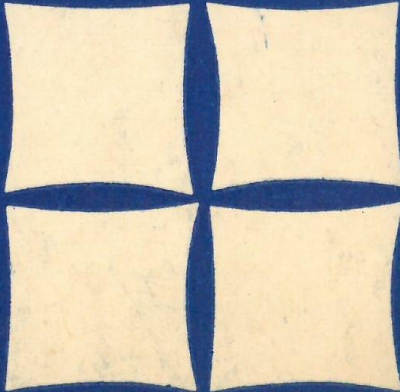
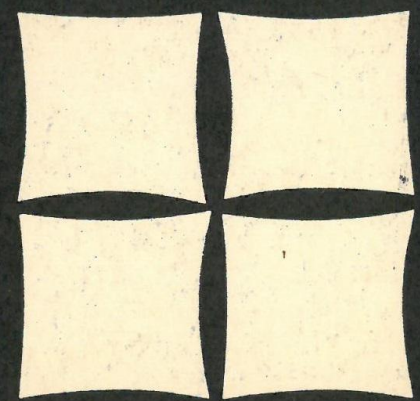


17/65





związek polskich artystów plastyków

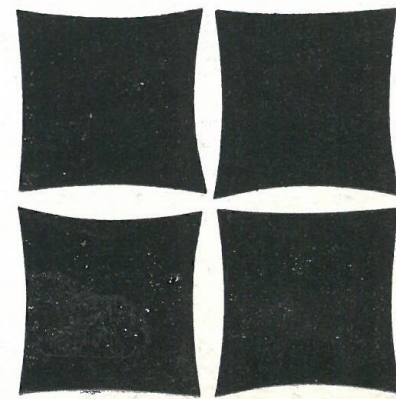
centralne biuro wystaw artystycznych

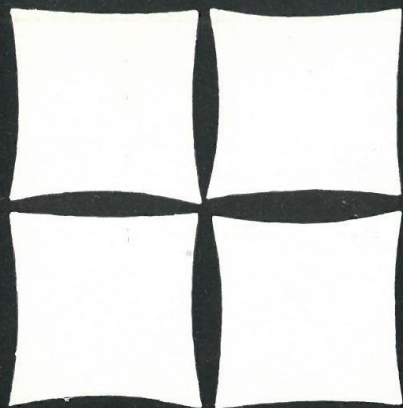
grudzień 1965

warszawa „zachęta“

plac małachowskiego 3

**wystawa prac
henryka
stażewskiego**





Henryk STAŻEWSKI, Warszawa

Ur. w 1894 r. w Warszawie. Studia w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie. W 1924 r. jest współorganizatorem grupy i pisma BLOK. Od 1924 r. udział w wystawach w Paryżu, Londynie, Nowym Jorku, Moskwie, Berlinie, Rzymie, Pradze i in. W 1925 r. nawiązuje kontakt z grupą artystów holenderskich, m. in. z Mondrianem i van Doesburgiem. W 1932 r. bierze udział w wystawie grupy „Abstraction-Création” w Paryżu. W 1926 r. zostaje członkiem grupy PRAESENS.

Wystawy indywidualne: Salon IPS, Warszawa 1933, 1934; Klub ZLP, Warszawa 1955; Galleria dell’Incontro, Rzym 1956; „Kordegarda”, Warszawa 1958; Klub „Krzywe Koło”, Warszawa 1960, 1961, 1962; Galeria Grabowskiego, Londyn 1963. Uczestniczył w wystawie Précurseurs de l’Art Abstrait en Pologne, Paryż Galerie Denise René 1957.

Udział w wystawach międzynarodowych w ostatnich latach: Construction and Geometry in Painting, Nowy Jork 1960; Art Abstrait Constructif International, Paryż 1961; Biennale Internazionale d’Arte, San Marino 1963; The Classic Spirit in 20th Century Art, Nowy Jork 1964; I Biennale Form Przestrzennych, Elbląg 1965.

Laureat Nagrody Ministra Kultury i Sztuki przyznanej za całokształt twórczości, 1965.

Prace w zbiorach Muzeów Narodowych w Warszawie, Krakowie i Poznaniu; Muzeum Sztuki w Łodzi; Muzeum Śląskiego we Wrocławiu; Tate Gallery w Londynie; Museum of Modern Art w Nowym Jorku; Rijksmuseum Kröller — Müller w Otterlo; Galerie Denise René w Paryżu oraz w zbiorach prywatnych w kraju i za granicą.

Przy pomocy form geometrycznych, które w plastycznym kształtowaniu coraz bardziej się rozpowszechniają, można osiągnąć różne efekty. Często — mimo pozornych podobieństw do wielkiej klasyki abstrakcji geometrycznej — są to efekty tylko dekoracyjne, będące banalnym powtarzaniem dawno rozwiązanych problemów. Jednakże stosując formy geometryczne nadal można stawiać problemy nowe, gdyż formy te znaczą dzisiaj zupełnie co innego niż pół wieku temu, gdy sztuka abstrakcyjna dopiero powstawała.

Początki tej sztuki związane są z twórczością dwóch wielkich klasyków: Piet Mondriana i Kazimierza Malewicza. Już jednak wtedy zaznaczyły się pewne różnice w stosowaniu przez obydwu artystów najprostszych form geometrycznych. Mondrian chciał osiągnąć idealny podział płaszczyzny obrazu będący odpowiednikiem ogólnych proporcji istniejących w świecie statycznym. Chciał uchwycić typowe stany natury obiektywnie notując ich stosunki liczbowe wyrażone wielkością prostokątów, długością czarnych odcinków i kolorem. Wyrażał przede wszystkim to, co nie ulega zmianom; w jego obrazach nie da się dowolnie przesunąć żadnego z elementów; nie istnieje także żadna hierarchizacja elementów, nie można wyróżnić motywów głównych i tła — wszystko jest jednakowo ważne.

Inaczej u Malewicza. Tu figury geometryczne grupują się w środku obrazu, wzajemnie się przesłaniają, co sugeruje iluzję głębi perspektywicznej, a równocześnie stwarza poczucie ruchu odbywającego się w neutralnej przestrzeni. W ten sposób można w jego obrazach wyodrębnić elementy ważniejsze i mniej ważne: określone figury geometryczne i tło. Wiązanie motywów odbywa się tu jakby w dwóch układach: tym, który stanowi płaszczyznę obrazu i tym, który sięga w głąb. Ale i tutaj wrażenie względności kompozycji sprowadza się do minimum poprzez uchwycenie idealnych stanów ruchu.

Dalszy rozwój abstrakcji geometrycznej charakteryzuje się wprowadzeniem coraz to swobodniejszego ruchu i stopniowym odchodzeniem artystów od sytuacji idealnych, absolutnych. Próby, jakie podjęli polscy artyści z grupy BLOK i PRAESENS, były rozwinięciem obydwu głównych koncepcji artystycznych — ale punkt wyjścia bliższy był propozycjom Malewicza, autora „Białego kwadratu na białym tle”. W niektórych kompozycjach „architektonicznych” został wyeliminowany kolor. Jego rolę przejęło różnicowanie faktur, co wzmacniało wrażenie monolitu, niepodzielności obrazu, a równocześnie pozwalało wyeliminować tło. Znowu znikła hierarchia elementów, ale poszczególne płaszczyzny zrastały ze sobą tak jednolicie, że nie można ich podzielić na poszczególne segmenty. Także granica między dwoma polami obrazu nie sugerowała jego podziału, była raczej miejscem styku dwóch różnych faktur. W tego typu obrazach można już było wyczuć zaczątek trzeciego wymiaru, który o wiele później skonkretyzuje się w postaci reliefu. Tymczasem, w unizmie Władysława Strzemińskiego forma znika

zupełnie. Pozostaje już tylko biała, jednolita płaszczyzna związana z organiczną arabeską ciągnącej się po całym obrazie linii. Tu już obraz jest całkowicie niepodzielny a równocześnie nie zhierarchizowany i płaski. Trwający od czasów Mondriana rozwój w kierunku zwiększenia ruchu dokonał pełnego obrotu. Równocześnie wynikiem tego ruchu było zmieszanie się wszystkich barw czystych, co dało w efekcie ich białą syntezę. Dalej w tym kierunku pójść już nie było można.

