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 uwidoczniona była. Wtedy wystawa będzie użyteczna. Dziś jest to rozdział duszy z ciałem – czyli śmierć.

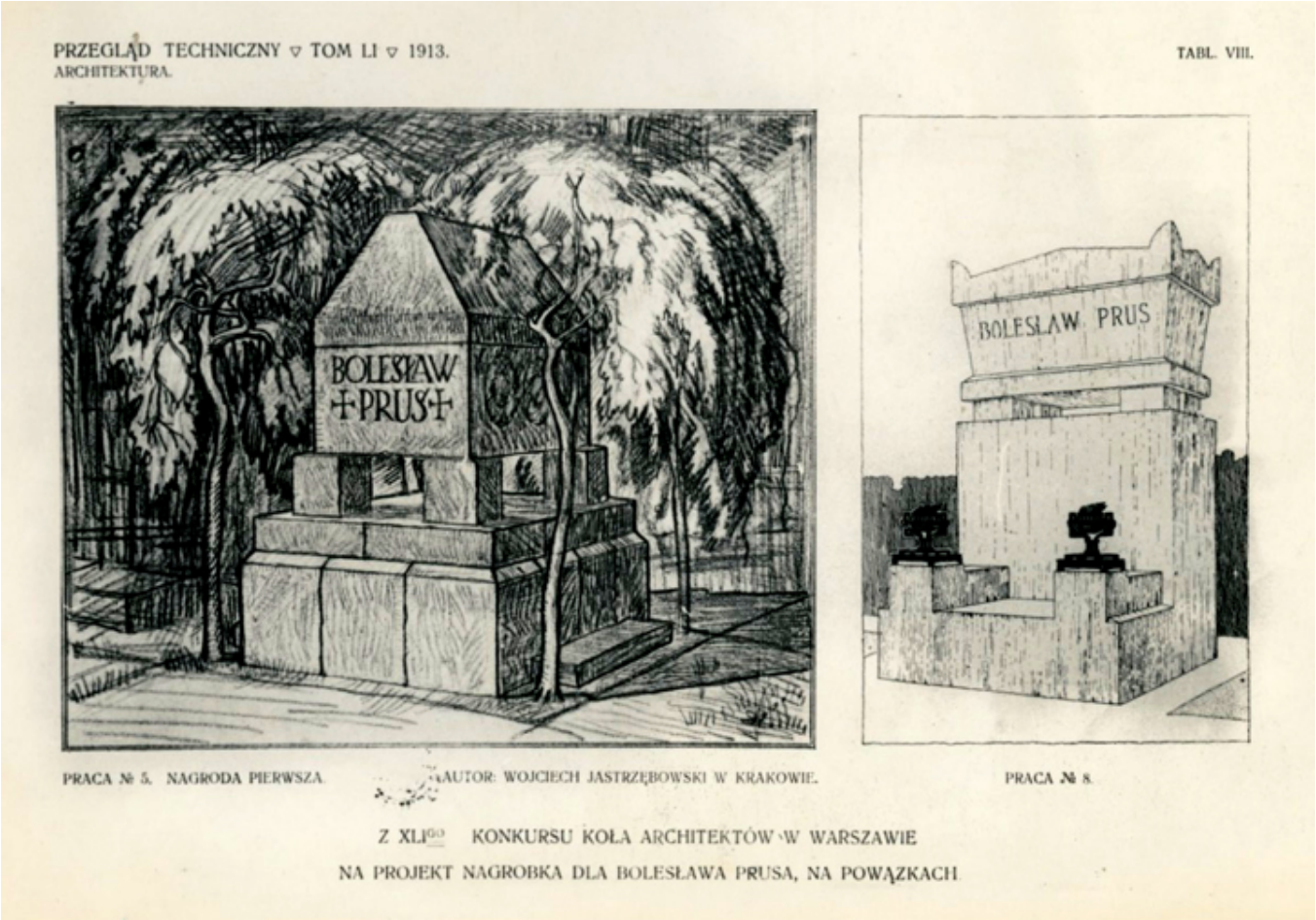
Takie było właśnie ówczesne „dziś”. A cóż dzisiaj, kiedy bezceremonialnie gapimy się wszędzie na tzw. sztukę, kiedy dekoracje wnętrza wkraczają do byle jakich knajp i magazynów, do zwykłych hallów, westybulów i sal konferencyjnych, kiedy sztuka dekoracyjna zdobi tysiące mieszkań naszych majstrów i czeladników, 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 Kanałem. 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.



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 jakiego 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 znamiennych 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 ambrozję i nektar dla wybranych, były bowiem wygłaszane i realizowane jednocześnie z hasłami wręcz przeciwnymi – jak najściślejszego, 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 podnietą 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 (kościoła w Radomsku) i wnętrze pokoju sypialnego na konkursy, gdzie zdobyw**a** 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 młodsi 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 nierozerwana. 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 sztuk1 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 Szyszki-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? Niemałe 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, ścisłe 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 armirowców 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 p0wstania 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 Jastrzębowskiego, 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:

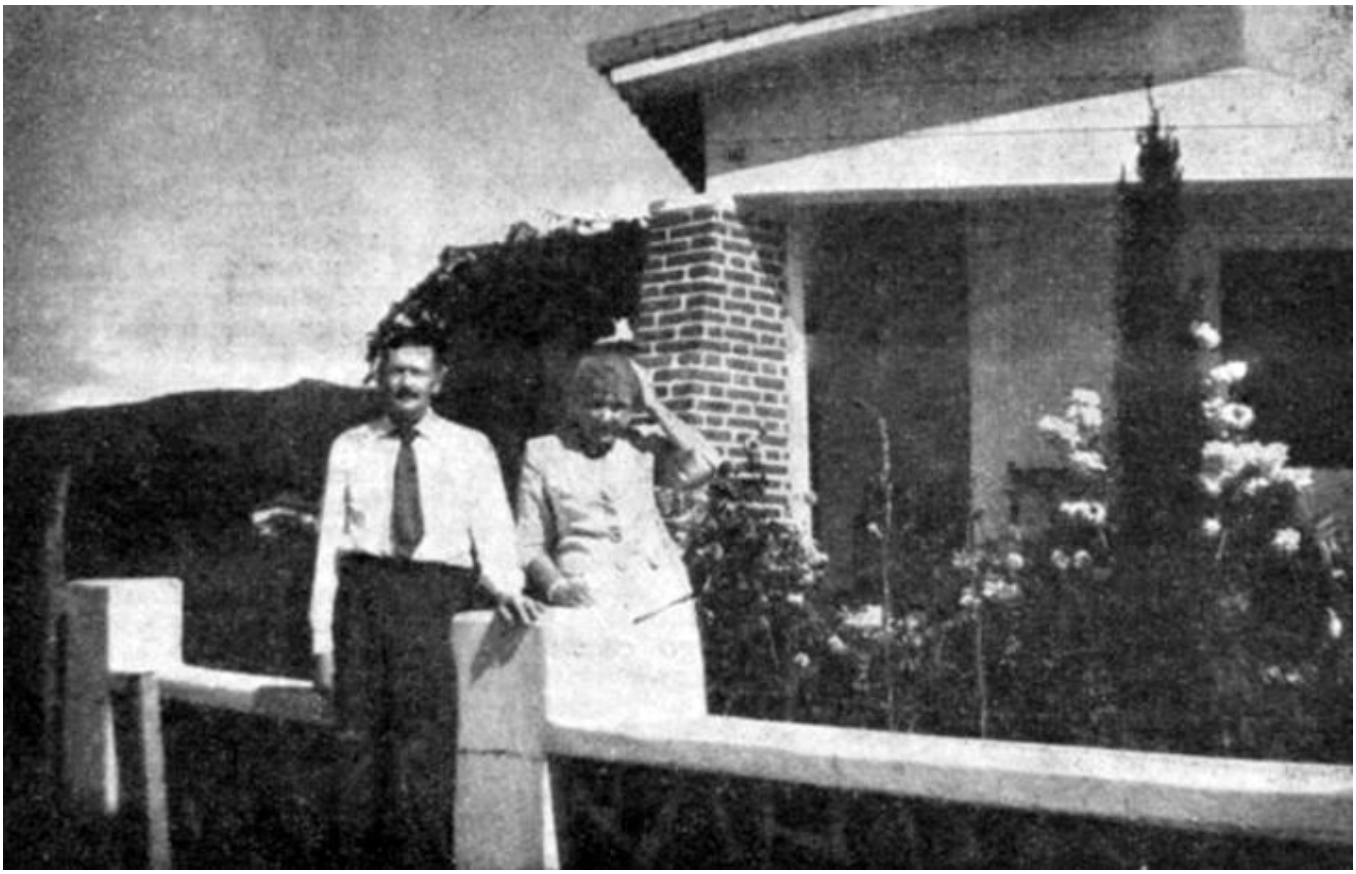
http://www.cultureave.com/krystyna-i-konrad-sadowscy/

