

Hej, od Krakowa jadę,
w dalekie obce
strony... i na Listę
UNESCO!



„Wesele w Ojcowie”, fot. Andrzej Kalinowski

Jolanta Łada-Zielke rozmawia z dyrektorką Baletu Dworskiego Cracovia Danza

- Romaną Agnel.

*Krakowiak, polski taniec narodowy, jest kolejnym kandydatem – po polonezie – na Listę Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego UNESCO. Inicjatorką i tego wpisu jest znana naszym czytelnikom **Romana Agnel**. Okazuje się, że ten taniec, choć pochodzi z regionów południowych, był tańczony w całej Polsce, a w XIX wieku rozpropagowała go za oceanem sławna wiedeńska tancerka.*

Co najbardziej wyróżnia krakowiaka?

Taniec ten pochodzi z okolic Krakowa i jest przejawem naszej mentalności, ale istnieją jego różne odmiany w zależności od regionu. Tradycja tańczenia krakowiaka sięga krańców Małopolski i zahacza o województwo świętokrzyskie. Stroje krakowskie i sposoby wykonywania podstawowych figur – starokrakowskiej i porębiańskiej – też różnią się od siebie. Żywiołowość krakowiaka i różnorodność jego figur sprawiły, że z wiejskich podwórek przeszedł on stosunkowo szybko na salony i na scenę.

Na czym polegają figury starokrakowska i porębiańska?

Starokrakowska to taneczna gonitwa chłopaka za dziewczyną,

która „ucieka” małymi, tak zwanymi „drobionymi” kroczkami, na półpalcach. Jej partner biegnie za nią susami i kończy wyskokiem z otwartymi ramionami, jakby chciał ją w nie złapać. W krakowiaku jest też sporo elementów związanych z jazdą konną, na przykład cwał. Towarzyszą mu efekty dźwiękowe, jak brzęczenie ozdób przymocowanych do pasków, na przykład podków. Krakowiacy, którzy często jeździli na koniach, inspirowali się tym ruchem i związaną z nim „zwierzęcą” energią. Figura porębiańska, związana z miejscowością Poręba Wielka w Gorcach, połączona jest z ukłonami i podskokami. Tancerze wykonują ją w parach, stojąc naprzeciwko siebie. Najpierw ukłon pełen szacunku, potem podskok będący wyrazem dumy i radości, bo krakowiak jest tańcem radosnym. Utrzymany jest w metrum parzystym i jako jedyny z polskich tańców narodowych charakteryzuje się rytmem synkopowanym. Zawiera też elementy wirtuozowskie, jak hołubce, krzesany, kulawy i tak zwany „krok konikowy”.

W jaki sposób krakowiak trafił na scenę baletową?

W przestrzeni scenicznej krakowiak zaistniał pod koniec XVIII wieku, w pierwszym polskim wodewilu „Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale” do libretta Wojciecha Bogusławskiego i z muzyką Jana Stefaniego, wystawionym po raz pierwszy 1 marca 1794 roku w Teatrze Narodowym w Warszawie. Zaprezentowano w nim folklor Polski południowej, głównie Krakowa. Niektóre

arie i sceny zespołowe utrzymane są w żywiołowym, tanecznym rytmie, w którym można rozpoznać krakowiaka. Jedną ze scen, przedstawiającą wesele krakowskie, prezentowana jest często jako osobny utwór. Warstwa tekstowa zawiera treści wolnościowe, patriotyczne, więc po trzecim rozbiórce cenzura carska zdjęła go z afisza. Wtedy Bogusławski i Stefani wpadli na pomysł stworzenia „zastępczego” dzieła, mianowicie baletu „Wesele w Ojcowie”, zawierającego melodie z „Krakowiaków i Górali”. Ojców to malownicza, podkrakowska miejscowość, z pięknym zamkiem, który dawniej otaczały chłopskie chaty. „Wesele w Ojcowie” wykonywano przy muzyce instrumentalnej, bez śpiewu i wyłącznie z udziałem tancerzy. Tak przerobiony spektakl miał premierę w 1823 roku. Same melodie z „Krakowiaków i Górali”, w baletowej aranżacji i bez słów, pozostały nośnikiem treści niepodległościowych.



Romana Agnel, fot. Marcin Ejsmont

I w ten spektakl cenzura rosyjska już nie ingerowała?

Wręcz przeciwnie. Nie tylko utrzymał się na afiszu, ale grano go ponad 400 razy! Rosjanie, którzy bardzo kochali taniec, byli nim zachwyceni. Oprócz odmian krakowiaka są tam mazury, marsze i bardzo modna wówczas polka. Podkrakowskie wesele i związane z nim melodie krakowiaków, chwytają za serce i stały się ówczesnymi „hitami”. „Wesele w Ojcowie” okrzyknięto pierwszym polskim baletem narodowym, ponieważ przenosił na

scenę elementy polskich tańców folklorystycznych, połączone z baletem klasycznym. Wystawiano go wielokrotnie w Sankt Petersburgu. Członkiem zespołu Teatru Narodowego był wówczas Feliks Krzesiński, świetny wykonawca mazura, który zrobił furorę w kręgach rosyjskiej arystokracji. Opracowanego przez niego mazura włączano do programów balów i wydarzeń artystycznych. Wykorzystał go nawet Piotr Czajkowski w „Jeziorze łabędzim”. Za namową władz carskich Krzesiński został w Petersburgu, żeby nauczać polskiego stylu tańca. Ożenił się z Rosjanką, a ich córką była Matylda Krzesińska, sławna tancerka i nauczycielka tańca, której przyznano najwyższy tytuł w tej dziedzinie – *primaballerina assoluta*.

Krakowiaka wykorzystał też Michał Glinka w operze „Życie za cara”, ale zastosował tam typowo rosyjską harmonię. Akcja tej opery toczy się w okresie „wielkiej smuty” i Polacy są tam przedstawieni jako agresorzy.

Historycy różnie interpretują tamte wydarzenia. Paradoksalnie, to dzięki zaborcom mieliśmy możliwość zaistnienia w sensie artystycznym, w tym wypadku tanecznym, w różnych obszarach kultury. Krakowiaka tańczono we wszystkich zaborach, choć w każdym trochę inaczej. W zaborze pruskim miał on charakter bardziej marszowy, wojskowy. Kompozytorzy rosyjscy stosowali, tak jak mówisz, swoistą harmonię i dużo śpiewności w warstwie muzycznej. Ale dla nas najcenniejsze jest to, co zachowało się na

teren Austrii, bo jest bezpośrednio związane z Galicją i z Krakowem.



Litografia z 1842 roku przedstawiająca Fanny Elssler tańczącą krakowiaka – La Cracovienne

I to właśnie austriacka tancerka Fanny Elssler rozślawiła naszego krakowiaka?

Tak, Fanny Elssler prezentowała krakowiaka jako jeden ze swoich ulubionych tańców w numerze solowym, opartego na

muzyce i choreografii z „Wesela w Ojcowie”. Zapoznała się z nim w Paryżu, bo krakowiak stanowił część baletu „La Gipsy”, w którym występowała. Jego autorską, solową wersję popisową, nazwała po francusku „La Cracovienne”. Działania artystyczne Fanny Elssler przyczyniły się do wzrostu popularności krakowiaka w formie scenicznej, baletowej, który jako „La Cracovienne” pojawił się na scenach Paryża, Londynu, Wiednia oraz teatrów niemieckich. Fanny prezentowała „La Cracovienne” podczas pobytu w Stanach Zjednoczonych i na Kubie. Krakowiak był też tańcem towarzyskim. Na początku XIX wieku tańczono go na dworze wiedeńskim, ale w formie salonowej. W połowie XIX wieku był już znanym tańcem scenicznym, który wchodził w skład różnych baletów. Znalazłam opis krakowiaka w traktacie francuskim z 1830 roku, którego autor zalicza go do tańców charakterystycznych, jak węgierski czardasz, lub hiszpańska cachucha, którą Fanny też miała w repertuarze. Do rozpropagowania krakowiaka przyczyniło się też powstanie krakowskie 1846 i premiera „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego w 1901 roku.

Czy na salonach, które miały bardziej „dostojny” charakter, wykonywano figury wymagające większej sprawności fizycznej, jak hołubce i krzesany?

Wydaje mi się, że nie doceniamy artystów występujących na XIX-wiecznych salonach, którzy ćwiczyli się w sztuce tanecznej. Na

pewno niektórzy z nich opanowali wirtuozowskie wersje krakowiaka, jak choćby w krakowiak-kontredans, którego zapis znajduje się w Bibliotece Książąt Czartoryskich w Krakowie. Jest on przykładem tańca salonowego w stylu krakowskim.

*

Krakowiak zasługuje więc jak najbardziej na to, żeby w ślad za polonezem zostać wpisanym na Listę UNESCO. Czy poczyniliście już kroki w tym kierunku?

Krakowiak znajduje się już na liście Krajowego Dziedzictwa Niematerialnego UNESCO, ale w zbiorowej grupie tańców narodowych. Nasze działania zmierzają do tego, aby potraktować go indywidualnie. W tym celu powstanie grupa depozytariuszy z regionu krakowskiego. Nawiążemy też współpracę z Muzeum Etnograficznym w Krakowie, którego dyrekcja jest bardzo zainteresowana samym wpisem, ale przede wszystkim rozpropagowaniem krakowiaka. Chcemy dotrzeć do środowisk, które obecnie kultywują jego tradycję. W niektórych szkołach odbywają się zajęcia taneczne, podczas których uczennice i uczniowie zapoznają się z krakowiakiem i później prezentują go na uroczystościach. Najważniejsze jest zbieranie świadectw wykonywania krakowiaka z różnych miejsc, zarówno przez zespoły profesjonalne jak i amatorskie, niekoniecznie tak wystylizowane jak Śląsk, albo Mazowsze, ale uprawiające folklor

zgodnie z tradycją.

Być może włączą się w to zespoły polonijne, których udział w propagowaniu polskich tańców za granicą jest bardzo ważny. W Wiedniu działa *Fanny Elssler Society*, z którym też można nawiązać współpracę w tym zakresie.

Bardzo na to liczę i myślę, że jeżeli uda się zorganizować cykl wydarzeń promujących krakowiaka i jego różne oblicza, będzie to znakomitym punktem wyjścia do zbierania materiałów potrzebnych do wpisu. Program promocyjny jest tu bowiem podstawą.

Czy w tym programie znajdą się występy Baletu Dworskiego Cracovia Danza, który ma „Wesele w Ojcowie” w repertuarze?

Owszem, ale nasz repertuar obejmuje różne inne odsłony krakowiaka, jak choćby rekonstrukcję numeru solowego Fanny Elssler. Mamy „La Cracovienne” w formie salonowej, w formie menueta z XVIII-wiecznego baletu Antoniego Harta „Kozacy, czyli oszustwo ukarane” oraz jako wspomnianego już kontredansa. Opracowaliśmy też choreografię do krakowiaka Karola Szymanowskiego, który był mistrzem komponowania różnych form tanecznych. Jest też Ignacy Paderewski ze swoją „Cracovienne” oraz kompozycje Stanisława Moniuszki i

Władysław Żeleński.

