

Andrzej Kreutz Majewski - autoportret

Andrzej Kreutz Majewski

W Teatrze Wielkim w Warszawie przez ostatnie dziesięciolecie zmieniali się często dyrektorzy artystyczni, dyrygenci, reżyserzy, soliści, zmieniały się estetyczne prądy, ale przez ponad czterdzieści lat stale obecny tu był jeden wielki artysta-scenograf, Andrzej Kreutz Majewski, przez swoje dokonania decydujący o randze wizualnego oblicza narodowej sceny operowej.

Zmarły 28 lutego 2011 światowej sławy scenograf, zaliczany – obok Josefa Svobody – do światowej czołówki plastycznych inscenizatorów teatru muzycznego drugiej połowy XX wieku, był artystą wszechstronnym: malarzem, reżyserem, poetą i pedagogiem.

Myślenie symboliczne cechuje całą jego twórczość. Te same tematy, motywy plastyczne, zna-



Andrzej Kreutz Majewski

© J. Mularzowski

ki symboliczne przewijają się w malarstwie, projektach scenograficznych, poetyckich obrazach dramatu, jak też w *Dzienniku*.

Jako scenograf debiutował pracą dyplomową - Horsztyńskim J. Słowackiego (reż. B. Dąbrowski) w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie w 1959. Równolegle do pracy w teatrach dramatycznych podjął Majewski współpracę z teatrami muzycznymi. A muzyka była jego żywiołem. Wkrótce Bohdan Wodiczko reformujący warszawską scenę operową zaprosił do współpracy Majewskiego; w 1962 zaprojektował on scenografię do słynnych, nowatorskich wieczorów baletowych. Były wśród nich: *Judith Honeggera*, *Święto wiosny*, *Pietruszka*, *Orfeusz* Strawińskiego. Nominowany w 1966 na naczelnego scenografa Teatru Wielkiego współtworzył oblicze artystyczne tej sceny do przejścia na emeryturę (2005) i przekazania stanowiska swemu ukochanemu uczniowi, Borysowi Kudlińce.

Z początkiem lat siedemdziesiątych zarysowała się wyraźna linia jego działań uniwersalizujących dramat przez ahistoryczność obrazu i mocną ekspresywność w metaforycznych obrazach uzyskiwaną dzięki stosowaniu bardzo różnych technik i materiałów, często poddawanych destrukcji oraz tworzeniu nowych struktur, m.in. dzięki nowej, odkrywczej wówczas technologii.

Po raz pierwszy zastosował, opartą na wynalazkach chemii, technikę tworzenia ekspansywnej faktury dekoracji w *Salome* R. Straussa (reż. A. Everding, Covent Garden w Londynie 1970). Łącząc dwa komponenty uzyskał płynącą plastikową lawę, szumiącą i zastygającą prędko w sze-



Andrzej Kreutz Majewski z Robertem Satanowskim

roki strugach. W gorącej masie zatapiał fragmenty opalizujących szkielek, folii, naczyń z kolorowych metali, kłębow szklanej waty oraz odlanych w żywicy chemicznej form biologicznych i geometrycznych.

Nad piętrami falistych tarasów bogatych w relief jak „świątynia w Elefancie” i nasyconych kolorem jak emalie z Limoges, na tle czarnego, głuchego nieba zawieszony był księżyc, ogromny i ciężki, zrobiony z tej samej materii co ziemia. Symbolizował, oczywiście, ciemną stronę charakteru Salome. Zmienna projekcja światła nadawała mu różny wyraz w miarę rozwoju dramatu. Namiętności i kaprysy Salome falowały wraz z rytmem zmian kwadr tego księżyca.

