

Recenzja pracy doktorskiej mgr Anny Poduszyńskiej

Wydział Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie

Praca doktorska Anny Poduszyńskiej składa się z cyklu różnorodnych prac plastycznych (obrazów olejnych, akwarel, rysunków, obiektów rzeźbiarskich, fotografii i wydruków cyfrowych) pod wspólnym tytułem *O – tworzenie* oraz rozprawy pisemnej, zawierającej sześć rozdziałów, noszącej tytuł *Niedokończone arcydzieło. Warsztat artysty*. Zanim przejdę do omawiania poszczególnych części tej pracy, choć nie ma takiego zwyczaju, chcę poinformować, iż jestem pod wrażeniem wysokiego poziomu całego doktoratu, tak jego części praktycznej jak i teoretycznej, pozostających ze sobą w ścisłym związku. Dodam jeszcze, iż zrecenzowanie całości nie jest łatwym zadaniem, ale też doktorantka nie stawia przed sobą łatwych wyzwań, a ma ambicję i potrzebę podejmowania zadań trudnych, nieoczywistych, niejednoznacznych.

Już same tytuły nastrożają trudności w ich odczytaniu i interpretacji. Tytuł *O – tworzenie*, co prawda bez wykrzyknika na końcu, może wyrażać entuzjazm i podziw dla twórczych możliwości człowieka, zaś w tym przypadku odnosi się również do procesu odlewania rzeźb, ale ten wątek rozwinę później. Pierwsza część tytułu rozprawy *Niedokończone arcydzieło* wnosi, przynajmniej takie jest wrażenie nim się jej nie przeczyta, ton prowokacji. Obszar pojęć i zagadnień, po którym porusza się autorka w swoim tekście, obejmuje takie hasła, kategorie i problemy, jak dzieło niedoskonałe, twórczość o charakterze autotelicznym, teoria dzieła idealnego i towarzyszący mu mit siły destrukcyjnej, wymagającej ofiar w zamian za obietnicę doskonałości, zagadnienie przedstawiania rzeczy nie takimi, jakie są, ale zgodnymi ze swoją doskonałością, pojęcie teurgii, pokusy tworzenia obiektów „jak żywych” i złudzenia „prawdziwości” obiektu, czy kategoria *non finito*; zapewne nie wymieniłem wszystkich interesujących autorkę spraw. Poruszone, z konieczności – hasłowo, tematy, choć są ze sobą spokrewnione, jednak każdy z nich mógłby posłużyć za inspirację do odrębnej rozprawy. Mam poczucie, iż ten erudycyjny tekst jest zbyt esencjonalny, jak za mocna kawa czy herbata, i jego czytelnik czuje się oszołomiony nadmiarem dostarczonych mu bodźców. Wolałbym, aby poszczególne wątki były bardziej rozbudowane, opisane w sposób swobodniejszy literacko, bardziej „zmysłowym” językiem, ale prawo do zmysłowości przyznaje Poduszyńska bardziej pracom plastycznym, niż wypowiedzi werbalnej. Muszę jednak dodać, że rozległość zainteresowań autorki, ujawnionych w rozprawie, jest imponująca, zaś dyscyplina zwięzłości, jaką sobie narzuciła, wiąże się, jak sądzę, z poczuciem zachowania zwyczajowych rozmiarów tego rodzaju wypowiedzi.

Jak rozumieć tytuł rozprawy doktorskiej *Niedokończone arcydzieło*? Jedną z inspiracji dla rozmyślań autorki nad dziełem artystycznym, własnym i dziełem jako takim, była powieść Balzaca *Nieznane arcydzieło* (nigdy nie czytałem). Jej bohater, malarz tworzący przez lata obraz ukochanej kobiety, wzorował się na Tycjanie, którego późne dzieła „... chociaż sprawiają wrażenie niegotowych, (nieukończenia a nawet niedoskonałości ...) są arcydziełami sztuki malarskiej”. Doktorantka wspomina też

Vermeera, ma na myśli dzieła, które „opierają się naszej analizie, dlatego intrygują”.