**Adres, na który można przysyłać świadectwa wykonywania
krakowiaka na świecie:**

cracoviadanza@cracoviadanza.pl

Zobacz też:

Żyjemy polonezem

Polonez jeszcze nieraz nas zaskoczy

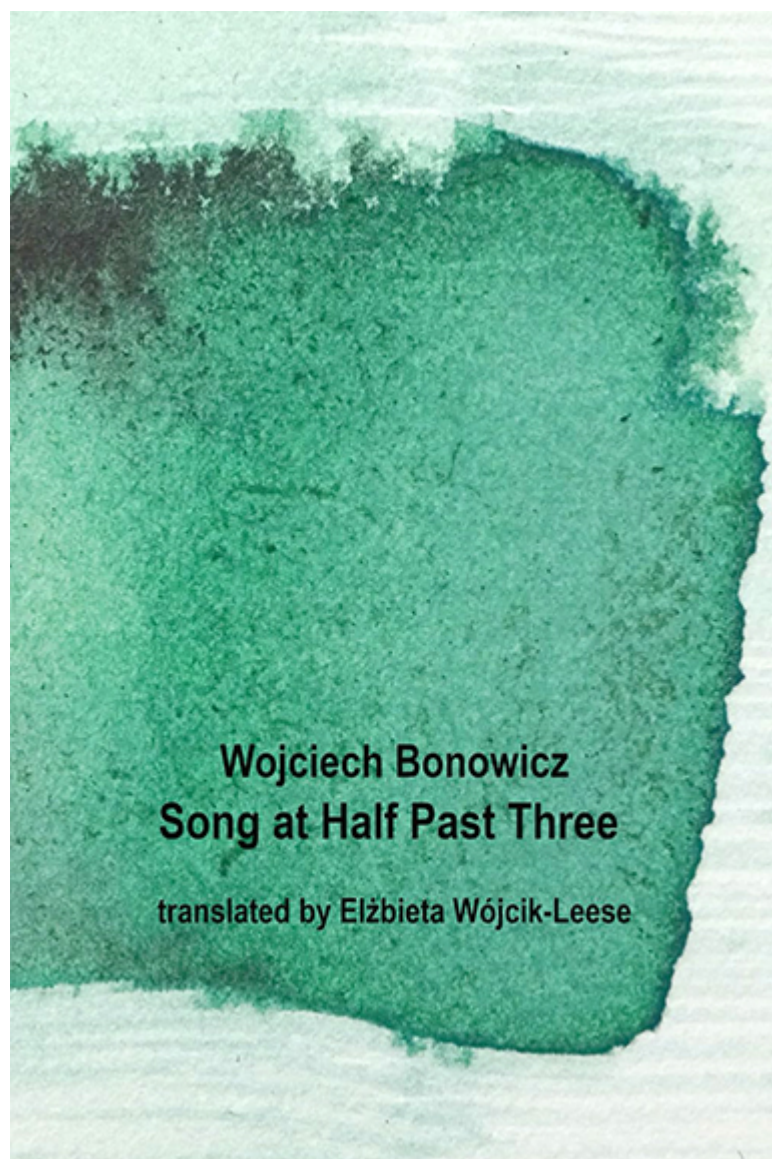
Cracovia Danza tańczy hopaka

Nowy, brytyjski zbiór poetycki Wojciecha Bonowicza

Zbigniew Miroślawski

“Song at Half Past Three and Other Poems”

(Literary Waves Publishing, London: 2026)



*

Zbiór poezji Wojciecha Bonowicza, wydany przez londyńskie wydawnictwo Anny Marii Mickiewicz Literary Waves Publishing, w tłumaczeniu na język angielski Elżbiety Wójcik-Leese i pod patronatem Instytutu Książki w Polsce, to wybór wierszy z różnych publikacji z 2009 roku, aż po wiersze z tomu „The Open Sea”, a także te opublikowane na stronach internetowych „Poetry Ireland Review”, „Poetry Wales”, „Modern Poetry”, „The Manhattan Review” i innych.

O autorze i jego twórczości pisano już wielokrotnie. Jacek Gutorow omawia odmowę Wojciecha, by podporządkować się nakazom dosłowności. Moją pierwszą refleksją na temat treści i formy jego twórczości jest silne wrażenie bycia na wskroś nowoczesnym. Nie chodzi tu o dystansowanie się od awangardy czy późniejszej „współczesnej” Nowej Fali i podobnych nurtów. Chodzi o wyraźne pragnienie zawarcia maksimum znaczeń, skojarzeń i metafor w minimum słów. Cenię sobie takie praktyki i precyzję.

Utwór otwierający, „Pieśń o wpół do czwartej”, z dodanym „i innymi wierszami”, nadaje tytuł całemu tomikowi. Był już omawiany, a fragmenty cytowano. Niczym teatr w teatrze, poezja w poezji, tautologiczne tłumaczenie idem per idem, ignotum per ignotum, zapętla się w przypisywaniu autorom wierszy istnienia krowy (istnienia świętych krów?), wizji architektonicznych i społecznej uciążliwości („...*Poeci są uciążliwością / której naprawdę nie da się naprawić nacjonalizmem postępu wojennego / giełdą papierów wartościowych ani innymi chwytliwymi metaforami...*”). Ponieważ „...*poeci otrzymują nagrody, którym nie można ufać /... nic nie mówią lub po prostu wzruszają ramionami.../poeci mają blade brzuchy...*” i są dość podejrzani. Dotarcie do sedna wiersza również nie jest łatwe. W wierszu „Noc”, próbując uchwycić jego znaczenie, najpierw „...*nie oddychaj... używaj / łóżka, zegarka, mapy...*”. Wyobraźnia wiersza na to nie pozwala; jest to immanentne. Trzeba czekać, aż

„...złoty pył / nadziei...” zamigocze. Twórca musi być czujny, obserwować, mieć w sobie drugą parę oczu. Podczas edycji (w wierszu o tym tytule) litery pojawiają się nawet na szybach okiennych.

W wierszu „Fragment” „...*Poeci wstają ostatni...*”. Widzą więcej, na przykład w wierszu „W zimny dzień” wiedzą, jak przygotować twarz przed wystawieniem jej „...*na słońce...*”. W wierszu „Cień” widzi zbrodnie i różne sposoby zabijania. Pyta, dlaczego wiatr Nie zdmuchnie smrodu spalenizny? Jego miejsce urodzenia, Oświęcim, obok niemieckiego nazistowskiego obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau, wystarczająco dobrze wyjaśnia taką wrażliwość, również w odniesieniu do ofiar gułagu. Podobnie w wierszu „Pierwsza lekcja”, gdzie pytanie o liczbę zamordowanych kończy się modlitwą, by było ich jak najmniej. W wierszu „Powstaniec” Czytamy o parze gołębi, naszych alter ego, podających sobie gałązkę ocaloną z potopu. Ten wątek nawiązuje do starożytności, do Antologii Palatyńskiej, do wierzeń, których nie powinno być w nadmiarze. Refleksje nad przemijaniem odnajdujemy w wierszach: „Oko”, „Zegar”, „Za płotem”. Proste obrazy sznurów do prania, przygotowanych siatek, stogów siana, potrafią zachwycić, zostają uwiecznione. Wizja psa zabitego kamieniem również powinna zostać zachowana.

Teksty „Możliwe zakończenie”, „Zapis” i „Na każdą okazję” są ponadczasowe. W „Poemacie oburzenia” czytamy: „...*Śmierć ma*

twarz / nie zawsze zwróconą ku ziemi. / Może być dzieckiem. Może / biec pośród innych dzieci...". W wierszu „Drzewa”: „...Umarli chodzą między nami /...I chodzą / między nami jak między drzewami”. W wierszu „Hieny” znajdujemy fragment „...Niech się popiołem nie stanie to, co było popiołem...”, będący błaganiem o pamięć. Utwór kończą wiersze takie jak „O kruku na płocie”, „O strażniku „pustego pola”, „O Paruzji”, „Bogu widzianym na ulicy, opierającym głowę o szybę pustego sklepu”, oraz „O papierze”, o wszelkim ludzkim okrucieństwie.

Wojciech Bonowicz jest świadkiem zbrodni XX i XXI wieku, łowcą paradoksów, mędrce przypominającym nam o rzeczach oczywistych i najprostszych w zwięzły i filozoficzny sposób.

Tomik jest dostępny na Amazon.

Trochę dobra, trochę

wzruszeń i odrobina refleksji

Z Piotrem Alexewiczem, laureatem V nagrody, nagrody publiczności i kilku nagród pozaregulaminowych na XIX Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Fryderyka Chopina - rozmawia Bożena U. Zaremba.



Piotr Alexewicz, fot. Agnieszka Wira

Bożena U. Zaremba: Zdobył Pan uznanie członków

konkursowych jury, wśród których znajdowali się wybitni pianiści i muzykolodzy, otrzymywał Pan nagrody publiczności i orkiestry, nie zapominając o pochlebnych komentarzach krytyków muzycznych. Na czyjej opinii najbardziej Panu zależy?

Piotr Alexewicz: Opinia każdego człowieka jest bardzo wartościowa, o ile jest życzliwa oczywiście i autentyczna. Natomiast myślę, że tak na prawdę najważniejszą jest zawsze opinia publiczności, ponieważ to publiczność przychodzi na nasze koncerty, to dla nich gramy i to od nich zależy, czy nas chcą słuchać, czy też nie. To do nich do nich skierowana jest cała nasza działalność artystyczna.

Ostatni Pana sukces miał miejsce na Konkursie Chopinowskim. Co, oprócz tego, że poświęcony jest jednemu kompozytorowi, odróżnia ten konkurs od innych?

Tak, to jest największa różnica, bo jest to konkurs monograficzny, gdzie wykonuje się dzieła tylko jednego kompozytora. W tym jednym stylu trzeba znaleźć różnorodność. Jest to bardzo cenne, aby podejść inaczej do wczesnych dzieł kompozytora niż do np. Poloneza-Fantazji. Wynika to zarówno z rozwoju samego Fryderyka Chopina jako kompozytora, a także rozwoju instrumentu. Początkowe dzieła kompozytora są przecież mocno umocowane jeszcze w tradycji „klasycznej”.

Poza tym konkurs ten cieszy się ogromnym zainteresowaniem mediów i nie ma drugiego konkursu pianistycznego czy muzycznego na świecie, który wzbudza takie duże zainteresowanie wśród melomanów. Ale nie tylko, bo ten konkurs przeszedł już tak głęboko do pop kultury, że dociera do ludzi, którzy czasem ani nie chodzą do filharmonii, albo nawet nie słuchają muzyki klasycznej. Więc jest jakaś niezwykła siła i moc przebicia tego wydarzenia.

Czy Konkurs bywa inspiracją do pozostania przy muzyce klasycznej na dłużej?

Myślę, że tak, oczywiście nie można generalizować, natomiast duża część ludzi jednak wraca, bo było w tym wydarzeniu coś, co ich zachwyciło i dało im chwilę oddechu od wszystkiego. Spotkałem ludzi, którzy nigdy nie interesowali się muzyką klasyczną, ale oglądali Konkurs w telewizji lub w Internecie i potem przyszli na mój koncert, czy to w Polsce, czy też za granicą. Więc takie inspiracje się zdarzają i to jest piękne.