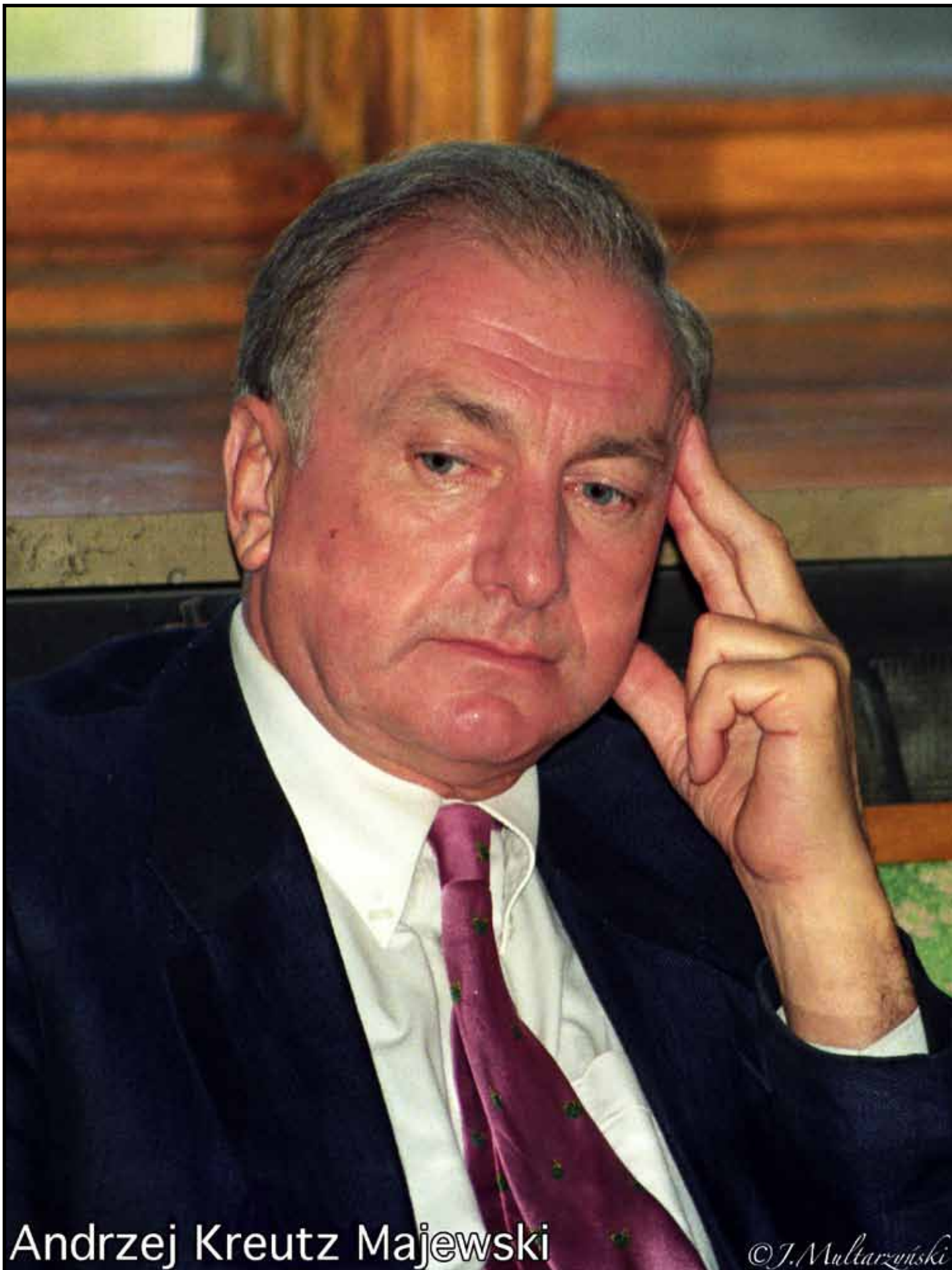
Zespoły tarasów tworzyły krater, który nakryty był żelazną kratą. W lochu-kraterze zamknięty był Johanaan. Na tej kracie, gdy otwierała się do pionowej pozycji, tkwiła rozpięta jak ogromny pajak prawie naga Salome. Słynny taniec siedmiu zasłon wykonywała Grace Bumbry z wyrefinowaniem Idy Rubinstein i obscenicznie jak tancerki z Reeperbahm, na zamkniętej pokrywie tańcząc przed Herodem, ale dla uwięzionego pod jej stopami profety.