Obraz unistyczny eliminował wszelką iluzję głębi i dobitnie sugerował, że jest całkiem konkretnie płaski. Jeżeli można było teraz wprowadzić znowu przestrzeń trójwymiarową, to tylko poprzez wymiar konkretny, jakimś odpowiadałby relief. Relief dostarcza zupełnie nowych efektów, na przykład w postaci cieni, kształtowanych przy pomocy zmieniających się oświetleń. Wprowadzona zostaje zasada zmienności obrazu pogłębiona przez ruch widza, który powoduje przesłanianie płaszczyzny obrazu przez formy wystające z niej, a zatem — względny ruch obrazu. Zjawisko to uwypuklił się jeszcze w reliefach zbudowanych z kilku warstw elementów i odpowiednio ażurowych, które wprowadzają ponadto ruch w kierunku prostopadłym do płaszczyzny obrazu. Można tu już mówić o względnym kinetyzmie tego rodzaju sztuki. Następną fazą kinetyczną byłby obraz całkowicie ruchowy.

W tym typie obrazów hierarchiczna kompozycja, uporządkowana pod względem ważności elementów, nie może mieć większego sensu — sugeruje ona bowiem sytuację idealną, która jest wynikiem ruchu, a nie jedną z jego faz. Takiej kompozycji można uniknąć powtarzając identyczne formy. Zamiast poszczególnych, zindywidualizowanych form pojawiają się ich zbioru. Przy dostatecznej ilości jednakowych elementów one same schodzą na plan dalszy, główna uwaga skupia się teraz na tym, co do tej pory było tłem. Formy, które się powtarzają, określają i odmierzają przestrzeń. Teraz już można operować przestrzenią samą.

Grubość elementów reliefu i wzajemne relacje między poszczególnymi jego poziomami określają możliwość przesunięć, jakie w tej względnie określonej przestrzeni mogą zaistnieć. Natomiast wprowadzenie różnych zbiorów elementów pozwala określić te możliwości dokładniej. Jednakże jest to raczej dokładność pomiaru wynikająca ze statystycznej obserwacji zachowania się form w przestrzeni, niż wyliczanie idealnych stosunków liczbowych a priori. Mamy tu do czynienia z prawdopodobieństwem istnienia pewnych układów formalnych, które w pewnych granicach dadzą się zmieniać. Jest to abstrakcja zupełnie innego typu niż abstrakcja Mondriana i Malewicza. Dopuszcza ona znacznie większą swobodę w kształtowaniu obrazu. Jest znacznie bardziej relatywistyczna.

HENRYK STAŻEWSKI

Stażewski szuka **praw rządzących zbiorem form identycznych**. Poszczególne formy są płaskimi, osadzonymi w przestrzeni elementami geometrycznymi — elementami plastycznie niepodzielnymi. Forma jest podstawową „jednostką” obrazu. Jednostkę wobec niej nadrzędną stanowi **zbiór**. Poszczególne formy są więc przede wszystkim elementami większego układu — na tym polega jej funkcja. Wyizolowana, wyrwana z kontekstu — nie ma autonomicznej wartości, tym bardziej, że najbardziej zasadniczą właściwością formy jest **POWTARZALNOŚĆ**. Stąd Stażewski likwiduje w niej wszelkie cechy indywidualne, niemożliwe do powielenia. Nawet posługując się blachą — materiałem o określonej strukturze, kryjącym w sobie możliwości nieprzewidzianych efektów fakturowych — doprowadza go do postaci anonimowej i maksymalnie ujednoliconej. Z tej dematerializacji materiału pozostają jedynie jego własności konstrukcyjne oraz kolor i blask, niemożliwy do osiągnięcia w żaden inny sposób.

Wycięta w blasze, geometryczna forma — określona jest w sposób bezwzględny. Jej kształt jest całkowicie wymierny i jednoznaczny. W samej formie nie ma żadnych elementów nieprzewidzianych, iluzyjnych, czy dwuznacznych. Cechy te eliminują — zdawałoby się — możliwość pojawienia się przypadku.

Wobec anonimowości poszczególnych form — zasadniczym zagadnieniem staje się ich wzajemna **RELACJA**. Ma ona charakter co najmniej dwustopniowy: stopień I — **relacja między identycznymi formami w obrębie zbioru**; stopień II — **relacja między zbiorami różnych form**. Na przykład formy większych i mniejszych, wysuniętych do przodu i cofniętych, wreszcie formy o różnych kształtach. W wyniku tej relacji powstaje układ zwany obrazem.

Dlaczego używamy pojęcia zbioru, a nie mówimy po prostu — kompozycja? Potrzebę takiego właśnie określenia zilustruję na razie dwoma przykładami zbioru.

Przykład I. Formy w kształcie kwadratu o bokach wklęsłych ułożone są obok siebie w równe szeregi. Całość tworzy zarys prostokąta¹⁾. Jest to przykład regularnego, niemal mechanicznego zblokowania form. Nie ma tu żadnego kontrastu, przesunięcia, czy minimalnego choćby odstępstwa, dzięki któremu moglibyśmy mówić o kompozycji tych form. Możemy o nich powiedzieć tyle, że powtarzają się w identycznych odstępach i że ich **zbiór** tworzy układ wyodrębniony.

Przykład II — to układ nieregularny. Tworzą go formy w kształcie walców²⁾. Żadna geometryczna zasada nie reguluje ich wzajemnego położenia. Ponadto układ ten zawiera w sobie potencjalną możliwość przesunięć, a także dodawania, lub odejmowania niemal dowolnej liczby elementów. Ich wzajemną relację można określić, jako **nagromadzenie**. Zewnętrzny, nieregularny obrys tego nagromadzenia form wytycza granice **zbioru**.

Te dwa przeciwstawne przykłady zamykają w szerokich dość ramach możliwości relacji I-go stopnia — relacji w obrębie zbioru. Jeżeli nawet obrazy Stażewskiego podpadałyby pod termin — kompozycja — to taki wyodrębniony zbiór byłby zaledwie jej członem. Na to ażeby on sam stał się kompozycją plastyczną jest bądź zbyt zdeterminowany, bądź zbyt relatywny — kompletnie mechaniczny, lub nie dość regularny. Przy tym wszystkim zdarzają się przypadki, kiedy jeden tylko zbiór tworzy obraz. Na czym polega relacja II-go stopnia — relacja między różnymi zbiorami form? W przypadku Stażewskiego niemożliwe jest wychwycenie jakiegś generalnej zasady. Operacja zbiorami form identycznych nie jest tym samym co tworzenie układów kompozycyjnych z monolitycznych elementów. Układ taki jest zdeterminowany zarówno rodzajem form wchodzących w skład poszczegól-

¹⁾ Na przykład — Nr 9 — 1965

²⁾ Na przykład — Nr 1 — 1965

nych zbiorów, jak i ich wewnętrznym porządkiem. Nie znaczy to jednak, że zaistniały układ zachowuje zgodność wobec tych czynników. W obrazach Stażewskiego zgodność ta niekiedy istnieje, ale nie jest regułą. Bywa i tak, że zbiory o charakterze statycznym wchodzą w związki dynamiczne; zasada symetrii występuje obok przypadków asymetrii; geometryczna rytmizacja kojarzy się z rozluźnieniem. Ponadto Stażewski dochodzi niekiedy do scalenia układu poprzez uprzednie rozproszenie, lub na odwrót — rozbija całość nadając jej nieprzewidziane wektory kierunkowe. Obserwując te obrazy można by tylko na podstawie częstotliwości występowania pewnych związków — ustalić ich typy i ułożyć hierarchię. Nie ma natomiast mowy o wyróżnieniu jakiegoś ogólnie obowiązującego prawa. Stażewski szuka tych praw. I to chyba najlepiej określa tę twórczość — jej eksperymentalny i empiryczny charakter. Każdy obraz Stażewskiego jest DOŚWIADCZENIEM nowego układu, nie zaś realizacją założeń apriorycznych.