Powtarzał Pan wielokrotnie, że nie traktuje Pan przystąpienia do konkursu jako współzawodnictwa. Czy brak takiej adrenaliny powiązanej z rywalizacją pomaga, czy przeszkadza?

Adrenalina zawsze jest. Adrenalina, przynajmniej w moim

przypadku, udziela się w ogóle przy wyjściu na scenę, w momencie kontaktu z publicznością i jakiegoś specyficznego rodzaju napięcia i koncentracji. Właściwie nie widzę pozytywnych stron rywalizacji podczas konkursów, bo o co można rywalizować? Gdzie jest ta miara, według której uczestnicy są oceniani? Mówimy raczej o gustach czy trendach. A poza tym w tym wszystkim trzeba mieć niesamowity łut szczęścia i to on bardzo często decyduje o tym, kto przechodzi do następnego etapu i kto dostaje nagrody. Oczywiście są pewne niezaprzeczalne parametry, według których jury ocenia uczestników, ale ostatecznie, gdy mówimy już o bardzo wysokim poziomie, to mamy do czynienia z czymś, co wychodzi poza taką obiektywną skalę. I to często dopiero po konkursie okazuje się, co kto sobą reprezentuje, bo konkurs wersyfikuje często tylko występ w danej chwili, nasz stan fizyczny i psychiczny i nasze przygotowanie.

Kiedy Pan zorientował się, że chce swoje życie poświęcić muzyce i pianistyce?

To są dwa różne tematy, bo to, że chciałem poświęcić się muzyce wiedziałem od zawsze, to znaczy, odkąd zacząłem się nią interesować, co było bodajże w wieku 4 lat. Natomiast fortepian jako instrument, jako nośnik tej muzyki, zacząłem poważnie traktować dosyć późno, myślę, że jak miałem dopiero 12 lat. Wcześniej fascynowała mnie bardziej muzyka symfoniczna i

dyrygentura i myślałem, że raczej pójdę w tym kierunku. Natomiast sprawy potoczyły się tak, że jestem, przynajmniej na ten moment, pianistą a nie dyrygentem.

Ale czasem Pan wraca do tej myśli...

Tak, chciałbym rzeczywiście kiedyś stanąć przed orkiestrą. To wymaga trochę innego stanu psychologicznego, bo dyrygent nie wytwarza sam muzyki, a wpływa na ludzi i próbuje ich zainspirować. Marzenie, żeby poprowadzić zespół, żeby ten zagrał tak, jak ja to wewnętrznie słyszę, dalej we mnie gdzieś jest. No, ale doba ma cały czas tylko 24 godziny i bardzo ciężko jest mi sobie z tym poradzić grając tylko na fortepianie. Staram się realizować swoją pracę, swoją pasję, bo stawiam między nimi znak równości, najlepiej, jak potrafię.

Co lub kto wpłynął na Pana decyzję?

To wszystko wyniknęło z zainteresowania się muzyką fortepianową jako taką. Pamiętam do dzisiaj jak usłyszałem po raz pierwszy III Koncert Fortepianowy Rachmaninowa. To doświadczenie tak mną potrzęsło, że zrozumiałem, że to jest właśnie to, co chciałbym robić i z czym chciałbym mieć kontakt w przyszłości na scenie. To był taki przełom. Nie można sobie wyobrazić bardziej wstrząsającego dzieła dla młodego człowieka, który jeszcze nie bardzo zna literaturę muzyczną czy

fortepianową. Więc wszystko się zaczęło od tego III Koncertu i nastąpiło jakieś większe zafascynowanie i zauroczenie fortepianem. Powoli zacząłem odkrywać kolejne utwory, słuchać muzyki fortepianowej i wchodzić w to głęboko.



Piotr Alexewicz, fot. Agnieszka Wira

Kto miał wpływ na kształtowanie się Pańskiej wrażliwości?

Na pewno wszyscy nauczyciele, u których się uczyłem – Profesor Małgorzata Borkowska, moja pierwsza nauczycielka fortepianu, Profesor [Paweł] Zawadzki, a po wyjeździe z Polski, Profesor Nikolai Demidenko, wybitny, znany w świecie nauczyciel czy Profesor Konstantin Scherbakov, u którego mam przyjemność teraz uczyć się w Zurychu. Ale także przyjaciele i na pewno

rodzina – oni kształtują nas w równie ważnym stopniu, jak pedagodzy muzyczni. A generalnie rzecz biorąc, chodzenie na koncerty i do opery szalenie uwrażliwiają na muzykę. Także kontakt ze sztuką w ogóle – czytanie czy chodzenie do muzeów. Właściwie muzyk powinien czerpać z każdego momentu swojego życia. I to nieważne, czy jest to spacer czy podróż, czy jest to jakiś stan emocjonalny – smutek, żal, czy radość – to wszystko nas uwrażliwia i sprawia, że wchodzimy w głębsze rozumienie człowieczeństwa. I to jest bardzo piękne w sztuce. Bo im człowiek więcej podróżuje, gra i uczy się repertuaru, i im więcej zdobywa doświadczeń, tym bardziej dochodzi do własnych wniosków i własnego rozumienia muzyki i uświadomienia sobie czym i po co ona jest.

A więc po co?

Dla mnie jest to komunikacja. A więc najpierw zrozumienie muzyki przez to, co samemu się przeżyło, żeby potem je autentycznie przekazać publiczności, która, nota bene, może rozumieć ją jeszcze inaczej. Więc z jednej strony uniwersalizm, a z drugiej subiektywizm wynikający z naszej percepcji.

Jako chłopiec śpiewał Pan w chórze, a muzyka operowa jest Panu szczególnie bliska. Zatrzymajmy się, więc na chwilę przy muzyce Chopina, który przykładał ogromną wagę do śpiewności swoich utworów.

Tak, bez opery, bez bel canto, w ogóle nie można mówić o jego muzyce. Ona ściśle wywodzi się ze śpiewu. Chopin był zafascynowany operą i śpiewem. Jego frazowanie, rozumienie linii melodycznej czy horyzontalnego myślenia w muzyce tak naprawdę wywodzi się właśnie z bel canto. Więc aby grać Chopina w sposób „naturalny” trzeba przede wszystkim rozumieć pewne parametry, którymi kierują się śpiewacy. Na przykład nigdy koniec łuku nie będzie głośniejszy niż jego środek czy początek, bo człowiekowi ucieka oddech. Najwyższa nuta w figuracji nigdy nie będzie akcentem, tak samo pierwsza nuta pod łukiem. To wszystko widać szczególnie w utworach kantylenowych, na przykład nokturnach, czy preludiach. Z drugiej strony Chopin pisał jednak myśląc o fortepianie, nie tak, jak na przykład Beethoven, który nawet, jak pisał kompozycje na fortepian, to jednak tam gdzieś z tyłu głowy zawsze była orkiestra. Czy też Brahms. U Chopina śpiew jest tym najważniejszym elementem. Uważam więc, że nie da się grać Chopina w sposób przekonujący bez zrozumienia i znajomości techniki wokalne czy bez zrozumienia opery.

Victor Lazarov napisał pięknie o Pańskiej muzykalności, o umiejętności opowiadania historii, szerokiej palecie dźwiękowej i dynamicznej. Inni piszą o Pańskiej wrażliwości i dyscyplinie. To właściwie obraz pianisty kompletnego.

Jeżeli człowiek pomyśli chociaż przez chwilę, że jest kompletny, wówczas kończy się jego kariera [*śmiech*]. Każdy z nas uczy się przez całe życie, zmienia się przez całe życie. Mając teraz 26 lat, zagram, na przykład I Sonatę Schumanna, zupełnie inaczej niż, jak będę miał 50 lat, a jeszcze inaczej, jak będę miał 70, prawda? I nie chodzi o to, że lepiej, czy gorzej, ale po prostu inaczej. Człowiek jest na innym etapie życiowym, ma inne doświadczenie, ma inne podejście czy spojrzenie na życie. Ja stawiam sobie poprzeczkę bardzo wysoko, na dobrą sprawę coraz wyżej i wyżej, i absolutnie każdy z szanujących się muzyków i tych, których my, jako publiczność, chcemy słuchać, uczy się przez całe życie i nigdy nie powie, że osiągnął stan kompletny. Sztuka jest tak obszerna i ogromna jest też literatura muzyczna, że nie da się tego osiągnąć. [Sergei] Rachmaninow powiedział, że „muzyki wystarcza na całe życie, ale całe życie nie wystarcza na muzykę”.

W Pana wypowiedziach przebija niezwykła dojrzałość, jak na Pana wiek. Skąd się to bierze?

Nie wiem, czy nazwałbym to dojrzałością. Zawsze staram się być autentyczny. Niektórzy mnie za to lubią, niektórzy nie. Nie nakładam nigdy żadnych masek i w momencie, gdy o czymś mówię, mówię zawsze z serca i mówię to, w co wierzę w danej chwili. Na pewno wynika to z wychowania, z domu rodzinnego, gdzie zawsze wartości moralne takie, jak rzetelność, prawdomówność i pracowitość były bardzo istotne.

Na wielu zdjęciach widać Pana z otwartymi nutami. Czy jest to dla Pana punkt wyjścia do pracy nad utworem?

To jest bardzo kontrowersyjny temat. Oczywiście nuty są bardzo ważne, ale, o ile dobrze pamiętam, to Józef Hofmann postawił pytanie, czy jeżeli Chopin nie napisałaby w jakimś miejscu *forte* czy *agitato* lub jakiś innych znaków muzycznych, czy gralibyśmy ten utwór inaczej? I on stawia taką tezę, że nie. Dlaczego?

Ponieważ muzyka jako taka, rozumiana w sposób emocjonalny i intuicyjny (przynajmniej przez dobrych muzyków) tłumaczy się sama przez się i wiele z tych oznaczeń jest tak naprawdę tylko wskazówkami dla wykonawców. Nie zmieniają one ani kontekstu, ani treści utworu, a to, co kompozytor miał na myśli podczas procesu tworzenia jest tak naprawdę wyjściowe. To znaczy można analizować pauzę i łuki czy oznaczenia metronomiczne, ale jeżeli człowiek nie rozumie treści, a co więcej, nie jest w stanie odnieść tej treści do siebie, autentycznie ją „przefiltrować” przez własne doświadczenie, wówczas jego wypowiedź artystyczna na scenie nie będzie kompletna. Będzie sztuczna. I chociaż są szkoły, które mówią, że nie ma nic ważniejszego niż zapis nutowy, dla mnie najważniejsze jest to, żeby rozumieć treść utworu i umieć się z nią utożsamić. Nie chodzi mi tutaj o podejście egocentryczne, że ja gram o sobie, o swoich rozterkach, ale w monecie, kiedy człowiek jest w stanie utożsamić się z utworem, od razu zmienia się wówczas perspektywa i robi się z tego szerszy kontekst. Jeżeli na przykład

ktoś nigdy w życiu nie był na pogrzebie i nie wie, jakie uczucie wtedy towarzyszy człowiekowi, to w jaki sposób ma zagrać „Marsza żałobnego” z Sonaty b-moll?