Podobnie uniwersalną, metaforyczną przestrzeń stworzył w inscenizacjach *Elektry* Straussa. W pierwszej wersji, warszawskiej (Teatr Wielki 1971), w reżyserii Aleksandra Bardiego, zamiast kurtyny użył Majewski olbrzymiego, złocistego reliefu, który pękając nieregularnie w poprzek, odsłaniał wnętrze grotty – amfiteatru. Z zielonkawych mroków przeciętych krwawą rysą horyzontu wyłaniały się złociste masywy zwalisk kryte reliefem. Skorodowane zwaliska ślimacznic, fragmenty olbrzymich pancerzy, skrzydeł przywodziły na myśl złota scytyjskie, płaskorzeźby z Nimrud, Sagrada Familia Gaudiego. Majewski wspominał „wywrócony dnem do góry teatr z Epidauros” jako ideę na dramaturgię plastyczną przedstawienia. Recenzenci pisali o „scenie rozmigotanej, pełnej złota i przepychu, wabiącej dziesiątkami różnych elementów”, i „wielkim rumowisku starożytności”. Wygląd sceny w *Elektrze* sprawiał wrażenie „fantazyjnych wykopalisk ze snu archeologa”.

Zwaliska masywu, które w warszawskim Teatrze Wielkim tworzyły gigantyczny amfiteatr, w przedstawieniach reżyserowanych przez Everdinga w Hamburgu (Staatsoper 1973) i Paryżu (Théâtre National de l’Opera 1974) formowały olbrzymią konstrukcję przywodzącą na myśl kopiec termitów, Titanica czy rozświetlone wieżowce Manhattanu. Dekoracja przywoływała różnorodne historycznie skojarzenia, różne konteksty.

*Z przodu silna swoją symboliką, wznosi się pochyłona wieża pałacu Attydów, naznaczona rozdarciem i nieszczęściem jego mieszkańców. Na ścianie wisi czerwony kilim, na nim chropowate symbole archaicznych kultów (to właśnie ten kilim, triumfalnie rozwinie Elektra w finałowej scenie). Piskliwe służące, niczym sępy trzepoczące skrzydłami nad rozkładającą się padliną, usiłują z niego zmyć krew Agamemnona. W głębi widoczny zamek z rozświetlonymi otworami niczym surrealna wizja fantastycznego parowego okrętu: pałac królewski w mglistych półcieniach niczym więzienny statek. Ściany bogato zdobione ornamentami i symbolicznymi figurami jakby z koralu. Ciemna, duszna, pełna napięcia atmosfera. – pisał recenzent *Opern Welt*.*

Ruiny, zabytki architektury, ich fragmenty: bramy, wieże, portale, struktury architektoniczno-wulkaniczne, ze swoimi wielorakimi odniesieniami symbolicznymi stale obecne są w sztuce Majewskiego. Zafasynowany był nie tylko sztuką starożytnej Grecji i Rzymu, renesansu, baroku, romantyzmu i secesji, ale też starożytnego Bliskiego i Dalekiego Wschodu: Egiptu, Syrii, Jorda-



Andrzej Kreutz Majewski

© J. Mularzowski

nii, Libii, Izraela, Turcji, Chin i Indii. Do studiów nad tymi kulturami skłaniały go również często tematy realizowanych dzieł. Był niedoścignionym erudyta w tej dziedzinie. Znał świetnie kulturę antyczną i często się do niej odwoływał. Podobnie jak Piranesi czy Böcklin, przenosił dawny kod znaczeniowy architektury w nowej aurze poszukując współczesnego wyrazu krajobrazu, pełnego refleksji czy niepokoju. Jego świat przesiąknięty jest historią, tradycją, dawną kulturą. Pisał w *Dzienniku* (18 XII 1984): *Czy te wszystkie szczątki i ruiny: Baalbek, Angkor, Karnak, Theotihuacán, Nimrud nie objawiają oblicza bóstwa dawno już umarłego lub też nieskończenie obojętne? A może, gdy runęły stropy i ołtarze, i gdy wyschły studnie, ziemia, podziemia i niebo stały mu się nienawistne i wyniósł się gdzieś tam dalej... tam, gdzie myślami nie sięgamy...*

Andrzej Majewski był świadomym kontynuatorem tradycji polskiego teatru monumentalnego wywiedzionego z idei Mickiewicza i Wyspiańskiego. Wierzył w sztukę wielkich konfliktów, dramatów rozpostartych między niebem a ziemią, sacrum i profanum.