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 zmorę 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** napomykał 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",

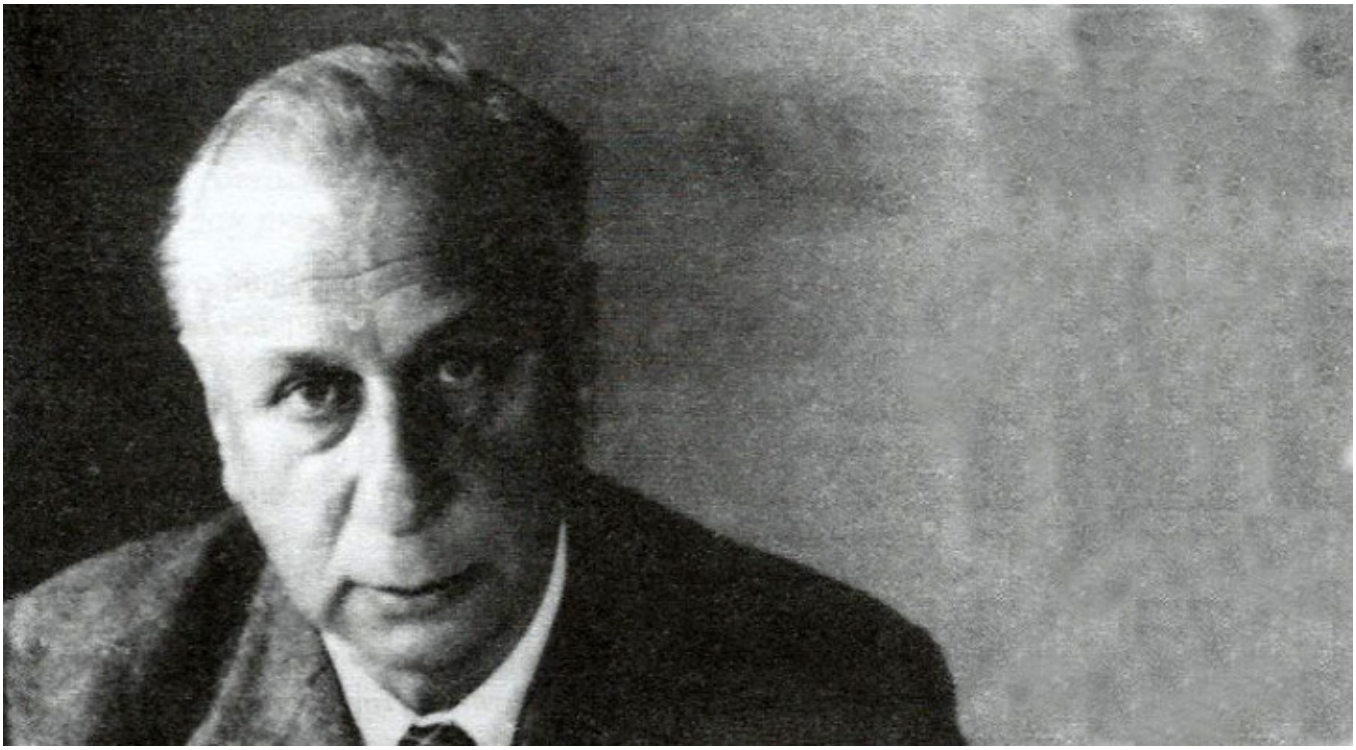
> czyli do ich majątku na wieś. (finca – posiadłość ziemska, parcela, zabudowanie z ogrodem, majątek).

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. Spytany 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 sandwiczów". (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 wyżerkę 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, poczciwą 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:

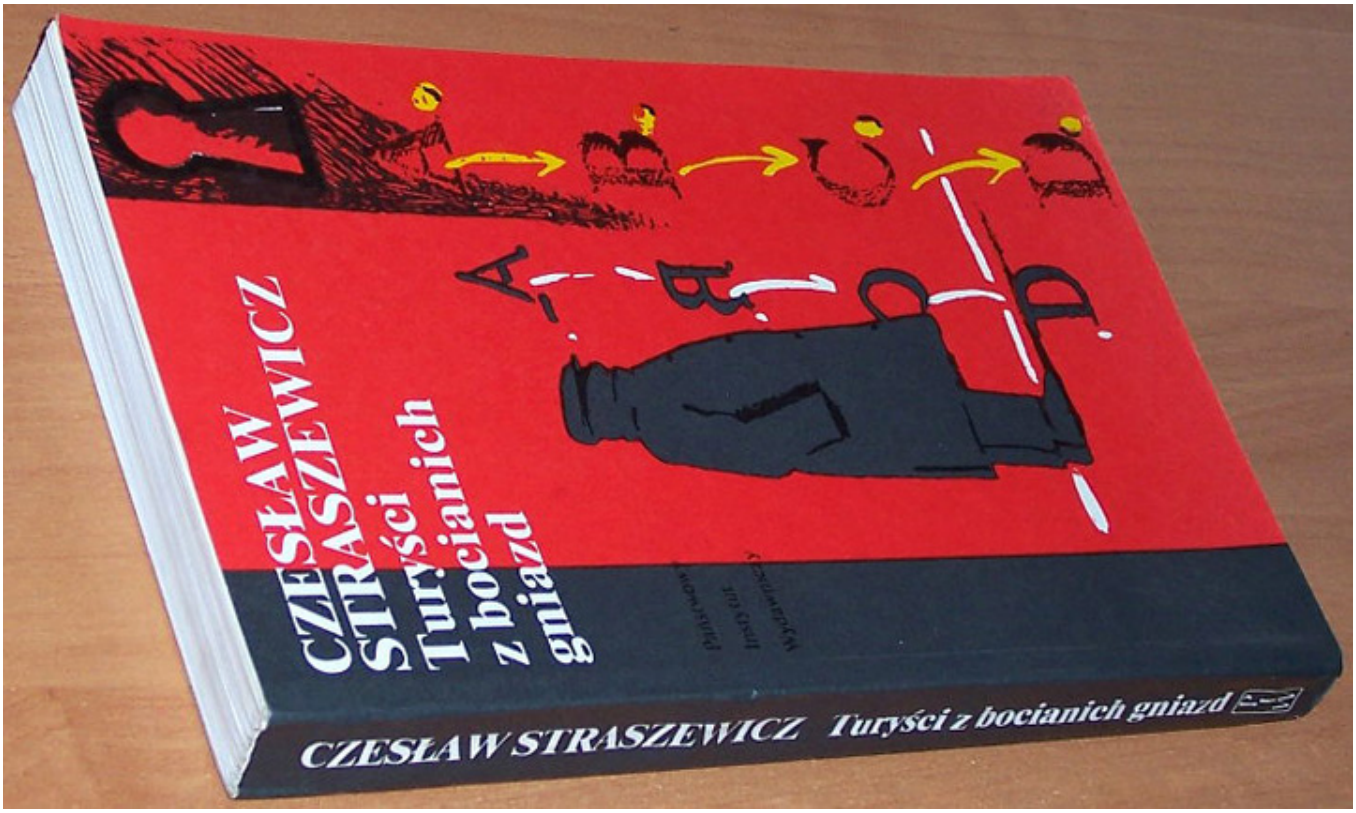
> Opowiadał mi, że w dalekim Urugwaju był magazynierem w fabryce. Otrzymał tę pracę dzięki poparciu możnego rodaka,

> 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 zaświadczono 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 Szołno 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. Patrzał na wszystkich, patrzał na nas jak na marynarzy-turystów z bocianich gniazd w dalekich portach Ameryki, na ich łatwe kochanki, którym przyrządzali „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 niezwykły 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 Eweliną 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 powiedzieć 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 Święta Narodowego 26 Stycznia. Czynią to głównie

aktywiści poprawnie myślący. Dlaczego poprawnie? Ponieważ 26 Stycznia przypłynęła 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 Flotylli 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 utrupi to piękne Święto, jedyne które naprawdę lubię w Australii (poza dwoma religijnymi).