Piotr Alexewicz, fot. Agnieszka Wira

Czy w takim razie, jeżeli ktoś nie otarł się blisko o śmierć albo, w przypadku innych utworów, nie przeszedł przez jakieś doświadczenie, które jest istotnym elementem danego utworu, nie jest w stanie go dobrze zagrać?

Cieężko jest jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie.

Oczywiście są pewne doświadczenia, przez które lepiej byłoby nie przechodzić. Myślę, że jesteśmy w stanie zagrać, ale tutaj wchodzi w grę bardzo duża doza emocjonalnej wyobraźni i wrażliwości, która też wynika z doświadczeń, czasem kompletnie innych. Na wyobraźnię ma wpływ wszystko to, co czytaliśmy, co oglądaliśmy, jakie dzieła sztuki znamy, jakich poznaliśmy ludzi – to wszystko nas wzbogaca, daje inne podejście, inny kontekst.

Czy muzyka może zmienić ludzi, czy może zmienić świat?

Muzyka ma bardzo dużą moc. Ale czy muzyka może zmienić świat? Niestety nie. Nie może zatrzymać wojen, które są na świecie. Może natomiast sprawić, że ludzie stają się szczęśliwsi i zapominają o tych przeciwnościach losu, które ich spotykają. Myślę, że w tym właśnie tkwi siła muzyki. Kiedy dajemy ludziom odrobinę piękna, odrobinę dobra podczas koncertu, wzruszeń lub refleksji, wtedy mamy wpływ na ludzi, a przez to mamy też wpływ na cały świat.

Czy Pan jako artysta ma poczucie obowiązku czy odpowiedzialności spełnienia jakiejś misji?

Myślę, że tak, że moją powinnością jest nieść muzykę światu, bo to potrafię robić najlepiej. Grzechem byłoby nie korzystać z tego. Nie mówię, że jest to proste. Natomiast jeżeli po koncercie podchodzi do mnie ktoś z publiczności, autentycznie wzruszony,

to mam ogromną satysfakcję i wraca wiara w to, że to co robię, faktycznie wnosi jakąś wartość. Czy może być coś piękniejszego niż to, że sprawiam, że człowiek podczas koncertu w jakimś sensie zatrzymuje się w czasie i jest szczerze poruszony?

Czy muzyka całkowicie pochłania Pański czas?

Na pewno wypełnia moje życie w bardzo dużym stopniu, bo muzyka to nie jest tylko praca przy instrumencie, ale też słuchanie muzyki czy chodzenie do opery. Natomiast ważne jest, żeby mieć jakiś balans, żeby nie dać się zwariować, bo nic w nadmiarze nie jest dobre. Ja bardzo lubię podróże i jak mam jakąś chwilę przy okazji koncertu, zawsze staram się coś zwiedzić, ale też spotkać się ze znajomymi, którzy są porożsiewani po całym świecie. Nie ukrywam także, że moją pasją są samoloty. Fascynują mnie samoloty pasażerskie, lotniska i cała infrastruktura lotniska. To hobby jest moją odskocznią od muzyki.

*

Koncert Piorta Alexewicza odbędzie się 19 kwietnia w Atlancie na zaproszenie Chopin Society of Atlanta.

Więcej informacji na temat koncertu:

<http://www.chopinatlanta.org/>

Oficjalny portal artysty: www.piotralexewicz.art

*

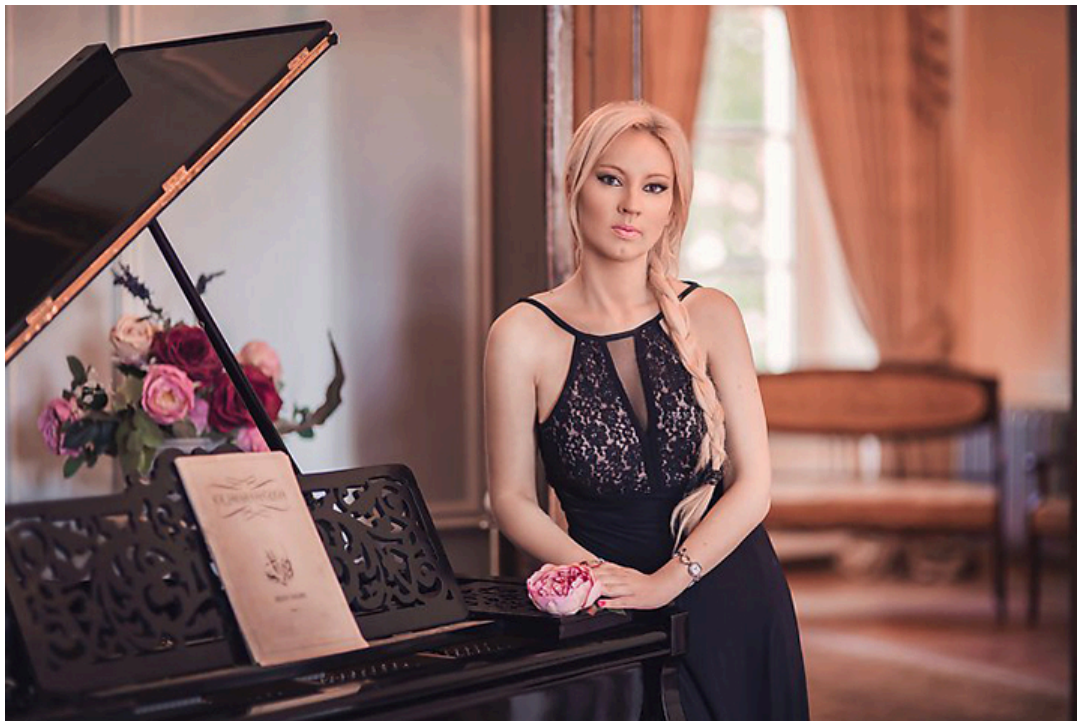
English version:

A Bit of Beauty, a Bit of Goodness, and a Moment of Reflection –
Interview with Piotr Alexewicz

Art Knows No Boundaries

Ahead of her recital in Austin, Texas, Polish soprano **Dominika Zamara** speaks about artistic journeys, the meaning of voice, and the inner work behind performance. She reflects on Italy as her artistic home, the emotional truth of opera, and why music continues to transcend borders.

Interview by Joanna Sokołowska-Gwizdka.



Dominika Zamara, photo by Aneta Pawska

Joanna Sokołowska-Gwizdka: You come from Wrocław, but you left for Italy very early. What shaped that decision?

Dominika Zamara: It felt like destiny. Italy was, for me, a kind of Promised Land. Opera was born there, and I knew I had to go. I received a scholarship to the Conservatory in Verona, where I completed my vocal studies. Italy also gave me my operatic debut—Puccini's *La Bohème* in Padua. Only by living there can you truly enter into a kind of symbiosis with opera.

Joanna Sokołowska-Gwizdka: You worked with remarkable teachers in Italy. Is there someone who left a lasting impression?

Dominika Zamara: There are many, but Maestro Enrico De Mori was especially important. He worked with Maria Callas and

had a profound influence on me, both musically and personally. He gave me lessons, supported my development, and conducted my operatic debut. He was demanding—nothing escaped his attention—but he also had great generosity. He believed in me, and that stays with me.



Dominika Zamara, photo by Paolo Gepri

Joanna Sokołowska-Gwizdka: You've performed on major stages worldwide—from Carnegie Hall to European opera houses. How do audiences differ between Europe and the United States?

Dominika Zamara: American audiences are very warm and open. In Europe, audiences can be more reserved, sometimes

more analytical. Italy is unique—listeners are often deeply knowledgeable, even critical, many knowing entire librettos by heart. But what I truly appreciate in the U.S. is that immediate warmth.

Joanna Sokołowska-Gwizdka: Your repertoire ranges from Baroque to contemporary music. What connects these different worlds?

Dominika Zamara: Music itself. If we look at someone like Vivaldi, he was already innovative in his time, and his influence continues to this day. I see historical periods as a way of understanding evolution. At the same time, I am fortunate that contemporary composers write for my voice. I enjoy premiering new works—it feels like being part of something alive, still unfolding.

Joanna Sokołowska-Gwizdka: Chopin holds a special place in your repertoire. How do you approach his songs?

Dominika Zamara: Chopin's songs are, for me, the essence of the Polish soul. They carry tradition, memory, even the rhythms of Polish dances. I have recorded and performed them in many places, including Teatro alla Scala. I sing them with a sense of longing—something deeply rooted in my identity.



Dominika Zamara, "La Traviata", Milan, photo by Enrico Bertato

Joanna Sokołowska-Gwizdka: You often promote Polish music abroad. How is it received?

Dominika Zamara: Very well. Many listeners know only Chopin's piano works and are surprised by his vocal music. When they hear it, they are moved. With composers like Karłowicz or Moniuszko, there is often a sense of discovery—especially in places like Italy, where audiences respond with genuine enthusiasm.

Joanna Sokołowska-Gwizdka: What can audiences in Texas expect from your recital?

Dominika Zamara: A surprise [*laughs*]. There will certainly be Polish songs, including Chopin, as well as Italian bel canto

repertoire.



Dominika Zamara, Carnegie Hall, New York, photo by K. Khemmett, Sound Espressivo

Joanna Sokołowska-Gwizdka: What do you discover about yourself through singing?

Dominika Zamara: It is a continuous process of self-reflection. Each role reveals something new. Sometimes you are pushed physically or emotionally, especially in opera, where you must fully enter the character. Working with a score for hours is like standing in front of a mirror—it's a confrontation with yourself, with the text, with emotion.

Joanna Sokołowska-Gwizdka: Is there still a role you dream of?

Dominika Zamara: Of course. Art has no boundaries. I am always developing, always learning new repertoire. In recent years, I've been involved in many world premieres of contemporary works—in Italy, Poland, and the U.S. I collaborate with the New York Composers Circle and perform premieres, including at Carnegie Hall.

About the Artist

Dominika Zamara is a Polish soprano and graduate of the Academy of Music in Wrocław. She continued her studies in Italy, including at the Conservatory in Verona, working with distinguished teachers such as Alida Ferrarini, Bruno Pola, and Enrico De Mori. She made her operatic debut in 2010 as Mimì in Puccini's *La Bohème*.

She has performed internationally across Europe, the United States, Latin America, Asia, and Australia. Her appearances include Carnegie Hall and Lincoln Center in New York, Teatro alla Scala in Milan, Teatro Olimpico in Vicenza, and the Protomoteca Hall in Rome. Her repertoire spans opera, art song, chamber music, and contemporary works.

She is the recipient of numerous awards, including the American Prize (2023) in chamber vocal music, and has been featured in

encyclopedias of Polish musicians worldwide. In 2023, she joined the New York Composers Circle.