Z niechęcią odwracał się od dramatu naturalistycznego, częściej gadaniny, psychologizowania, spraw przyziemnych, choć czasem musiał się z takim repertuarem zmierzać. Zawsze jednak, po swojemu, odrealniał, upoetyczniał ten świat – metaforyzował. Nawet *Śmierć Tariełkina* Suchowo-Kobylina i *Moralność pani Dulskiej* Zapolskiej!

Widza znającego rozedrganą emocjonalnie i znaczeniowo, symboliczno-metaforyczną twórczość Andrzeja Majewskiego, zaszokować mógł pierwszy obraz *Peleasa i Melisandy* Debussy'ego wg Maeterlincka w Bonn (reż. Jean-Claude Riber, Opernhaus 1991). U Maeterlincka dramat miłości wzbronionej rodzi się wbrew woli bohaterów i prawie nie znajduje form uzewnętrznienia. Właśnie to co ukryte, to co pozostawało domyślności widza fascynowało Debussy'ego. To sugerowała muzyka. Tymczasem przód sceny aż po widownię zamieniono w staw zarośnięty liliami i sitowiem. Precyzyjnie wykonano rośliny, drżały liście, kwiaty kołysały się na prawdziwej wodzie... Ale realistyczny obraz wody i szuwarów wkrótce przenosił nas w strefę symboliki śmierci. Wyłaniający się z mgieł mrocznej sceny pałacowy most wpasowany był między graniastosłupowe kolumny z plexiglasu, w których – niczym w lodzie – zakrzepły cztery drzewa. Podświetlone od dołu, zamknięte w zimnej formie rachityczne szkielety drzew niepokoiły wieloznacznością. Były symbolem skażenia śmiercią, znakiem ograniczenia, skrępowania naturalnego rozwoju, czy też sugestią, że wszystko – nawet przedmioty martwe – żyją własnym, wewnętrznym życiem? W jednej z kolejnych scen w kolumnach tych drżały grafitowe płomienie z cienkiej folii. To symbol wewnętrznego spalania się czy ofiary bohaterów?

Pozorny weryzm pierwszej sceny okazywał się wielkim symbolem. Już zatopione w wodzie lilie naprowadzić powinny widza na trop symbolicznego znaczenia tych kwiatów - niewinności (Melisandę traktuję jako uosobienie miłości czystej.) Jej spojrzenie w zwierciadło wody sugerowało spotkanie z podświadomością, siłami irracjonalnymi. Nad sceną, jak niebo, rozpostarł scenograf aksamitne skrzydło „nietoperza” – symbol rodzących się zakazanych uczuć i myśli. Za sadzawką i zamkiem, u Maeterlincka, rozpościera się morze – wielki żywioł. Plastyka Majewskiego przywoływała i animowała potęgę żywiołów. Czymże jest wola i rozum wobec siły miłości, żywiołu natury i przeznaczenia? Wydaje się, że to pytanie w różnych wariantach i kontekstach cały czas zadawał sobie artysta.

Do repertuaru znaków symbolicznych osadzonych w różnych kontekstach kulturowych coraz częściej wprowadzał Majewski w latach dziewięćdziesiątych symbole natury, prasymbole. Woda, ogień, ziemia, powietrze – symbole fundamentalnego porządku wprowadzały zrozumienie zależności zachodzących w – nie zawsze dającym się przeniknąć rozumem – porządku.

Prasymbole dążą do uniwersalizacji. Ale owe uniwersalne symbole są również bardzo wieloznaczne. Ileż różnych znaczeń wody, ognia, księżyca, koła czy trójkąta możemy się doszukać? A jednak symbol Majewskiego naprowadza nas na trop przez wyraz ekspresyjny obrazu i kontekst wielopiętrowo ułożonych znaków.