Andrzej Fiala. Fotoreportaż z obchodów Dnia Australii.






CROWNE PLAZA HOTEL
SUPPORTED BY







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

Kocyanem, narodził się projekt tego wydarzenia.

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

AW: Tak, Krzysztof Onzol 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 światu, 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 wzmaga 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. Czuję 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?

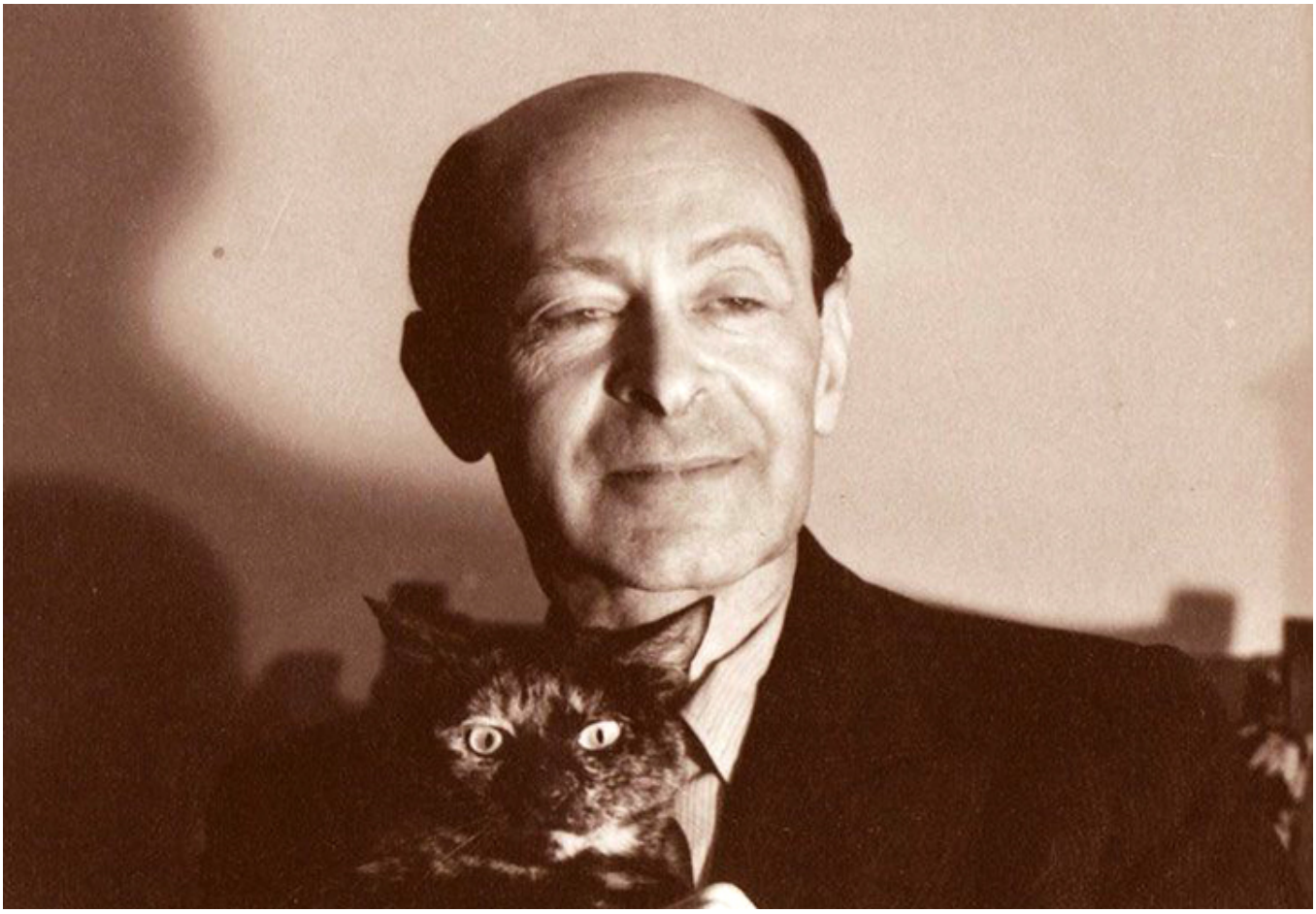
AW: Aby zostać tu profesorem, po 20 latach doświadczeń w Grenoble, Rennes i Los Angeles, musiałem przejść trudną konkursową drogę na nowo. Nie były brane pod uwagę wcześniejsze dyplomy. Konserwatorium, to taki francuski przeżytek. Brak tu przedmiotów akademickich, natomiast duży nacisk kładzie się na 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:

Paderewski Music Society: www.ijpaderewski.org

Wizyta u Józefa Wittlina (1896-1976)



Józef Wittlin, fot. arch. „Nowego Dziennika”.

Florian Śmieja

Po raz pierwszy spotkałem się z Wittlinem omawiając w Anglii ze studentami zaleconą jako lekturę powieść „Sól ziemi”. Poznałem go więc od strony najwłaściwszej: jego dojrzałego dzieła. Potem wymieniłem z nim kilka listów.

Były to lata sześćdziesiąte. Redagując w Londynie miesięcznik „Kontynenty” korespondowałem z sympatykami pisma, do których zaliczał się także Wittlin. Mieszkał w Nowym Jorku i pracował w Wolnej Europie. Należał do pisarzy, którzy otarłszy

się o Hiszpanię interesowali się hiszpańską literaturą. Już choćby to sprawiało, że mieliśmy wspólny temat. (Wittlin namawiał mnie do przekładania m.in. poezji Jorge Guilléna).

Oczywiście, pragnąłem drukować Wittlina, ale nie było to proste. Pisał bardzo niewiele i współpracował z paryską „Kulturą". Również radio pochłaniało dużo jego czasu, a w zasadzie, jak wszystkim oznajmiał, pracował nad rekonstrukcją zaginionych kontynuacji jego słynnej powieści.

Młodych z zasady popierał i zależało mu na tym, by oni coś o nim wiedzieli. Pamiętam, jak wypominał mi, że pominięto go w nocie o współczesnych polskich poetach, którzy również uprawiali prozę.

Raz nawet, przelotnie, zobaczyłem go w londyńskim Ognisku Polskim. Dość, że kiedy w roku 1969 znalazłem się w Kanadzie, a kilka lat później otrzymałem ofertę, aby na nowojorskim uniwersytecie Queen's wygłosić odczyt o literaturze emigracyjnej, skwapliwie zaproszenie przyjąłem, zapragnąłem bowiem wizytę u ujścia rzeki Hudson wykorzystać pełniej i odwiedzić mieszkającego od wielu lat w Nowym Jorku pisarza i poetę.