Recital in Austin

Austin Polish Society invites you to a recital by Dominika Zamara

May 3, 2026 | 5:30 PM

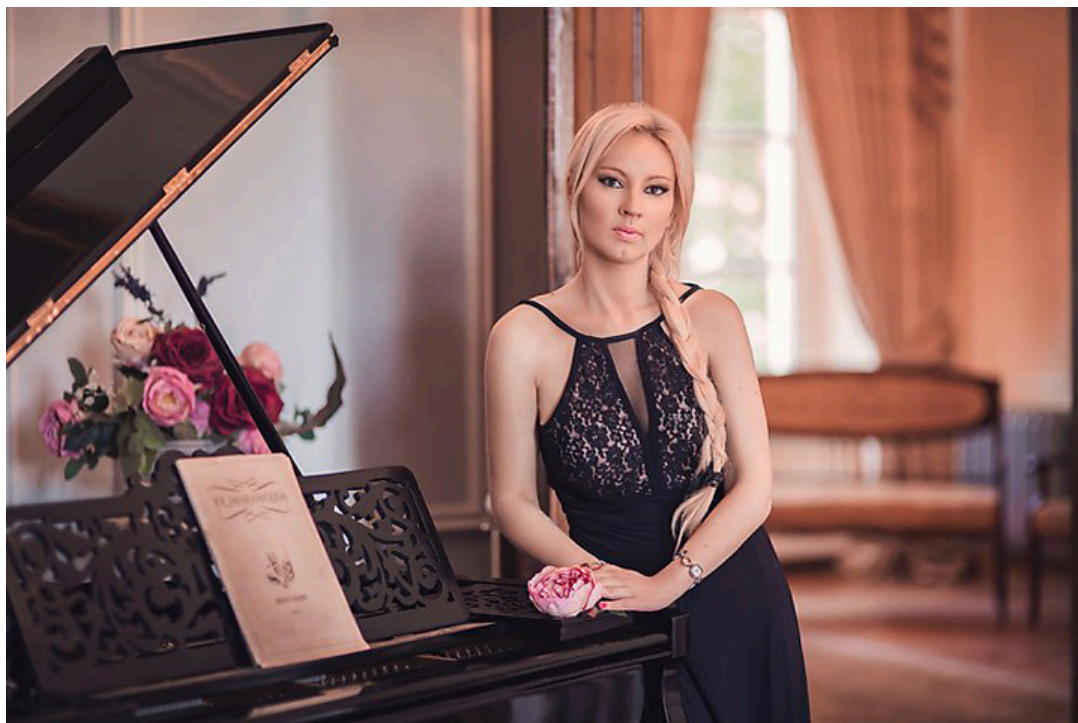
Draylen Mason Music Studio

KMFA Classical 89.5

41 Navasota St, Austin, TX

Sztuka nie ma granic

Z sopranistką Dominiką Zamarą, przed recitalem w Austin w Teksasie - rozmawia Joanna Sokołowska-Gwizdka.



Dominika Zamara, fot. Aneta Pawska

Joanna Sokołowska-Gwizdka: Pochodzi Pani z Wrocławia, ale bardzo wcześnie wyjechała Pani do Włoch. Co wpłynęło na tę decyzję?

Dominika Zamara: Powiedzmy, że to było przeznaczenie. Dla mnie Włochy były Ziemią Obiecaną; ponieważ narodziła się tam opera, czułam, że muszę tam pojechać. Los sprawił, że otrzymałam stypendium do Konserwatorium w Weronie; tam kontynuowałam studia aż do uzyskania magistra ze śpiewu operowego. Włochy dały mi możliwość debiutu w świecie opery, w operze Pucciniego „La Bohème” w Padwie. Tylko mieszkając we Włoszech można wejść w symbiozę z operą.

Joanna Sokołowska-Gwizdka: Studiowała Pani u wybitnych pedagogów we Włoszech – czy był ktoś, kogo Pani szczególnie

wspomina?

Dominika Zamara: Jest wiele osób, którym jestem wdzięczna, w szczególności Maestro Enrico De Mori, dyrygent pracujący z Marią Callas. Zawdzięczam mu wiele, nie tylko pod względem muzycznym, ale także ludzkim. Udzielał mi bezpłatnych lekcji śpiewu i oferował koncerty oraz występy w operach pod jego dyрекcją. Był bardzo wymagający, nie pozwalał, by umknęła choćby jedna nuta; potrafił się złościć z powodu najmniejszego błędu, ale z drugiej strony miał wielkie serce. Nie tylko miałam przywilej uczyć się i doskonalić pod jego kierunkiem, ale to właśnie De Mori dyrygował moim debiutem operowym. Zawsze będę go nosić w sercu, gdyż uwierzył w mój talent.



Dominika Zamara, fot. Paolo Gepri

Joanna Sokołowska-Gwizdka: Występowała Pani na wielu scenach świata – od Carnegie Hall po opery w Europie i poza nią. Czym różni się publiczność w Europie i w Stanach Zjednoczonych?

Dominika Zamara: Dobre pytanie. Istnieją pewne różnice: publiczność amerykańska jest bardzo serdeczna, podczas gdy w wielu krajach europejskich widownia jest nieco bardziej zdystansowana, w niektórych przypadkach bardziej refleksyjna. We Włoszech to zupełnie inna sprawa: publiczność znacznie bardziej wyrafinowana, wielu z nich to melomani, ludzie znający całe libretta operowe na pamięć i bardzo krytyczni. To, co kocham w amerykańskiej publiczności, to bez wątpienia jej ciepło.

Joanna Sokołowska-Gwizdka: Śpiewa Pani repertuar od baroku po muzykę współczesną. Czy jest wspólny mianownik w utworach z tak odległych epok, że wybiera je pani do programu koncertowego?

Dominika Zamara: Wspólnym mianownikiem jest sama muzyka; żeby podać jeden z wielu przykładów. Vivaldi już w swojej epoce był awangardowy i nawet dziś potrafi wpływać na kompozytorów zarówno muzyki poważnej, jak i rozrywkowej. Granice czasowe traktuję jako pomoc w zrozumieniu ewolucji,

jaką ta szlachetna sztuka potrafiła ukształtować na przestrzeni czasu. Jeśli chodzi o wybór repertuaru współczesnego, mam szczęście, że wielu kompozytorów pisze specjalnie dla mojego głosu. Jedną z rzeczy, które bardzo lubię, jest bycie pierwszym wykonawcą i wykonywać premiery światowe. W pozostałych przypadkach wybieram to, co najlepiej pasuje do mojego rodzaju głosu i osobowości więc piszemy historię muzyki i jest to fascynujące.

Joanna Sokołowska-Gwizdka: Szczególne miejsce zajmuje u Pani twórczość Chopina. Jak interpretuje Pani jego pieśni?

Dominika Zamara: Uwielbiam śpiewać polskie perły jakimi są pieśni Chopina, gdyż są one dla mnie kwintesencją polskiej duszy i kultury, a także tradycji, gdyż zawierają stylizowane tańce polskie w swojej formie. Nagrałam płytę z pieśniami Chopina i wykonałam recital z tym repertuarem w Teatro alla Scala w Mediolanie oraz w wielu innych prestiżowych salach koncertowych na świecie, jak na przykład w Sinfonia Toronto pod dyрекcją wybitnego Maestro Nurhan Arman, czy w Mexico City w Manuel Ponce Hall. Interpretuję pieśni Chopina z polskim sercem i nostalgią za Ojczyzną.



Dominika Zamara, „La Traviata”, Mediolan, fot. Enrico Bertato

Joanna Sokołowska-Gwizdka: W wielu swoich koncertach promuje Pani polską muzykę. Jak odbierane są utwory polskich kompozytorów takich jak Chopin, czy Karłowicz poza Polską?

Dominika Zamara: Świetnie. Na przykład wiele osób zna tylko twórczość fortepianową Chopina i nie wie, że Chopin pisał muzykę wokalną i po wysłuchaniu tego pięknego kameralnego repertuaru publiczność jest zachwycona. Inni kompozytorzy natomiast, tacy jak Karłowicz czy Moniuszko nie są znani, ale miło jest widzieć np. we Włoszech entuzjazm publiczności odkrywającej muzyczne perełki.

Joanna Sokołowska-Gwizdka: Czego słuchacze w Teksasie mogą się spodziewać po Pani recitalu – bardziej intymnej opowieści czy operowego dramatyzmu?

Dominika Zamara: Ha ha! Niespodzianka. Na pewno zaśpiewam polskie perły wokalne, w tym pieśni Chopina, jak i arie belcanta włoskie.



Dominika Zamara, Carnegie Hall, Nowy Jork, fot. K. Khemmett, Sound Espresso

Joanna Sokołowska-Gwizdka: Jaką prawdę o sobie odkrywa Pani poprzez śpiew?

Dominika Zamara: To ciągła autoanaliza. Przez role i nowy repertuar poznaję lepiej samą siebie. W niektórych sytuacjach przesuwa się granice fizyczne z powodu krótkiego czasu, w którym trzeba przygotować daną rolę lub repertuar, oraz granice emocjonalne, zwłaszcza w operze, gdzie trzeba wejść w całkowitą symbiozę z postacią. Wiele godzin samotnej pracy nad partyturą — to jak stanie przed lustrem i oglądanie siebie — to

bezustanne porównywanie się z rolą i mierzenie się z tekstem, który często trudno jest zinterpretować ze względu na emocjonalny ładunek libretta.

Joanna SokołowskaGwizdka: Czy jest jeszcze repertuar lub rola, o której Pani marzy?

Dominika Zamara: Oczywiście. Sztuka nie ma granic. Jestem cały czas w procesie rozwoju i cały czas wykonuję nowy repertuar. Od kilku lat biorę udział w bardzo wielu premierach światowych współczesnych kompozytorów, zarówno we Włoszech, czy w Polsce, jak i w USA. Współpracuję z NYC Compositores Circle jako sopran solista i wykonuję dla nich światowe premiery, również w Carnegie Hall.

Dominika Zamara – *sopranistka, absolwentka Akademii Muzycznej we Wrocławiu. Po studiach kontynuowała studia we Włoszech, m.in. w Konserwatorium w Weronie, pracując pod kierunkiem wybitnych pedagogów, takich jak Alida Ferrarini, Bruno Pola i Enrico De Mori. Zadebiutowała operowo w 2010 roku jako Mimi w Cyganerii Pucciniego.*

Występowała na prestiżowych scenach na całym świecie – w Europie, Stanach Zjednoczonych, Ameryce Łacińskiej, Azji i

Australii. Koncertowała m.in. w Carnegie Hall i Lincoln Center w Nowym Jorku, Teatro alla Scala w Mediolanie, Teatro Olimpico w Vicenzy czy w Sali Protomoteca na Kapitolu w Rzymie. Jej repertuar obejmuje operę, pieśń artystyczną, muzykę kameralną oraz współczesną.

Jest laureatką licznych nagród, w tym American Prize (2023) w kategorii muzyki wokalne kameralnej, oraz wyróżnień przyznawanych w Rzymie i Warszawie. Została ujęta w encyklopediach poświęconych polskim muzykom działającym na świecie. W 2023 roku dołączyła do grona artystów New York Composers Circle.

*

Austin Polish Society zaprasza na recital Dominiki Zamary:

3 maja 2026 r., godz. 5.30 pm

Draylen Mason Music Studio

KMFA Classical 89.5

41 Navasota St, Austin, TX

The Legacy of Memory

An Interview with Isabella Skrzypczak

Listen to AI generated conversation by Google NotebookLM

Some stories begin the moment someone knocks on the door in the middle of the night.



