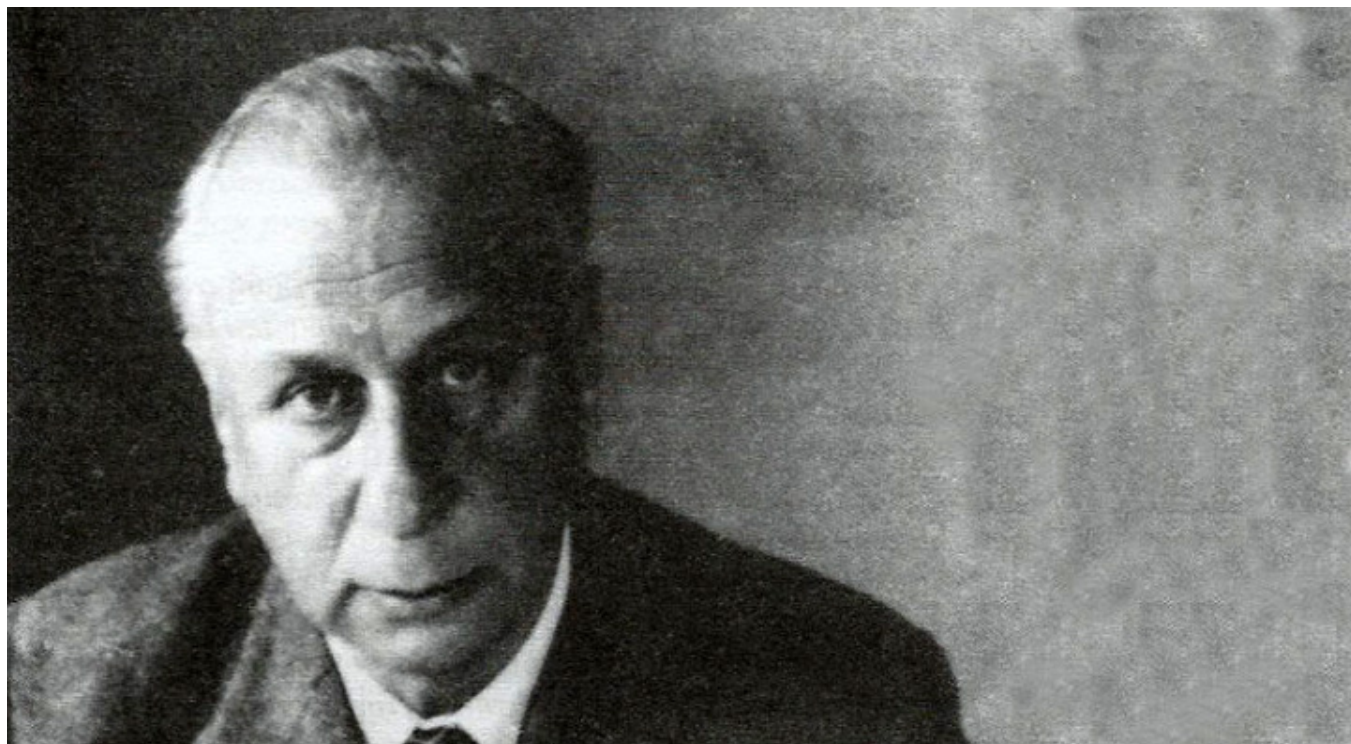


Czesława Straszewicza język hiszpańsko-polski. Część 2.

Florian Śmieja



Czesław Straszewicz, fot. wyd. Arcana, www.polskieradio.pl

W „Katedrze sandwiczów” Straszewicz ukazał Polaków na ziemi urugwajskiej otoczonych przez żywioł hiszpański względnie latynoski i kazał im mówić swoistym językiem, który w dużej mierze stanowi o uroku tej osobliwej prozy.

W Punta Chata (Montevideo) kilku polskich marynarzy zeszło ze statku „Feliks Dzierżyński” i znalazło się wśród ludzi posługujących się nieznanym im językiem hiszpańskim. Chociaż znali już garść uniwersalnych słów i powiedzeń angielskich, takich jak „bicz” (*beach* – plaża, wybrzeże morskie), „go tu hel” (*go to hell* – idź do diabła), „fifty-fifty” (pół na pół), „tomigany” (*Tommy gun* – pistolet maszynowy), „nersa” (*nurse* – pielęgniarka), „dżadź” (*judge* – sędzia), „bicznykon” (*beach comber* – włóczący się po brzegu, włóczęga), „alrajt” (*all right* –

w porządku), „mit-paj” (*meat pie* – pasztet, zapiekane mięso) czy „darling” (kochanie) – zmuszeni byli do pilnego nauczania się najbardziej niezbędnych dla przeżycia i funkcjonowania w nowym otoczeniu hiszpańskich wyrażen.

Były to w pierwszym rzędzie nazwy ichtiologiczne: *pejerey*, *bagrey*, *palomiya*, *boriquita* i *anchoa* pisane na przemian po hiszpańsku i fonetycznie po polsku: *peherey*, *bagrej*. Wiele hiszpańskich pojęć, głównie rzeczowników, autor wprowadził do swojej narracji celem uzyskania lokalnego kolorytu.

Polski czytelnik przyjmie niejednen bezwiednie, bez trudu, inne bardzo szybko: *fiesta*, *amor* (miłość), *patio*; *hasmin* (*jasmin* – jaśmin); *cerveza* (piwo) pisane tak jak się słowo wymawia, a więc *servesa*; *grapa* (wódka z wytłoczyn winogronowych); *otra vuelta* (jeszcze jedna kolejka); *keryda* (*querida* – kochanie, kochana); *novia* (narzeczona, dziewczyna); *bicyklet* (*bicicleta* – rower); *wokabuler* (*vocabulario* – słownik); *mercado* (*mercado* – targ); *almacen* (*almacén* – sklep); *amicycja* (*amicicia* – przyjaźń, znajomość, zażyłość); *czuraski* (*churrasco* – mięso pieczone na żarze, mięso smażone, befsztyk); *puczero* (*puchero* – potrawa mięsno-jarzynowa, zupa z mięsem); *horal* (*jornal* – dniówka); *gażega* (*gallego* – Hiszpan emigrant, często emigrant z prowincji Galicia uchodzący za niezbyt mądrego); *vergüenza* (wstyd); *basura* (śmieci, nawóz, gnój) – ten rzeczownik jest w hiszpańskim rodzaju żeńskiego, ale Straszewicz użyje go jako masculinum,

kiedy ma służyć na określenie mężczyzny – śmiecia: „z tu obecnym...basurą”; pedreguż (*pedregoso, pedregal* – kamienisty teren); kania (*caña* – wódka z trzciny cukrowej); cedula (*cédula* – dowód, dokument); rinton (*rincón* – kąt, róg); patron (*patrón* – szef, pracodawca); mani (rodzaj orzeszka); pryncypalne mercado (*mercado principal* – główny, największy targ); *pensión* (*pensión* – w języku hiszpańskim rzeczownik rodzaju żeńskiego. Tu „ten *pensión*” to pewnie echo naszego „pensjonatu”; kiniera (*quiniela* loteria, bilet na loterię); picaflor (koliber); che vos (*che vos* – ty, poufale); *chau* (cześć); notisja (*noticia* – wiadomość, informacja); *zapatero* (szewc); *reparaciones* (naprawa); *arreglo* (naprawa, sporządzanie); kaczibaczi (*cachivache* – ladaco); *arroz* (ryż); barrio (*barrio* – dzielnica, przedmieście); *dolor* (ból); kukaracza (*cucaracha* – karaluch); *precios moderados* (tanio, ceny umiarkowane); *lio* (*lío* – kłopot, problem); boliczu (*boliche* – sklep, kram); *lomo* (grzbiet, pośladki); krijoże (*criollo* – Kreol – urodzony w Ameryce białej); ażanamianto (*allanamiento* – rewizja domowa); *cero-pelo* (ogolony do skóry); *hoy* (dzisiaj); *pajarito* (ptaszek, donosiciel); *fracaso* (*fracaso* – fiasko, ruina, rozbiecie się); kawesa (*cabeza* – głowa); kontrabandzista (*contrabanda* – przemyt); *chancho sucio* (niechlujny wieprzu); *malta* (słód); eskritura (*escritura* – pismo, dokument, kontrakt); malwana (*malvado* – zły, nikczemny, przewrotny); tonterya (*tontería* – głupota); *estrada* (gościniec); *faro* (reflektor, latarnia, światło samochodu); *sitio* (siedzenie, miejsce); boka (*boca* – usta); *carretera* (szosa); *linterna* (latarnia); *sentencia*

- sąd, orzeczenie, słowo); *mierda* - (gówno); *permiso* - pozwolenie); *municipio* (magistrat); komedor (*comedor* - jadalnia, posiłki); amigowie (*amigo* - przyjaciel); *importancia* (ważność); eukalipta (*eucalipto* - drzewo eukaliptusowe); *tinta* (*farba, barwa*); kwadra (*cuadra* - blok domów); konfiterya (*confitería* - cukiernia); kolaborator (*colaborador* - kolaborant, współpracownik); zapaty (*zapato* - but); kontra i rekontra (*contra y recontra*).



Urugwaj, Montevideo, fot. pinterest

Łatwo jest wyciągnąć wniosek, że Straszewicz chętnie używa rzeczowników, które polskiemu czytelnikowi nie nastroją trudności i natychmiast je rozumie (*patio, fiesta, linterna, amigo*). Przy innych nie zawaha się posłużyć ich hiszpańską postacią. Powie „pod tego eukalipta”, bo po hiszpańsku jest *eucalipto*. Napisze „kolaborador”, bo po hiszpańsku brzmi to słowo *colaborador*. Mamy „akcydent” zamiast „wypadek”, bo w języku hiszpańskim jest *accidente*.

Oczywiście rzeczowniki te odmienia śmiało po polsku. A więc „amigowie”, „zapaty” (buty, liczba mnoga od *zapato*). Znajdziemy „seniorytki” i „fary” (liczba mnoga od *faro* – reflektor, latarnia samochodu), „na kawesę” (na głowę, *cabeza* – głowa), „do almacenu” (do sklepu, *almacén* – sklep), „w boliczu” (w kramie albo barze, *boliche* – sklep), „o amorze” (o miłości – *amor* – miłość). Nie stroni od dosłownych przekładów i używa kalek.

Tytuł noweli brzmi „Katedra Sandwiczów”, bo po hiszpańsku to *Catedral de los sandwiches*. Podobnie napisze „w sekcji” zamiast „na policji”, bo znajduje *sección*. Także użyje wyrażenia „zdrowie publiczne” na *Salud pública*. Zdarza się, że posłuży się rzeczownikiem, który po polsku co innego oznacza, ale można się bez trudu domyślić jego innego znaczenia: „molestowanie” (*molestar*) to „naprzykrzanie się, przeszkadzanie, granie na nerwach”.

W tekście opowieści znajdziemy częste wtręty hiszpańskie, zazwyczaj pojedyncze słowa takie jak *mira* (popatrz, spójrz); *novia mía* (moja dziewczyno, kobieto); *enseguida* (natychmiast, już); *pero* (ale); *seguro* (pewnie, oczywiście); *sí* (tak, owszem); *claro* (jasne); *sí, señor* (tak jest); *caracoles* (do licha); *vamos* (ejże); *caramba* (do diabła, a niech to...); *te digo* (mówię ci). Niekiedy spotykamy całe zwroty w języku hiszpańskim: „keryda como te wa” (*querida, cómo te va* – kochanie, jak ci idzie, jak się masz); „diviertese bien” (*diviértase bien* – życzę dobrej zabawy); *dejate de joder, chanco sucio* (przestań „pierdolić” nieczysty wieprzu, świński ryju); *que vayan a la mierda* (niech idą do diabła). W noweli znalazł się nawet dłuższy cytat po hiszpańsku, zwrotka popularnej piosenki.

O wiele oszczędniej niż rzeczowników używa Straszewicz hiszpańskich czasowników. Bohater noweli potrafi powiedzieć swojej kochance *te gusta*, czyli „podoba ci się”? Na ogół jednak czasowniki te pochodzą z żelaznego repertuaru słów emigrantów pod każdą szerokością geograficzną, którym po pewnym czasie łatwiej przychodzi na język lokalne słowo wprzęgane w znane sobie gramatyczne struktury. Jeżeli dla przykładu słowo hiszpańskie *aprovechar* znaczy tyle co „używać, korzystać z czegoś”, to w ustach przybyłego Polaka staje się czasownikiem „aproweczować” i odmienia się bez trudu jak polski czasownik. „Tokuje” od „tokować” pochodzi od hiszpańskiego *tocar*, czyli „dotykać”. Podobnie *buscar* (szukać) przeobrazi się w „buskałem

i znalazłem” w ustach polskich w Urugwaju. Jeśli prowadzić samochód to *manejar*, polski emigrant powie w pierwszej osobie „manehuję”. Znajdziemy też „skobruje” od *cobrar* (zarobić, brać zapłatę) z polskim przedrostkiem „s”, by zaznaczyć czas dokonany. W innym miejscu czytamy „jeśli szef sfrakasuje” (*fracasar* – przegrać, nie udać się, nawalić).



Ponadto w jednym miejscu zauważymy typową dla języka hiszpańskiego składnię, kiedy zamiast powtórzenia tego samego czasownika, używa się słowa „tak” – *sí*.

Nikt w Punta Chata o Strupie nie pamiętał, ale o jego fortunie tak – zamiast „o jego fortunie, owszem, pamiętano.

Straszewicz posługuje się niekiedy przymiotnikami urabianymi od rzeczowników hiszpańskich na polską modłę. Skoro jest *mierda* (gówno), to mamy i „mierdowaty”. Od miejscowości Punta Chata powstała „czateńska ziemia”; od *criollo* – mamy „krijożowskich cudów”, od *quiniela* – „kinielowa karteczka”; od *alquitrán*, smoła, pochodzi „bomba alkitranowa”. Rozpoznawalnego przymiotnika *principal* dało się bez trudu użyć w wyrażeniu „pryncypalne mercado”.