Ta otwarta możliwość ciągle nowych doświadczeń wynika, być może, z szeregu paradoksów, które istnieją w sztuce Stażewskiego i są, moim zdaniem, jedną z sił napędowych jego rozwoju. Paradoksy te ujawniają się w stosunku, jaki istnieje między poszczególną formą, a całością obrazu. Jest to stosunek oparty na przeciwieństwie. Cechy formy są niemal odwrotnością cech całego układu. Na przykład — **twarda FORMA tworzy miękką PRZESTRZEŃ**. Istnieje forma, której ostro zarysowane krawędzie powinny być progiem działań przestrzennych — powodem zasadniczej zmiany ich kierunku. Jednak duża ilość takich identycznych form plus nieuchwytna gradacja przybliżeń i oddaleń stwarza przestrzeń miękką i fałującą, pozbawioną wyraźnych podziałów i napięć kie-

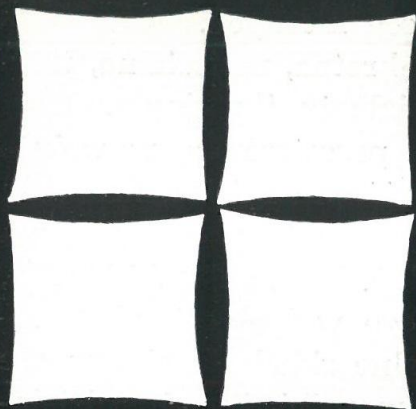
runkowych. Tak więc geometryczny relief wbrew zasadom swego gatunku — nabiera cech organicznych.

Następny paradoks: **FORMA konkretna, materialna, trójwymiarowa tworzy obraz o działaniu iluzyjnym**. Cała bowiem odbywająca się tu gra przestrzenna wywołuje niekończącą się iluzję ruchu o różnym rytmie, nasileniu i kierunku. Ponadto obraz w równej mierze tworzy sama forma, jak i rzucany przez nią cień. Cień, odbłaski blachy, zwielokrotnienie układu odbitego w lśniącej płaszczyźnie — wszystkie te niematerialne składniki obrazu nie są tutaj momentem przypadkowym. Ich iluzyjne działanie jest z góry założone, a nawet w pewnej mierze sterowane przy pomocy źródła światła.

Wreszcie trzeci paradoks wynikający poniekąd z poprzednich: **FORMA wymierna, określona w sposób bezwzględny tworzy UKŁAD względny i niewymierny, zakładający możliwość przypadku**. Ruch widza wokół obrazu trójwymiarowego czyni go zmiennym. W każdym punkcie, z którego patrzymy — odbieramy nieco inny układ form. Nieskończona niemal ilość tych punktów, ruch i zmiany tempa, wreszcie stopień komplikacji samego układu — dają tak wielką sumę wariantów, że nie można ich wszystkich przewidzieć. Zmienność ta tkwi w samym założeniu tak pomyślanego trójwymiarowego reliefu. Koncepcja obrazu Stażewskiego zakłada więc możliwość powstawania układów nieprzewidzianych — zakłada możliwość przypadku. Obraz Stażewskiego nie jest więc obrazem zdeterminowanym.

Wobec obecnych obrazów Stażewskiego — pojęcie zamkniętej kompozycji, a także termin „abstrakcja geometryczna” straciły już aktualność.

HANNA PTASZKOWSKA



Pięć lat temu Henryk Stażewski pokazał serię białych reliefów z drzewa. Były to bardzo proste obrazy: na białych, gładkich prostokątach pojawiły się równie białe „beczkowate” formy, które artysta zestawiał za każdym razem inaczej. Form tych nie było dużo, najczęściej dwie. Było rzeczą niewątpliwą, że abstrakcja geometryczna, jaką ten artysta od lat uprawiał, weszła w nową fazę.

Ten nowy okres twórczości Stażewskiego trwa do dzisiaj, chociaż ostatnie prace artysty wykonane z metalu różnią się bardzo od swoich białych, drewnianych prototypów. Tym niemniej pewne wspólne cechy i dla jednych i dla drugich da się — być może — uchwycić.

Warto zwrócić uwagę na jeden szczegół: formy w pierwszych białych reliefach były IDENTYCZNE, artysta znalazł więc jakby podstawowy standartowy budulec do swych obrazów. Forma podłużnego przekroju beczki najbardziej mu odpowiadała, zawierała w sobie bowiem zarówno linie proste, jak i krzywe i ze wszystkich możliwie prostych form obiecywała największą różnorodność rozwiązań, była poza tym formą częściowo organiczną. Artysta umieszczał więc te znormalizowane elementy ciągle w innych miejscach prostokąta reliefu, jakby badał, które z zestawień jest najbardziej trafne, ale właściwie nie o to chodziło. Każde bowiem z zestawień było na swój sposób trafne, tylko różne ich

parametry wnosily do twórczości Stażewskiego różne emocje. Zmienność układów form w reliefach pochodziła z systematycznego badania ich przestrzeni i panujących tam napięć, do czego służył ów beczkowaty powtarzający się motyw, jako rodzaj SONDY.

Dalszy pięcioletni rozwój twórczości Stażewskiego można by określić jako „ekspansję sond”. Równocześnie sytuacja w jego obrazach staje się coraz bardziej niezwykła w miarę jak wzrasta ilość powtarzających się elementów. Zaczynają one bowiem działać, jako jednolita, oparta na pewnej ogólnej prawidłowości STRUKTURA, w której coraz trudniej znaleźć miejsce na zestawienia poszczególnych form. Przy dostatecznie dużym rozdrobnieniu podobnych elementów artysta osiągnąłby więc rodzaj unizmu, pojęcie to jednak nie wyznacza kierunku ewolucji, tylko określa jeden z krańców skali poszukiwań. Powstaje zatem konieczność zróżnicowania owych powtarzających się elementów; obok form „beczkowatych” pojawiają się wklęsłe regularne czworoboki, prostokąty i koła. Także wielkość figur występujących w jednym reliefie będzie teraz różna, chociaż i tu da się odnaleźć pewne prawidłowości. Teraz podobne formy będą się mogły wiązać w całe zespoły, które w zależności od wielkości i położenia w stosunku do siebie będą w dalszym ciągu sondować

przestrzeń, wyznaczając jej system napięć. Rzadko tylko da się z owych zespołów odczytać klasyczną kompozycję, wtedy bowiem poszukiwania zahaczyłyby o drugi kraniec skali — konstruktywistyczny.