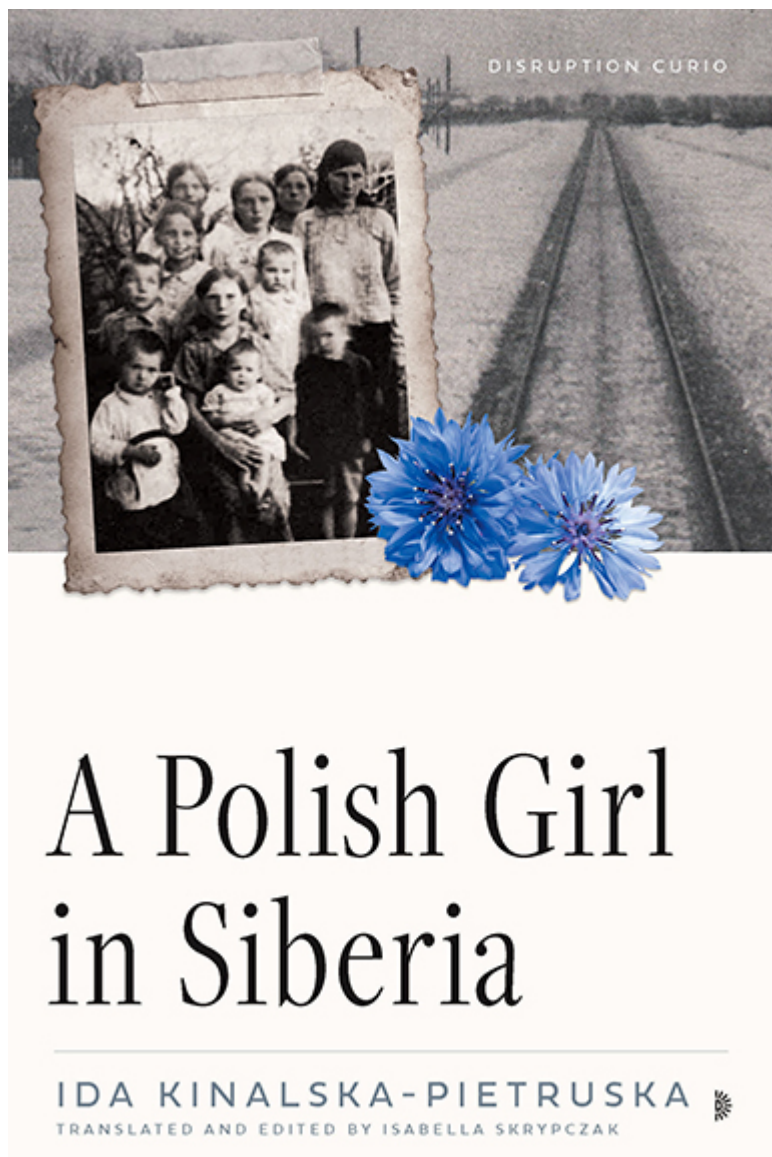
Isabella Skrypczak, translator of her grandmother's Siberian memoirs

The history of the twentieth century left Europe marked by countless tragedies. Yet not all of them have found equal space in the world's collective memory. In the shadow of dominant World War II narratives lies the fate of hundreds of thousands of Poles deported by Soviet authorities to Siberia and Kazakhstan.

One of them was Ida Kinalska-Pietruska. She was only six years old when, in 1940, Soviet soldiers broke down the door of her home and sent her, together with her mother, into exile — in cattle cars, deep into Stalin's empire. Her memories, recorded years later from the perspective of a child, remain a haunting testimony of that time.

Decades later, her story has been brought to new audiences by her granddaughter, Isabella Skrzypczak, who translated the memoir into English and enriched it with her own reflections. In doing so, she not only preserved a family history, but also gave voice to a larger, often overlooked human experience.

With Isabella Skrypczak — translator of her grandmother Ida Kinalska-Pietruska's book *A Polish Girl in Siberia* — Joanna Sokołowska-Gwizdka discusses how family memory shapes subsequent generations, why certain experiences remain invisible in Western narratives of the war, and what it means to tell one's grandmother's story to the world.



*

Joanna Sokołowska-Gwizdka:

You were born and raised in Houston, yet you speak Polish beautifully. What kind of Poland did you come to know during your childhood visits to your grandmother?

Isabella Skrypczak:

I grew up in a home where Polish was the only language spoken, so it naturally became my first language. My parents sent me to a Polish school in Houston, so Polish identity was always a central part of who I am. But it was the time I spent in Poland with my family that truly shaped me.

The Poland I first encountered in the 1980s was marked by scarcity and grayness — a lack of basic goods, rows of concrete apartment blocks, a certain heaviness in the air. As a child, I felt a quiet sadness there, as if something essential was missing, even within myself.

Then came the 1990s — a country in transition, newly independent, slowly opening itself to the world. There was a sense that Poland was finally beginning to breathe again, although the process was far from easy. I remember small Fiat cars, Polonez vehicles, and even horse-drawn carts still present on the roads. In the countryside, there were houses with thatched roofs, and most families lived in apartment blocks, escaping on weekends to modest garden plots on the outskirts of cities.



Iza, as a Kraków girl, photo from the author's archive

Shops were few, and their shelves often empty. My grandmother treated rural patients, and in return received eggs, cream, or milk — simple exchanges that felt deeply human. There was no internet, only a handful of television channels, so we children lived mostly outdoors, often barefoot, inventing our own worlds. Those memories remain among the most vivid and joyful of my childhood.

By the early 2000s, Poland had changed dramatically. Joining the European Union and NATO, it began to flourish. New buildings appeared, the streets filled with different cars, and there was a sense of renewal. I remember feeling relief — as if Poland was finally being seen and valued.

At that time, I was interning at a law firm, volunteering, and studying abroad at the Warsaw School of Economics. Despite occasional remarks — being called “the American,” or gently teased about my grammar — I felt a deep sense of belonging in Poland. In many ways, more than in the United States, where I often felt like an outsider despite being born there.

Today, the Poland I see is vibrant, stable, and forward-looking — a place where people are consciously working to heal the wounds and traumas of previous generations. I feel grateful to be part of that process.



Four generations of women in 1988 – 43 years after the end of the war. From the left: Leokadia Sidorowicz, Ida Teresa Kinalska (the author’s grandmother), Małgorzata Kinalska (the author’s mother), and Isabella Skrypczak, photo from the author’s

archive.

*

Joanna Sokołowska-Gwizdka:

Your grandmother's story begins like a scene from a drama — a night raid, Soviet soldiers, deportation. When did you first hear this story?

Isabella Skrypczak:

I must have been about two years old. My grandmother was telling someone about that night — how soldiers entered her home with weapons. She didn't realize I was in the room, listening.

I remember feeling an overwhelming fear, as though the story were happening to me.

Joanna Sokołowska-Gwizdka:

You write that, as a child in Texas, you were afraid of a "Soviet soldier," even though the war had long ended. Would you say this reflects intergenerational trauma?

Isabella Skrypczak:

Yes — without question.

After years of therapy, personal healing, and studying intergenerational trauma and epigenetics — as well as working with others in similar contexts — I can say with certainty that this was a clear example of inherited trauma. There is substantial research that supports this phenomenon.



Leokadia Sidorowicz and Włodzimierz Soroko – the parents of the author's grandmother, when they began seeing each other, photo from the author's archive

Joanna Sokołowska-Gwizdka:

Did your grandmother speak openly about her experiences, or was there a long silence?

Isabella Skrypczak:

She did speak — with family, with colleagues, with neighbors. She shared fragments of her story: the deportation, the hunger, the uncertainty about her father, the people who helped her.

But these were general recollections. She rarely entered into detail.

Even so, we could feel the emotional weight behind her words — the grief of a lost childhood, the fear, the longing. It was only when she wrote everything down that the full depth of her experience became clear — and, with it, the origins of emotions I had carried myself.

Joanna Sokołowska-Gwizdka:

What prompted you to bring this story to an English-speaking audience?

Isabella Skrypczak:

At first, I translated the memoir for my daughter. I wasn't sure she would be able to read it in Polish one day.

Then the war in Ukraine began.

My family has roots in Lviv, and I felt a deep sense of pain seeing

war return to that part of the world. My grandmother took in a young Ukrainian woman and her eight-year-old daughter, Kira. I spoke with them often over FaceTime.

Kira was clearly traumatized — her breathing shallow, her body tense, her responses hesitant. It was unmistakable.

My grandmother said to her:

“Kira, my dear, I know what this is like. Russia invaded my country too. I was afraid too. But I survived — and you will survive as well. You will return home. Right now, you are safe.”

I watched my 88-year-old grandmother comfort that child — as if she were speaking to her younger self.

In that moment, something became very clear to me. I could not remain passive. In Kira, I saw my grandmother — and my daughter.

That was when I decided to translate and publish the book. So that children like Kira could live in peace. So that no child, anywhere in the world, would have to grow up in fear.



Leokadia Sidorowicz (top center) and her daughter Ida with friends in 1936, photo from the author's archive



Włodzimierz Soroko (first from the right), in the Polish Armed Forces in the West, most likely in Palestine in 1942, photo: author's archive

*

Joanna Sokołowska-Gwizdka:

How did you approach translating such a deeply personal story into English?

Isabella Skrypczak:

It was a long and demanding process, one that required many pauses — moments to search for the right words. Polish allows for a remarkable range of emotional nuance, and when I first translated my grandmother's text literally into English, I realized that something essential was missing. The emotional depth, the imagery — the elements that allow a reader to truly enter the experience — were not fully there.

So I had to reshape the narrative. In many places, I expanded descriptions and restructured passages in order to convey not only the meaning, but also the emotional truth of the original.

At some point, I realized that the story did not truly end with my grandmother's departure from Siberia. I began speaking with her for hours, conducting dozens of conversations to fill in the missing parts. Her two years in Kharkiv were extremely difficult, and her journey back to Poland was far from simple.

I also spoke with my mother, who sent me archival materials — articles about my great-grandfather, as well as documents detailing my grandmother's later achievements in medicine. I studied all of these carefully and incorporated them into the book.



A group of students on the steppe. Ida is at the top left, smiling, photo from the author's archive.

When I shared the manuscript with my father, he told me: "Iza, this is excellent. But an English-speaking audience will not

understand Soviet terminology or the historical context. You need to provide more background.” He was right.

I turned to historical works — books by Anne Applebaum, Norman Davies, and others — and gradually expanded the contextual framework of the narrative. It was a time-consuming process, because I wanted to be as precise and responsible as possible. The final text was reviewed by my godmother, who has worked with the United Nations and is an outstanding historian, as well as by professional fact-checkers at my publishing house.

Joanna Sokołowska-Gwizdka:

In the book, you reflect on how American education covers World War II extensively, yet says very little about the deportations of Poles to the Soviet Union. Why do you think this part of history remains relatively unknown?

Isabella Skrypczak:

The Soviet Union was part of the Allied forces. The United States, together with Stalin, emerged victorious from the war. Afterward, the U.S. became involved in the Nuremberg Trials, and by that time, the Cold War had already begun.