Wybuch drugiej wojny światowej zastał go we Francji. Przez Hiszpanię i Portugalię wyjechał w 1941 roku do Stanów

Zjednoczonych i tam osiadł na stałe. Już w gimnazjum lwowskim Wittlin dał się poznać jako poeta i wcześnie nawiązał kontakty z poetami języka niemieckiego, aby przekładać ich utwory. W Wiedniu m.in. poznał Rilkego i stał się jego pierwszym tłumaczem na język polski. Wtedy też zetknął się z poezją włoską oraz zaczął tłumaczyć „Odyseję" Homera. Kiedy powstał tygodnik „Wiadomości Literackie", stał się jego stałym współpracownikiem.

W 1920 roku wyszły jego poezje religijne „Hymny", które miały trzy wydania. Podobnie trzy wydania, a raczej trzy wersje, miał jego przekład „Odysei". W roku 1935 ukazała się powieść „Sól ziemi", czterokrotnie wydana przed wojną, a tłumaczona na 13 języków, rozeszła się szeroko po świecie. W roku 1963 w Paryżu wyszedł duży tom esejów „Orfeusz w piekle".

Do nagród polskich w roku 1943 doszło wyróżnienie przez *American Academy of Arts and Letters* oraz przez *National Institute of Arts and Letters*. W roku 1971 Niemiecka Akademia Poezji i Języka wybrała go członkiem korespondentem.

Mówi się, że trudniej dzień jeden przeżyć, niż napisać księgę. Powiedzenie to nie stosuje się do sytuacji Wittlina, chociaż niejedna w przeszłości wymagała odeń wielkiego hartu ducha. Księgę napisał i to świetną i odważną, bo pacyfistyczną, kiedy moda była na mocarstwowość. Ale „Sól ziemi" miała być tylko

pierwszą częścią zamierzonej trylogii o „Cierpliwym piechurze”. Szkice i rękopisy dalszych części zaginęły w Europie, kiedy autor próbował wydostać się za granicę. Pisarz usiłował później zrekonstruować brakujące partie. Nie było to łatwe: upłynęły lata, zawodziła pamięć, nie pozwalały na fuszerkę stawiane sobie surowe wymagania. Nie doczekaliśmy się kontynuacji.

Sądzę jednak, że to, co posiadamy, winno nam wystarczyć, by twórczość Wittlina ocenić wysoko. Na jakości jego powieści poznali się wytrawni krytycy i znakomici pisarze, m.in. Tomasz Mann. Także współcześni uznali rzecz za klasyczną sagę o żołnierce. Zoya Yurieff wydała po angielsku monografię pisarza „Joseph Wittlin” (Twayne, New York 1973). Autorka ze znawstwem i przekonaniem mówi o Wittlinie jako o powieściopisarzu, poecie, eseiście i tłumaczu, pragnąc przybliżyć go czytelnikowi anglosaskiemu.



W mieszkaniu państwa Wittlinów w Nowym Jorku. Od lewej: Paweł Łysek, Florian Śmieja, Józef Wittlin, fot. arch. F. Śmieji.



W mieszkaniu państwa Wittlinów w Nowym Jorku. Od lewej: Józef Wittlin, Paweł Łysek, Halina Wittlin, Florian Śmieja, fot. arch. F. Śmieji.

Wittlin przyjął nas (byłem w towarzystwie profesora i pisarza Pawła Łyska i jego bratanka Jana) z wielką życzliwością. W gabinecie urządzonym ze smakiem i utrzymanym we wzorowym ładzie gospodarz usadził mnie na honorowym fotelu. Wnet zaopiekowała się nami pani Halina czuwająca nad królestwem Wittlinów z pietyzmem i dyskrecją. O czym tam nie rozmawialiśmy, by niczego nie pominąć! Teraz pamięć tej wizyty, poświadczonej fotografią z serdeczną dedykacją, potwierdza ogólnie przyjętą opinię o Wittlinie – człowieku łatwo dostrzegalną w jego dziele. Już w 1928 roku Paweł Hulka-Laskowski nazwał go „poetą pokoju i miłości”. Także określanie mianem poety cichych tonów podnosi jego delikatność,

nieśmiałość, obawę przed zgrzytem, przerysowaniem czy zgoła hałasem. We wszystkim, co wyszło spod jego pióra, widać odpowiedzialność artystyczną i moralną.

Nie wydało mi się niczym dziwnym nieodparte pragnienie, by wychodząc z jego mieszkania ująć gospodarza za rękę i pocałować ją z szacunkiem. Wittlin wyprowadził nas na korytarz. Kiedy zamknęły się drzwiczki windy, zwierzyłem się z mojego wzruszenia towarzyszom. Okazało się, że czuli to samo.

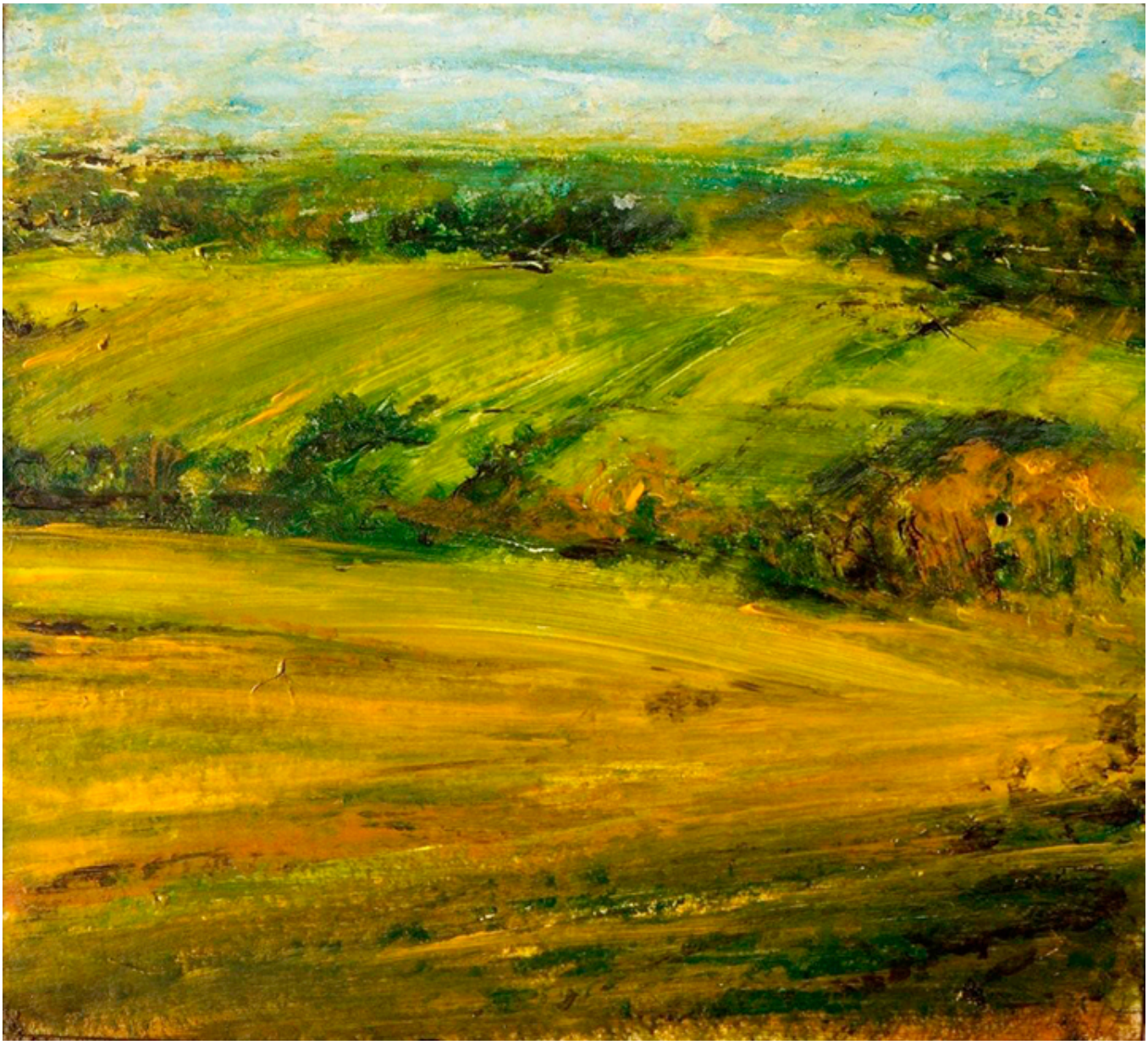
Nie bywa się codziennie u znakomitego pisarza i pięknego człowieka.