W taki sposób rozwój form powtarzalnych doprowadzić ma do UKŁADU OTWARTEGO, w którym istnieje MOŻLIWOŚĆ ZMIAN, PRZESUNIĘĆ, RUCHU, DODAWANIA ELEMENTÓW, ODEJMOWANIA, ROZPADU. Oczywiście wszystkie te możliwości mogą być z góry określone, gdyż przy coraz to większej swobodzie w układach elementów, precyzja określania stopnia zmian tych układów także wzrasta. Jedną z metod określania tych zmian wyznacza ruch obserwatora, który powoduje wzajemne przesłanianie się jednych elementów reliefu przez inne. Następną z metod tworzy się według oświetleń, które wywołują coraz to inny zasięg cieni, jeszcze inna bada odbłaski form na metalu z którego Stażewski buduje obecnie większość swoich prac. Powstają coraz bardziej udoskonalone miary przestrzeni, która stała się AKTYWNA, wzbogaciła się o zdolność wywoływania zmian, a równocześnie uległa relatywizacji; z neutralnego tła przemieniła się w lustro tego, co dzieje się na obrazie. Obraz został jakby ZDUBLOWANY.

Cała ta teoria względności form powtarzalnych posiada jeszcze inny

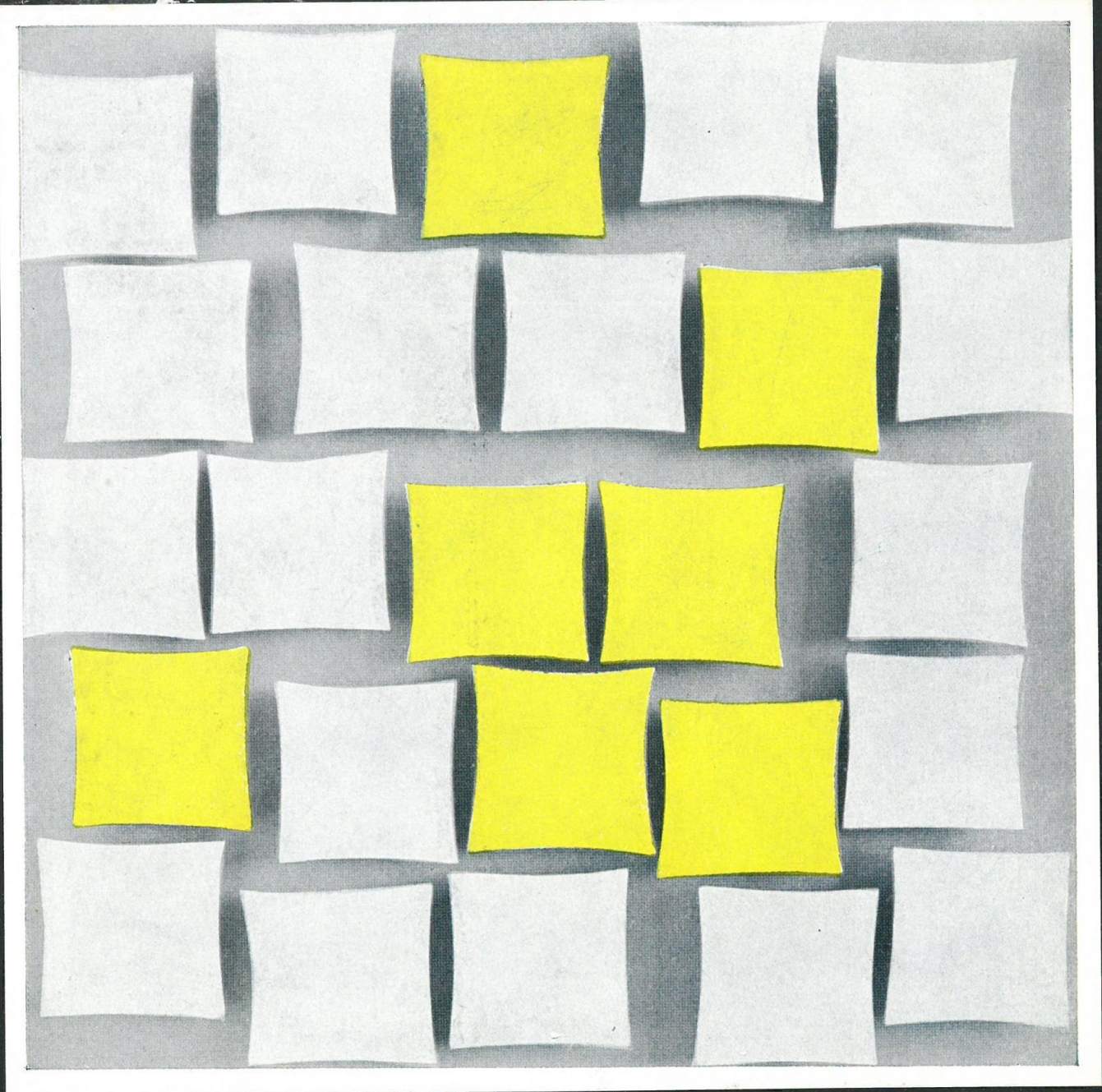
dotadowy aspekt: obraz nie może stać się układem zamkniętym, sztywną, nienaruszalną kompozycją, która powstała w wyniku ruchu już odbytego albo wskutek kompletnego jego braku. Tutaj istnieje CIĄGŁA GOTOWOŚĆ RUCHU, gdyż koncepcja układu otwartego przewiduje możliwość dodawania elementów zarówno w przestrzeni, jak i w czasie. Wszelkie działania z jednakowymi formami są w zasadzie możliwe, gdyż tylko zmieniają napięcia emocjonalne obrazu i dlatego nawet w najbardziej statycznym układzie, opartym o hieratyczne szeregi takich samych elementów tkwi energia zdolna wywrócić układ, spowodować jego nagłe rozsypanie się. Zresztą artysta wykonał takie obrazy, w których dostrzec można ruch rozsypującego się układu złożonego z elementów powtarzalnych. Zjawisko to powstaje w wyniku nieregularnego zazębienia się przestrzeni, która wytwarza się między np. dwoma niedopasowanymi szeregami podobnych form. Najważniejszą zdobyczą sztuki Stażewskiego byłoby zatem wprowadzenie pojęcia zmiany układu nie do pomyslenia w tradycyjnym abstrakcjonizmie geometrycznym, a co za tym idzie — wzbogacenie kształtowania form w przestrzeni o nieskończenie wielką ilość możliwości.