Późne obrazy Tycjana, które studiował balzakowski bohater Frenhofer, reprezentują kategorię *non finito*, gdzie „cień jest tylko rzeczą przypadkową”. A jednak – zastanawiam się – czy dążenie poprzez dzieło sztuki do formy idealnej, a jednocześnie prawdziwej, jest możliwe bez kapryśnego światłocienia, na który skazuje nas życie na Ziemi, pod Słońcem? Doktorantka podsuwa też inną koncepcję dzieła (dla której inspiracją był pokaz w izraelskim pawilonie na Biennale w Wenecji w 2013 r.) – prac „funkcjonujących w grupie jak ławica”. U podstaw obu tendencji znajduje się „nieukończoność”, w znaczeniu – „otwarte” dzieło. Autorka dodaje: „moim ideałem jest sytuacja, w której lekkość i niedopowiedzenie spotykają się z malarską wnikliwością.

Sama wybiera drogę niewyczerpanego zwielokrotnienia motywów, jako gwarancję, a przynajmniej obietnicę, wiecznego uczucia niedosytu i kolejnych realizacji twórczych. Celem, ku któremu dąży, jest arcydzieło, pozostające zawsze przed nami, nieosiągalne, ale poruszające nasze twórcze *perpetuum mobile*.

Pierwszy rozdział swojej rozprawy opatrzyła mottem z Goethego – „Artysto, twórz, nie gadaj!”, drugi zamyka słowami: „...choć <<materialnie>> jesteśmy ukształtowani z tego samego budulca, to jednak za naszą właściwą formę odpowiedzialna jest mowa? Chciałoby się wręcz napisać <<na początku było Słowo>>”. Werbalizacja niejasnego przesłania w postaci tytułu jest bardzo potrzebna wielu twórcom już na początku pracy artystycznej (sam do nich należę). Kimś takim był Tadeusz Brzozowski, który nie mógł rysować (bo nie dotyczyło to obrazów) jeśli nie miał precyzyjnego tytułu dla rysunku, nie istniejącego jeszcze nawet w jego wyobraźni – słowo uruchamiało wyobrażenie.

W czwartym rozdziale pt. *Konteksty* autorka stwierdza: „biorąc pod uwagę XX wieczne podejście do tematu, w odniesieniu do malarstwa <<znajdowanie>> jest ważniejsze od <<poszukiwanie>>”, ale wcześniej w rozdziale trzecim *Refleksje*, pisze: „Uważam, że <<artyści szukają wyników refleksji nad tym, co nieprzedstawialne, właśnie za pomocą obecności, której brak spowodowałoby, że nie byłiby malarzami a myślicielami>>”. Często spotykam się dziś z wypowiedziami różnych artystów, powołujących się na nieco demagogiczne powiedzenie Picassa, który nie szukał, a znajdował. Sądzę, że to tylko efektowna gra słów, które w gruncie rzeczy znaczą to samo. Nie przekonuje mnie też, gdy doktorantka, powołując się na Jeana-Francoisa Lyotarda, mówi, że malarze pozbawieni możliwości tworzenia obrazów, byłiby myślicielami. Jest zapewne wiele artystycznych osobowości, które mogą potwierdzać takie domniemanie i zdecydowanie więcej przeczących mu; owi malarze zostaliby raczej samobójcami, czy, w wersji łagodniejszej (choć także ponurej) alkoholikami, czującymi się myślicielami po wódce. Chyba, że poruszamy się w sferze rozwiązań idealnych a nie realnych (ku czemu autorka przejawia skłonność).

Zastanawiając się nad podejściem artysty do swojej pracy, procesem tworzenia i wyobrażeniami o dziele idealnym, Poduszyńska pokazuje różne postawy i tendencje, świadoma odmienności prezentowanych obok siebie poglądów. W moim odczuciu to bardzo pozytywny rys tego tekstu, „spokojne mówienie, wybieranie i

rezygnowanie”, ów brak zapalczowości, która na ogół cechuje młodych ludzi.