Drzewo w swoim podstawowym znaczeniu jest symbolem życia człowieka. Biało-srebrzyste, bezlistne drzewa Majewskiego z rozgałęzieniem przypominającym układ krwionośny czy nerwowy zajmowały centralną pozycję w wielu realizacjach. W *Normie* Belliniego (Teatr Wielki, Warszawa 1992) scenografię tworzył jakby odrealniony święty dąb Druidów. Jego potężne konary rozpieły firmament. Był kolumną wspierającą jego strop. Podświetlany, mieniący się barwami dnia i nocy dąb o kielichowato wznoszącej się ku niebu koronie, podobny był do gigantycznego pucharu. W finale przemieniał się w stos, w którym płonęli kochankowie – Polion i kapłanka Norma. Kontrapunktem do drzewa był ogromny kadr z krateru rzymskiego cyrku. Gra tych ele-



Norma w Teatrze Wielkim

© J. Mularzowski

mentów – były bowiem ruchome – komponowała coraz to nowe obrazy dla akcji.

W *Raju utraconym* Pendereckiego (reż. M. Weiss-Grześniński, Teatr Wielki, Warszawa 1993) drzewo wiadomości Złego i Dobrego o niepokojącym, dystrybutywnym rozgałęzieniu miało w sobie coś z błyskawicy. A przecież w kształcie tym objawia się – obejmujące wszystkie dziedziny życia – strukturalne prawo związane ze wzrostem i rozwojem we wszystkich stadiach, aż do przemijania i śmierci.

Majewskiego pociągał teatr prawdziwie wielkich namiętności: pożądań, miłości i zemsty, okrutnej zbrodni, tragicznego fatum. Opery R. Straussa, Szymanowskiego, Verdiego, układają się w wielkie ciągi tytułów. Do niektórych powracał po latach. Tak było między innymi z *Salome*. W zupełnie innej inscenizacji zrealizował ją z Markiem Weiss-Grześnińskim w Teatrze Wielkim (1993). W przedstawieniu odwrócono, naturalny poniekąd, porządek przestrzenny. Całą akcję rozegrano na proscenium zabudowanym przez Majewskiego lśniącymi białymi tarasami, ogromnymi, tajemniczymi białymi muszlami, tryskającymi strumieniami wody fontannami. Zaś orkiestrę z dyrygentem wyprowadzono z kanału i umieszczono w głębi sceny na tle rozgwieżdżonego nieboskłonu. Horyzont był kosmosem, na którym widoczny kadr fosforyzującej, porowatej powierzchni księżycy jak fatum wisi nad uczynkami protagonistów.



Woda przelewająca się ze spiętrzonych w kaskady basenów zmieniała swój kolor, gdy Salome obmywała ręce skalane krwią Proroka i po raz drugi, gdy jej własna krew mieszała się z krwią Johanaana. W zamyśle scenografa stal, szkło, skażona i chora natura, jej martwe szczątki były nietrwałym, sztucznym miazmatem. Woda zaś – w jej rytualnym, oczyszczającym sensie – i jej skalanie stanowiły oś dramaturgii.

Ubranie Salome w piękną suknię ograniczającą jej ruchy nie było jedynie estetyczno-teatralną zabawą. Ta suknia narzucała gesty i zachowania, podobnie jak mundur wojskowy narzucał dryl, krępował. Herod miotał się przecież między uległością wobec Herodiady a pożądaniem Salome. Ona zaś, oszołomiona, chciała mieć Johanaana, żywego bądź martwego, mimo grożącej jej śmierci. Być może, ważniejsza była chęć zerwania z pozorami, możliwość zrealizowania najbardziej skrywanych dążeń i pragnień. W tak odczytanym dramacie również prorok Johanaan nabierał innego znaczenia, utożsamiał ponadczasowe wartości i normy moralne. Uosabiał głos sumienia, który każdy chce w sobie zabić. (Może dlatego wszyscy zgadzają się na śmierć Proroka.) Uwolnwszy tę postać od jednoznacznych religijnych konotacji inscenizatorzy zadawali pytanie o granice bezkarnego przekraczania norm moralnych.