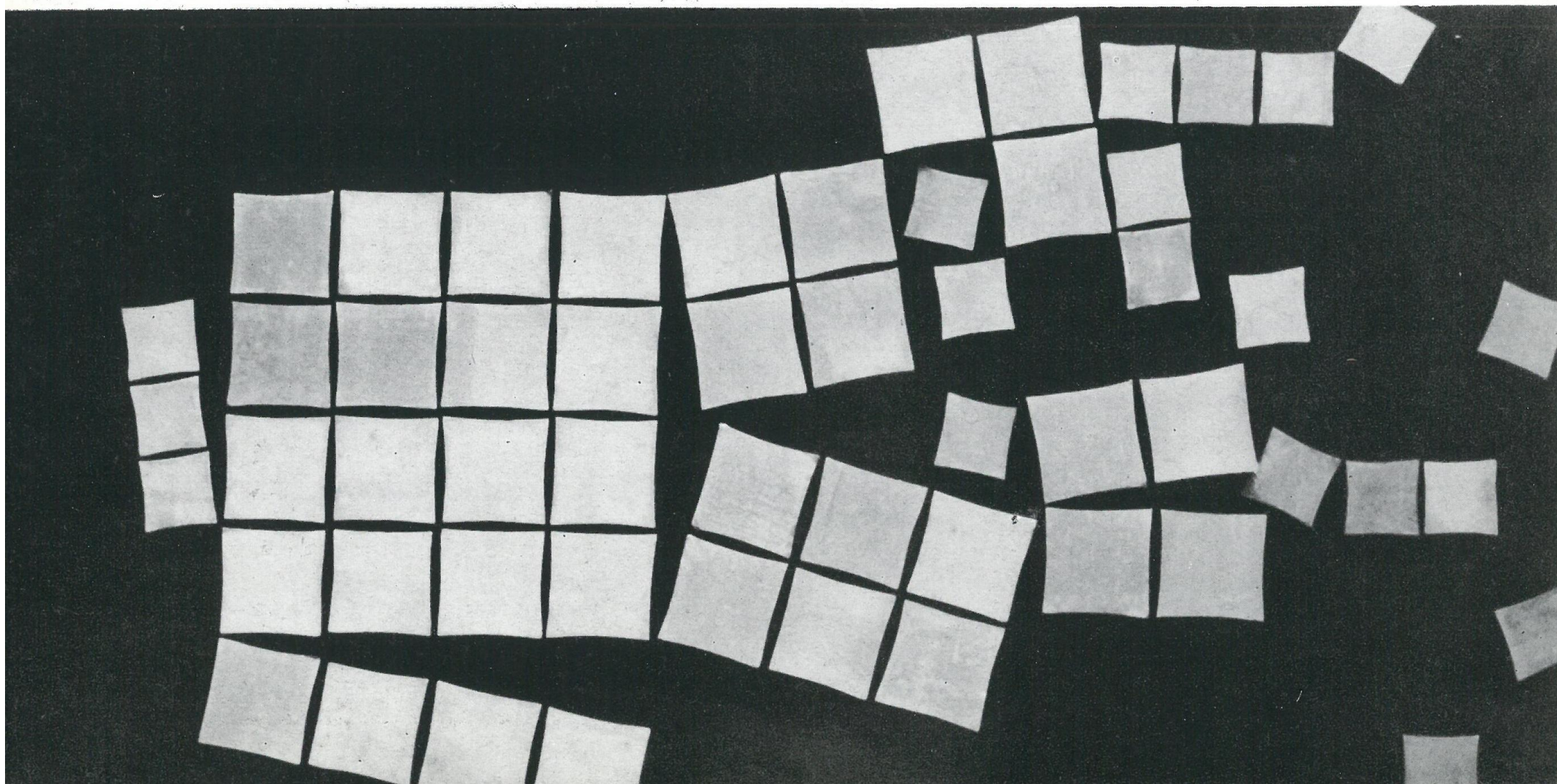
JERZY LUDWIŃSKI

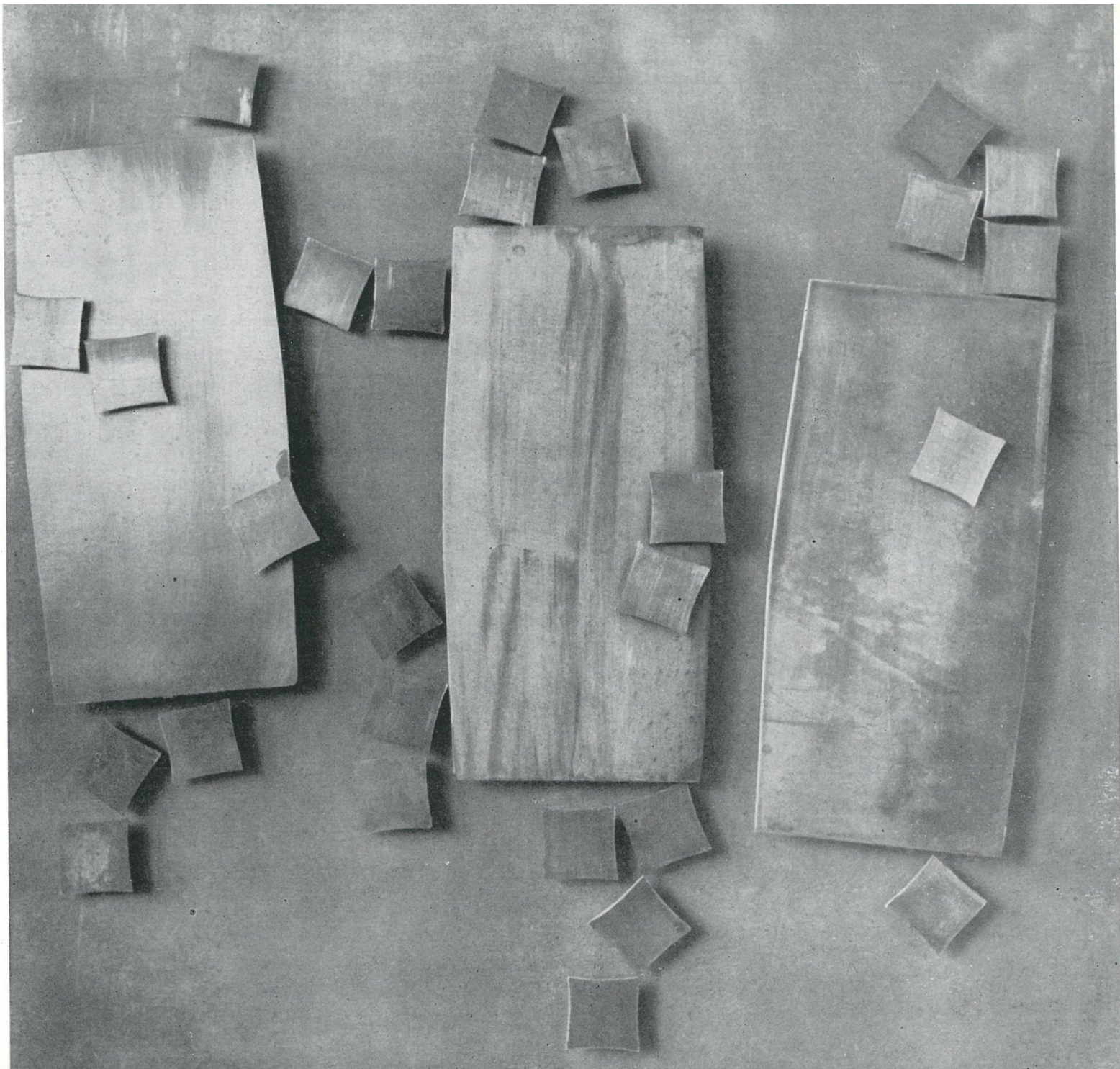
reliefy

1. Nr 25—1964
2. Nr 27—1964
3. Nr 28—1964
4. Nr 30—1964
5. Nr 32—1964
6. Nr 33—1964
7. Nr 35—1964
8. Nr 2—1965
9. Nr 4—1965
10. Nr 5—1965
11. Nr 6—1965
12. Nr 7—1965
13. Nr 8—1965
14. Nr 9—1965
15. Nr 10—1965
16. Nr 11—1965
17. Nr 13—1965
18. Nr 14—1965
19. Nr 16—1965
20. Nr 17—1965
21. Nr 18—1965
22. Nr 19—1965
23. Nr 20—1965
24. Nr 21—1965
25. Nr 22—1965
26. Nr 23—1965
27. Nr 24—1965