W tym samym, czwartym, rozdziale Poduszyńska pisze: „Myślę, że (...) w dziele powinny się spotkać różne jakości: zachwyt zdumionego oka, przeżycie oraz refleksja nad będącą często poza naszym zasięgiem obecnością, ale także powiązanie z innymi dziełami <<w nieskończonym przekazie zmysłowości, który nazywamy kulturą>>”. Chciałbym odnieść się teraz do ostatniej części tej wypowiedzi. Kiedy zobaczyłem reprodukcje prac Anny Poduszyńskiej, zaczynając od tej na okładce książki, zdumiało mnie, jak silnie niektóre z nich są inspirowane formami charakterystycznymi dla twórczości prof. Jacka Waltośa. Pisząc ostatnio recenzje prac doktorskich młodych artystów krakowskich, dostrzegałem w ich realizacjach inspiracje twórczością wcześniejszych współczesnych artystów, w jednej – dziełem Mieczysława Wejmana, w drugiej – Leszka Sobockiego. Były to powiązania nieuświadomione, a tym samym – przekonujące w swojej autentyczności. Związki cyklu *O – tworzenie* z twórczością Waltośa (mam na myśli jego *Płaszcz miłosiernego Samarytanina*, ale i inne cykle malarskie czy rzeźby, np. *Sam*, gdzie formy pozytywowe ludzkich postaci spotykają się z negatywowymi, mającymi w intencji autora mówić nam o nieobecności drugiej osoby), są nawet bardziej oczywiste niż tam. O tym, jak silnie a zarazem twórczo działa nieuświadomione ukierunkowanie, świadczyć może refleksja tego artysty w związku z tytułem, jaki nadał swojemu cyklowi, odnoszącemu się do biblijnej przypowieści o miłosiernym Samarytaninie. „Skąd wziął się u mnie płaszcz? – pytał – przecież w Biblii nie ma mowy o żadnym płaszczu!” Płaszczem nazywają często rzeźbiarze gipsową, bezkształtną z wierzchu formą, okrywającą odlew, o czym Waltoś, sam rzeźbiarz, doskonale wie. „Płaszcz” w tytule jego prac pojawił się jednak pomijając ów związek, na zasadzie skojarzenia z miłosiernym gestem dzielenia się odzieniem, a w szerszym planie ów płaszcz staje się znakiem związku z drugim człowiekiem, potrzebą czułości, zmysłowej i duchowej bliskości z tym drugim.

W intencji Anny Poduszyńskiej gipsowa forma – matka, ważny rekwizyt w procesie powoływania do istnienia odlewu rzeźby, zjawia się w jej pracach tak, jakby autorka, jak pisze: „chciała namalować wspomnienie o ciele, odcisnięte w czułym gipsie”. I zaraz dodaje: „Podążając za Lyotardem mogę napisać, że właśnie w ten sposób wizualizowana przeze mnie <<obecność przechodzi w obraz>>”. Tak świadoma swoich zamierzeń, powołuje się na autora książki *Co malować*, nie uświadamiając sobie, że podąża przede wszystkim za przesłaniem, które niesie ze sobą dzieło Jacka Waltośa. Owe silne, nieuświadomione związki pomiędzy artystycznymi postawami, przesłaniami i dziełami, traktuję jako niezwykle ważne i cenne, bezinteresowne, nie służące żadnym doraźnym celom, świadczące o głębokich więziach (poziomych i pionowych) pomiędzy ludźmi i ich szeroko rozumianymi dziełami, duchowym pokrewieństwie, na którym opiera się kultura, nie tylko artystyczna.

Kończąc ten wątek, może przydługi, jednak dla mnie istotny, mogę domyślać się, że staż w pracowni rzeźby prof. Karola Bady, traktowany przez Poduszyńską jako punkt wyjścia do podjęcia działań na rzecz pracy doktorskiej, stanowił okreśną, niejasną dla niej drogę ku „znaczącym” formom, występującym wielokrotnie w twórczości Waltośa, przyciągającym ją, niczym magnes. Jak w swojej ostatniej książce pisze Adam Zagajewski, o czym innym oczywiście, „potrzebowała

empirycznego faktu, który by zaspokoił jej wyobraźnię”.

