulturalizmu” o znaczącym nacechowaniu etycznym¹⁵⁶. Gromadzenie pięknych przedmiotów oznacza bowiem – wbrew teoriom katastroficznym¹⁵⁷ – wiarę w trwałość panującego w świecie ładu, w stabilność struktury państwowej. Nie koliduje to z trzeźwością dokonywanej przez Jesionowskiego – narodowca oceny sytuacji geopolitycznej Polski w pracach dotyczących Śląska, lecz ją uzupełnia. Zainteresowanie sztuką współczesną, dzięki hojności artystów i własnej operatywności przemieniające się w kolekcję na miarę nauczycielskiego mieszkania, świadczy o pozytywnej wierze w przyszłość (wojna tragicznie zweryfikowała to stanowisko).

Poświęcone sztuce teksty Jesionowskiego są świadectwem czynnego uczestnictwa literata w życiu artystycznym epoki, tym cenniejszym, że spotkania z twórcami, mające charakter zawodowy, stopniowo przerażały się w coraz bardziej zażyłe relacje na gruncie prywatnym. Ich wciąż nie w pełni zbadane świadectwo stanowi zdeponowana w Bibliotece Śląskiej bogata kolekcja listów pisarzy i artystów, kierowanych do krytyka¹⁵⁸. Zwykle łamią one konwencje formalnej wymiany uprzejmości i uwag redakcyjnych, co dowodzi autentyczności dokonującej się na płaszczyźnie epistolarnej wymiany myśli, której owocem stawał się artykuł prasowy oraz rzeczywisty kontakt recenzenta i twórcy.

Biorąc pod uwagę częste w twórczości krytyka podkreślanie moralnej wymowy komentowanych utworów literackich i dzieł plastycznych, dodać należy, że Alfred Jesionowski, obdarzony wyrafinowanym smakiem i wrodzonym poczuciem estetyki, dobrze wykształcony, cenił artyzm, ale traktował go przede wszystkim jako narzędzie w służbie etyki, środek przekazywania prawdy, tożsamej w jego myśli z optymistyczną wiarą w dobro i piękno człowieka oraz sens uprawiania sztuki.

ALFRED JESIONOWSKI. LITERAT I MIĘDZYWOJENNA GRAFIKA

Streszczenie

Artykuł stanowi przyczynek do badań nad obecnością refleksji na temat sztuki w krytyce literackiej i publicystyce kulturalnej okresu dwudziestolecia międzywojennego. Dotyczy zainteresowań sztuką graficzną związanego ze Śląskiem prawnicowego recenzenta i krytyka literackiego, Alfreda Jesionowskiego (1902–1945?), których owocem są popularyzatorskie omówienia twórczości takich indywidualności artystycznych okresu międzywojennego jak Paweł Steller (drzeworytnik i akwarelista), Stanisław Brzęczkowski (drzeworytnik) i Jan Kuglin (typograf), komentowane odrębnie. Punktem wyjścia jest zwięzła charakterystyka programu pisma „Prosto z Mostu”, z którym współpracował Jesionowski. Następnie zarysowane zostają zainteresowania Jesionowskiego (filologa z wykształcenia, pasjonata sprawy polskiej na Śląsku) sztuką, początkowo ludową, później wysoką (ze szczególnym uwzględnieniem typografii i drzeworytnictwa) oraz, na podstawie prac publikowanych i dostępnych wypowiedzi pozostających w maszynopisach, omawia się swoisty program recepcji dzieł artystycznych, przypuszczalnie inspirowany myślą Michała Sobieskiego, jednego z wykładowców, w którego kursach uczestniczył Jesionowski podczas studiów w Poznaniu. Rozważania dotyczące krytyki artystycznej Jesionowskiego uwzględniają również kontekst historyczno-ideowy jego twórczości (zagadnienie polskości Śląska, problematykę regionalną, życie literackie i artystyczne dwudziestolecia międzywojennego, pytanie o rolę i zadania artysty).

¹⁵⁶ Por. Skórczewski, *op. cit.*, s. 222.

¹⁵⁷ Por. *ibidem*, s. 220–222.

¹⁵⁸ Zob. „Jesionowski Alfred. Korespondencja z lat 1930–1937”, rkps, Biblioteka Śląska, sygn. R 1503 III JESIONOWSKI ALFRED; „Listy Adolfa Fierli do Alfreda Jesionowskiego”, Kraków 9 V 1933 oraz Orłowa (3) 7 VII, 14 VIII 1933, 3 XI 1935, rkps, Biblioteka Śląska, sygn. R 1387 II FIERLA Adolf.