Ponadto spotykamy odezwania się typu *enseguida* (już się robi, zaraz), *entonces* (wtedy, w takim razie), *adelante* (naprzód, rusz się) czy „no aj kaso” (*no hay caso* – nie szkodzi, nie ma sprawy, to drobnostka).

Makaroniczne zdania wypadają bardzo efektownie: „*Que te vayas, cholera, a la mierda!*” (A idźże, cholera, do diabła) czy

„*pareha* była jak w cinie *pero...*” (para była jak z filmu, ale); „*Que Dios los ayuda*, rycerscy Polacy” (poprawniej: *les ayude...* – Niech Bóg was wspomóż); „Czy ty, *vos*, coś z tego rozumiesz”; „*Andate* – Wiesio się wściekł – idź won *chancho sucio!*”

Wszystko na to wskazuje, że w tej samej konwencji powstałaby także zapowiadana powieść, której jeden rozdział ukazał się w „Kulturze” (93/94, 1955). Straszewicz swoisty język polsko-hiszpański utrzymał i zamierzał dalej w nim eksperymentować. Czytamy, dla przykładu, „Caballo był puci syn”. Polski przymiotnik „puci” od hiszpańskiego słowa *puta* (kurwa) daje polonijną wersję niezbywalnego rodzimego epitetu.

Straszewicz zamierzał pisać książkę o Ameryce Południowej językiem, który sam tworzył, swego rodzaju volapükiem polsko-hiszpańskim. Ten język mnie zafascynował – pisał Jerzy Giedroyc.

Zapowiedzianej książki Straszewicz w końcu napisać nie zdążył, choć ukazał się jej fragment świadczący o zamierzeniu na większą skalę. Nie umiem powiedzieć, czy pozostały jakieś rękopisy. Niemniej, to co stworzył, zaliczyć trzeba niewątpliwie do jego niezwykle udanych, znakomitych i niezapomnianych dokonań językowych i stylistycznych. Żałować należy, że autorowi nie udało się już napisać ich więcej.

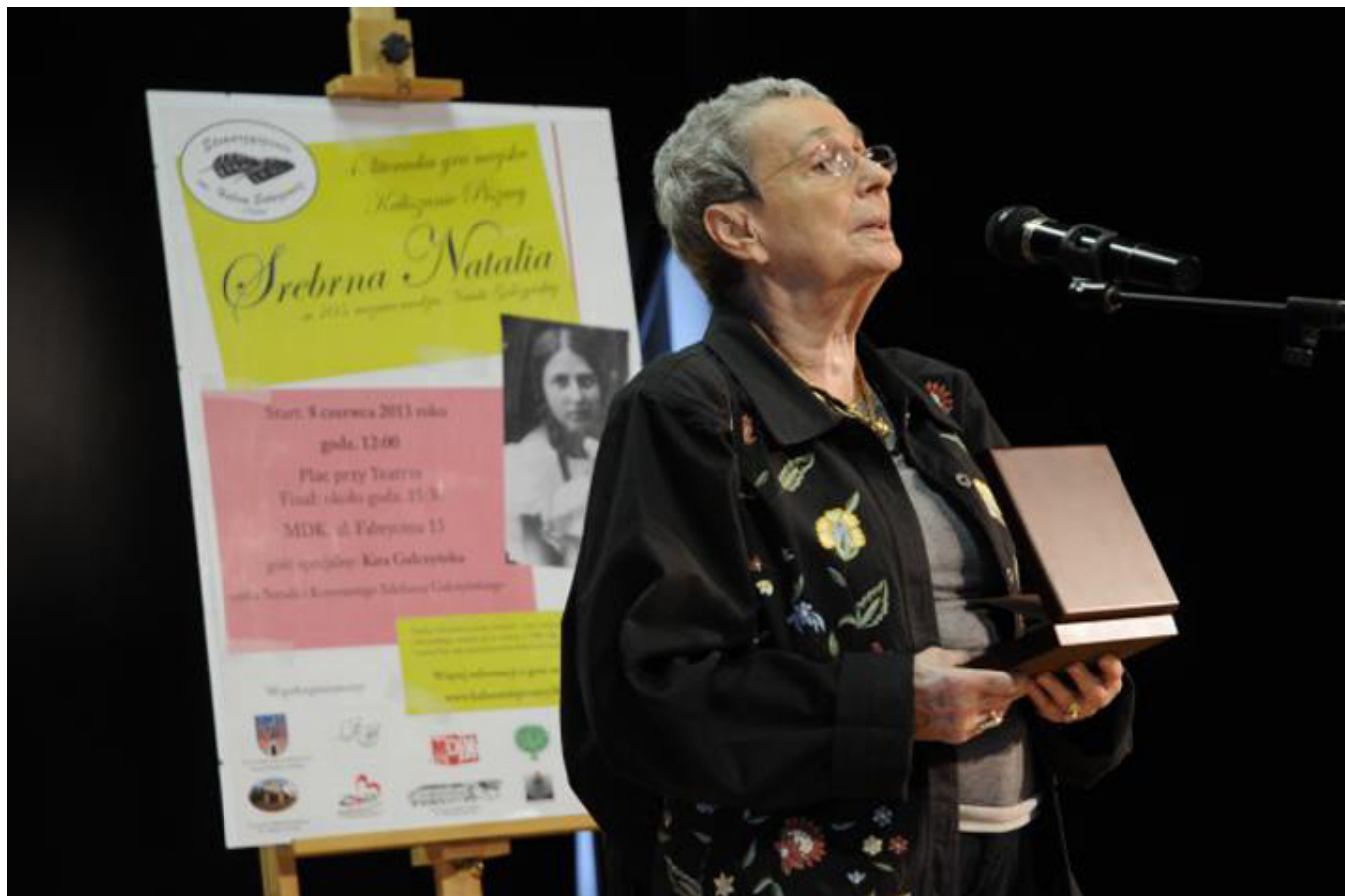
Witold Gombrowicz, z którym Straszewicz toczył polemiki, napisał wprawdzie z przekąsem, że w jego noweli widział:

[...]wczorajszą polskość oderwaną od podłoża i promieniującą w próżni, działającą z rozpędu,

docenił jednak jej humor. Osobliwy język polsko-hiszpański jest, sądzę, tego komizmu ważnym składnikiem.

Srebrna Natalia

Rozmowy o książkach, które nie przemijają.



Kira Gałczyńska podczas spotkania z czytelnikami, fot. Rafał Saganowski.

Z Kirą Gałczyńską, córką Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, na temat książki o jej matce, rozmawia Joanna Sokołowska-Gwizdka.

O, zielony Konstanty, o srebrna Natalio!

Cała wasza wieczerza dzbanuszek z konwalia;

Wokół dzbanuszką skrzacik chodzi z halabardą,

Broda siwa, lecz dobrze splamiona musztardą,

Widać podjadł, a wyście przejedli i fanty –

O, Natalio zielona, o, srebrny Konstanty!

Konstanty Ildefons Gałczyński

Joanna Sokołowska-Gwizdka: Mamy „Zielonego Konstantego”, mamy też „Srebrną Natalię”. Jest to przepiękna książka, prawdziwa i ludzka. Jak długo nosiła Pani w sobie zamiar napisania książki o swojej matce?

Kira Gałczyńska: O tej książce myślałam od dawna, wielokrotnie się do niej zabierałam. Ona miała już ze 30 początków. Ale to wszystko było nie tak, jak sobie wyobrażałam książkę o Natalii. Po prostu nie umiałam jej napisać. I wtedy zdecydowałam: trzeba lecieć do Gruzji, poszukać śladów moich dziadów, dotrzeć do jakichś archiwów, zobaczyć miejsca, skąd pochodzili. I tak się stało. Trzy tygodnie pobytu w Gruzji pozwoliło mi tę ważną dla mnie książkę napisać w cztery miesiące. Po roku od tej niezapomnianej podróży opowieść o Natalii trafiła do księgarń.

JSG: Fascynująca jest Pani opowieść pierwszej podróży do Gruzji w październiku 2005 roku, która była również podróżą w głąb siebie, w głąb przeszłości swojej rodziny. Dotarła Pani dalej, niż udało się to Pani matce, poznała Pani losy swojego dziadka, księcia Konstantego Nikołajewicza Awaliszwili – korneta gruzińskiego pułku.

KG: Gruzja otworzyła mnie na wiele spraw, dzięki niej zrozumiałam wiele cech charakteru mojej matki – jej pogodę, hart ducha, dzielność, umiłowanie poezji, wierność dla najbliższych, lojalność... Te wszystkie niezwykle cechy charakteru wykształcił w niej (poza innymi gruzińskimi przodkami, o czym mówią przekazane geny) jej ojciec, Konstanty Awaliszwili – mój dziad. I choć – Konstanty i Natalia, ojciec i córka – przeżyli wspólnie jedynie sześć lat, jego wpływ na całą psychikę Natalii i jej późniejsze życie był ogromny. Z tego wszystkiego nie zdałabym sobie sprawy, gdyby nie wyjazd do Gruzji, gdyby nie poznanie niezwykle, wspaniałych ludzi.



Natalia Gałczyńska, fot. z książki „Srebrna Natalia”.



Natalia Gałczyńska, fot. z książki „Srebrna Natalia”.

JSG: Czy podróż w przeszłość miała wpływ też na Panią, na Pani poczucie tożsamości, przynależności do trzech kultur polskiej, rosyjskiej i gruzińskiej?

KG: Moje poczucie tożsamości kształtował zawsze mój dom. Dom, muszę dodać, pod każdym względem niezwykły. Od najwcześniejszych lat zdawałam sobie sprawę z tego, że w moich żyłach płynie krew trzech narodowości, to otwierało przede mną niebywale wprost perspektywy – bycia w naturalny zupełnie

sposób obywatelem świata, obywatelem Europy. Bez uprzedzeń narodowościowych czy rasowych, za to z otwartością na każdego wartościowego człowieka. Bo tolerancja w moim domu była codziennością. To jedna z najważniejszych lekcji wyniesionych z domu na całe życie.

JSG: Tak pięknie opisuje Pani przeszłość swojej mamy, więzi rodzinne, owiane legendą historie o księżniczce z dalekiego zamku, o dawnych czasach pięknej Gruzji. Wzruszająca jest spisana przez Panią „opowieść Natalii”, o poznaniu Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, o pięknym, barwnym i szalonym, ale i jednocześnie trudnym życiu z niezwykłym poetą. Ale po śmierci Pani ojca, mimo, że pisze Pani dalej o matce, przytacza Pani jej listy z podróży statkiem, to jednak nie mogłam się oprzeć wrażeniu, że ta historia, w stosunku do poprzednich, przebiegała skrótowo, tak jakby życie Natalii Gałczyńskiej po śmierci męża przebiegło w przyspieszonym tempie. Czy zgadza się Pani z moimi odczuciami?

KG: Czy życie Natalii po śmierci poety przedstawiłam istotnie skrótowo? Jeśli tak to Pani odebrała, to jest w tym jakaś moja „niedoróbka”. Nie chciałam tego. Starłam się przedstawić prostą prawdę, że owe 23 lata życia przeżytych samotnie, nie były ani tak barwne, ani tak niezwykle i wypełnione bogactwem doznań, jak 23 lata przeżyte z K.I.G. Najpierw po śmierci Kota nie umiała się podnieść z tragedii, która na nią spadła. Tamta

trauma towarzyszyła jej – na dobrą sprawę – do śmierci. Nigdy już nie umiała się ani tak śmiać, ani cieszyć, ani zachwycać codziennością, jak to bywało wcześniej. Choć przecież czas i w tym wypadku zrobił swoje – złagodził ból, ale nie osłabił poczucia samotności. A później, dzięki silnemu charakterowi, hartowi, jakiejś niebywalej determinacji, starała się żyć z pożytkiem dla innych, dla dzieła K.I.G., dla rodziny wreszcie. Jakiś cień wewnętrznej pogody odnalazła dzięki dalekomorskim podróżom – one w jakiś sposób godziły ją ze światem; poznawała go z nową ciekawością, z młodzieńczym niemal oczarowaniem; zawierała nowe znajomości, przyjaźnie. I te nieoczekiwane spotkania zawsze ją cieszyły, stanowiły namiastkę świata, który utraciła.



Natalia i Konstanty Gałczyńscy, fot. Wikimedia

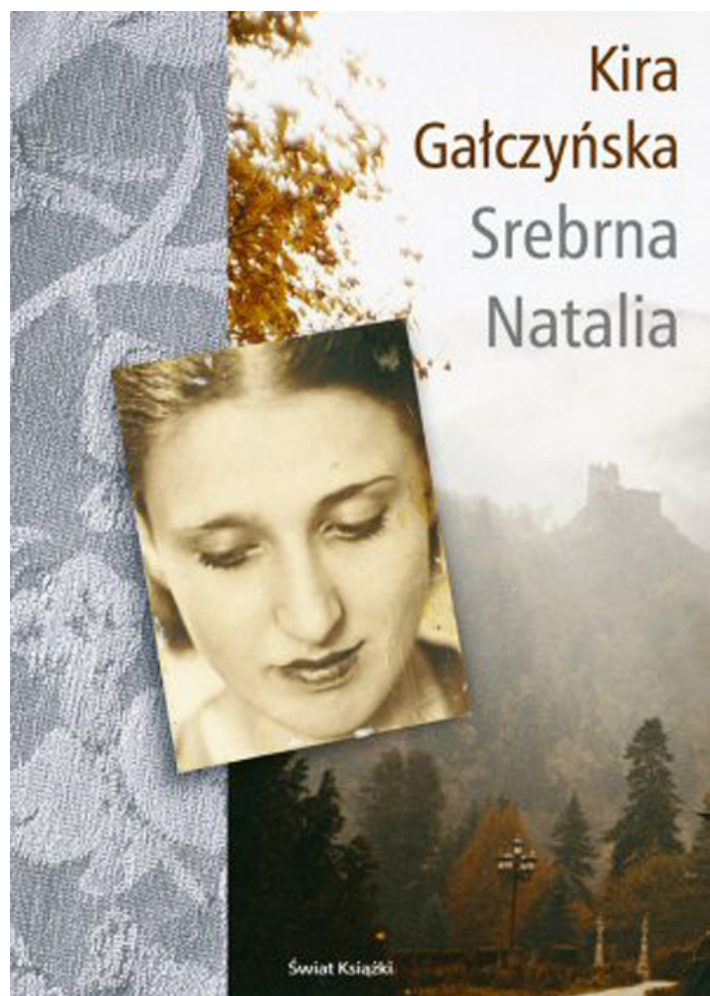
JSG: Jak to jest być dzieckiem sławnych rodziców? Czy to duża odpowiedzialność, misja do spełnienia?