Kilkuletnia w latach siedemdziesiątych współpraca z Kazimierzem Dejmkiem wiązała się z podej-





Andrzej Kreutz Majewski

© J. A. Maltarowski

mowaniem tematów z kręgu kultury chrześcijańskiej – misterium pasyjnego, moralitetu, wątku męczeństwa i ofiary, zagrożenia śmiercią – apokalipsą. Ostatnia z nim inscenizacja podejmująca tę problematykę - *Diabły z Louden* w Teatrze Wielkim w Warszawie (1975) mocno związała Majewskiego z twórczością Krzysztofa Pendereckiego. Zrealizował później w Teatrze Wielkim jego *Pasję, Czarną maskę* (reż. Albert Lhereux, 1988) i z Markiem Grzesińskim *Raj utracony* (1993). Po zrealizowaniu wielu inscenizacji plastycznych we współpracy z różnymi reżyserami, pod koniec lat siedemdziesiątych dojrzał do samodzielnej – *Pasji wg św. Łukasza* Krzysztofa Pendereckiego (1979) a potem *Króla Rogera* Karola Szymanowskiego (1983) warszawskim Teatrze Wielkim. Niewątpliwie wybór autorów i tytułów wynikał z potrzeby „wyrzucenia z siebie” skumulowanych emocji; samodzielnie podzielnia się refleksjami wynikającymi z intymnego kontaktu z tymi dziełami.

Od *La Passione* do *Pasji* wiodła droga Andrzeja Majewskiego do teatru autorskiego. Dla zrozumienia jego wizji teatru niezwykle ważna zdaje się być ta pierwsza samodzielna realizacja. Nasilające się coraz bardziej dążenie do uniwersalizacji doprowadziło w *Pasji* do dramatu czystej idei. Głównym motywem architektury sceny był srebrny podest dla chóru w kształcie krzyża wynurzającego się z zapadni. Ów krzyż, nieustannie zmieniający swój wygląd pod wpływem projekcji i gry światła, prowadził akcję plastyczną opartą na zmienności obrazów między nimi.



Andrzej Kreutz Majewski oprowadza po swojej wystawie w Teatrze Wielkim - Operze Narodowej



Fragment wystawy
Andrzeja Kreutz Majewskiego

© J. Maltowski

Scenę dopełniały wyłaniające się z mroku grupy ludzkich odlewów gipsowych. Ostre błyski białych reflektorów wydobywały kontury ludzkich postaci. Scena zmieniała się w dramatyczne environment. W drugiej części wielki srebrzysty krzyż gasł, a nad sceną pojawiało się jego lustrzane odbicie skomponowane z odprysków ciał. W finale, w smudze ostrego światła, pozostawało jedynie umęczone ciało Chrystusa. Następową transformacją fizycznego, jednostkowego cierpienia w ideę. U podstaw tak rozumianego dramatu legło przekonanie, że z wielkich idei rodzi się męczeństwo, a ono z kolei rodzi wielkie idee. Przedstawienie Pasji było wielkim misterium, w którym gra światła i ruchu formowała sceniczną wersję dramatu.

Przed samodzielną realizacją *Króla Rogera* w Teatrze Wielkim Majewski projektował scenografię do tej opery Szymanowskiego jako „rzecz o wierności sobie” w Buenos Aires (1981). Dekorację tworzyły dwa segmenty amfiteatru. Podesty różnicował kolor – czerń i biel. U ich zewnętrznych krańców – oddzielone całą szerokością sceny – stały trony Rogera i Roksany. Daleko im było do siebie dosłownie i w przenośni.

W warszawskiej inscenizacji Majewski zlikwidował ten podział sceny – znak konfliktu sprzecznych idei, pragnień i dążeń. W jednej przestrzeni rozstawił załomy schodów, trony królewskie, puste portale, tłące się kadzielnice. W drugim akcie dał w tle zarysy klasycystycznego pejzażu wśród resztek białych kolumn, pałacu i kaplicy. W trzecim – pełznące górą kłęby chmur. Symbolika pejzażu bliska malarstwu Böcklina przywoływała skojarzenia z Wyspą umarłych, oddawała