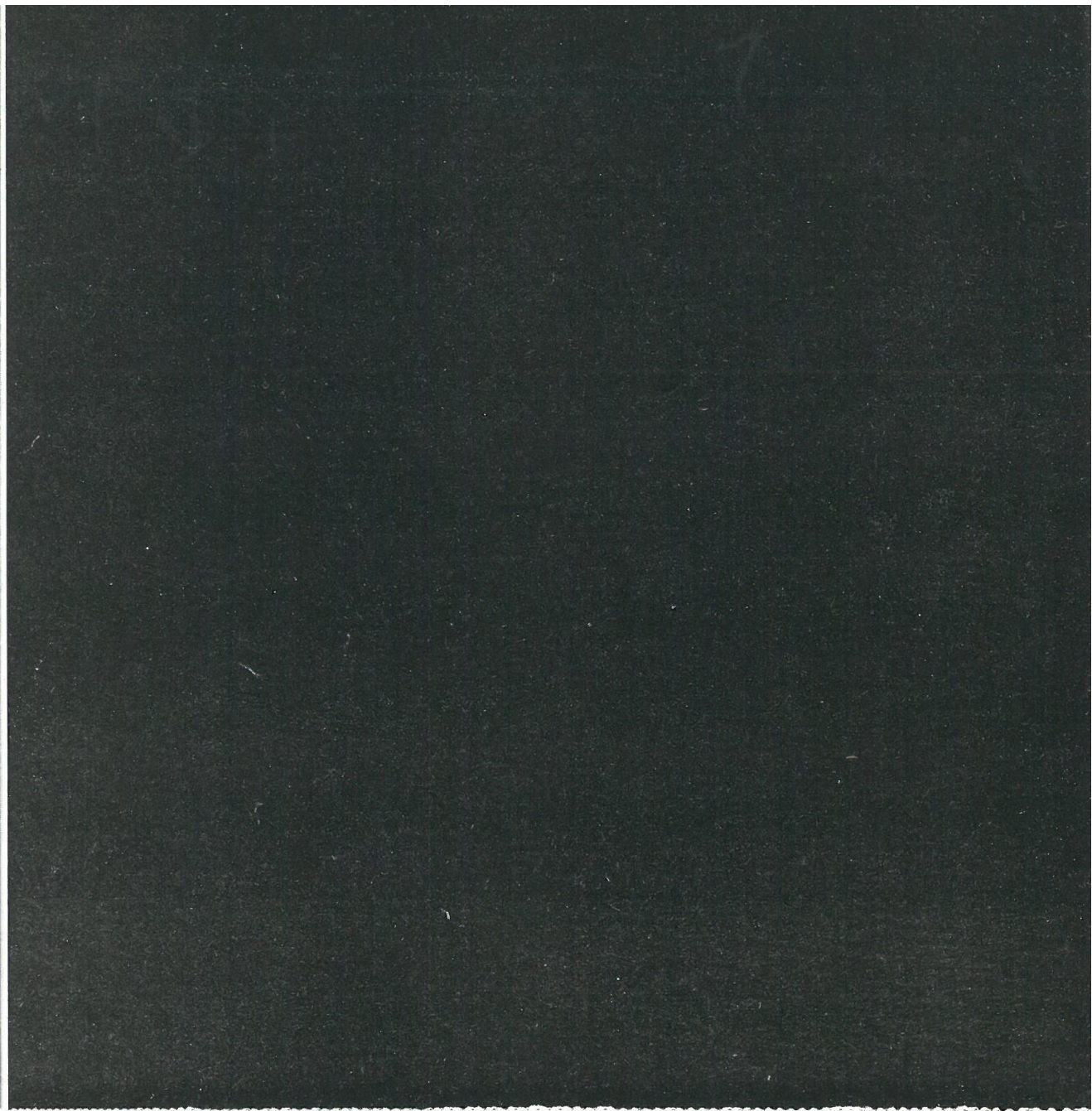
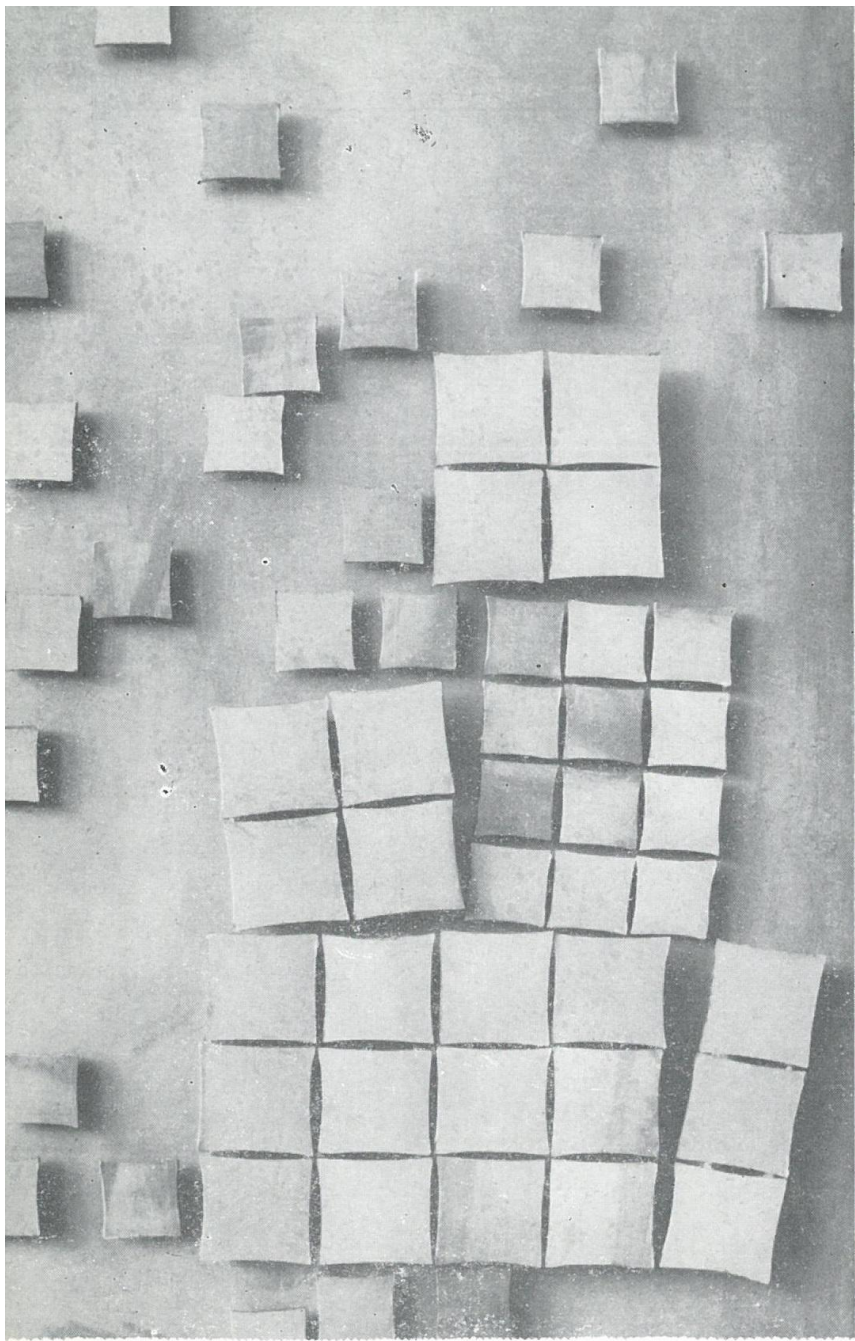
srebrny lakier, 50×34
aluminium, 42×84
miedź, 33,5×36,5
aluminium, 48×35
miedź, 40×40
aluminium, 40×60
miedź, 47×30
aluminium, 64×100
aluminium, 44×77
aluminium czarno-białe, 67×56
collage, 32×44
collage, 33×30
collage, 46×30
miedź, 60×63
czarno-niebieskie, 43×43
czarne, 27×33,5
miedź, 54×37
miedź, 40×47
chromowane i srebrzone, 28×40
brąz, 37,5×28
aluminium, 30×40
miedź, 40×48
złoczone, czarne tło, 40×55
niebieskie, 50×69
aluminium, czarne tło, 55×55
biało-czarne, 300×500
białe, 300×500