KG: Moje dorosłe życie wypełnia cudowna pamięć o domu, o niezwykłych pod każdym względem rodzicach, ich przyjaciółach. Wyrosłam w takim domu, w szczęściu, pogodzie, trosce i miłości. Nie bywa to dziś dane każdemu. To mój największy skarb, z jakim weszłam w samodzielne życie. I to jednocześnie mój wielki dług, który staram się wobec moich najbliższych spłacać każdego zaczętego dnia. Stąd moje książki, moje próby opowieści o poecie, jego świecie, jego wierszach, w których zawsze najważniejszą była Natalia. To co robię, nie jest żadną misją. Jest

moja codziennością. I jest mi z nią dobrze.

JSG: W opowieści o mamie, dyskretnie pojawia się i Pani. Z dużym uczuciem i podziwem, przy jednoczesnym zachowaniu faktów i wnikliwym ich omówieniu, pisze Pani o Natalii Gałczyńskiej. Czy będzie też książka o Pani, o Pani niezwykłym życiu, leśniczówce Pranie, wielu ciekawych osobach, które Pani napotkała w życiu?

KG: A więc pyta Pani, czy napiszę wspomnienia? Może. Choć mam świadomość, że do nich także trzeba dojrzeć, a ja mam coraz mniej czasu. Ale może, kto wie? Kiedy już za bardzo dokuczy mi rzeczywistość, jedynym ratunkiem stanie się jeszcze jedna podróż w przeszłość. Do nieistniejącego świata pogody, przyjaźni, wierności i okazywanej każdego dnia miłości. Do świata zatrzymanego w wierszach K.I.G.



Wydawnictwo Świat Książki, 2006.



Wydawnictwo Marginesy, 2014.

Ta książka jest dalszym ciągiem naszych wielu rozmów, naszych wspólnych podróży, zaczętych lektur i niedosłuchanych koncertów. (...) Jest także moją próbą opowiedzenia o niej, o jej dniu codziennym, wesołym i smutnym, o (przyjaciołach). O nastrojach, kaprysach i fascynacjach. O uśmiechach i łzach. O wielkiej sztuce przebaczenia, miłości i wiary: jest jeszcze jedną próbą dotarcia do jej sekretów, a może i tajemnic.

Kira Gałczyńska

**Kira Gałczyńska, Srebrna Natalia, Świat Książki 2006 oraz
wznowienie wyd. Marginesy 2014.**

Z dziejów polskiej
sztuki stosowanej.
Wojciech
Jastrzębowski

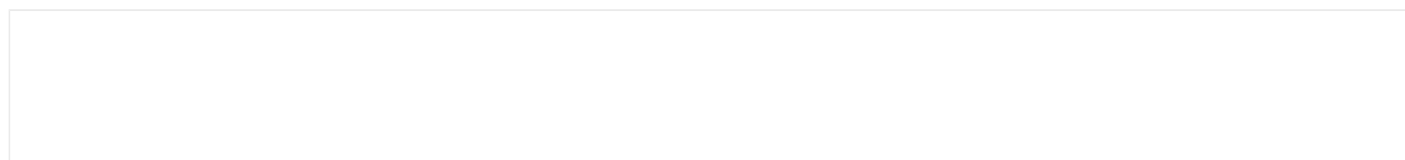
(1884-1963). Część II.



Wojciech Jastrzębowski, fot.
arch. Haliny Jastrzębowskiej-
Sigmund.

Wojciech Jastrzębowski to polski artysta, projektujący sztukę użytkową i grafikę m.in. w stylu secesji. Był uczniem Józefa

Mehoffera. W latach 1935–1938 był senatorem RP IV kadencji powołanym przez prezydenta Polski. W 1939 znalazł się w Londynie, gdzie został rzeczoznawcą i kierownikiem artystycznym wystaw twórczości polskiej, które organizowało zlokalizowane w Londynie Ministerstwo Informacji i Dokumentacji. Od 1943 był prezesem *Decorative Arts Studio*, a od 1946 wykładowcą w założonym przez Mariana Bohusz-Szyszko w Londynie Polskim Studium Malarstwa i Grafiki Użytkowej. W 1947 powrócił do Polski i rozpoczął współpracę z Biurem Nadzoru Estetyki Produkcji (późniejszy Instytut Wzornictwa Przemysłowego). W tym samym roku otrzymał tytuł profesora zwyczajnego Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.



Maciej Masłowski

Sierpień 1914 roku jest graniczną datą krótkotrwałego rozkwitu „Warsztatów Krakowskich”. Wojna mobilizuje znaczną część artystów do innych zadań. Jastrzębowski początkowo odcina od Krakowa w rodzinnej Warszawie i na jakiś czas przyodziwia w mundur, który nie przeszkadza mu zresztą szkicować i malować z natury, zajmować się grafiką i medalierstwem. W 1916 roku widzimy go znowu w Krakowie, pracującego nad rozpoczynającą się wówczas odbudową Wawelu, a także

wspólnie z Tadeuszem Stryjeńskim nad konserwacją kościoła w Radłowie. W następnych wojennych latach, chociaż z przerwami, pracuje nadal uparcie nad rzemiosłem artystycznym, zajmuje się tkaniną, metaloplastyką, sprzętarstwem.

W roku 1920 przenosi się, a właściwie powraca do Warszawy, teraz już na stałe, rozpoczynając nowy, najbardziej urodzajny, bogaty rozdział swej działalności. Pierwszą warszawską bazę organizacyjno-artystyczną Jastrzębowski stanowi wytwórnia „Kilim Polski” w Henrykowie, gdzie rozwija się dalej koncepcja „Warsztatów Krakowskich”.

Przypomnę tutaj przemówienie Karola Tichego wygłoszone w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych na pierwszej powojennej inauguracji roku 1920.

Jeśli za lat dziesięć – mówił wówczas – my z tego gmachu na Powiślu nie zdołamy wyjść na ulice Warszawy, jeśli nas nie będzie znać w życiu stolicy, w przemyśle, w rzemiośle, w handlu, jeśli nie sięgniemy tam, gdzie na słowo „sztuka” wzruszają ramionami, nie warto, abyśmy ten gmach sztuce i wiedzy o sztuce poświęcali.

Trzy lata później w uczelni, gdzie padły te wiążące słowa, zreorganizowanej i przystosowanej do nowej roli, objął

Jastrzębowski katedrę kompozycji brył i płaszczyzn po to, aby znacznie skrócić termin owego zobowiązania, aby znacznie wcześniej niż planował Tichy, wyprowadzić sztukę na ulicę, między ludzi, w tłum.

Wielki wychowawca – dodajmy – i szczęśliwy, bo nie każdy pedagog miał szczęście do tak niezwykłego urodzaju młodych talentów, a także do tak solidarnego współdziałania rówieśników i starszych kolegów, jak on. Rezultaty nie kazały na siebie długo czekać. Już pamiętny dla naszego świata sztuki rok 1925 pozwolił ukazać niezwykle możliwości naszej plastyki dekoracyjnej i artystycznego rzemiosła. Okazji po temu dostarczył dział polski na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu. Chociaż wzięły w niej udział wszystkie nasze środowiska plastyczne, tworząc dzieło, gdzie nie wiadomo było co należało więcej podziwiać, różnorodność i oryginalność części, czy świetnie zharmonizowaną, wyrównaną całość – to jednak był to przede wszystkim wielki sukces warszawskiego środowiska ze stołeczną Szkołą Sztuk Pięknych na czele.



Wojciech Jastrzębowski, Krzesło, 1932, repr. Katalog Wystawy Spółdzielni Artystów Plastyków „Ład”, 1926-1956, CBWA w W-wie, tabl. 54, fot. arch. Haliny Jastrzębowskiej-Sigmund.



Wojciech Jastrzębowski, Pokój Stołowy, 1935, repr. Katalog Wystawy Spółdzielni Artystów Plastyków „Ład”, 1926-1956, CBWA w W-wie, tabl. 55, fot. arch. Haliny Jastrzębowskiej-Sigmund.

Wystawa paryska była niemałym sukcesem Jastrzębowskiego – pedagoga i organizatora, a także jego osobistym sukcesem – o czym świadczył szereg wysokich odznaczeń, jakie uzyskał wówczas za dekorację wnętrz. Spod jego ręki wyszły piękne, sgraffitowe malowidła ściennie krużganka i podwórca polskiego pawilonu, zaprojektował tam kominek, eksponował również szereg sprzętów i witraż u Inwalidów. Regularna, rytmiczna, nie pozbawiona ekspresji ornamentacja Jastrzębowskiego dobrze trzymała się architektury. W kształtach mebli widać już było wyraźnie tendencję do „stereometrycznych” uproszczeń – w

niektórych tylko, gdzie operował krzywą, obłą linią, wyczuwało się jakieś resztki neoromantycznej stylizacji – w witrażu jakieś ślady entuzjazmu dla kurpiowskiej wycinanki. Całość świadczyła o poszukiwaniu nowych form, o przełamaniu starych schematów, o budowaniu własnego stylu.



Międzynarodowa Wystawa Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu [Exposition Internationale des Arts Décoratifs]

Kiedy ucichły fanfary powodzenia, zjawił się przed naszym światem sztuki trudny problem, jak utrwalić osiągnięcia paryskiej wystawy i jeszcze trudniejszy – jak je upowszechnić. To drugie zadanie wymagało związania plastyki z przemysłem. Było to niewykonalne. Pozostał do pilnej realizacji problem utrwalenia i rozwinięcia dokonanej odnowy dla mniejszego grona ludzi sztuki.

Nie mieliśmy innego wyjścia – opowiada artysta. – Musieliśmy powrócić do dawnych założeń „Warsztatów Krakowskich” i zorganizować własną wytwórnię, niezależną od grymasów mody i chwytów ekonomiczno-spekulacyjnych. I tak powstał w rok po wystawie paryskiej „Ład”.

Pięknie i sensownie układać się teraz będzie artyście jego „rozkład zajęć” nauczyciela, organizatora i twórcy. Jego warsztat pedagogiczny przygotowuje młode kadry „Ładu”, które stają od razu do szeroko zakrojonej, żywej, konkretnej roboty powiązanej z twórczością profesora, z jego kompozycjami wnętrzarsko-dekoracyjnymi. Bo trzeba to pamiętać i cenić, Jastrzębowski zawsze szedł ławą, zawsze miał licznych komilitonów – a i to także – że nadając ton, rzucając hasło, wielkim niewodem zagarniając młodych współtowarzyszy, nie narzucał im siebie. W

jego nielicznych drukowanych wypowiedziach uderza, rzadko spotykana u naszych luminarzy, skromność i wieczne wysuwanie na czoło cudzych zasług.



Wojciech Jastrzębowski, Medal z wizerunkiem Jana III Sobieskiego z okazji 250-lecia Odsieczy Wiedeńskiej, 1933 r., fot. arch. Haliny Jastrzębowskiej-Sigmund.

Intencje założycieli widoczne już są w statutowych celach i środkach „Ładu”, sprecyzowanych bardzo ogólnikowo i niekrepująco, a mianowicie:

Celem spółdzielni jest wyrób tkanin, mebli i urządzenia wewnątrz z materiałów: gliny, tektury, papieru, drzewa itd., z wyraźnym dążeniem do doskonałości formy, surowca i wykonania.

Wszystko w takim ujęciu sprawy mogło się zmieścić – a przede wszystkim tolerancja i swoboda. Kamieniem węgielnym „Ładu”, zapewniającym mu trwałość przy zmienności, wydaje mi się być poszanowanie sztuki w każdej jej postaci, pozwalające każdej indywidualności chodzić własnymi ścieżkami, prowadzącymi do wspólnego celu. A cel ten to „ciągłe dążenie do wyczuwanego jutra” – jak napisał Józef Grabowski w swoim interesującym wstępie do katalogu z okazji 30-lecia tej zasłużonej instytucji.



Wojciech Jastrzębowski,
projekt pomnika, fot. arch.
Haliny Jastrzębowskiej-
Sigmund.

W okresie pierwszej „ładowej” pięciolatki Wojciech

Jastrzębowski dzielił czas między niezwykle intensywne zajęcia nauczycielskie i organizacyjne – a niemniej obfitą i owocną pracę twórczą. Różnorodność jej mówi nam o skali zainteresowań artysty – mamy więc znowu przykłady kilimów, gdzie regularna, oderwana kompozycja dźwięczy kolorem, mamy projekty monet, sprzęty, przykłady grafiki użytkowej: plakaty, liternictwo. W 1928 roku wygrywa Jastrzębowski konkurs na projekty wnętrza gmachu Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w Warszawie i wkrótce przystępuje do ich wykonania. Z jego monumentalnych realizacji tych lat na czołowym miejscu należy postawić także na wskroś nowoczesne wnętrza Związku Zawodowego Kolejarzy. Prace te świadczą, że artysta wszedł już w okres pełnej krystalizacji swojego stylu, rozwijającego się od malarstwa do architektury i rzeźby.