Including Stalin in those processes would have significantly escalated tensions. As a result, certain aspects of history —

including the fate of deported Poles — became politically inconvenient and were largely left unaddressed.

In a sense, this history was pushed aside in order to avoid further conflict.

Joanna Sokołowska-Gwizdka:

Were there moments during the translation when the story stopped being “a story” and became something deeply personal and emotionally overwhelming?

Isabella Skrypczak:

Yes — many times.

The most difficult passages for me were those describing my grandmother’s separation from her father, the experience of hunger, the loneliness, and the impossibility of returning home.



Ida's first school photo after returning to Poland from Siberia, at the age of fourteen, photo: author's archive

It felt as though entire generations of family history had been erased — as if they had never existed.

What affected me most profoundly was the dehumanization — the stripping away of dignity, of identity.

Joanna Sokołowska-Gwizdka:

Your grandmother's story is not only about suffering, but also about extraordinary resilience. What qualities do you admire most in her?

Isabella Skrypczak:

She has an extraordinary intuition. She connects with people very easily — there is something about her that naturally draws others in.

And she carries within her an immense inner strength. It is something you can feel — something she radiates.

Joanna Sokołowska-Gwizdka:

After returning from Siberia, your grandmother became a distinguished physician and scientist — a diabetologist and endocrinologist, and a recipient of multiple honorary doctorates. Do you believe her childhood experiences influenced her later path?

Isabella Skrypczak:

Yes, I do.

I believe her achievements are deeply connected to what she received from others during her time in Siberia — acts of kindness, gestures of the heart.

In the midst of fear and displacement, she encountered humanity. And I think she carried that energy within her throughout her life — passing it on to her patients and to

everyone she encountered.

Joanna Sokołowska-Gwizdka:

You describe translating this book as “an act of love.” Do you feel that this publication closes a chapter in your family’s history — or opens a new one?



Isabella Skrypczak with her grandmother, Ida Kinalska-Pietruska, photo from the author’s archive

Isabella Skrypczak:

It allows my family to understand ourselves more deeply — our relationships, our emotional world.

It helps us recognize our pain and release it — to separate our own lived experiences from the trauma we have inherited.

It teaches us how to honor our family history without passing its weight on to future generations.

Joanna Sokołowska-Gwizdka:

Do you feel that, through this book, you are giving voice not only to your grandmother, but to an entire generation of children deported to Siberia?

Isabella Skrypczak:

Absolutely.

This is not only the story of my grandmother, or even of Polish deportees. It is also the story of many other nations — Russian, Ukrainian, Belarusian, Jewish, and people from the Baltic countries.

There are many of us in the world who share this history.

Joanna Sokołowska-Gwizdka:

What universal message do you believe readers can take from this book today?

Isabella Skrypczak:

That the force of life is the most powerful force in the world.

That human pain is real — and deserves to be seen and met with compassion.

That acts of kindness matter.

And that a human being, stripped of labels, is sacred.

If we take the time to understand our family histories and work through intergenerational trauma, we may find peace.

And perhaps — just perhaps — we may move closer to a world without war.

*

We invite you to a meeting with the author at the Book People bookstore in Austin:



Dziedzictwo pamięci

Niektóre historie rodzą się w chwili, gdy ktoś puka do drzwi w środku nocy.



Isabella Skrypczak, tłumaczka syberyjskich wspomnień swojej babci

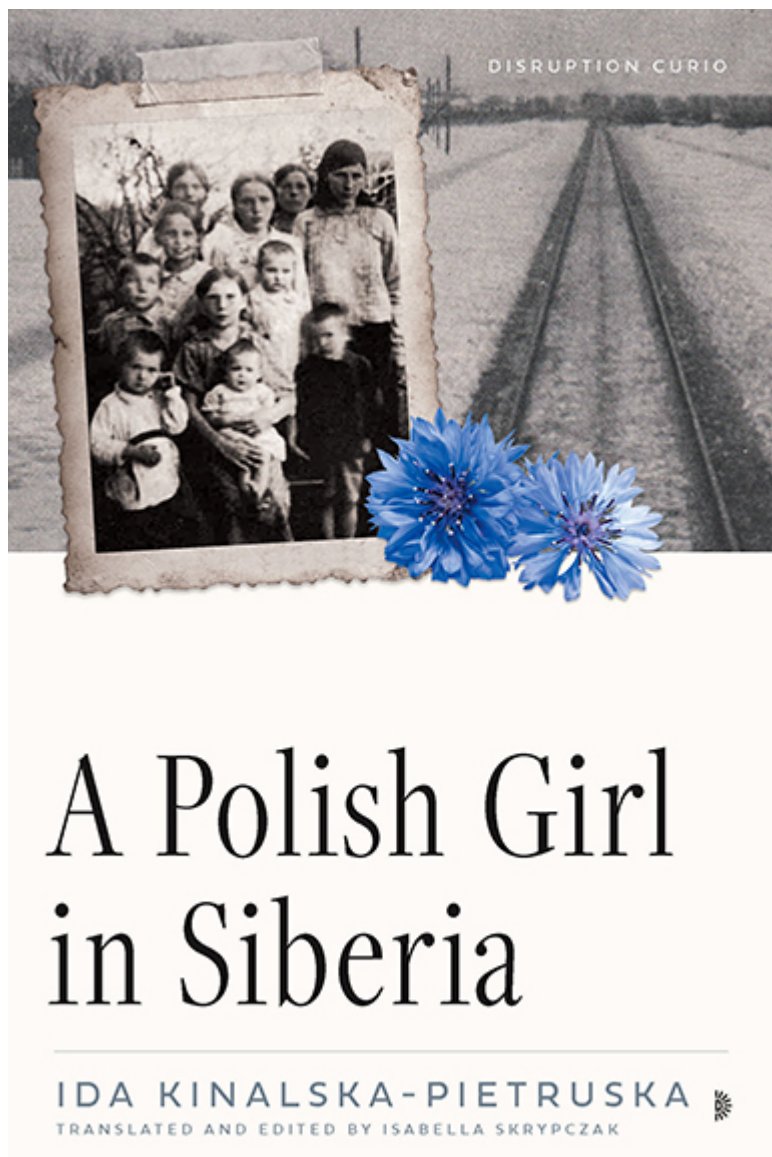
Z Isabellą Skrypczak - tłumaczką książki swojej babci Idy Kinałskiej-Pietruskiej „A Polish Girl in Siberia” – rozmawia Joanna Sokołowska-Gwizdka.

Historia XX wieku zapisała się w pamięci Europy wieloma

tragediami. Nie wszystkie jednak są równie obecne w świadomości świata. W cieniu opowieści o II wojnie światowej pozostaje dramat setek tysięcy Polaków deportowanych przez władze sowieckie na Syberię i do Kazachstanu.

Jedną z nich była Ida Kinalska-Pietruska. Miała zaledwie sześć lat, gdy w 1940 roku sowieccy żołnierze wyważyli drzwi jej domu i wraz z matką wysłali ją w podróż w nieznane — w bydlęcych wagonach, w głąb imperium Stalina. Jej wspomnienia z tamtych lat — zapisane z perspektywy dziecka — stały się przejmującym świadectwem czasu.

Po latach historia ta otrzymała nowe życie dzięki wnuczce autorki, Isabelli Skrypczak, która przetłumaczyła te wspomnienia na język angielski i opatrzyła je własnym komentarzem. Dzięki temu opowieść o deportacji, przetrwaniu i niezwykłej sile człowieka trafia dziś do nowych czytelników.



*

Joanna Sokołowska-Gwizdka: Urodziła się Pani i wychowała w Houston, ale świetnie mówi Pani po polsku. Jaką Polskę poznała Pani podczas wakacyjnych wyjazdów do babci?

Isabella Skrypczak: Wychowałam się w domu, w którym

mówiło się wyłącznie po polsku, dlatego język polski jest moim pierwszym językiem. Rodzice wysyłali mnie do polskiej szkoły w Houston, więc polskość zawsze była częścią mojej tożsamości. Lata spędzone z rodziną w Polsce również mnie ukształtowały.

Poznałam Polskę lat 80. Pamiętam biedę, szarość, brak podstawowych rzeczy i betonowe bloki. Odczuwałam wtedy smutek, jakby brakowało mi części własnej duszy. Potem przyszły lata 90., kiedy Polska zaczęła transformację — znów niepodległa, otwarta, jakby nareszcie mogła oddychać. Pamiętam jednak, że ta przemiana nie była łatwa i wymagała czasu. Po ulicach jeździły „maluchy” (Fiat 126p), polonezy, a także pojawiały się pojazdy konne, tzw. furmanki. Pamiętam domy na wsiach kryte strzechą, czyli dachami ze słomy. Większość ludzi mieszkała w blokach, a na weekend wyjeżdżała na swoje małe działki poza miastem.



Iza, jako krakowianka, fot. arch. autorki

Sklepów było niewiele, a towarów na półkach brakowało. Babcia leczyła biednych ludzi na wsi, a w zamian otrzymywała jajka, kiełbasę, śmietanę czy mleko. Nie było Internetu, tylko dwa kanały w telewizji, więc wraz z innymi dziećmi spędzaliśmy większość czasu na dworze, często boso. Jakie cuda wtedy wyprawialiśmy... To są moje najpiękniejsze wspomnienia z dzieciństwa.

Pamiętam też lata 2000., kiedy Polska weszła do Unii Europejskiej i NATO i bardzo się rozwinęła. Powstały nowe domy i sklepy, na ulicach pojawiły się różne marki samochodów. Przyjeżdżając do kraju, odczuwałam ulgę, że świat wreszcie docenił Polskę i Polaków. Pracowałam wtedy jako stażystka w

kancelarii prawniczej, wolontariuszka w organizacjach charytatywnych oraz studentka na wymianie w Szkole Głównej Handlowej w Warszawie.

W Polsce zawsze czułam się bardziej akceptowana niż w USA — jakbym należała do tego samego plemienia. Oczywiście, czasem nazywano mnie „Amerykanką”, pytano, czy w Teksasie jeżdżę do szkoły konno albo śmiano się z mojej polskiej gramatyki. Jednak w porównaniu z doświadczeniem w Stanach byłam tu bardziej u siebie. W USA, mimo że się tam urodziłam, często czułam się obca.

Dziś Polska, którą widzę, jest kolorowa, stabilna, zamożna i pełna środowisk, które dążą do gojenia ran i traum poprzednich pokoleń. Cieszę się, że i ja mogę w tym uczestniczyć.



Cztery pokolenia kobiet w 1988 roku – 52 lata po zakończeniu wojny. Od

lewej: Leokadia Sidorowicz, Ida Teresa Kinalska (babcia autorki), Małgorzata Kinalska (mama autorki) i Isabella Skrypczak, fot. arch. autorki

*

Historia Pani babci zaczyna się jak scena z dramatu — noc, żołnierze sowieccy, deportacja na Syberię. Kiedy po raz pierwszy usłyszała Pani tę opowieść i jak wpłynęła ona na Panią?

Pamiętam, że gdy byłam bardzo mała — miałam około dwóch lat — moja babcia opowiadała komuś, jak sowieccy żołnierze w środku nocy, z bronią w ręku, wtargnęli do jej domu. Nie zdawała sobie sprawy, że byłam w pokoju i to słyszałam. Ogarnął mnie wtedy ogromny strach, jakby ta historia dotyczyła bezpośrednio mnie.