Andrzej Kreutz Majewski prezentuje swój obraz dla Edwarda Windsor, księcia Kentu

© J. Mullarzewski

dramat osamotnienia w przestrzeni wyizolowanej, owianej mgłą melancholii. Żywe niegdyś idee, myśli i uczucia – święte i grzeszne - które wywoływały dramaty wewnętrzne jednostek i narodów, odpływały w otchłań nicości. Nad białymi ruinami, zielonymi cyprysami pełzły chmury. W finale, w ciemnym płacie nieba, pojawiał się jakby zarys postaci Chrystusa – przebłysk nadziei. Inscenizacja *Króla Rogera* niosła refleksję o kondycji człowieka w kontekście przemian w czasie. Ostatnią, niestety niedokończoną, inscenizacją Andrzeja Kreutz Majewskiego była *Turandot* Pucciniego. Pracował nad nią przez ostatnie trzy lata swojego życia – miała być jego ostatecznym podsumowaniem, wyznaniem wiary i estetyki. Dotkliwie odczuwał niemożności realizacyjne. Pozostawił kilkadziesiąt projektów, różne warianty scenicznych ujęć. We wszystkich projektach mamy, w różnych układach powtarzające się te same elementy - znaki symboliczne.

Wypada przypomnieć, że nie była to pierwsza próba interpretacji przypowieści o okrutnej księżniczce i tajemniczych motywach jej działania. Już w czasach młodości, podczas pobytu na stypendium w Rzymie u Fabricia Clerici'ego zmierzył się z tematem. W 1984, w czasach polskich burzliwych przemian politycznych, po doświadczeniach stanu wojennego, *Turandot* była pierwszą wspólną z M. Weiss-Grześnińskim inscenizacją w Teatrze Wielkim. Stała się dziełem na wskroś aktualnym a zarazem, uniwersalnym. Siłę przedstawienia tworzyła ostra gra kontrastów, niezwykła dynamika i ruch, również w dekoracji - przestrzeń podzielona na kilka planów w poziomie i pionie. Zarys cesarskiego pałacu usytuowany na najwyższym poziomie, jakby zawieszony