Poduszyńska szczegółowo opisuje „komplementarne względem siebie” cykle malarstwa, rzeźb, rysunków i fotografii, składające się na jej artystyczną pracę doktorską, stanowiące – rzeczywiście – ławicę obiektów, utworzonych „za pośrednictwem różnych mediów”. Przywiązuje dużą wagę do układu prac w przestrzeni planowanej wystawy, chciałaby wywołać „wrażenie znajdowania się <<wewnątrz procesu umysłowego>> a także <<wewnątrz labiryntu przestrzeni warsztatu>>, z którego wyłania się dzieło”. Ciekaw jestem, jaki kształt nada swojej prezentacji, moja wyobraźnia, po oglądaniu reprodukcji prac i przeczytaniu uwag autorki, podsuwa mi wnętrza sześcianu, a może bryły bardziej wyrafinowanej i skomplikowanej, wielościanu zbliżającego się do formy kuli, we wnętrzu którego poszczególne obiekty, umieszczone będą nie tylko na ścianach ale i usytuowane w przestrzeni. Przemieszczając się wśród nich można by łączyć w wyobraźni owe kadry i fragmenty w większe, trójwymiarowe całości, w jedną, dużą całość. Byłoby to chyba jednak bardzo trudne do zrealizowania. Przychodzi mi też na myśl pomysł, również niemożliwy w naszych warunkach do przeprowadzenia, oby wizualne przedstawienia wspierane były odgłosami działań w pracowni rzeźby: dźwiękiem towarzyszącym uzyskiwaniu odpowiedniej konsystencji gliny, szelestem folii okrywającej glinianą formę, odstukiwaniem gipsowego płaszcza. Pracownie malarska czy rysunkowa nie dostarczają tak spektakularnie efektownych dźwięków, fotografowaniu towarzyszy co najwyżej odgłos migawki aparatu, rejestrującego swój kadr.

Anna Poduszyńska wypowiada się językiem realizmu, niejednokrotnie etapem pośrednim dla obrazów i rysunków jest notatka fotograficzna, ale fotografie występują także samodzielnie w jej pracy doktorskiej. Sama tak komentuje założenia i realizację własnego programu: „Zależało mi na tym, aby całość, pomimo użycia różnorodnych mediów (...) stanowiła spójny wielogłos na temat procesu powstawania dzieła”. Artystka przywiązuje dużą wagę do strony technologicznej wszystkich plastycznych dziedzin składających się na cykl *O – tworzenie*. Prace malarskie – pisze – „zostały zrealizowane (...) w technice olejnej z wykorzystaniem metody laserunku oraz warstwowego nakładania farb. (...) Prace rysunkowe i fotograficzne, skromniejsze w użyciu środków artystycznego wyrazu, operują (...) linią i plamą. (...) Ich niezobowiązujący charakter, zawieszony między studium a szkicem, między zainscenizowanym kadrem a notatką wizualną „zdjętą” z rzeczywistości, mają na celu wprowadzenie do całej koncepcji lekkości, przydającej jej eksperymentalnego charakteru. W istocie forma prac, sprawiających nawet wrażenie „nieskończenia”, została nasycona na tyle, na ile trzeba” – stwierdza z przekonaniem i pewnością siebie.

Tematycznie cykl dotyczy, w znacznej mierze, powstawania dzieła w pracowni rzeźbiarskiej, różnym etapom takiej pracy; dużo uwagi poświęca Poduszyńska formie rzeźby omotanej folią czy powstawaniu odlewu. Obok przedstawień twarzy studentów (szczególnie interesuje ją, nie tylko w tych pracach, kształt i materia włosów w relacji z materia skóry, ciała ludzkiego), rąk i dłoni z narzędziami, pojawiają się obrazy niemal abstrakcyjne. Drewniane i metalowe konstrukcje „szkieletów” rzeźb, gips pod różnymi postaciami, fałdy folii okrywającej glinę, czy

zdeformowane wielokrotnym wyciskaniem zawartości tubki farb składają się na przedstawienia nieczytelne, nieoczywiste dla kogoś, kto nie zna realiów rzeźbiarskiego czy malarskiego atelier. Jednak wyraźny za każdym razem modelunek światłocieniowy w obrazach, rysunkach i fotografiach mówi, że mamy do czynienia z iluzją realnej, choć niejasnej, tajemniczej rzeczywistości.

Anna Poduszyńska zdążyła wypracować już swoją własną gamę barwną, która czyni ją rozpoznawalną wśród innych malarzy. Najrozmaitsze odcienie szarości, na ogół ciepłe, raz zielonkawe, to znów ugrowe, zestawia arbitralnie z plamami oranżów i żółcieni, rzadziej z czerwieniami czy błękitami.