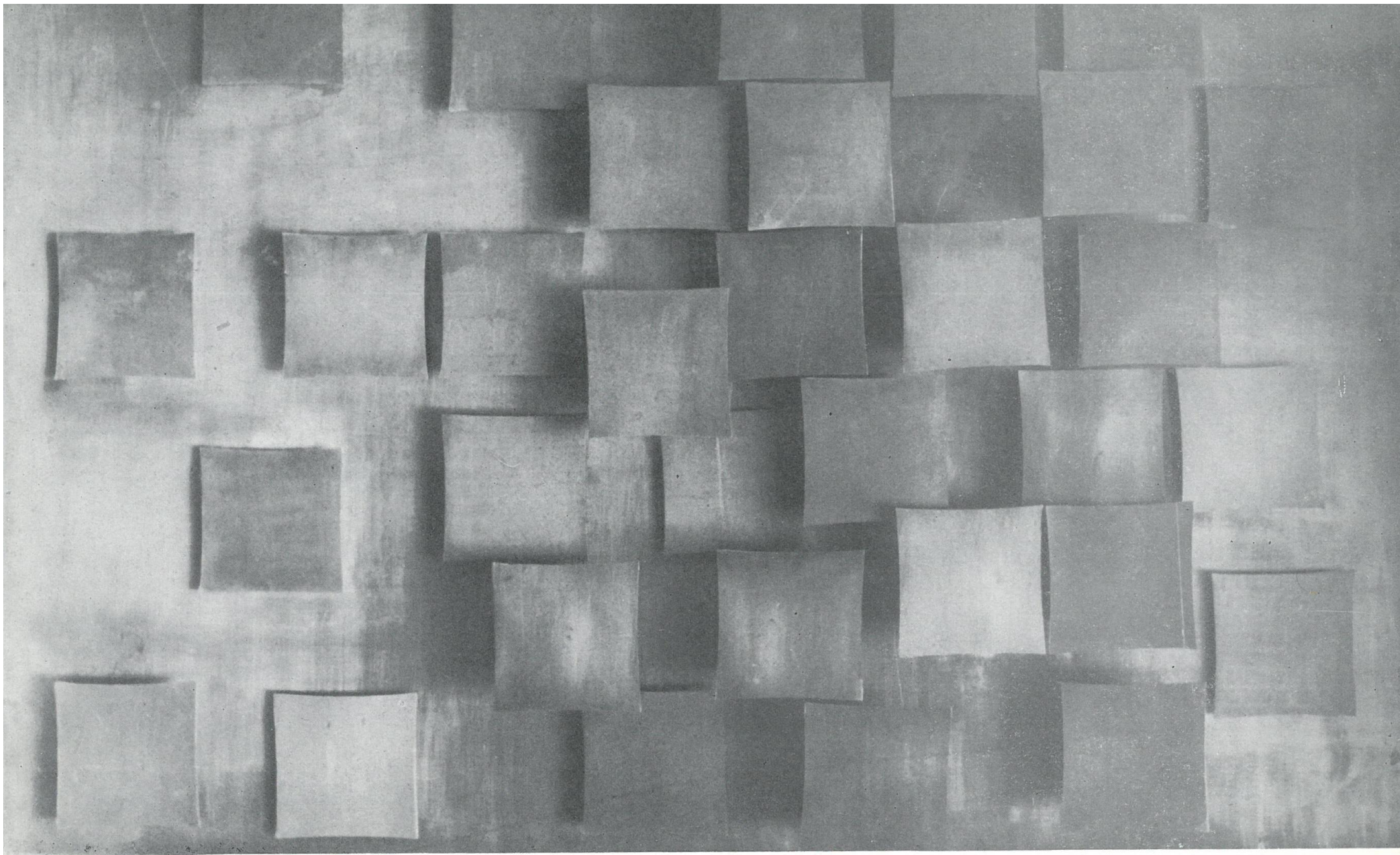


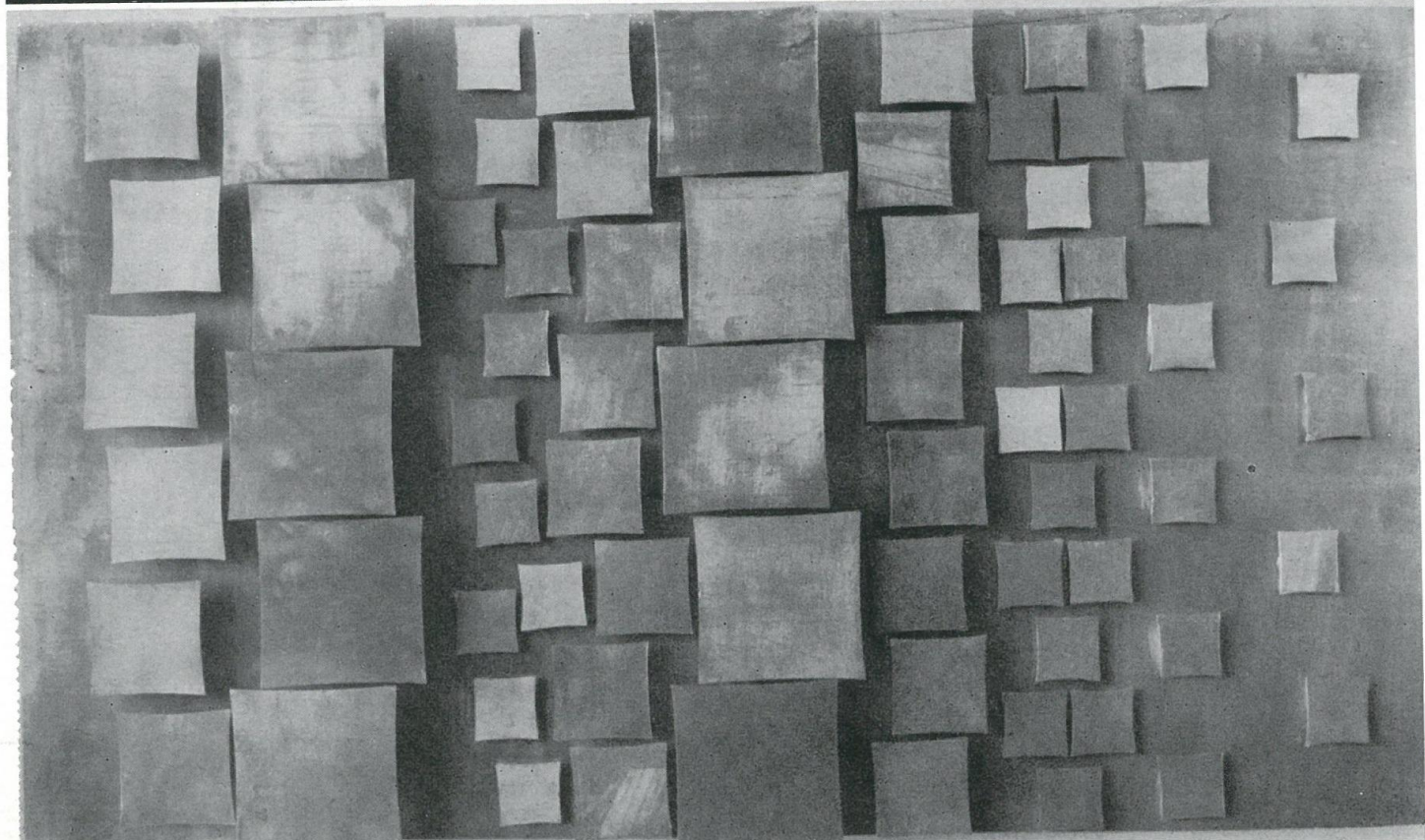


2. Nr 27-1964