Dwulecie 1928-1930 wypełniają Jastrzębowskiemu przede wszystkim zajęcia organizacyjne na odpowiedzialnym stanowisku dyrektora Departamentu Sztuki – wypełniają mu je ciężką, upartą walką o sprawy sztuki w Polsce. Jej wynik, przy naszym przedwojennym "ustawieniu" państwowego mecenatu artystycznego, można było uważać z góry za przegrany. Tym niemniej udało się Jastrzębowskiemu osiągnąć pewne „lokalne” zwycięstwa, jak: powiększenie liczby stypendiów w zakresie literatury, muzyki i plastyki, podniesienie wysokości nagrody literackiej i ustanowienie państwowej nagrody muzycznej, zwiększenie liczby emerytur, ulgi w wymiarze podatku

dochodowego, uporządkowanie spraw szkolnictwa artystycznego, spraw konserwacji zabytków. Na konto ówczesnego dyrektora Jastrzębowskiego – bojownika o losy żywej sztuki polskiej – należy zapisać także prace nad organizacją Instytutu Propagandy Sztuki (1930), w którego przedsięwzięciach brać będzie czynny udział aż do wybuchu wojny.



Wojciech Jastrzębowski, pomnik nagrobny na starym cmentarzu w Nowym Sączu dla ministra spraw wewnętrznych Bronisława Pierackiego, który zginął w zamachu w 1934 r., fot. arch. Haliny Jastrzębowskiej-Sigmund.

Drugie dziesięciolecie niepodległości niewiele wniosło zasadniczych zmian w jego przeładowanym harmonogramie zajęć. Z prawdziwego mrowia faktów musimy wybrać najważniejsze. Oto one: rok 1934 – montowanie „Bloku Zawodowych Artystów Plastyków”, który związał w jedno, całe środowisko warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych; rok 1935 – komponowanie wnętrza (z gronem uczniów) pierwszych polskich

transatlantyków budowanych w stoczni w Montfalcone we Włoszech; tegoż roku – Jastrzębowski odznaczony Państwową Nagrodą Plastyczną; rok 1936 – montaż wystawy „Sztuka wnętrza” w IPS-ie; lata następne artysta nasz, jako przedstawiciel polskiego świata sztuki, bierze udział w posiedzeniach senatu, domagając się roztoczenia opieki Państwa nad twórczością artystyczną, jako cennym elementem kultury społecznej. Jastrzębowski nie ukrywał wówczas gorzkiej prawdy, nie tął oburzenia, ukazywał bez ogródek godny pożałowania obraz ówczesnej „opieki” państwowej nad sztuką, walczył o poprawę. Nie wolno nam o tym dzisiaj zapomnieć.

Okres wojny spędza artysta na obczyźnie. Tam przeżywa tragizm okupacji i tragiczną świadomość zniszczenia wielu swoich cennych dzieł, tak nierozzerwalnie związanych z architekturą Warszawy – zniszczenia większości projektów – studiów, notatek, rysunków. Nie łamie go ta straszliwa rzeczywistość – przeżywa ją solidarnie z całą polską kulturą i sztuką. W 1947 roku, po powrocie z wojennej tułaczki, staje znowu na swoich dawnych posterunkach w Akademii i w „Ładzie”.



MOST

WOJCIECH JASTRZĘBOWSKI



MADZIA RUNA

ALFONS KARNY

Wojciech Jastrzębowski, Grupa Artystyczna „Powiśle”, Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie, 1948 r.



Wojciech Jastrzębowski, Grupa Artystyczna „Powiśle”, Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie, 1948 r.

Okres powojenny wypełniają mu niemniej intensywne zajęcia artysty, pedagoga i działacza. Projektuje i realizuje cały szereg wnętrz, między innymi naszych placówek zagranicznych w Moskwie i w Izraelu, baru i sali rekreacyjnej na

zrekonstruowanym „Batorym”, zgłasza projekt kolorystycznego osiedla wojskowego pod Rzeszowem, projektuje meble dla „Ładu” i dla osiedli robotniczych, projektuje szereg medali i monet, wygrywa, jak dawniej, liczne konkursy. Oddaje się także malarstwu i grafice. Wypowiada się w rzeźbie – jego małe formy z samorodnych gałęzi, to prawdziwe majstersztyki ekspresji.

Równocześnie bierze udział w trudnej pracy, prowadzonej na wielką skalę, wiązania sztuki z przemysłem. Współpracuje z Biurem Nadzoru Estetyki Produkcji i CEPELIĄ, dążąc do pogodzenia niezależnych, wolnych form „ładowości” z ideą masowej, planowanej produkcji artystycznej. Jest aktywnym członkiem Związku Polskich Artystów Plastyków w sekcji Architektury Wnętrza. Zsiada w Radzie Kultury. Uczestniczy w niezliczonych komisjach i konferencjach. W Akademii szkoli nowe kadry „wnętrzarzy”. Działa, naucza, komponuje nie domyślając się nawet, że jacyś dostojni wielbiciele wyliczą mu jubileuszowe pięćdziesięciolecie. Bo któż by się mógł tego domyślać znając niespożytą młodość artysty i jego rozmach twórczy.

Studium monograficzne w związku z uroczystościami jubileuszu 50-lecia pracy twórczej artysty, opracowany dla Związku Polskich Artystów Plastyków, 1961-1962.

Za udostępnienie materiału dziękujemy synowi autora, Panu Andrzejowi Masłowskiemu.

Redakcja

Pierwsza część biografii Wojciecha Jastrzębowskiego:

<http://www.cultureave.com/z-dziejow-polskiej-sztuki--stosowanej-wojciech-jastrzebowski-1884-1963-czesc-i/>

Artykuł o Krystynie Sadowskiej wraz z informacją o autorze – Macieju Masłowskim:

<http://www.cultureave.com/krystyna-i-konrad-sadowscy/>

Z dziejów polskiej
sztuki stosowanej.

Wojciech

Jastrzębowski

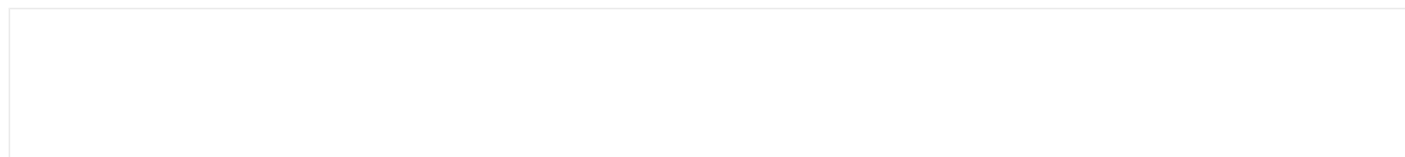
(1884-1963). Część I.



Wojciech Jastrzębowski, fot.
arch. Haliny Jastrzębowskiej-
Sigmund.

Wojciech Jastrzębowski to polski artysta, projektujący sztukę użytkową i grafikę m.in. w stylu secesji. Był uczniem Józefa Mehoffera. W latach 1935–1938 był senatorem RP IV kadencji powołanym przez prezydenta Polski. W 1939 znalazł się w Londynie, gdzie został rzeczoznawcą i kierownikiem artystycznym wystaw twórczości polskiej, które organizowało

zlokalizowane w Londynie Ministerstwo Informacji i Dokumentacji. Od 1943 był prezesem *Decorative Arts Studio*, a od 1946 wykładowcą w założonym przez Mariana Bohusz-Szyszko w Londynie Polskim Studium Malarstwa i Grafiki Użytkowej. W 1947 powrócił do Polski i rozpoczął współpracę z Biurem Nadzoru Estetyki Produkcji (późniejszy Instytut Wzornictwa Przemysłowego). W tym samym roku otrzymał tytuł profesora zwyczajnego Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.



Maciej Masłowski

Jeden człowiek – nie, bo naprawdę trzech ludzi – artysta, wychowawca i działacz – wspierając się nawzajem radą i zręcznością ręki, doświadczeniem i pracą – stworzyło wspólnym solidarnym wysiłkiem wielką sprawę, której na imię Wojciech Jastrzębowski.

Wielką, bo zatoczyła wielki krąg, objęła ogromną rzeszę artystów i całe mrowie zwykłych zjadaczy chleba. Przypomnijmy tutaj – starym zwyczajem – dawne marzenia Norwida, który zapoznany i zapomniany przez swoich współczesnych, pierwszy, już przed 100 przeszło laty podniósł ideę jedności, nierozdzielności i równowartości wszystkich dziedzin sztuki.

Rozdzielenie ekspozycji publicznych – pisał w „Promethidionie” – na wystawy sztuk pięknych i rzemiosł, albo przemysłu jest najdoskonalszym dowodem, o ile sztuka dziś swej powinności nie spełnia. Wystawa powinna być przeciwnie tak urządzona, ażeby od statui pięknej do urny grobowej, do talerza, do szklanki, do kosza, uplecionego pięknie, cała cyrkulacya idei piękna w czasie danym uwidoczniła była. Wtedy wystawa będzie użyteczna. Dziś jest to rozdział duszy z ciałem – czyli śmierć.

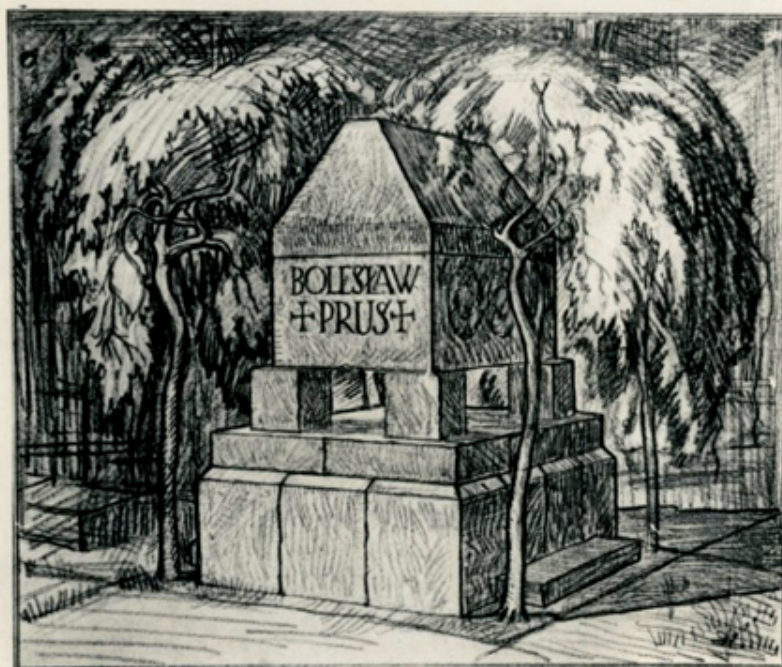
Takie było właśnie ówczesne „dziś”. A cóż dzisiaj, kiedy bezceremonialnie gapimy się wszędzie na tzw. sztukę, kiedy dekoracje wnętrza wkraczają do byle jakich knajp i magazynów, do zwykłych hallów, westybulów i sal konferencyjnych, kiedy sztuka dekoracyjna zdobi tysiące mieszkań naszych majstrów i czeladników, kiedy sztuka stosowana rozwija się w kilometrach zwykłych fabrycznych tkanin, nie mówiąc o metrach ręcznie tkanych arcydzieł, kiedy meble, ceramika, szkło, metal, kiedy nie trzeba szukać żadnych wielkich wystaw sztuki, a wystarczy zajrzeć do zwykłej witryny na Nowym Świecie? A wyżej, ponad tą imponującą wytwórczością i produkcją – całe rusztowanie potężnych instytutów, komitetów i centralnych biur.

Jeżeli tak jest, to Wojciech Jastrzębowski może sobie śmiało powiedzieć, moja to jest inicjatywa i praca, moja i moich

towarzyszy, moich uczniów i uczniów moich uczniów – przyłożyłem się do tego nie mało.

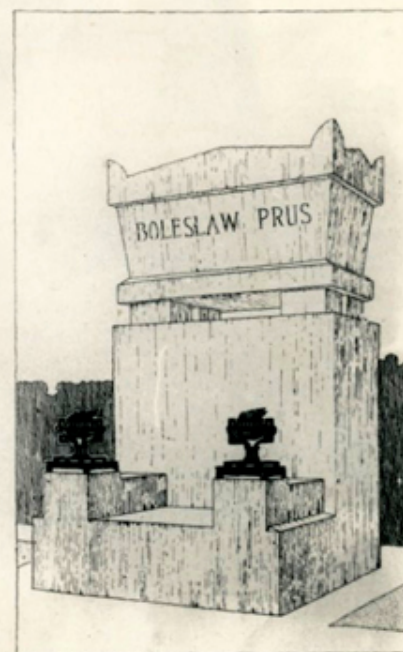
Rok urodzenia Wojciecha Jastrzębowskiego 1884, to przecież początek ostatniego, ale najgwałtowniejszego wybuchu realizmu w naszym malarstwie, to początek krótkotrwałego, ale jakże ważnego okresu „Wędrowca” (1884-1887) z Aleksandrem Gierymskim, Witkiewiczem, Sygietyńskim, a wkrótce Pankiewiczem i Podkowińskim na czele. O sztuce użytkowej w polskich pracowniach malarskich tamtych lat było jeszcze zupełnie głucho. Taki stan rzeczy jednak nie miał już trwać długo.

Wielka wystawa sztuki stosowanej, urządzona w Londynie w 1883 roku i wydana równocześnie książka Morrisa, odsłaniają ostatecznie przed całą Europą prace artystów angielskich i popularyzują hasła kierunku poza Kanalem. Renesans sztuki użytkowej wkrótce ogarnia Niemcy, Austrię, Belgię, Francję, przyjmując wszędzie nieco odmienne, swoiste zabarwienie. Mnożą się muzea sztuki dekoracyjnej, szkoły przemysłowe, wystawy, powstają wielkie zespoły warsztatów rękodzielniczych, prowadzone przez artystów i teoretyków, obejmujące równocześnie wszystkie dziedziny plastyki, od architektury i malarstwa do mebli, tkaniny, ceramiki, plakatu, książki.



PRACA № 5. NAGRODA PIERWSZA.

AUTOR: WOJCIECH JASTRZĘBOWSKI W KRAKOWIE.



PRACA № 8.