Artystka dostrzega analogię swoich doświadczeń nabytych w pracowni rzeźbiarskiej, gdzie działała w grupie studentów, do wspomnianej już przeze mnie instalacji Ratmana z Biennale w Wenecji, przede wszystkim jej końcowej fazy w pomieszczeniu przy kawaletach. Pobudza ją to do refleksji nad takimi zagadnieniami, jak relacje między jednostką a grupą, siłą wspólnoty i kolektywnego działania. Podobnie jak Ratman tworzy zapisy procesu twórczego, w którym uczestniczą młodzi ludzie obok niej, ale nie interesują jej instynktowne działania w grupie, raczej zaangażowanie we współpracę, pomaganie sobie nawzajem. Przy okazji ujawnia się jej natura wolontariuszki i umiejętność łączenia, mówiąc najogólniej, sztuki z życiem, zainteresowań artystycznych z dostrzeganiem potrzeb innych ludzi. „Bycie w świecie i wobec innych – napisała – okazuje się równie istotnym elementem kreacji rzeczywistości, jak praca twórcza”.

Język swobodnego realizmu, nie poddawanego żadnym zabiegom stylizacji czy ekspresywnej deformacji, którym posługuje się doktorantka w swojej dotychczasowej twórczości, kieruje ją w stronę „klasycznie rozumianej kategorii piękna” czy „obowiązujących kanonów estetycznych”, cokolwiek to znaczy. Na pewno dzieło Poduszyńskiej ma ambicje mierzenia się z pięknem, rozumianym jako coś naturalnego, czego nie trzeba udoskonalać przez estetyzujące manipulacje, poprawiające urodę świata, ale może to stanowić temat rozważań teoretycznych.

Pracom na płaszczyznach towarzyszą niewielkich rozmiarów rzeźbiarskie objekty; to odlewy własnych dłoni, fragmentów twarzy z ustami i uchem – „Ani śladu oka”, powtórzę za Cendrarsem, oraz ulepione z masy plastycznej tubki w skali naturalnej z resztkami farb. Komuś mogłoby przyjść do głowy pytanie: po co lepić tubki, nie różniące się niemal od prawdziwych?, ale takie rozwiązanie byłoby zbyt proste, żeby nie powiedzieć – banalne, dla Anny Poduszyńskiej. Myślę natomiast, że mogłaby pomieszać ze sobą własnoręcznie zrobione objekty z prawdziwymi, zwykłymi przedmiotami, które dziś należy nazywać artefaktami, nie inaczej.

Czarno-białe fotografie należące do cyklu *O – tworzenie*, na których widać dłonie artystki i ich odlewy, sprawiają dziwne, niemiłe odczucie. Dostrzega to też autorka i tak komentuje: „... złudzenie <<prawdziwości>> obiektu przedstawiającego postać lub fragment ciała ludzkiego, daje dość niepokojące wrażenie”. Rozwija ciekawie ów wątek, odnosząc się do pojęcia teurgii. Zapewne nie tylko niepokój, ale bardziej skomplikowane względy spowodowały powrót do „sztuczności”, jak określa to artystka, decydując o polichromowaniu rzeźb w charakterystycznej dla siebie

kolorystyce. Być może wybór tych właśnie fragmentów ciała – dłoni, ust, ucha, ma skierować naszą uwagę na inne zmysłowe doznania podczas procesu twórczego, poza wzrokowymi.