ALFRED JESIONOWSKI (1902–1945?). AN INTERWAR WRITER'S VIEWS ON GRAPHIC ART

Summary

This article is a contribution to research on the reflection on art in literary criticism and cultural journalism of the interwar period. It deals with the interest in graphic arts of the Silesian-born right-wing reviewer and literary critic, Alfred Jesionowski (1902–1945?), which resulted in his popularizing discussions on such artistic personalities of the interwar period as Paweł Steller (wood engraver and watercolourist), Stanisław Brzeczowski (wood engraver) and Jan Kuglin (typographer), treated separately. The starting point is a brief characterization of the programme of the magazine *Prosto z Mostu* (Straight Out), with which Jesionowski collaborated. This is followed by a summary of Jesionowski's (a philologist by training, passionate about the Polish cause in Silesia) interest in art, beginning with folk art, and later turning to high art (with a particular emphasis on typography and woodcutting). On the basis of published material and statements left in typescripts, a specific programme for the reception of works of art is discussed, probably inspired by Michał Sobeski's ideas, one of the lecturers whose courses Jesionowski attended during his studies in Poznań. These reflections on Jesionowski's art criticism also take into account the historical and ideological context of his output (the question of Silesia's Polishness, regional issues, the literary and artistic life of the interwar period, and questions on the role and tasks of an artist).

Transl. Katarzyna Krzyżagórska-Pisarek

BIBLIOGRAFIA

PRACE ALFREDA JESIONOWSKIEGO WYDANE DRUKIEM

- Śląska sztuka ludowa w świetle wydawnictw Śląskiego Muzeum*, „Polska Zachodnia”, 24 XI 1934, 325, s. 10.
Śląski Skoczylas – Paweł Steller, „ABC”, 1934, 53, s. 5.
Poznawać kulturę, nie tylko język, „Kurier Poznański”, 25 VII 1935, 335, s. 8.
Jak gramofon uczy języka francuskiego, „Kurier Poznański”, 17 VII 1935, 321, s. 8.
Śląsk w drzeworycie, „Tygodnik Ilustrowany”, 14 IV 1935, 15, s. 289–290 [wycinek w zeszycie „Artykuły moje jakie się ukazały od 5 VIII 1934 do...”, archiwum domowe Jesionowskiego].
Biblioteka Jana Kuglina, „Wici Wielkopolskie”, II 1935, 2, s. 10.
Rozmowa z St. Brzeczowskim, „Kultura”, 18 X 1936, 29, s. 5.
Przechadzka po Katowicach, „Przewodnik Młodzieży Powstańczej. Kalendarz Oddziałów Młodzieży Powstańczej na rok 1936”, Katowice 1936.
Plebiscyt i powstania śląskie w polskiej literaturze pięknej, Katowice 1938.
Niemiec na tle polskiej tradycji ludowej i literatury pięknej, Instytut Śląski w Katowicach, Seria III – Komunikat 32 (1938).
Problem polski na Śląsku w świetle nowszej beletrystyki niemieckiej, Katowice 1939.

MASZYNOPISY I RĘKOPISY

- „Nowe drogi w nauczaniu języków obcych”, mps, Biblioteka Śląska, sygn. R1747 III/3.
 „Kościółek z Syryni w katowickim Parku Kościuszki (pogadanka aktualna)”, mps, archiwum domowe, b.d., teczka z materiałami z 1938 r.
 „Książka naiwna, czyli o tajemnicach twórczości”, mps, Biblioteka Śląska, sygn. R 1750 III/2.
 „Wychowanie przez nauczanie”, 7 III 1938, mps, archiwum domowe.
 „Jesionowski Alfred. Korespondencja z lat 1930–1937”, rkps, Biblioteka Śląska, sygn. R 1503 III JESIONOWSKI ALFRED.
 „Listy Adolfa Fierli do Alfreda Jesionowskiego”, rkps, Biblioteka Śląska, sygn. R 1387 II FIERLA Adolf.

OPRACOWANIA

- B.M. [Barbara Marzęcka], *Alfred Jesionowski*, [w:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, t. 10: Ż i uzupełnienia do t. 1–9, red. Jadwiga Czachowska, Alicja Szałagan, Warszawa 2007, s. 88–89.
 Bartnicka-Górska Hanna, *Brzeczowski Stanisław*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 1: A–C, red. Jolanta Maurin-Białostocka [et al.], Wrocław–Warszawa–Kraków 1971, s. 260–262.