Z XLII^{GO} KONKURSU KOŁA ARCHITEKTÓW W WARSZAWIE
NA PROJEKT NAGROBKĄ DLA BOLESŁAWA PRUSA, NA POWĄZKACH

Projekt pomnika Bolesława Prusa, 1913 r., wg. reprodukcji z „Przeglądu Technicznego”, fot. arch. Haliny Jastrzębowskiej-Sigmunt.

Sztuka polska z niewielkim opóźnieniem rejestruje nowe prądy z Zachodu. Pierwszy podejmuje walkę o nowe idee plastyki, niedawny szermierz realizmu, Stanisław Witkiewicz. Zakopane odkryte przez Chałubińskiego w 1873 roku, odwiedza on po raz pierwszy w 1886 roku. Już od tego czasu rozpoczynają się próby zastosowania sztuki góralskiej na użytek miasta. Podobnie jak Morris, wychodzi Witkiewicz w swoich próbach stylotwórczych od architektury. Materiał, z którego czerpie wzory, to przede wszystkim drzewo.

Chociaż koncepcja stylu zakopiańskiego była nieporozumieniem, trzeba przyznać dzisiaj bezstronnie, że wybór polskiej drogi w morzu secesji był wówczas bardzo trudny. Taki był oto, mówiąc najogólniej, start polskiej sztuki stosowanej, start od sztuki ludowej.

Jesteśmy już w latach 90. i na przełomie stulecia. Wojciech Jastrzębowski po skończeniu warszawskiej szkoły realnej im. Pankiewicza, stawia pierwsze kroki malarskie w miejscowej gersonowskiej Szkole Rysunkowej podtrzymującej jeszcze dawne tradycje.

Tymczasem główne ognisko sztuki polskiej rozpala się w Krakowie. Przypomnijmy tylko kilka znamienych dat i faktów – 1889/91 polichromia mariacka Matejki, 1895 – witraże fryburskie Mehoffera, wkrótce polichromia franciszkańska i witraże Wyspiańskiego, równocześnie reforma krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, w 1897 roku powstanie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, skupiającego naszych secesjonistów, wreszcie co nas tutaj najbardziej interesuje, zorganizowanie w 1901 roku stowarzyszenia „Polska Sztuka Stosowana”, które stanowi po witkiewiczowskim „Stylu zakopiańskim” następny etap tej samej praktycznej idei.

Abstrakcyjne hasła epoki: „czysta sztuka”, „sztuka dla sztuki”, izolujące ją jak gdyby w wieży z kości słoniowej, na

wyżynach niedostępnego „Monsalvatu”, jako ambrozię i nektar dla wybranych, były bowiem wygłaszane i realizowane jednocześnie z hasłami wręcz przeciwnymi – jak najściślej, funkcjonalnego związania sztuki z życiem, z budownictwem przemysłem, rzemiosłem. Jednym z tych, którzy oddać się mieli owemu pięknu na co dzień, od zarania, od pierwszych kroków swojej twórczości był Wojciech Jastrzębowski.

W 1903 roku widzimy już naszego artystę w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych w klasie Mehoffera. Nie powtarzając ogólnie znanych informacji na temat Mehoffera jako pedagoga, należy zrobić tutaj jedno spostrzeżenie – a mianowicie, że poszukiwania stylotwórcze sławnego witrażysty były tylko w małym stopniu powiązane z polską sztuką ludową – co nie mogło być zapewne bez znaczenia dla jego uczniów.

W początkowym okresie studiów akademickich interesuje Jastrzębowskiego głównie malarstwo, ale nie trwa to długo. Sprzeniewierza mu się już na drugim roku. Pociąga go prawdziwe powołanie, które szybko przychodzi do głosu, wśród rozgwaru witkiewiczowskich ciesielsko-stolarskich eksperymentów, w napięciu nowatorskich prac Towarzystwa Polskiej Sztuki Stosowanej i prób Wyspiańskiego.



Krzesło zaprojektowane przez Wojciecha Jastrzębowskiego, fot. pinterest.

Sławne bolesławowskie „siedziska” autora „Wesela” stać się miały dla naszego artysty pierwszą podniętą do spróbowania swoich sił w meblarstwie. Próbą tą były sprzęty do jadalni, jakie wykonał tegoż 1904 roku dla kolegi i przyjaciela Stefana Wolfa z okazji jego małżeństwa. W swojej nie opublikowanej dotąd arcy-ciekawej relacji tak sam je opisuje:

Nogi u krzeseł były grube co najmniej 8 cm w kwadrat, zacięte z góry klinem ukośnym dla uzyskania pochyłości oparcia; płyta stołu rozsuwanego niemniej mocarna, jak ołtarz ofiarny; szafa kredensu niska niby skrzynia skarbów, zamykana była wierzejami z drewnianą zasuwą, jak wrota do spichlerza. Wszystko to było z drewna modrzewiowego i świerku specjalnie dobranego, bejcowanego na szaro i woskowanego na półmat... Taki był mój pierwszy protest – wspomina Jastrzębowski – przeciwko empirowym meblom generała Zajączka i mahoniom Louis’a Philippe’a, wśród których spędziłem dzieciństwo w domu rodzicielskim. Od tej chwili rozbudzone moje zainteresowania wnętrzem i meblem nie wygasa.

Studia akademickie kończy Jastrzębowski w roku 1909 – poprzez liczne odznaczenia srebrnym medalem, a co jeszcze ważniejsze stypendium na wyjazd za granicę – Francja, Włochy. A przede wszystkim Paryż z Louvrem i Chartres i inne arcydzieła dawne. Architektura, witraż i tkanina. Sztuka monumentalna, sztuka dekoracyjna, ale także malarstwo nowoczesne. Projekty, jakie przesyła w tym okresie do Warszawy to polichromia (kościół w Radomsku) i wnętrze pokoju sypialnego na konkursy, gdzie zdobywa pierwsze miejsca. Kiedy wraca do Krakowa, jest już w ogólnych zarysach świadomy swojej drogi.

Mamy rok 1911. W powietrzu czuć zbliżającą się odmianę. Potężne ognisko młodopolskiej rewolty przygasa już. Schodzą ze sceny Wyspiański, Stanisławski (1907), Wojtkiewicz (1909). W 1910 roku Stanisław Brzozowski pisze swoją napastliwą „Legendę”. Zamknięty zostaje jeden z najważniejszych rozdziałów polskiej nowoczesności malarskiej, najważniejszych, bo ze sztuki tego okresu czerpie swoje soki wszystko, co w naszej plastyce nastąpiło potem, włącznie z twórczością jakiej jesteśmy świadkami dzisiaj.

Zwrot do formy stanie się wkrótce głównym akcentem naszego malarstwa. Jesteśmy już we wstępnej fazie kształtowania się polskiego formizmu, który będzie nie tylko naturalną konsekwencją, ale i protestem wobec stylotwórczych prób i poszukiwań naszego *fin de siecle’u*. Rzecz jasna, że nowy zwrot obejmie całą plastykę polską, wszystkie jej gałęzie i rodzaje.



Wojciech Jastrzębowski, Pejzaż z drzewem, olej, ok. 1947 r.,
fot. arch. Haliny Jastrzębowskiej-Sigmunt.



Kompozycja z samorodnej gałęzi, rzeźba w drzewie, z powojennego odlewu, fot. arch. Haliny Jastrzębowskiej-Sigmunt.

Zmieni się stosunek do różnych kryteriów i wartości zdobytych wysiłkami poprzedniego okresu. Cenne odkrycia i dokonania Witkiewicza, koncepcje Wyspiańskiego i całej „Polskiej Sztuki Stosowanej” – już nie wystarczą pokoleniu artystów, do których należy Wojciech Jastrzębowski.

Już nie będzie szło teraz o forsowanie stylu narodowego w walce ze szpetotą i pustką tzw. stylów historycznych, ani nawet o łamanie się z naturalistycznym ornamentem z jednej strony, a z

secesją, z drugiej, ale o sprawy znacznie bardziej istotne i skomplikowane, o sprawy, formy i jej związków z materiałem, ale nie tylko, bo także o sprawy treści tzn. sensu społecznego sztuki.

Jastrzębowski tak definiuje swoje ówczesne *credo* artystyczne:

Nowe młodsze pokolenie artystów wstępowało w życie i szukało dalszych i właściwych form rozwojowych. Ci młodszy przyjęli zasadę pogłębiania znajomości warsztatu i rzemiosła, poznania właściwości materiału, narzędzia i konieczności bezpośredniego udziału artysty w warsztacie kształtującym przedmioty sztuki. Sprawa, jak to się dziś mówi, „projektu i wykonawstwa” została uznana jako całość równoczesna i nierozzerwana. Wypowiedziano wojnę efektownym projektom graficznym, nie popartym modelem, przestudiowanym w materiale i w warsztacie. Architekt kształtował swe projekty w modelu plastycznym. Meblarz modelował swe sprzęty w stolarni ze stolarzem. Metalowiec, czy ceramik wykonywał swe projekty w warsztacie, tak jak rzeźbiarz wykonywał swoją rzeźbę bez projektu rysowanego w rzutach prostokątnych i perspektywie, jak malarz malował swoje dzieło, projektując i realizując równocześnie na podstawie jedynie ogólnych szkiców koncepcyjnych. Raziło nas przy tym bezkrytyczne

nieraz stosowanie motywów sztuki ludowej i stylizacja regionalna u poprzedników. Twierdziliśmy, że o odrębności naszej sztuki świadczyć może jedynie inicjatywa twórcza własna duży zasób wiedzy zawodowo-rzemieślniczej.

W 1911 roku montuje się w Krakowie związek plastyków pod egzotycznie brzmiącą nazwą ARMiR. Skrót ten objął połączone pod jednym szyldem - architekturę, rzeźbę, malarstwo i rzemiosło, programowo połączone i programowo równouprawnione, przy czym ostatnie było tutaj właściwie sprawą pierwszą. Grono młodych reformatorów składało się z malarzy: Jastrzębowskiego, Młodzianowskiego, Blicharskiego, Rembowskiego, Lenarta; rzeźbiarzy: Kuncka, Koniecznego i architekta Szyski-Bohusza.

Publiczny występ ARMiR-u nastąpił tegoż 1911 roku. Okazji po temu dostarczyła zorganizowana wówczas w Krakowie „Pierwsza Wystawa Współczesnej Polskiej Sztuki Kościelnej”. Grupa nowatorów otrzymała tam oddzielną salę, w której zademonstrowała wycinek naturalnej wielkości wnętrza kaplicy z polichromią, witrażami, ołtarzem i pełnym urządzeniem.

Tworzyło to - wspomina nasz artysta - całość daleko odbiegającą od ówczesnego sposobu urządzania wystaw w Polsce. Było to wspólne, harmonijne dzieło, w którym

staraliśmy się podkreślić zespołowość pracy i pokazaliśmy przedmioty nie w projektach, a wykonane w odpowiednich materiałach.

Katalog wystawy wymienia cztery pozycje Wojciecha Jastrzębowskiego: dwa witraże (które sam wykonał w Zakładzie Żeleńskiego), kanony (na pergaminie ze złotymi inicjałami) i projekty polichromii. Jakie były bezpośrednie efekty inicjatywy ARMiR-u? Niemale i różnorodne. Niewątpliwie na jego konto należy zapisać ogólne ożywienie w dziedzinie naszej sztuki wnętrza. W 1912 roku zorganizowana zostaje w Krakowie następna wielka impreza wystawowa – świecka, o podobnym charakterze, co poprzednia. Organizuje ją towarzystwo „Polska sztuka Stosowana”. Należy także zanotować jako fakt bardzo ważny, ściśle powiązanie się młodych plastyków z krakowskim Muzeum Przemysłowym, gdzie zaczęli nauczać artystycznego rysunku, sami ucząc się rzemiosła, poznając tajemnice rzemieślniczych warsztatów. Zapiszmy wreszcie, że w 1913 roku zespół armiowców powiększa się, że przybywają mu nowi adherenci w osobach Buszka, Homolacsa, Loreców, Stryjeńskich, Kazimierza Witkiewicza, Wyrwińskiego i innych.



Przerywnik - „Słońce”, rysunek tuszem, fot. arch. Haliny Jastrzębowskiej-Sigmunt.

W rezultacie na silnej bazie personalnej i zdrowej podstawie teoretycznej rodzą się tegoż szczęśliwego trzynastego roku znakomite „Warsztaty Krakowskie”. Powstaje zupełnie nowa forma organizacji artystycznej – spółdzielnia wiążąca jak najściślej sztukę z rzemiosłem. Wojciech Jastrzębowski, społecznik czystej wody, przy organizowaniu „Warsztatów” odegrał rolę pierwszoplanową.

Jak widzimy z omówionych paru lat działalności artysty, po powrocie z Paryża, czas ten był dlań bardzo gorący, pracowity i bardzo urodzajny. Bo przecież nic tylko organizował sztukę, ale przede wszystkim robił dzieła sztuki, tworzył. Twórczość to była bardzo różnorodna. Przypomnijmy, że w tym okresie otrzymał szereg konkursowych nagród i odznaczeń, m.in. za projekt sarkofagu Bolesława Prusa, za model 50-lecia powstania listopadowego, za projekty różnych mebli m.in. dla Muzeum Techniczno – Przemysłowego we Lwowie. Nie rzuca w tym czasie

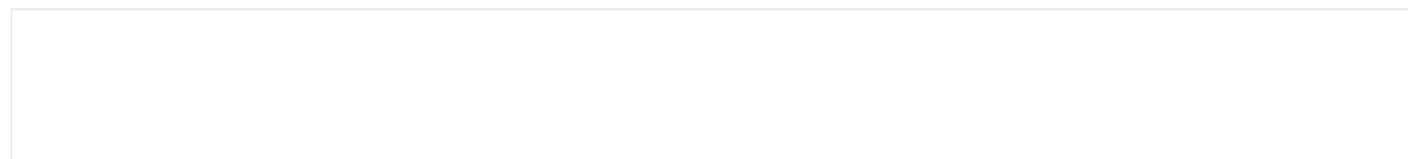
malarstwa. Równocześnie zajmuje się pracą pedagogiczną nie tylko w Muzeum Przemysłowym, ale i na Wyższych Kursach dla kobiet im. Baranieckiego. W tym tak ważnym wyjściowym okresie działalności artystycznej Jastrzębowski, rysuje się nam ostro zarówno sylwetka plastyka, jak i działacza oraz pedagoga.