Wywiad z prof. Florianem Śmieją na temat Józefa Wittlina:

http://www.cultureave.com/o-jozefie-wittlinie/

Pomiędzy Suwalszczyzną a Paryżem

Od 15 lutego do 14 marca 2018 r. – wystawa malarstwa Witolda Urbanowicza, pallotyna z Paryża, w Mazowieckim Urzędzie Wojewódzkim w Warszawie, (Ratusz) Plac Bankowy 3/5, Wejście główne C. Organizator: Mazowiecki Instytut Kultury, koordynator wystawy Romuald Mieczkowski.



Witold Urbanowicz

Romuald Mieczkowski

Witold Urbanowicz, artysta o wszechstronnych zainteresowaniach, uczestnik i świadek działalności pallotyńskiego ośrodka Centre du Dialogue, urodził się w 1945 roku w Zarzeczu Jeleniewskim nad Czarną Hańczą na Suwalszczyźnie w rodzinie chłopskiej. Jego droga życiowa

prowadziła etapami teologicznego wykształcenia poprzez Collegium Marianum w Wadowicach (do zamknięcia szkoły przez władze PRL), Liceum Ogólnokształcące przy ulicy Karowej w Warszawie, gdzie uzyskał maturę, Seminarium Duchowne w Ołtarzewie koło Warszawy do Paryża, w którym mieszka od 1972 roku.

W latach 1965-1967 odbył obowiązkową służbę wojskową w Ludowym Wojski Polskim, z powodu której musiał przerwać naukę. Powrócił do seminarium w 1967 roku. Już w okresie nauki przejawiał zainteresowania artystyczne. Prowadził teatr „Pallottino-Drama", w którym wystawił *Dzień gniewu* Romana Brandstaettera, *Światło gór, Bóg nie umiera*. Zajmował się adaptacją Męki Pańskiej. W 1970 roku napisał sztukę *Jak gdyby nie było nadziei*, opartą o prozę Antoine'a Saint-Exupéry'ego. Zrealizował własny projekt kaplicy teatralnej. Otrzymał uprawnienia przewodnika tatrzańskiego. Seminarium ukończył w 1971 roku napisaniem pracy dyplomowej z historii sztuki i architektury pod kierunkiem ks. Franciszka Mąkini. 11 czerwca 1972 roku otrzymał w Ołtarzewie święcenia kapłańskie z rąk biskupa Władysława Miziołka.



Witold Urbanowicz

W październiku tego samego roku wyjechał do Paryża, gdzie zamieszkał przy rue Surcouf 25. Pod tym adresem mieściło się Centrum Dialogu (Centre du Dialogue), które stało się w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku jednym z

najważniejszych ośrodków polskiej myśli niezależnej. Kierował nim ksiądz Józef Sadzik (1933-1980), filozof, teolog, przyjaciel m.in. Czesława Miłosza, Józefa Czapskiego i wielu twórców. Jednym ze współpracowników ks. Sadzika został Witold Urbanowicz, który przyjął odpowiedzialność za techniczne i graficzne sprawy wydawnictwa i miesięcznika „Nasza Rodzina". Jednocześnie sprawował opiekę nad drukarnią księży pallotynów w Osny koło Paryża, w której ukazywały się m.in. książki Éditions du Dialogue, wydawnictwa założonego przez ks. Józefa Sadzika.

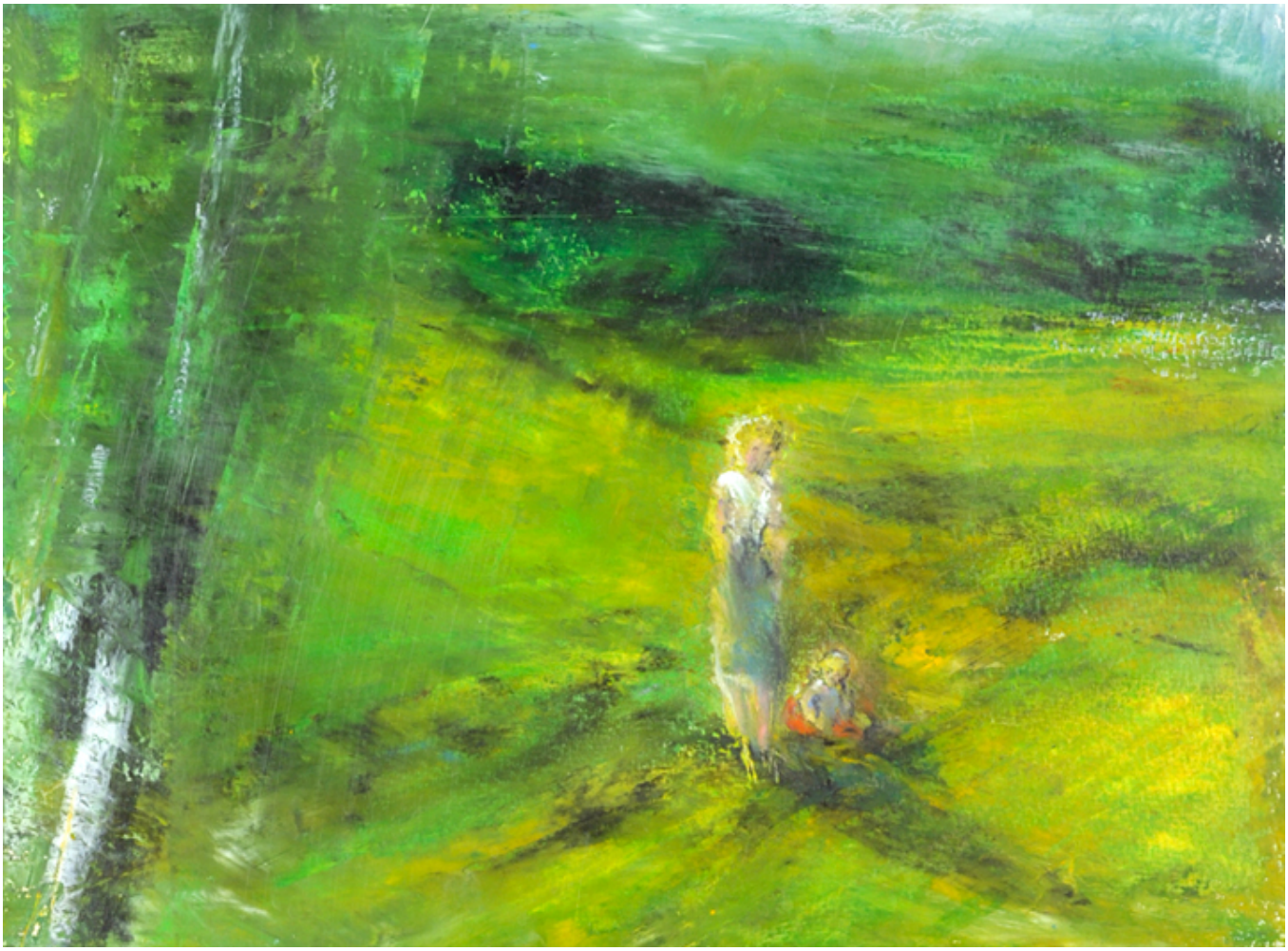
Swoją otwartością na dialog w sprawach wiary i Kościoła wyróżniała się szczególnie seria *Znaki Czasu* (około 150 tytułów), do której artysta zaprojektował wiele okładek. Wybitnym jego projektem artystycznym okazały się wydania dwóch przekładów biblijnych Czesława Miłosza: *Księgi Hioba* (1981) i *Apokalipsy* (1986), z ilustracjami Jana Lebensteina i ze wstępem ks. Józefa Sadzika.