- Baziak Jolanta, *Leon Wyczółkowski – tytan pracy, wybitny artysta*, Muzeum Okręgowe im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, <http://wyczolkowski.pl/tworczosc> (dostęp: 27 II 2022).
- Bednorz Zbigniew, *Jesionowski Alfred*, [w:] *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, red. Artur Hutnikiewicz, Andrzej Lam, Warszawa 2000, s. 258.
- Chojnacka Barbara, *Stanisław Brzeczowski 1897–1955. Monografia, katalog zbiorów*, Bydgoszcz 2017.
- Ciesielczyk Aleksandra, *Warsztat twórczy Pawła Steller*, [w:] *Paweł Steller. Życie i twórczość*, cz. 2: *Twórczość (1895–1974)*, oprac. Jadwiga Lipońska-Sajdak, Ewa Liszka, Katowice 2006.
- Czubińska Magdalena, *Portret w twórczości graficznej Pawła Steller. Geneza i charakterystyka*, [w:] *Paweł Steller. Życie i twórczość*, cz. 2: *Twórczość (1895–1974)*, oprac. Jadwiga Lipońska-Sajdak, Ewa Liszka, Katowice 2006.
- Czyż Piotr, „*Litografia i fabryka bombonierek*” – droga do autolitografii w Warszawie na początku XX wieku, [w:] *Wielość w jedności. Litografia i techniki druku płaskiego w Polsce po 1900 roku. Materiały z sesji naukowej 22–23 października 2015 roku*, red. Barbara Chojnacka, Michał F. Woźniak, Bydgoszcz 2015.
- Dobrowolski Tadeusz, *Sztuka województwa śląskiego*, Katowice 1933 (reprint 1994).
- Dybcia Krzysztof, *Personalistyczna krytyka literacka. Teoria i opis nurtu z lat trzydziestych*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1981.
- Dytkiewicz Adam, *Encyklopedia „Odra”*. Alfred Jesionowski, „Odra. Tygodnik”, 30 V 1948, 22 (131).
- Głowiński Michał, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997.
- Grochala Anna, *Paweł Steller – artysta rzetelny*, [w:] *Paweł Steller. Życie i twórczość*, cz. 2: *Twórczość (1895–1974)*, oprac. Jadwiga Lipońska-Sajdak, Ewa Liszka, Katowice 2006.
- Grzonka Henryk, *Polskie Radio Katowice 1927–2012*, Katowice 2012.
- Gumuła Urszula, *Listy Jana Kuglina do Alfreda Jesionowskiego*, „Poglądy”, 1973, 13, s. 17–18.
- Gumuła Urszula, *O pracach krytycznych Alfreda Jesionowskiego nad piśmiennictwem śląskim*, „Zeszyty Naukowe WSP w Katowicach”, 1965, 3, s. 221–238.
- Hierowski Zdzisław, *Jesionowski Alfred*, [w:] *Śląski słownik biograficzny*, t. 2, red. Jan Kantyka, Władysław Zieliński, Katowice 1979, s. 94–95.
- Krzemień-Ojak Sław, *Odłony estetyki Michała Sobeskiego*, [w:] Michał Sobeski, *Wybór pism estetycznych*, oprac. Sław Krzemień-Ojak, Kraków 2010.
- Krzysztofowicz-Kozakowska Stefania, *Sztuka II RP*, Olszanica 2013.
- Kuglin Jan, *Ze wspomnień typografa*, Wrocław 1958.
- Langman Jerzy, *Oczekiwanie. Buchenwald*, Kraków 1973.
- Liszka Ewa, *Paweł Steller*, [w:] Maryla Sitkowska, Ewa Liszka, *Władysław Skoczylas – mistrz Pawła Steller*, Katowice 2014.
- Liszka Ewa, *Wstęp*, [w:] Maryla Sitkowska, Ewa Liszka, *Władysław Skoczylas – mistrz Pawła Steller*, Katowice 2014.
- Łempicki Zygmunt, *Idea a osobowość w historii literatury*, „Pamiętnik Literacki”, 17–18, 1920.
- Łempicki Zygmunt, *O krytyce literackiej*, Warszawa 1924.
- Matuszek Gabriela, *Jak dekadent Przybyszewski przekształcił się w Gdańsku w urzędnika patriotę*, [w:] *Widnokreśli literatury – wielogłosy krytyki. Prace ofiarowane Profesor Teresie Walas*, red. Tomasz Kunz, Anna Łebkowska, Ryszard Nycz, Magdalena Popiel, Kraków 2015.
- Paczkowski Andrzej, *Prasa codzienna Warszawy w latach 1918–1939*, Warszawa 1983.
- Paczkowski Andrzej, *Prasa polska w latach 1918–1939*, Warszawa 1980.
- Paweł Steller. Życie i twórczość*, cz. 1: *Życie (1895–1974)*, cz. 2: *Twórczość (1895–1974)*, oprac. Jadwiga Lipońska-Sajdak, Ewa Liszka, Katowice 2006.
- Płaszczewska Olga, *Alfred Jesionowski. Przymierze z książką, przymierze z Polską*, [w:] A. Jesionowski, *Przymierze z książką. Wybór pism*, red. Olga Płaszczewska, Maciej Urbanowski, Kraków 2022, s. 5–56.
- Płaszczewska Olga, *Gabinety, pracownie, mieszkania pisarzy i artystów w literaturze XIX–XX wieku*, Kraków 2021.
- Płaszczewska Olga, *Wskrzyszania ciąg dalszy. Alfred Jesionowski (1902–1945?). Z listów do Nieznajomego (9)*, „Arca-na”, 2020, 154, s. 161–186.
- Pryszczewska-Kozolub Adela, *Z dziejów krytyki literackiej na Śląsku (Paweł Musioł i Alfred Jesionowski)*, „Zeszyty Naukowe WSP. Historia Literatury”, III, Opole 1964.
- Rypson Piotr, *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949*, Kraków 2017.
- Sitkowska Maryla, *Władysław Skoczylas*, [w:] Maryla Sitkowska, Ewa Liszka, *Władysław Skoczylas – mistrz Pawła Steller*, Katowice 2014.
- Skórczewski Dariusz, *Spory o krytykę literacką w dwudziestoleciu międzywojennym*, Kraków 2002.