Czyli to wczesne doświadczenie tak na Panią wpłynęło, że — jak pisze Pani w przedmowie — jako dziecko w Teksasie odczuwała Pani strach przed „sowieckim żołnierzem”, choć wojna dawno się skończyła. Czy to przykład tego, jak trauma przenosi się między pokoleniami?

Po latach terapii, pracy nad sobą oraz zgłębiania wiedzy o

traumie pokoleniowej i epigenetyce — także w pracy z klientami, gdzie dzielę się swoim doświadczeniem — wiem już na pewno, że był to przykład traumy przekazywanej między pokoleniami. Przeprowadzono na ten temat wiele badań i powstało wiele prac naukowych, które to potwierdzają.



Leokadia Sidorowicz i Włodzimierz Soroko – rodzice babci autorki,

gdy zaczęli się ze sobą spotykać, fot. arch. autorki

Czy Pani babcia długo milczała o swoich doświadczeniach z Syberii, czy raczej opowiadała o nich rodzinie?

Babcia rozmawiała o tym z bliskimi — w domu, w pracy, z sąsiadami. Opowiadała także podczas podróży. Mówiła, że

została zesłana z mamą, że nie wiedziała nic o ojcu, wspominała głód i ludzi, którzy jej pomogli. Były to jednak raczej ogólne opowieści — nie wchodziła w szczegóły.

W tych rozmowach wyczuwaliśmy ból, lęk, żal po utraconym dzieciństwie i tęsknotę za ojcem. Dopiero kiedy opisała swoje doświadczenia w książce i szczegóły jej gehenny zostały przelane na papier, zrozumiałam, skąd pochodziły również moje emocje.

Co było impulsem, aby pokazać tę historię amerykańskiemu czytelnikowi?

Na początku przetłumaczyłam opowieść babci dla mojej córki — nie byłam pewna, czy będzie na tyle знаła język polski, by móc ją kiedyś przeczytać w oryginale.

Potem wybuchła wojna w Ukrainie. Mam korzenie lwowskie ze strony dziadka, więc poczułam ogromny ból, że znów wojna dotyka moją rodzinną ziemię. Babcia przyjęła wtedy pod swój dach młodą Ukrainkę i jej ośmioletnią córkę Kirę.

Rozmawiałam z nimi wiele razy przez FaceTime. Widziałam, jak Kira była przerażona — oddychała płytko, jej ciało było sztywne, trudno jej było odpowiadać na proste pytania. Było widać, że doświadcza zespołu stresu pourazowego.

Babcia powiedziała jej wtedy:

„Kira, kochana moja, wiem, jak to jest. Rosja też napadła mój kraj, też musiałam mieszkać z obcymi ludźmi, też się bałam. Ale przeżyłam. I ty też przeżyjesz. Znowś będziesz w swoim domu. Teraz jesteś bezpieczna”.

Widziałam, jak moja 88-letnia babcia uspokaja dziecko — jakby mówiła do samej siebie sprzed lat.

Wtedy zrozumiałam, że nie mogę pozostać bierna. W Kirze zobaczyłam moją babcię. I moją córkę. Postanowiłam przetłumaczyć i wydać książkę, aby dzieci takie jak Kira mogły żyć w spokoju — i aby żadne dziecko na świecie nie musiało się bać.



Leokadia Sidorowicz (u góry pośrodku) oraz jej córka Ida z przyjaciółmi w 1936 roku, fot. arch. autorki



Włodzimierz Soroko (pierwszy z prawej), w Polskich Siłach Zbrojnych na Zachodzie, najprawdopodobniej w Palestynie w 1942 roku, fot. arch. autorki

*

Jak wyglądał proces przenoszenia tej bardzo osobistej opowieści na język angielski?

Proces był długi i wymagał wielu przerw, aby dobrać

odpowiednie słowa. Język polski pozwala wyrazić niezwykle subtelne stany emocjonalne. Kiedy przetłumaczyłam tekst babci na język angielski, zorientowałam się, że brakuje w nim tego, co zawierała babcia — uczuć i obrazów działających na wyobraźnię czytelnika, pozwalających mu utożsamić się z bohaterką.

Musiałam więc przekonstruować całość i w wielu miejscach dodać opisy, aby właściwie oddać sens i emocje oryginału.

Kiedy przetłumaczyłam część opowieści kończącą się na wyjeździe z Syberii, zdałam sobie sprawę, że to przecież nie jest koniec tej historii. Rozmawiałam więc z babcią przez wiele godzin, przeprowadziłam dziesiątki wywiadów, aby uzupełnić jej opowieść. Jej dwuletnie doświadczenia w Charkowie były niezwykle trudne. Również wyjazd z Ukrainy do Polski nie należał do łatwych.

Rozmawiałam także z moją mamą, która przesyłała mi artykuły o moim pradziadku oraz dokumenty dotyczące osiągnięć babci w jej karierze medycznej. Wszystkie te materiały dokładnie przeanalizowałam i włączyłam do książki.



Grupa uczniów na stepie. Ida jest u góry po lewej, uśmiechnięta, fot. arch. autorki

Następnie wysłałam całość mojemu ojcu. Powiedział: „Iza, to jest świetne. Ale świat anglojęzyczny nie będzie rozumiał ani sowieckich terminów, ani naszej historii — trzeba dodać więcej kontekstu”. Uznałam, że ma rację. Sięgnęłam więc do książek historycznych, takich jak *Gułag* i *Borderlands of Eastern Europe* Anne Applebaum czy *Europe: Between East and West* Normana Daviesa.

Po tej lekturze uzupełniłam książkę o szerszy kontekst historyczny. Zajął to dużo czasu, ponieważ zależało mi na rzetelności. Całość została następnie sprawdzona przez moją matkę chrzestną, która współpracowała z ONZ i jest znakomitą historyczką, a także przez zespół „fact-checkerów” w moim wydawnictwie.

W książce pojawia się refleksja, że w amerykańskiej edukacji dużo mówi się o II wojnie światowej, ale niewiele o deportacjach Polaków do Związku Sowieckiego. Dlaczego Pani zdaniem ta część historii wciąż jest tak mało znana?

Związek Sowiecki należał do aliantów. Stany Zjednoczone wraz ze Stalinem wygrały wojnę. Po jej zakończeniu Ameryka zaangażowała się w procesy norymberskie, a ponieważ rozpoczęła się już zimna wojna, włączenie Stalina do tych procesów mogłoby jeszcze bardziej zaostrzyć napięcia.

W rezultacie nasza historia stała się w pewnym sensie „niewygodna” i przez lata pozostawała na marginesie, aby nie prowokować dodatkowych konfliktów politycznych i nie drażnić Stalina.

Czy podczas tłumaczenia były momenty szczególnie trudne emocjonalnie — kiedy historia przestawała być historią, a stawała się osobistym doświadczeniem?

Oczywiście — było wiele takich momentów. Najtrudniejsze były dla mnie fragmenty dotyczące rozdzielenia babci z ojcem, głodu, samotności oraz niemożności powrotu do domu.

To tak, jakby ktoś wymazał setki lat historii rodzinnej — jakby ona nigdy nie istniała. Najbardziej poruszyła mnie dehumanizacja człowieka.



Pierwsze zdjęcie szkolne Idy po powrocie do Polski z Syberii, w wieku czternastu lat, fot. arch. autorki

Historia Pani babci to nie tylko opowieść o cierpieniu, ale także o niezwykłej sile przetrwania. Czy widzi Pani szczególne cechy, za które Pani podziwia babcię?

Babcia ma niezwykłą intuicję. Z łatwością nawiązuje relacje z ludźmi i przyciąga ich do siebie. Ma też ogromną wewnętrzną siłę, którą emanuje.

Po powrocie z Syberii Pani babcia została wybitną lekarką i naukowcem — diabetologiem i endokrynologiem, laureatką m.in. dwóch doktoratów honoris causa. Czy uważa Pani, że doświadczenia z dzieciństwa wpłynęły na jej późniejszą drogę życiową?

Wierzę, że jej osiągnięcia były związane z tym, co otrzymała od zwykłych ludzi na Syberii — z darem serca. To była energia dobra, którą dostała od innych w czasach strachu i tułaczki. Myślę, że nosiła ją w sobie przez całe życie i przekazywała dalej — swoim pacjentom i ludziom wokół siebie.

Mówi Pani o tłumaczeniu tej książki jako o „akcie miłości”. Czy czuje Pani, że ta publikacja zamyka pewien rozdział w historii rodzinnej, czy raczej go otwiera?

Ta książka pozwala mojej rodzinie lepiej zrozumieć samych siebie, nasze relacje i nasz świat. Pomaga zrozumieć nasz ból i się od niego uwolnić — oddzielić własne doświadczenia od traum odziedziczonych. Uczy nas szacunku do historii rodzinnej, ale bez przenoszenia jej ciężaru na kolejne pokolenia.



Isabella Skrypczak z babcią, Idą Kinałską-Pietruską, fot. arch. autorki

Czy ma Pani poczucie, że poprzez tę książkę daje Pani głos nie tylko swojej babci, ale całemu pokoleniu dzieci deportowanych na Syberię?

Zdecydowanie tak. To nie jest tylko historia mojej babci i zesłanych Polaków. Dotyczy również wielu innych narodów — rosyjskiego, ukraińskiego, białoruskiego, żydowskiego czy mieszkańców krajów bałtyckich. Jest nas wielu na świecie.

Jaką uniwersalną i wciąż aktualną naukę można wynieść z tej książki?

Myślę, że siła życia jest najpotężniejszą siłą na świecie. Że ludzki ból jest prawdziwy i warto go zauważać oraz odpowiadać na niego współczuciem. Że liczą się gesty płynące z serca. Że człowiek, pozbawiony etykiet, jest święty.

Jeśli zrozumiemy przeszłość naszej rodziny i uporamy się z traumą pokoleniową, możemy odnaleźć spokój. A może wtedy będziemy w stanie stworzyć świat bez wojen.

*

Zapraszamy na spotkanie z autorką w księgarni Book People w Austin:



The poster features a dark blue background with a white border. On the left, there is a circular portrait of Isabella Skrypczak, a woman with long blonde hair, wearing a dark jacket and holding a small blue flower. To her right is the book cover for 'A Polish Girl in Siberia' by Ida Kinalska-Pietruska, which shows a black and white photo of a group of people and a blue flower. The text on the right side of the poster reads: 'Isabella Skrypczak with Rachel Merrill Moss Friday, April 10 at 7 PM'. At the bottom, there are logos for 'DOY DOY DOY', the 'AUSTIN POLISH SOCIETY' (with a Texas state outline), and 'Book People' with the tagline 'A Community Bound by Books'.

Isabella Skrypczak
with Rachel Merrill Moss
Friday, April 10 at 7 PM

A Polish Girl in Siberia
IDA KINALSKA-PIETRUSKA
TRANSLATED AND EDITED BY ISABELLA SKRYPCZAK

DOY DOY DOY
AUSTIN POLISH SOCIETY
Book People
A Community Bound by Books