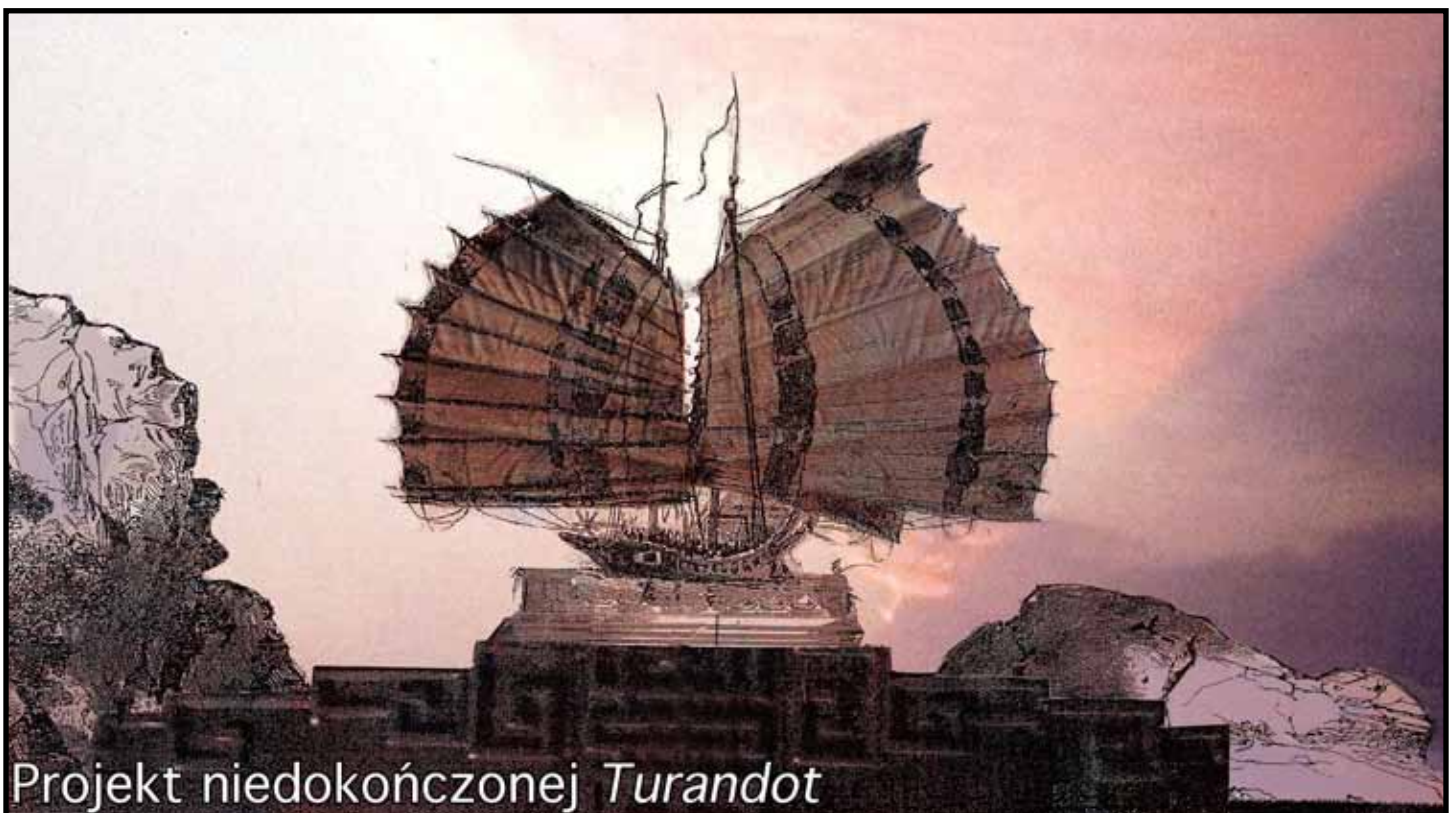
Turandot w Teatrze Wielkim

© J. Mularzowski



Projekt niedokończonej *Turandot*

w powietrzu, tworzył symboliczną i realną przepaść między władzą a poddanymi wypełniającymi niskie, wysunięte ku widzowi proscenium. Przyziemność i wyniesienie, szarość i przepych – blask lśniącej, białej sukni księżniczki uosabiającej śmierć i bezbarwność szarego, kłębiącego się bezosobowego tłumu. W tym świecie kontrastów, okręt o niepokojących żaglach w kształcie motyli skrzydeł wyłaniający się wśród girland żarówek, czerwieni płaszczy Mandarynów, wprowadzał szyderczo-ironiczny, parodystyczny ton. Wydobywane światłem zmiany perspektyw, faktur i kolo-



Projekt niedokończonej *Turandot*

rów potęgowały wrażenie ruchliwości i dynamiki.

W ostatniej propozycji interpretacyjnej Andrzej Kreutz Majewski całkowicie odpolitycyzył sztukę. Interesowała go wyłącznie kosmologia, wizja świata i człowieka uwikłanego w siły przyrody i nadprzyrodzone. Zwrócił się ku filozofii starożytnego Wschodu, chińskiej astrologii lunarnej. W projektach ukazują się w zmiennych układach symboliczne elementy dekoracji – duże formy przestrzenne wypełniające obraz sceny. Przewijają się w nich stale dwa dominujące: srebrny rogal – świetlisty sierp księżycy, jak wielka ozdoba, orientalna brosza oraz ogromna tarcza kolista ze żrenicą w centrum: Yin i Yang – symbole życia i ruchu: przeciwieństw i podobieństw. Yin przedstawia Księżyc, Wodę i Ziemię, kobiecość, słabość, ciemność; Yang – Słońce, Ogień, Niebo, jasność, siłę, męskość, suchość.

Yin i Yang to dwie antagonistyczne i przeciwstawne, acz wzajemnie się uzupełniające siły. Toczy się nieustająca interakcja między nimi i stałe podleganie przemianom, ale każdy z członów opozycji zawiera w sobie załączek drugiego. Według starożytnych Chińczyków wszystkie procesy życiowe wprowadzone zostały w ruch przez ciągle obecne energie owych przeciwstawnych, opychających się i przyciągających się.

W ich estetyce harmonia łączy się z witalnością.

Andrzej Kreutz Majewski przez całe życie silnie odczuwał wewnętrzne sprzeczności w sobie i otaczającym go świecie, ale zawsze też dążył do harmonii. Harmonii dysonansów.

Zawsze też u niego ponadczasowy i ponadkulturowy język symboli tworzył obraz, w którym świat zewnętrzny był symbolem życia wewnętrznego. Przy pomocy repertuaru tych symboli i prasymboli tworzył wzorzec wewnętrznego uwikłania człowieka w układ sił nim kierujących.



© Agnieszka Koecher-Hensel
maestro@maestro.hb.pl