- Sobeski Michał, *Filozofia sztuki. Dzieje estetyki. Zagadnienie metody. Twórczość artysty* (1917), Poznań 1924.
- Sobeski Michał, *Wybór pism estetycznych*, oprac. Sław Krzemień-Ojak, Kraków 2010.
- Sobeski Michał, *Z pograniczna filozofii i sztuki*, Poznań 1928.
- Steller Stefan, *Paweł Steller – mój Ojciec*, [w:] *Paweł Steller. Życie i twórczość*, cz. 1: *Życie (1895–1974)*, oprac. Jadwiga Lipońska-Sajdak, Ewa Liszka, Katowice 2006.
- Szaraniec Lech, *Muzeum Śląskie w Katowicach 1924–1999*, Katowice 1999.
- The Space of Creation in Art and Art History*, red. Agnieszka Bagińska, Warszawa 2015.
- Urbanowski Maciej, *Mysli niespokojne (o międzywojennej krytyce literackiej Jerzego Andrzejewskiego)*, [w:] J. Andrzejewski, *Samotne pokolenie. Szkice i recenzje krytyczne z lat 1927–1939*, oprac. Maciej Urbanowski, Kraków 2014.
- Urbanowski Maciej, *Nacjonalistyczna krytyka literacka. Próba rekonstrukcji i opisu nurtu w II Rzeczypospolitej*, Kraków 1997.
- Urbanowski Maciej, *O zapomnianiu krytyków – przypadek Alfreda Jesionowskiego*, [w:] A. Jesionowski, *Przymierze z książką. Wybór pism*, red. Olga Płaszczewska, Maciej Urbanowski, Kraków 2022, s. 577–587.
- Urbanowski Maciej, *Reprezentować*, [w:] „Kartografowie dziwnych podróży”. *Wypisy z polskiej krytyki literackiej XX wieku*, red. Marta Wyka, oprac. Krzysztof Biedrzycki [et al.], Kraków 2004.
- Wilder Hieronim, *Grafika. Drzeworyt, miedzioryt, litografia. Wskazówki dla bibliotekarzy i miłośników sztuki*, Lwów 1922.
- Wojciechowska Zofia, *Michał Sobeski – poglądy estetyczne*, Warszawa 2002.