Druga część biografii ukaże się w czwartek, 1 marca 2018 r.

Studium monograficzne w związku z uroczystościami jubileuszu 50-lecia pracy twórczej artysty, opracowany dla Związku Polskich Artystów Plastyków, 1961-1962.

Za udostępnienie materiału dziękujemy synowi autora, Panu Andrzejowi Masłowskiemu.

Redakcja



Artykuł o Krystynie Sadowskiej wraz z informacją o autorze eseju – Macieju Masłowskim:

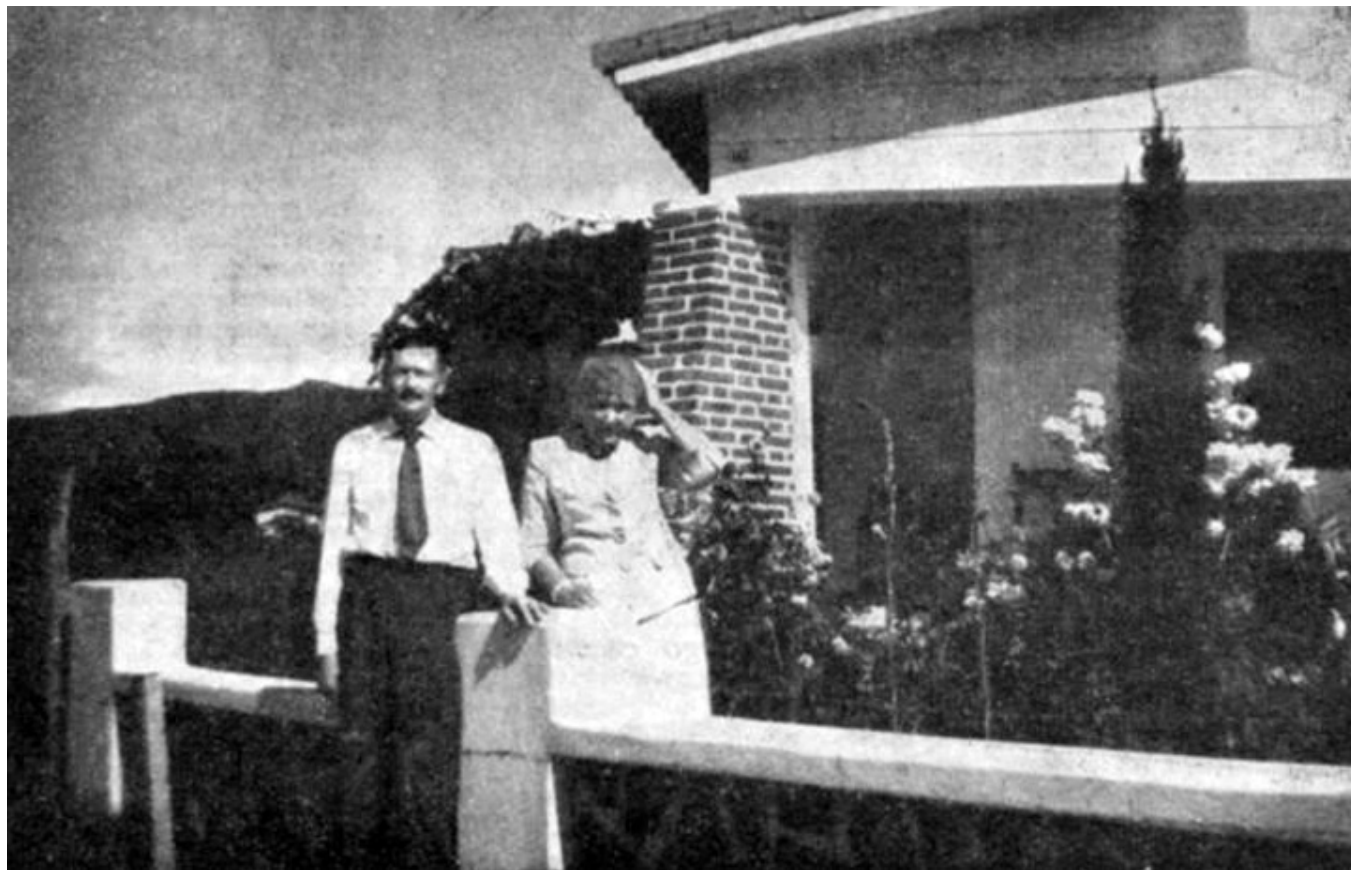
<http://www.cultureave.com/krystyna-i-konrad-sadowscy/>

Czesława Straszewicza język hiszpańsko-polski. Część 1.

Florian Śmieja

Pisarze polscy, zwłaszcza prozaicy, których emigracyjne losy zapędziły do krajów języka hiszpańskiego, głównie do Ameryki Południowej (**Florian Czarnyszewicz, Janina Surynowa-Wyczółkowska, Benjamin Józef Jenne**), czy do Ameryki Środkowej (**Andrzej Bobkowski**) w twórczości swojej dostrzegali często nowe otoczenie, inną atmosferę, klimat, egzotyczne dla polskiego czytelnika krajobrazy, osobliwych ludzi. Sytuując bohaterów swoich książek w przybranej ojczyźnie, otaczali ich nie tylko realiami lokalnymi, ale również kładli w ich

usta język, którego używało otoczenie. Zazwyczaj wystarczyło upstrzyć narrację czy opis hiszpańskimi słowami czy zwrotami. Specyfika języka polskiego nieraz wymagała od piszących lekkiego adaptowania hiszpańskich słów do wymogów fleksji.



Florian Czarnyszewicz z Janiną Surynową-Wyczółkowską, przed jego domem w Villa Carlos Paz, na ulicy Avenida del Valle 143, źródło: londyńskie „Wiadomości” nr 17 (682) z 1959 r., fot. ze strony: <http://byekuf.republika.pl>

Florian Czarnyszewicz (1895-1964) emigrował do Argentyny w 1924 roku. Jest autorem czterech powieści. Akcja jednej z nich, „Losy pasierbów” (Paryż 1958), umiejscowiona jest w Argentynie. Pisarz często w dialogach posługuje się słowami zasłyszanymi w nowym kraju. Słów tych nie przekłada. Czasem wychyli się nieświadomie mówiąc „o żadnej trampie nie słyszał”,

a czytelnik musi się domyślić, że chodzi o zasadzkę, podstęp, że to właśnie znaczy „trampa”, którą Czarnyszewicz odmienia regularnie jak polski rzeczownik rodzaju żeńskiego. Podobnie napisze „czakrę”, „ranczę”, w „fondzie”, „na moją quintę”. Osobliwie traktuje słowo „campa”, znaczące tyle co ziemia bez drzew, step. Odmiana tego rzeczownika waha się znacznie „w kampie”, „z kampy”, a nagle „kampa wielki”.

Gdy idzie o szczegółowe wyliczenie gatunków fauny i flory, tę zmore ludzi nowych w terenie, czując się bezsilny nazywa je z hiszpańska: „narodowe *ceibos* i spowite w *madreselvę* i *lianę* krzaki *talas* i *lucery*”. Podobnie potraktował nieznane ptaki: „świergotały wróble, kwiliły *benteros* i *ratoneros*, zawodziły legendarne *carau*”.



Andrzej Bobkowski z żoną Basią, fot. wizjalokalna.wordpress.com

Zmarły przedwcześnie na chorobę nowotworową **Andrzej Bobkowski** (1913-1961), który w 1948 roku osiedlił się w Guatemali, do opowiadań osadzonych w Ameryce Łacińskiej wtrącał słowa hiszpańskie (także francuskie, angielskie i niemieckie) nie troszcząc się o ich przekładanie na polski. Uważał, że dobrze funkcjonowały, by wystarczająco charakteryzować rozmówców, miejsce czy sytuację. W listach do **Jerzego Giedroycia** napomynał o ambitnych planach pisarskich. Dopingowany przez redaktora „Kultury” Bobkowski szykował się do napisania książki o Ameryce Południowej. Tropem, po którym zamierzał iść, była powieść Conrada „Nostromo”. Pisał:

Ja temu *Nostromo* nie dam spokoju – teraz czekam tylko na mikrofilmy tych książek, na których opierał się Conrad i napiszę na tym tle, sumę dzisiejszej Ameryki Łacińskiej.

Donosił, że zamierza się wybrać do Wenezueli, by zobaczyć Puerto Cabello, na którym było wzorowane Sulaco. Conrad stał w tym porcie przez kilka dni.

W samych zaś listach do Giedroycia Bobkowski na przykład powie:

Z Antigua dojechaliśmy do naszych przyjaciół na „finkę”,

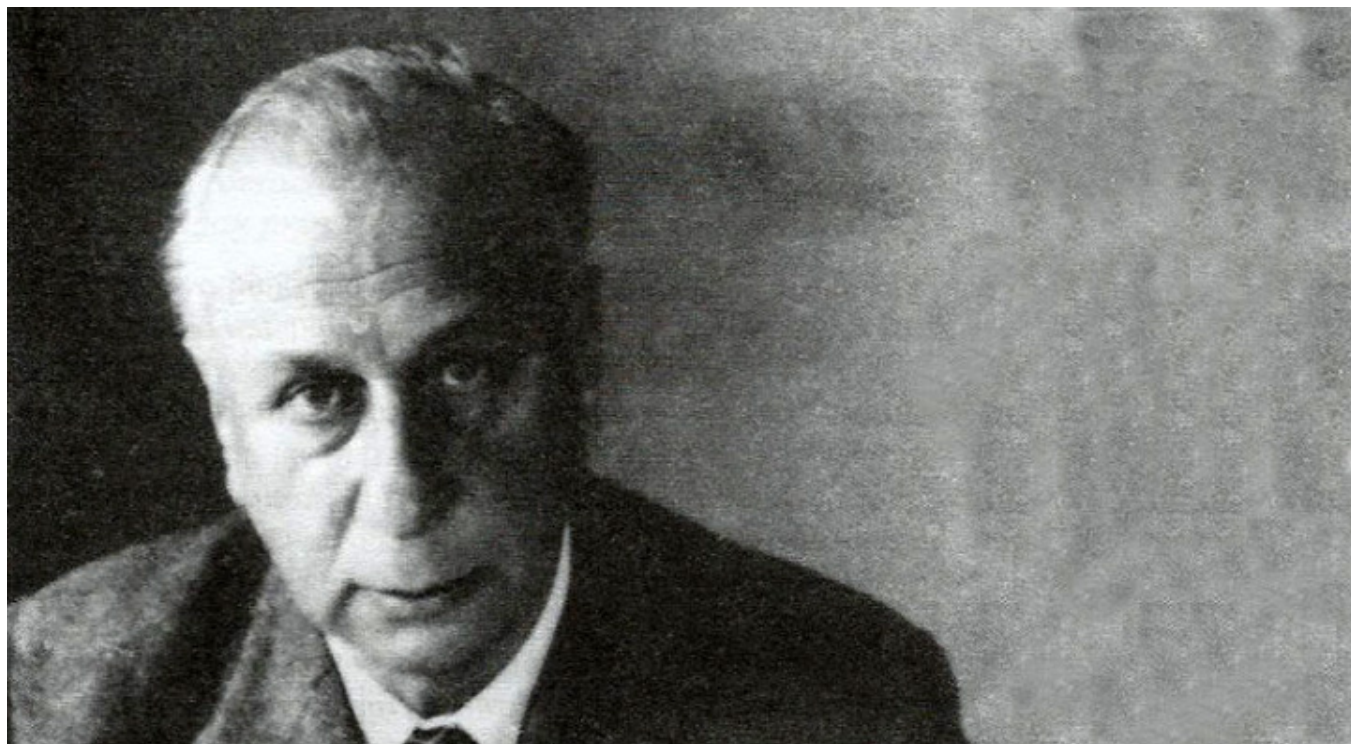
czyli do ich majątku na wieś. (finca – posiadłość ziemska, parcela, zabudowanie z ogrodem, majątek).

Kiedy indziej wtrąci całe dobitne wyrażenie, nie tłumacząc go a domyślając się, że jest zbędne we Francji: „...przepraszam, że *estoy hecho mierda*„.

Janina Surynowa-Wyczółkowska (1897-1985), która ostatnie dekady swego życia spędziła w Argentynie, drugą część powieści „Teresa, dziecko nieudane” (Londyn 1961), „Gringa” (Londyn 1968) oraz trzecią „Jesień Gringi” (Londyn 1976) umiejscowiła w Argentynie. Wplata w narrację hiszpańskie słowa i natychmiast je tłumaczy na polski. Jeżeli je częściej powtarza, to już ich nie przekłada, a tylko wkłada w cudzysłów. Ostrożnie odmienia rzeczowniki: “ciemną Rafaelita i jasną Barbarity”; „zaimponowałam swojemu José Marii”. I to zdaje się autorce wystarczać, by stworzyć aurę przybranego kraju, jego ludzi i cudzoziemców, głównie Polaków, w styczności z Argentyńczykami.