Największym obszarem artystycznej ekspresji Urbanowicza jest malarstwo. Sceny religijne, pejzaże oraz erotyki to najważniejsze tematy w jego twórczości. Pierwsze z nich to dzieła pełne głębokiego duchowego uniesienia. W malarstwie krajobrazowym artysta powraca zwykle w swoje rodzinne strony. Inne są erotyki – najczęściej malowane przy użyciu jasnej palety barw, delikatne, pozbawione dosłowności. Odrębną dziedziną twórczej wypowiedzi jest rzeźba. Prace wykonane z kruchego,

plastycznego stopu metali uderzają ekspresją.



Witold Urbanowicz



Witold Urbanowicz

Obrazy, najczęściej są malowane akrylem na kartonach lub płytach, także pastelem, farbą witrażową bądź technikami własnymi. Witold Urbanowicz po raz pierwszy zaprezentował swoje malarstwo w 1997 roku na wystawie autorskiej pt. *Dotknięcie prochu ziemi* w Muzeum Diecezjalnym w Opolu oraz w Galerii Ośrodka Duszpasterstwa Środowisk Twórczych w Łodzi. W 2011 roku nakładem Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego ukazał się album *Witold Urbanowicz. Artysta nienasycony*. Nadal mieszka i pracuje jako kapłan i artysta w siedzibie księży pallotynów przy rue Surcouf w Paryżu.

Na wystawie Witolda Urbanowicza w Galerii Mazowieckiej prezentowana jest nieduża część jego twórczości. Są to obrazy przedstawiające głównie pejzaże, które przedtem były pokazane na większej wystawie w suwalskim Muzeum Okręgowym, ukazującej też rzeźbę oraz dorobek artysty związany z działalnością Centre du Dialogue oraz projektowane przez niego książki.



Witold Urbanowicz

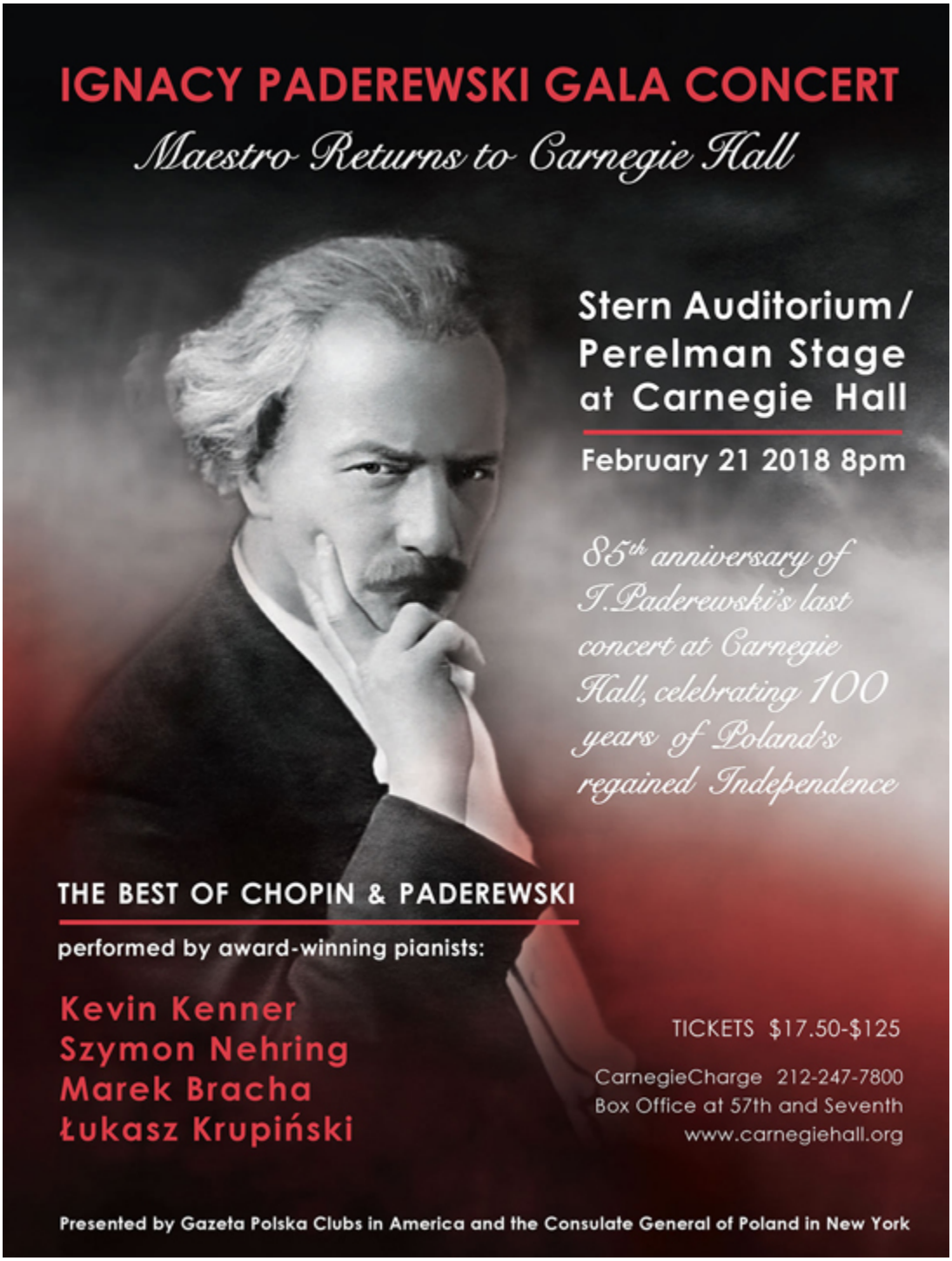


Witold Urbanowicz

O Witoldzie Urbanowiczu na Culture Avenue:

http://www.cultureave.com/witold-urbanowicz-polski--pallotyn-artysta-w-paryzu/

Powrót Paderewskiego do Carnegie Hall w Nowym Jorku



Joanna Sokołowska-Gwizdka (oprac.)

21 lutego 2018 r. w Carnegie Hall Stern Audytorium w Nowym Jorku odbędzie się prestiżowa Gala Koncert podczas, której czterech pianistów odda hołd Ignacemu Paderewskiemu. Gala

Ignacego Paderewskiego rozpocznie obchody 100. rocznicy odzyskania Niepodległości. Koncert został zorganizowany z inicjatywy Konsulatu Rzeczpospolitej Polskiej w Nowym Jorku oraz nowojorskich środowisk polonijnych.

W programie wieczoru „The Best of Chopin & Paderewski", będzie można usłyszeć najbardziej znane i cenione utwory Fryderyka Chopina i Ignacego Paderewskiego w wykonaniu znakomitych pianistów, laureatów Międzynarodowych Konkursów Pianistycznych: Szymona Nehringa, Łukasza Krupińskiego, Marka Brachy z Polski oraz Kevina Kennera z Ameryki. 18 lutego 1933 roku miał miejsce ostatni koncert Ignacego Paderewskiego w Carnegie Hall. Po 85 latach w tej prestiżowej sali koncertowej, znów zabrzmi muzyka wybitnego kompozytora i wirtuoza fortepianu oraz utwory z repertuaru, który wykonywał.