Jeśli mam wskazać rys oryginalności i nowości doktorskiego przedsięwzięcia Anny Poduszyńskiej, tę cegiełkę dokładaną do gmachu sztuki, wznoszonego przez ludzkość, to w tym przypadku dochodzi do głosu paradoks. Artystka zdaje się być tradycjonalistką, żeby nie powiedzieć – konserwatystką, malarzem – optykiem, przywiązuje dużą wagę do strony technologicznej wszystkich plastycznych dziedzin, składających się na cykl *O – tworzenie*, co dziś nie jest powszechnym zjawiskiem. W czasach, gdy nowość zdaje się być pierwszą wartością, doktorantka, zamiast patrzeć prosto w dal, chętnie rozgląda się dookoła czy nawet ogląda za siebie. Pisze tak: „Myślę, że nowość – ta ulotna kategoria (jako ciągle dezaktualizująca się i zmieniająca – mój przypis), której pożądamy artyści i krytycy – powstaje w relacji między obrazami w nieustannym dialogu, jaki toczy się za naszymi plecami”. Cóż to znaczy, że za naszymi plecami? Chodzi zapewne o to, iż jakakolwiek nowość w dziele sztuki nadaje mu wartość i siebie uwiarygadnia wówczas, gdy dążenie ku nowości nie jest głównym celem aktywności twórczej, a dzieje się niejako poza artystą, choć ujawnia się w jego dokonaniach. Tylko wówczas, moim zdaniem, osiąga wysoką cenę jako autentyk. Pytanie, czy dążenie do nowości, traktowane przez artystę priorytetowo, nie może być autentyczne, podsuwa mi taką odpowiedź – zapewne może, ale takie ambicje, przejawiające się w sztuce, nie interesują ani doktorantki, ani mnie; uważam je nawet za nieco chorobliwe. Mottem drugiego rozdziału rozprawy Poduszyńskiej są słowa Picassa – „Po Altamirze wszystko jest dekadencją”, stwierdzenie, jak to u wielkiego XX-wiecznego prowokatora, znów cokolwiek demagogiczne. Autorka publikuje je, jak sądzę, z przekorą; mogę się domyślać, że nie całkiem daje wiarę tym słowom, reprezentując młodzieńcze przekonanie o nieograniczonych możliwościach ludzkich dociekań i rozwiązań, nawet gdy uważamy, iż w sztuce nie następuje postęp – „Po Altamirze wszystko jest dekadencją”.

Odnoszę się na koniec do zagadnienia, którym i doktorantka zamyka swoją rozprawę, pod hasłem „pochwała niczego”. Autorka bierze mianowicie pod uwagę czyjeś ewentualne opinie, iż jej prace przedstawiają „nic”. Żałuję, że i ten wątek, który mógłby być tematem całego jej tekstu, traktuje hasłowo. Co prawda wskazuje dzieła XVII wiecznego malarza holenderskiego Gijsbrechtsa, które nazywa idealnymi przykładami „obrazu w obrazie i o obrazie” i zastanawia się, czy jej cykl także osiąga efekt „szkatułkowości obrazów”. Dla mnie ważniejszy zdaje się namysł nad owym „nic”, wobec dzieł odnoszących się bezpośrednio i górnolotnie do idei i ideałów, poruszających ludzkość w każdym pokoleniu.

Parafrazując myśl Gombrowicza – „... ideały wcale nie są potrzebne, aby odkryć najwyższą wartość, wystarczy nie jeść trzy dni, a kawałek chleba stanie się tą wartością;”, zamieńmy chleb na pracę artystyczną, której z życiowych powodów nie możemy przez czas jakiś kontynuować i odczuwamy jej dotkliwy brak. Inny przykład: Józef Czapski na słowa krytyka, iż maluje „... nieistotne przedmioty, takie jak stolik nocny z kawałkiem sznurka na blacie”, odpowiedział: „Tak, to prawie nic, ale to prawie nic oznacza wszystko”. Aby podnieść jeszcze doktorantkę na duchu, choć

pewnie nie jest to konieczne, dodam fragment wiersz Czesława Miłosza pod znaczącym tytułem *Nie więcej* – „Z odpornej materii / Co da się zebrać? Nic, najwyżej piękno”.

Myślę, że przykładów namysłu artystów, nie tylko tych największych, nad owym „nic”, które może, ale nie zawsze musi stać się wszystkim, można by szukać, czy raczej, jak chce Picasso, znajdować bardzo wiele.

Konkludując: po zapoznaniu się z pracą doktorską mgr Anny Poduszyńskiej stwierdzam z przekonaniem, że doktorantka w swojej pracy prezentuje bardzo ciekawe rozwiązanie artystyczne, ujawniające jej dużą wiedzę i talent. W poszukiwaniu własnego języka plastycznego łączy indywidualność z odwołaniami do tradycji, wykazała się także ogólną wiedzą w różnych dziedzinach sztuki. Jestem przekonany, że posiada umiejętności do prowadzenia samodzielnej pracy twórczej. Wnioskuje do Rady Wydziału o przyznanie mgr Annie Poduszyńskiej stopnia doktora w dziedzinie – sztuki plastyczne, w dyscyplinie artystycznej – sztuki piękne. Uważam też, że praca doktorska zasługuje na wyróżnienie i proponuję Radzie Wydziału przegłosowanie mojego wniosku w tej sprawie.

3 – 30 VI 2019
Kamieński


prof. Stanisław Zbigniew