Podobnie robi Jenne. Zadomowiony po wojnie w Wenezueli **Beniamin Józef Jenne** (ur. w 1913) wydał w 1979 roku w Londynie dwutomową powieść „Don Chucho”. Jej akcja rozgrywa się w Wenezueli na przestrzeni lat 1925-1975. Faktograficzny koloryt lokalny wzbogaca używając języka *hiszpańskiego*. Są to

zazwyczaj pojedyncze słowa, nazwiska, nazwy czy powiedzenia. Towarzyszą im najczęściej polskie równoważniki: „O, y como le va? I jak idzie?” czy „*Qué pasa?* – Co się dzieje?” Napisawszy „...z tym wyjść do *pueblo*”, dodaje gwiazdkę i odnośnik: *pueblo* – lud. Kiedy indziej natomiast nie przekłada, każe się domyślać i pisze: „...przez jakiegoś *Polaco*”; „dziki *vaquero*”; „w tamtą daleką *quebradę*”; „policja wzięłaby od pana *multę*, co najmniej sto boliwarów”; „*cascabel*” (grzechotnik) nie tłumaczy. Często rzeczownika hiszpańskiego nie odmienia, czasem daje jego liczbę mnogą. Zazwyczaj końcówka jest hiszpańska, ale bywają i polskie. I tak: „należą do *hacenderów*”; „sprowadzisz *extranjeros*”; „rzędy wielkich *mangosów*”, ale „deszcz złocistych *mango*”. Przydało by się wyczerpujące studium tych hispaników, obawiam się, używanych dość niekonsekwentnie.



Czesław Straszewicz, fot. wyd. Arcana, www.polskieradio.pl

Czesław Straszewicz (1904-1963) urodził się w Białymstoku, maturę zdał w Warszawie I studiował polonistykę i filozofię na Uniwersytecie Warszawskim. Jako prozaik debiutował w „Kwadrydze”, następnie współpracował z „Prosto z Mostu”, „Buntem Młodych”, „Tygodnikiem Ilustrowanym” i „Polityką”. Zaproszony do odbycia inauguracyjnego rejsu do Buenos Aires na nowym transatlantyku „Bolesław Chrobry” wraz z Witoldem Gombrowiczem, po przybyciu do Argentyny dowiedział się o wybuchu wojny polsko-niemieckiej. Wrócił do Europy i wstąpił do wojska polskiego we Francji. Potem w Anglii uległ kontuzji w czasie ćwiczeń wojskowych i został przeniesiony do pracy w radiostacji „Świt”. W roku 1945 wyjechał do Montevideo w Urugwaju jako *attache* prasowy Polskiego Rządu na Emigracji. W latach 1956-1961 pracował w Radiu Wolna Europa w

Monachium. Na skutek rozwijającej się choroby nowotworowej wrócił do Urugwaju w 1962 roku i tam niebawem zmarł.

Autor trzech powieści i zbioru nowel. Przed wojną, na emigracji Straszewicz napisał „Turystów z bocianich gniazd”, książkę składającą się z dwu opowieści dając innym przykład, by nie ograniczali się do pisania wspominków, ale więcej uwagi poświęcali otaczającemu ich światu i ludziom, z którymi niespodziewanie zetknął ich los. Spyтany o pomysł jednej z tych opowieści Straszewicz powiedział:

Polegam jedynie na własnych przeżyciach. Dla „Turystów” kręciłem się dość długo w kolonii montevideowskiej. Poza tym miałem kiosk w porcie i tam zetknąłem się na gorąco z marynarzami, których opisałem później w „Katedrze sandwichów”. (Merkuriusz Polski, 10 /78)

Karol Zbyszewski, bezapelacyjny entuzjasta egzotycznej noweli dodaje:

Codziennie, w tychże godzinach, przy tymże stoliku, siedział w tejże kawiarni, na głównym placu Montevideo. Wysłuchiwał kolejno o sprawach, kłótniach, projektach... I radził, uśmierzał, pośredniczył, załatwiał...

Z tego okresu powstała dłuższa nowela „Katedra sandwiczów”. Arcydzieło! Żadna (uczciwa) antologia noweli polskiej nie będzie się mogła bez niej obejść. Barokowym stylem, z dobrodusznym humorem, przedstawił Straszewicz tych politycznych emigrantów, których cała miłość do Polski polega na umiłowaniu polskich potraw, tę starą emigrację, która raz na rok ubiera swoje dzieci po krakowsku, a poza tym leci do byle reżymowego konsulatu – jeśli dostaje tam wyzerkę i wypitkę, w tych samochwałów – Akowców co to, ponoć, cudów dokazywali z Niemcami, ale których tu, w Urugwaju, najprostsza akcja przeciw „najnieporadniejszemu kajtusiowi” rozłazi się w rękach.

A najmocniej wyśmiał samego siebie. Straszewicz przedstawił siebie jako panią z kiosku, pocziwą niedojdę, która nie ma pojęcia o handlu, która jest ośrodkiem wszelkich planów i intryg, lecz w końcu wszystko partoli. (DziennikPolski, 3.10.63)

Również **Tadeusz Nowakowski** zapisał w swoim wspomnieniu w „Wiadomościach” kolorowe perypetie Straszewicza w latynoskim kraju:

Opowiadał mi, że w dalekim Urugwaju był magazynierem w fabryce. Otrzymał tę pracę dzięki poparciu możnego rodaka,

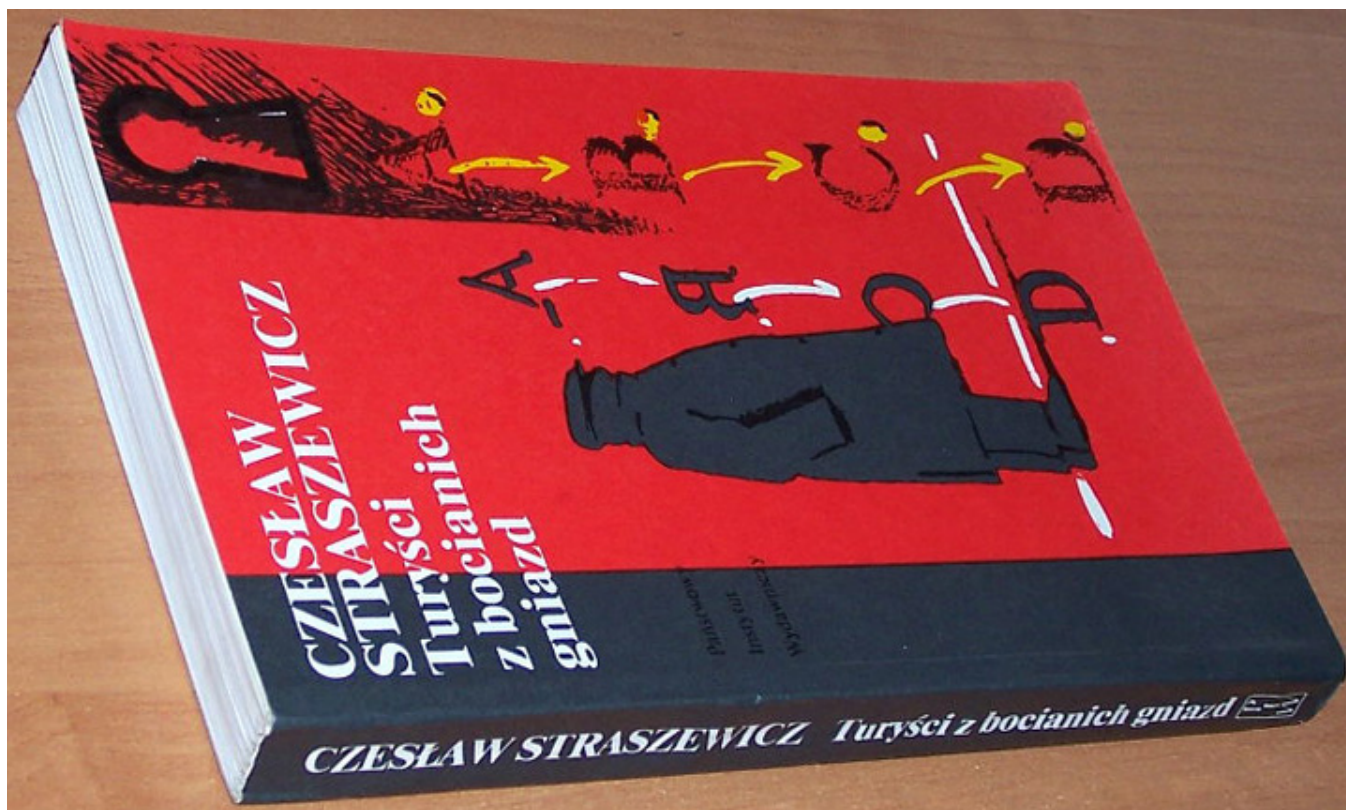
mecenasa sztuki. Chodził więc do tej fabryki, coś tam zapisywał do księgi inwentarza, a pod koniec tygodnia ustawiał się potulnie z tubylcami po odbiór tygodniówki. Pewnego dnia zarządzono w fabryce redukcję, a protektor polskiego pisarza, jak na złość bawił w Szwajcarii. Zanim pozbawiono robotników pracy, związek zawodowy zażądał motywacji na piśmie...

I tylko przy zacnym Czesiu nie bardzo wiedziano, co napisać. Majster słyszał jednak coś tam piąte przez dziesiąte, że to jakiś dziwny jegomość, cudzoziemiec, obce ciało w fabryce. Wobec tego napisał: „Ceslao Straszewicz – analfabeta”... – Jestem jedynym pisarzem polskim – przechwalał się ze śmiechem Czesio, któremu zaświadczone na piśmie, że jest analfabetą!

Nowakowski zanotował również inną zabawną historyjkę opowiedzianą przez Straszewicza:

W Urugwaju prowadziłem polskie audycje radiowe. Musiałem jednak coś jeść i gdzieś mieszkać. Kochani rodacy w Montevideo, widząc jak mi się powodzi, uchwalili, że najlepiej mi będzie kupić kiosk. W dzień – umyślili sobie – będę w kiosku sprzedawał papierosy, a wieczorem – pokrzepiał serca. Wynajęli mi więc w dzielnicy portowej

miejsce na budkę. Pan Michalski, stolarz, kochany człowiek własnoręcznie zrobił witryny, pan Czech dał gwarancję, pan Szolno dał zaliczkę na towary, ja dałem im w zastaw złoty zegarek. No i założyliśmy ten kiosk. Ale po kilku miesiącach – zbankrutowałem. Okazało się, że być kupcem, to wcale nie takie proste. Na przykład przychodzi klient i powiada: „Proszę o kartkę papieru listowego”. Mam taki papier, owszem, chcę dać gościowi, ale jak mu dać tę kartkę prosto w łapę? Jakoś nie wypada. Nie mam papieru do pakowania, więc szybko zawijam mu tę kartkę w drugą kartkę tego samego papieru listowego. I jeszcze – przez zwykłą ludzką uprzejmość – dodaję mu kopertę... Jedna kartka – dwa centymy, koszta własne – cztery centymy. A więc zysk mój: zero. A nawet minus dwa. Zbankrutowałem... (Na Antenie, Wiadomości, 912/1963)



Czesław Straszewicz, *Turyści z bocianich gniazd*, wyd. PIW, 1992 r.

Józef Czapski nazwał Straszewicza „najbardziej ludzkim z naszych pisarzy”. Także:

Pisarzem wyjątkowej wagi i uroku, ale stokrotnie bardziej jeszcze człowiekiem o mądrej, uśmiechniętej dobroci, w czasach, kiedy dobroć nie jest „modna”, kiedy jesteśmy drapieżni, subtelnie perwersyjni, apokaliptycznie ponurzy, a przynajmniej zjadliwie ironiczni. Patrzył na wszystkich, patrzył na nas jak na marynarzy-turystów z bocianich gniazd w dalekich portach Ameryki, na ich łatwe kochanki, którym przyrzadzali „bitki a la Radziwiłł”, na emigrantów przeróżnych... (Kultura, 10/192, 1963)

Język tego opowiadania zlokalizowanego w Urugwaju zasługuje nie tylko na *skrutację* przez iberystę, ale przede wszystkim na uwagę polonisty językoznawcy jako niezwykle dokument emigracyjnej polszczyzny. Zwracał już na ten aspekt uwagę Michał Sambor (Chmielowiec) w szkicu „Uwagi o prozie beletrystycznej” (T.Terlecki, Literatura polska na obczyźnie, I, 177):

Niebawem będziemy już obchodzili dziesięciolecie ukazania się „Turystów z bocianich gniazd”. Jest międzynarodowym skandalem, że gdy Zachód rozczytuje się w rozmaitych Brandysach, nie ma przekładu tego arcydzieła na żaden język światowy. Inna rzecz, że gdzie tu znaleźć kongenialnego tłumacza tej nieprzekładalnej książki, który by zdołał w swej mowie uchwycić w dwu-trzech pamiętnych słowach całe kompleksy historyczno-obyczajowo-psychologiczne, tak jak to umie Straszewicz w swej niewiarygodnej dla emigranta polszczyźnie!...

Wspomniany już **Tadeusz Nowakowski** sądził podobnie:

...Napisał książkę niezwykłą, która zapewnia mu miejsce w literaturze. Powstała ona z dala od kraju, w Ameryce Południowej i stanowi przykład zwycięstwa wyobraźni

twórczej nad autopsją. [...] Jakże to napisane! Cóż za barwny, oryginalny, odkrywczy język!...

W „Katedrze sandwiczów” Straszewicz ukazał Polaków na ziemi urugwajskiej otoczonych przez żywioł hiszpański względnie latynoski i kazał im mówić swoistym językiem, który w dużej mierze stanowi o uroku tej osobliwej prozy.

Aczkolwiek Straszewicz posunął się dalej niż wymienieni na wstępie pisarze, to jednak stworzonego przez siebie języka nie nadużywał. Wkładał go w usta już w Argentynie zadomowionych Polaków, względnie ich dzieci, oraz nowo przyjezdnych marynarzy, którzy makaronizowali nie mając ani praktyki w nowym języku, ani właściwej potrzeby, by język ten sobie przyswoić, bo byli ciągle w drodze do innego portu. W rozmowie z Ewelina Żółtowską zapytany o ten język przemieszany z hiszpańskim, Straszewicz powołał się na przykład Henryka Sienkiewicza, który posługiwał się łaciną, inkrustował słowa czy wręcz zwroty całe dla uzyskania pożądanego efektu artystycznego.

Godzi się niemniej zacytować cały paragraf naszpikowany hiszpańskimi słówkami pamiętając, że należy do rzadkich, bo Straszewicz, rozsądnie, nie widzi potrzeby nasycania swoim *volapükiem* całej noweli.