W Gali udział weźmie oficjalna delegacja parlamentu Polski wraz Wicemarszałkiem Sejmu, a także Ambasador RP w USA – Piotr Wilczek, Konsul Generalny RP w NY – Maciej Golubiewski, Ambasador UE przy ONZ – Joao Vale de Almeida, Ambasador Polski przy ONZ – Joanna Wronecka, sekretarz stanu w Kancelarii Prezesa Rady Ministrów – Anna Maria Anders, przedstawiciele władz Nowego Jorku i dzielnic miasta NY, Ambasadorzy przy ONZ państw Rady Bezpieczeństwa, ponad 100 osób reprezentujących przedstawicielstwa przy ONZ,

Konsulowie Generalni w NY wielu krajów Europy i inni.



Carnegie Hall w Nowym Jorku.



Pianiści, na górze od lewej: Kevin Kenner i Łukasz Krupiński, na dole od lewej: Szymon Nehring i Marek Bracha, fot. facebook.

Ignacy Jan Paderewski

Urodził się w 1860 w Kuryłówce, zmarł 29 czerwca 1941 roku w Nowym Jorku. Był nie tylko wybitnym polskim pianistą, kompozytorem i profesorem konserwatorium w Warszawie, ale i działaczem niepodległościowym oraz politykiem – sprawował funkcje premiera Polski i ministra spraw zagranicznych RP.

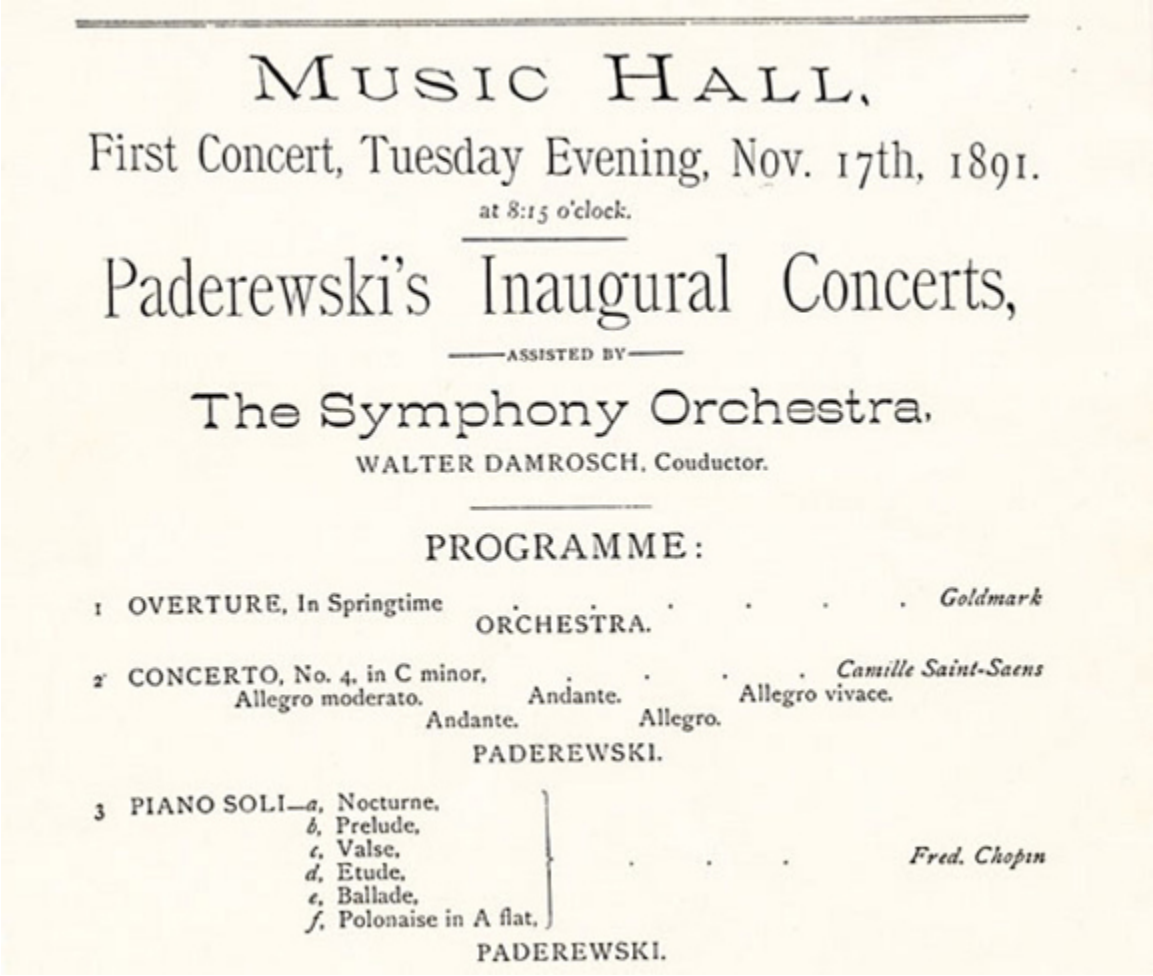
Studiował najpierw w Warszawie, a potem kontynuował naukę w Wiedniu pod kierownictwem słynnego profesora Teodora

Leszetyckiego. Ten polecił go później na posadę nauczyciela gry na fortepianie w Strasburgu. Pierwszy większy sukces odniósł jako pianista w 1887 roku, a w 1888 miał miejsce jego duży koncert w Paryżu. Tam też spotkał i zaprzyjaźnił się z kompozytorem Camille Saint-Saënsem. Później przez pewien czas przebywał w Londynie, gdzie koncertował między innymi przed królową Wiktorią. Wielkim sukcesem okazało się jego pierwsze tournée po Stanach Zjednoczonych w latach 1891 – 1892.

Po pierwszych pięciu recitalach Paderewskiego w Nowym Jorku w sali koncertowej Madison Square Garden na 1500 osób okazało się, że miejsc brakowało i trzeba było dostawiać krzesła. Żaden impresario wcześniej nie rezerwowałaby sali na 2800 miejsc, ale „zapotrzebowanie" na Paderewskiego było tak duże, że sponsor trasy koncertowej, firma Steinway, zaryzykowała i zarezerwowała znacznie większą salę właśnie w Carnegie Hall.



Sala w Carnegie Hall na 2800 miejsc w 1891 r.



MUSIC HALL,

First Concert, Tuesday Evening, Nov. 17th, 1891.

at 8:15 o'clock.

Paderewski's Inaugural Concerts,

—ASSISTED BY—

The Symphony Orchestra,

WALTER DAMROSCH, Conductor.

PROGRAMME:

1 OVERTURE, In Springtime . . . . . *Goldmark*
ORCHESTRA.

2 CONCERTO, No. 4, in C minor, ... *Camille Saint-Saens*
Allegro moderato. Andante. Allegro vivace.
Andante. Allegro.
PADEREWSKI.

3 PIANO SOLI—*a*, Nocturne.
b, Prelude.
c, Valse.
d, Etude.
e, Ballade.
f, Polonaise in A flat. } . . . *Fred. Chopin*
PADEREWSKI.

Program pierwszego koncertu Ignacego Jana Paderewskiego w Carnegie Hall 17 listopada 1891 roku.

Pierwszy koncert Ignacego Jana Paderewskiego w amerykańskim Carnegie Hall z Walterem Damroschem i Nowojorską Orkiestrą Symfoniczną odbył się 17 listopada 1891 roku. Pianista wykonał wtedy „Koncert fortepianowy C-moll, nr 4" Camille Saint-Säensa, swój własny „Koncert fortepianowy nr 1 op. 17" (była to nowojorska premiera) oraz solo zagrał m.in. nokturn, preludium, walc, etiudę, balladę i polonez Fryderyka Chopina.

Po koncercie „The New York Times" donosił, że

> pianista zrobił sensacyjne wrażenie, jakiego nie było od czasów Antona Rubinsteina.

Paderewski przez następne dwa i pół miesiąca szturmem zdobył Nowy Jork, miał jeszcze 11 solowych recitali fortepianowych (w tym trzy w Carnegie Hall), osiem występów z orkiestrami i wiele występów prywatnych. Do czasu jego jedenastego i ostatniego recitalu w Nowym Jorku w Carnegie Hall w tej turze koncertowej, który odbył się 30 stycznia 1892 r. Paderewski miał już tylu wielbicieli, że i w tej sali na 2800 osób zabrakło miejsc i trzeba było dostawić krzesła, aby zmieścić wszystkich chętnych.