Wraz z nadejściem dni przewiewnych, w kolonii „czateńskiej” nie dziwiono się zbytnio tym odjazdom, bo rozumiano, że tak powinno być i lepiej dla tamtych, przestaną się w porcie włóczyć i smród, jak te „kukaracze” i wstyd dla polskości koło siebie robić. Żałowali ich niektórzy, ot choćby Juan Gacki, który - „claro” - mówił Elena z Adamem w tańcu „pareha” była jak w „cinie”, „pero” co robić, płakać nie będę, „no ay kaso”. Pan Misiak napomknął w tym sensie, że on od początku wiedział, iż 3,50 było dla nich aż nadto, co na jego wyszło, zaś ojciec Lipiński, iż mogli oni przynajmniej wstąpić i Bóg zapłać powiedziec dla starej, która pchała w nich naleśniki przez miesiąc z czubem. Na ogół odjazd przyjęto z milczącą pobłażliwością; co z oczu schodzi, nie trzyma się na językach w Punta Chata...

Część 2 ukaże się we wtorek, 6 marca 2018 r.

Australia. Dzień 26 Stycznia.



Adam Fiala (tekst), Andrzej Fiala (zdjęcia)

Korespondencja z Australii

Nie ma chyba kraju poza Australią, który by ciągle kontestował datę Świąta Narodowego 26 Stycznia. Czynią to głównie

aktywiści poprawnie myślący. Dlaczego poprawnie? Ponieważ 26 Stycznia przyплыnęła Pierwsza Flota z konwiktami, co z kolei zostało uznane za inwazję i kolonizację tego lądu, rzekomo pustego (Terra Nulla), ale zamieszkałego przez Aborygenów z ich kulturą, mającą tradycję tysięcy lat.

Problem jest w tym, że akurat przybycie Pierwszej Flotyli wypada w środku magicznego australijskiego lata, zapraszającego do plaż, pikników, fajerwerków, pokazów lotniczych i tym podobnych imprez, które w rzeczywistości ustawiają to Święto.

Aktywistom jest wszystko jedno, siedzą przeważnie w pomieszczeniach chłodzonych przy komputerach i obmyślają jak utrudnić życie zwyczajnym ludziom, także Aborygenom, którzy lubią to Święto wraz z ich występami, tańcem i muzyką.

Aktywiści szukają innej daty, być może akurat wypadającej w zimie, kiedy jest chłodno, wiatr, deszcz i krótki dzień. Wybranie takiej daty zaspokoi marzenia aktywistów, ale utrapi to piękne Święto, jedyne które naprawdę lubię w Australii (poza dwoma religijnymi).

Andrzej Fiala. Fotoreportaż z obchodów Dnia Australii.







Od Chopina do Paderewskiego

Rozmowa z profesorem Adamem Wibrowskim, pianistą i pedagogiem z Francji, który rozpowszechnia postacie wybitnych polskich kompozytorów na świecie, poprzez organizowanie międzynarodowych konkursów i festiwali.



Adam Wibrowski

Joanna Sokolowska-Gwizdka: Od jak dawna interesuje się Pan postacią Ignacego Jana Paderewskiego?

Adam Wibrowski: Mój kontakt z Paderewskim rozpoczął się,

gdy byłem uczniem szkoły muzycznej, potem studentem Akademii. Romantyczne dzieje jego życia odkrywałem stopniowo. Najpierw w Wiedniu, gdzie studiował u Teodora Leszetyckiego, potem w Szwajcarii, gdzie długo żył i pozostawił wiele śladów, w Paryżu, miejscu mojego zamieszkania, a także w licznych stronach Ameryki: w Kalifornii jakże mocno związanej z przygodą założonych przez niego winnic w Paso Robles, czy też w North Carolina z najciekawszym emocjonalnie odkryciem jego fortepianu w Raleigh. Trwało to ok. 20 lat gdy uświadomiłem sobie, że moje życie idzie w jakimś stopniu jego śladami, że coś muszę z tym zrobić, że to jest moje powołanie.

JSG: Jak powstał pomysł stworzenia w Ameryce Konkursu im. Ignacego Jana Paderewskiego?

AW: Stopniowo moje zainteresowanie Ignacym Janem Paderewskim przeniosło się z muzycznego i epickiego gruntu w sferę dogłębnych studiów nad jego osobą i kontekstem epoki. Otoczyłem się książkami, zdjęciami z tamtych lat, wybrałem się w specjalną podróż szlakiem miejsc związanych z pianistą, wszedłem w krąg innych ludzi zainteresowanych tym niezwykłym człowiekiem. Poczułem się dumny, że Paderewski dał się poznać światu jako Polak, i że ja też jako Polak mogę go przypominać. I tak, najpierw na Węgrzech w rozmowach z Krzysztofem Onzolem – archeologiem i inżynierem, potem w Los Angeles po dyskusjach z przyjacielem, pianistą Wojtkiem

Kocyjanem, narodził się projekt tego wydarzenia.

JSG: Założone zostało Towarzystwo Muzyczne - Paderewski Music Society w Los Angeles, które jest organizatorem Konkursu.

AW: Tak, Krzysztof Onzól został prezesem Towarzystwa, a my z Wojtkiem Kocyjanem, jako pianiści i pedagodzy dysponujący szerokimi kontaktami międzynarodowymi w świecie muzycznym, z bagażem doświadczeń w organizacji tego typu wydarzeń, zostaliśmy dyrektorami.

Sprawy potoczyły się szybko, z wielkim entuzjazmem, który był naszym najlepszym argumentem twórczym. Czuliśmy że tworzymy coś wartościowego dla dzisiejszego pokolenia młodych artystów i że oddajemy hołd naszemu mistrzowi.

JSG: Czy celem Konkursu było przypomnienie tak ważnej w Ameryce postaci, genialnego muzyka, a przy tym wielkiego Polaka-patrioty?

AW: Mam nadzieję, że Konkurs stworzył pomost pomiędzy polskim i amerykańskim środowiskiem muzycznym, mało do siebie zbliżonym, a całemu zainteresowanemu muzyką i historią świata, dał nowe pole uwagi, z dużym dowartościowaniem dla polskiej tożsamości i kultury. Paderewski może być dla wielu

wspaniałym przykładem – pozytywnym bohaterem dla młodzieży, gdyż dzięki swojej odwadze i głębokiej wierze we własne możliwości, przechodząc drogę życiową pełną przygód, walki o prawdę, osiągnął wiele z wytyczonych celów. Może być też przykładem dla artystów, bo potrafił nie tylko pokazać swój talent na scenach świata, ale także umiał go skierować w stronę spraw ludzkich i społecznych.

Pokazanie Paderewskiego jako wielkiego Polaka oddanego sprawom różnych społeczeństw, przez które szedł jego szlak życiowy to chyba właściwa postawa bycia oddanym polskim wartościom. Temu zapewne ten Konkurs się przysłużył, a mnie na pewno dał wiele radości.

JSG: Czy w Ameryce Paderewski kojarzy się z Chopinem?

AW: Cały czas obserwuję, że poprzez organizowanie, konkursów, festiwali i innych muzycznych imprez związanych z polskimi kompozytorami wzmacnia się zainteresowanie Polską. Paderewski był przecież wybitnym odtwórcą chopinowskim, może więc kojarzyć się z naszym genialnym rodakiem.

JSG: À propos Chopina, proszę przypomnieć Pana artystyczne dzieło - Festiwal Chopinowski w Nohant we Francji, którego był Pan nie tylko pomysłodawcą, ale i realizatorem?

AW: Odkryłem to sioło, w którym zatrzymał się czas, w sercu Francji, 320 km od Paryża w 1991 roku. Wciąż stał tam ten sam prastary kościółek, kilka domów, kilka rozsianych wśród pól i gajów gospodarstw, wszędzie słychać było ptaki, w powietrzu pachniało wsią, a w środku stał duży, zasobny dwór w stylu krainy Berry, rodzinna posiadłość George Sand, w której w latach 1839 do 1846 przebywał Chopin. To stamtąd pochodzą największe jego dzieła. Jednakże absolutnie nic nie zaznaczało w Nohant tej chopinowskiej obecności i kompozytorskiej spuścizny. Aby pokazać całemu światu to miejsce wybrałem nie jakąś okolicznościową tablicę, ale żywą muzykę Chopina.

JSG: Miałam szczęście uczestniczyć w tym bardzo ciekawym muzycznym wydarzeniu. Pamiętam tę wspaniałą plejadę artystów, profesorów, mistrzów sztuki fortepianu oraz widzów, którzy tłumnie przybyli do Nohant. Za salę koncertową posłużyła m.in. ogromna stodoła czy też hala sportowa. Obydwa miejsca były świetnie przystosowane do festiwalowych potrzeb, dzięki wystrojowi i adaptacji akustycznej.

AW: To było prawdziwie pionierskie dzieło, w które udało mi się wciągnąć dość konserwatywne prowincjonalne środowisko i instytucje. Sam bym temu nie dał rady, bardzo pomogła mi żona Barbara. Przez kilka lat odbyliśmy dziesiątki podróży samochodem, przemierzając prawie 1 000 km za każdym razem,

by dojechać do Nohant z Saint Malo, gdzie mieszkaliśmy. Ale było warto. Odpowiedź przyjaciół pianistów z całego świata była entuzjastyczna. Wielu najwybitniejszych, w tym oczywiście laureaci Konkursu Chopinowskiego, wzięli sobie za punkt honoru by nam pomóc, by grać muzykę Chopina tam, gdzie została stworzona. Halina Czerny-Stefańska, Piotr Paleczny, Ewa Osińska, Wojciech Świtała, Edward Auer, Ian Hobson, Grigory Sokolov, Eugene Injic, Gabriela Montero, Aldo Ciccolini, Margarita Shevchenko, Yuri Boukoff, Dominique Merlet, J. Marc Luisada, Marc Laforet, Philippe Giusiano, Dang Thai Son, Aldo Ciccolini, i jeszcze wielu innych, dzielili się nią pod rozgwieżdżonym niebem Nohant... Sukces był ogromny, 3 500 osób w czasie tygodniowego festiwalu.

Czułem się wtedy trochę jak archeolog odkrywający ukryty skarb, albo wędrowiec wchodzący w życiodajną oazę.

JSG: Co obecnie dzieje się w Nohant?

AW: Moje „dziecko” – festiwal w Nohant jest już dorosłym młodzieńcem i trwa do dziś z dużym sukcesem. Tak nieskromnie mówiąc stał się pomnikiem, który wraz z żoną sami sobie za życia wystawiliśmy. Z tamtych wspaniałych i romantycznych początków pozostało nam Stowarzyszenie „Chopin w Nohant”, któremu nadal aktywnie przewodniczę.

JSG: A po Nohant był kolejny festiwal na Węgrzech.

AW: Po latach prowadzenia festiwalu we Francji zwróciłem się w stronę nowych „archeologicznych” odkryć, tworząc Pianistyczny Festiwal Lisztowski w Sopron, tuż obok miejsca, gdzie przyszedł na świat inny genialny pianista i kompozytor, przyjaciel Chopina, Franz Liszt. Ale to już inna historia.

JSG: Czy czuje się Pan bardziej pianistą, nauczycielem, czy też organizatorem festiwali muzycznych?

AW: Pianista, pedagog, twórca wydarzeń – jest to dla mnie naturalna droga. Nie byłbym drugim bez pierwszego, ani trzecim bez dwóch pierwszych. Podstawą wszystkiego jest umiejętność instrumentalna, techniczna, która prowadzi do przekazu ludzkiej wrażliwości, systemu myślenia, kultur dawnych i bieżących, stylów estetycznych itd. To wszystko można wypowiedzieć dźwiękiem, własnymi rękoma na fortepianie. Każdy ma inny sposób wyrażania swoich emocji, to zależy od temperamentu. Dla jednych liczy się zamknięty, niemal mnisi kontakt z klawiaturą, np. Glenn Gould tak pracował. Inni potrzebują wielkich sal jak Horowitz czy Paderewski. No i są tacy jak ja, najszczęśliwsi z powodu licznych kontaktów międzyludzkich. Dlatego zarówno droga pedagogiczna, jak i tworzenie wydarzeń kulturalnych bardzo mi odpowiadają. Czuje się w pełni sobą, gdy mam dużą dozę dynamiki

działania, gdy muszę prowadzić rzeczy na różnych frontach, gdy jestem w ciągłym ewolucyjnym ruchu spraw.

JSG: Był Pan profesorem w *Le Conservatoire de la ville de Paris*. Na czym polega specyfika pracy na tej francuskiej uczelni?

AW: Aby zostać tu profesorem, po 20 latach doświadczeń w Grenoble, Rennes i Los Angeles, musiałem przejść trudną konkursową drogę na nowo. Nie były brane pod uwagę wcześniejsze dyplomy. Konserwatorium, to taki francuski przeżytek. Brak tu przedmiotów akademickich, natomiast duży nacisk kładzie się na instrument, czytanie partytur, czyli techniczną stronę wykonawczą. Być w takiej szkole to dla moich kolegów ze świata trochę jak w filmie „Avatar” – nie z tej planety. Codzienność to lekcje na bardzo różnych poziomach, audycje, egzaminy. Czasami się zdarza, że w szranki stają super zdolne dwunastolatki z dwudziestoletnimi dorosłymi.

Dla mnie bardzo ważne jest, aby nie ograniczać się do uczelni, tylko być otwartym na świat. Jeżdżę więc po USA i Kanadzie, po Europie, Japonii i Australii na rozliczne akademie i uniwersytety, festiwale i konkursy. Bardzo pomocne są tu kontakty środowiskowe. Muzycy to taka specyficzna rodzina, znamy się jak migrujące ptaki i chętnie użyczamy przystanku we własnym gnieździe, lub łączymy się to tu, to tam, na wspólne realizacje.

Konferencja z udziałem prof. Adama Wibrowskiego na temat Ignacego Paderewskiego:

<https://www.youtube.com/watch?v=tbeO3KB5hXI>

Paderewski Music Society: www.ijpaderewski.org