> Paderewski gra tutaj z ogromnym sukcesem, kobiety szaleją za nim, a krytycy chwalą go bez ograniczeń

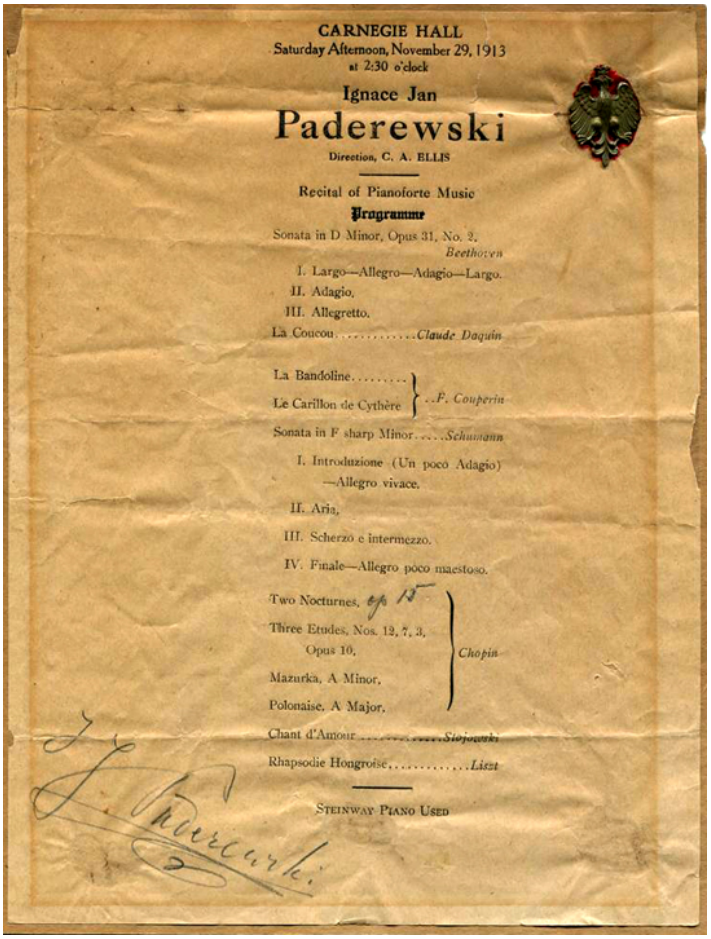
– pisała Helena Modrzejewska do swojego przyjaciela w Warszawie.

Po tak niebywałym sukcesie Paderewski zdecydował się na stałe zamieszkać w USA. Zyskał sobie ogromną popularność, nazywany był największym ze wszystkich, mistrzem, królem pianistów, czarodziejem klawiatury. Podczas koncertowania w USA odniósł kontuzję dłoni, myślał nawet o zakończeniu kariery.

Sprawność dłoni przywrócił mu Friedrich Lange – pionier niemieckiej chirurgii w Ameryce.



Portret Ignacego Jana Paderewskiego z dedykacją dla Waltera Damroscha, fot. arch. Carnegie Hall.



CARNEGIE HALL
Saturday Afternoon, November 29, 1913
at 2:30 o'clock

Ignace Jan
Paderewski
Direction, C. A. ELLIS

Recital of Pianoforte Music
Programme

Sonata in D Minor, Opus 31, No. 2, *Beethoven*
I. Largo—Allegro—Adagio—Largo.
II. Adagio,
III. Allegretto.
La Coucou.....*Claude Daquin*

La Bandoline.....
Le Carillon de Cythère } *F. Couperin*

Sonata in F sharp Minor.....*Schumann*
I. Introduzione (Un poco Adagio) —Allegro vivace.
II. Aria,
III. Scherzo e intermezzo.
IV. Finale—Allegro poco maestoso.

Two Nocturnes, Op. 15
Three Etudes, Nos. 12, 7, 3, Opus 10,
Mazurka, A Minor,
Polonaise, A Major, } *Chopin*

Chant d'Amour.....*Stojowski*
Rhapsodie Hongroise.....*Liszt*

STEINWAY PIANO USED

Program z 1913 roku z autografem Ignacego Jana Paderewskiego.

W 1899 Paderewski ożenił się z Heleną Górską, czym sprawił zawód wielu wielbicielkom, córkom milionerów, czy też sławnym aktorkom, które proponowały mu małżeństwo. Pomimo zakupienia dworku w Kąśnej Dolnej w Małopolsce państwo Paderewscy osiedli w Szwajcarii, w posiadłości Riond-Bosson w Tolochenaz koło Morges, niedaleko Lozanny.

Na przełomie stulecia Paderewski skomponował swoją jedyną operę „Manru”. Jej prapremiera odbyła się w Dreźnie 29 maja 1901 roku, a wkrótce zaprezentowano dzieło we Lwowie. Prapremiera amerykańska odbyła się w Metropolitan Opera 14

lutego 1902 r. Odbyło się jeszcze 9 przedstawień w tym samym sezonie, po czym utwór zszedł z afisza i nie został nigdy wznowiony. „Manru” do tej pory pozostaje jedyną operą skomponowaną przez Polaka wystawioną w Metropolitan Opera.

Ignacy Jan Paderewski zagrał w filmie „Sonata księżycowa” w reżyserii Lothara Mendesa w 1937 roku. We fragmencie filmu Paderewski gra słynny Menuet G-dur, op. 14, nr 1, swojego autorstwa.

O tym, że Paderewski do dziś jest legendą w USA świadczy historia opowiedziana kiedyś przez Krzysztofa Pendereckiego. Otóż wielki kompozytor muzyki współczesnej udzielał wywiadu w amerykańskim radio. Dziennikarka z trudem uczyła się wymowy jego imienia i nazwiska „Kristof, Ksstof” – podejmowała próby prawidłowej artykulacji. Po czym zapowiedziała – przed nami Krzysztof PADEREWSKI.

Pianiści

Kevina Kennera uczył od dzieciństwa polski pianista z San Diego Krzysztof Brzuza. Miałam okazję poznać zarówno nauczyciela, jak i ucznia podczas XII Konkursu Chopinowskiego

w 1990 r., kiedy to Kevin Kenner został laureatem II miejsca (I nie przyznano). Krzysztof Brzuza opowiadał mi, że uczył swojego ucznia wrażliwości na Polskę i polskie klimaty, woził w miejsca, które nastrojem przypominały kraj Fryderyka Chopina, opowiadał o specyfice polskiego ducha. Dziesięć lat wcześniej, w 1980 roku przyjechał z młodym Kevinem Kennerem do Polski, aby ten mógł zobaczyć, jak wygląda Konkurs Chopinowski, ale też przede wszystkim, aby mógł poznać ojczyznę kompozytora i wczuć się w dźwięki, które tu się urodziły. Przejechali wówczas kraj śladami Fryderyka Chopina. Kevin Kenner zdobył wtedy wyróżnienie na Konkursie Chopinowskim.

Podczas XII Konkursu Chopinowskiego siedziałam obok profesora Krzysztofa Brzuzy w Filharmonii Narodowej w Warszawie na koncercie laureatów. Kiedy występował Kevin Kenner, obserwowałam skupienie i dumę nauczyciela z sukcesów ucznia.

Wywiad z **Szymonem Nehringiem** przed tegorocznym koncertem w Atlancie ukazał się na początku lutego na Culture Avenue:

http://www.cultureave.com/aspirujac-do-miana-artysty/

Na podstawie: Wikipedii, materiałów opracowanych przez Polish & Slavic Center w Nowym Jorku, materiałów angielskojęzycznych ze strony Carnegie Hall oraz materiałów własnych.