5. Nr 32-1964



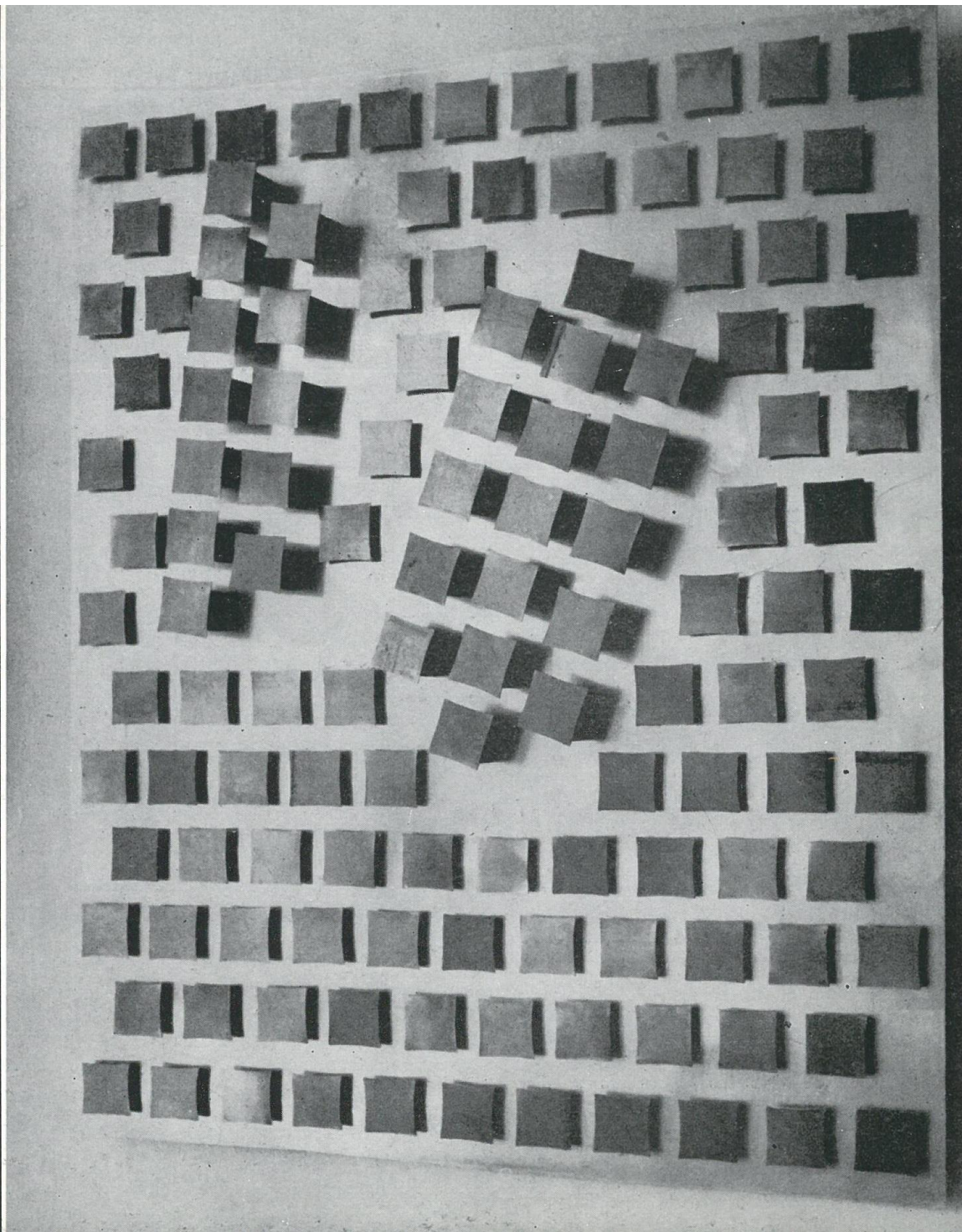
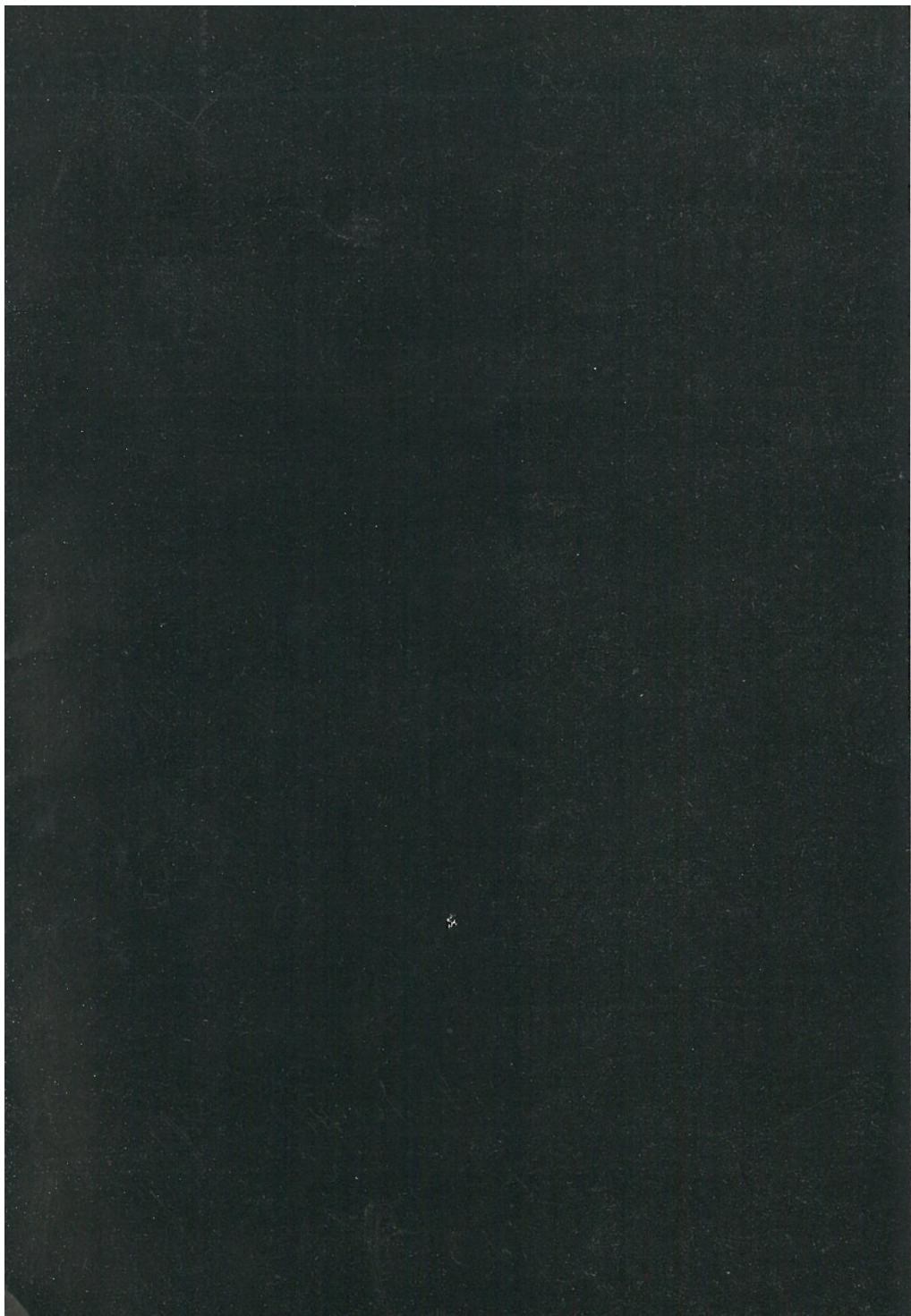
7. Nr 35-1964

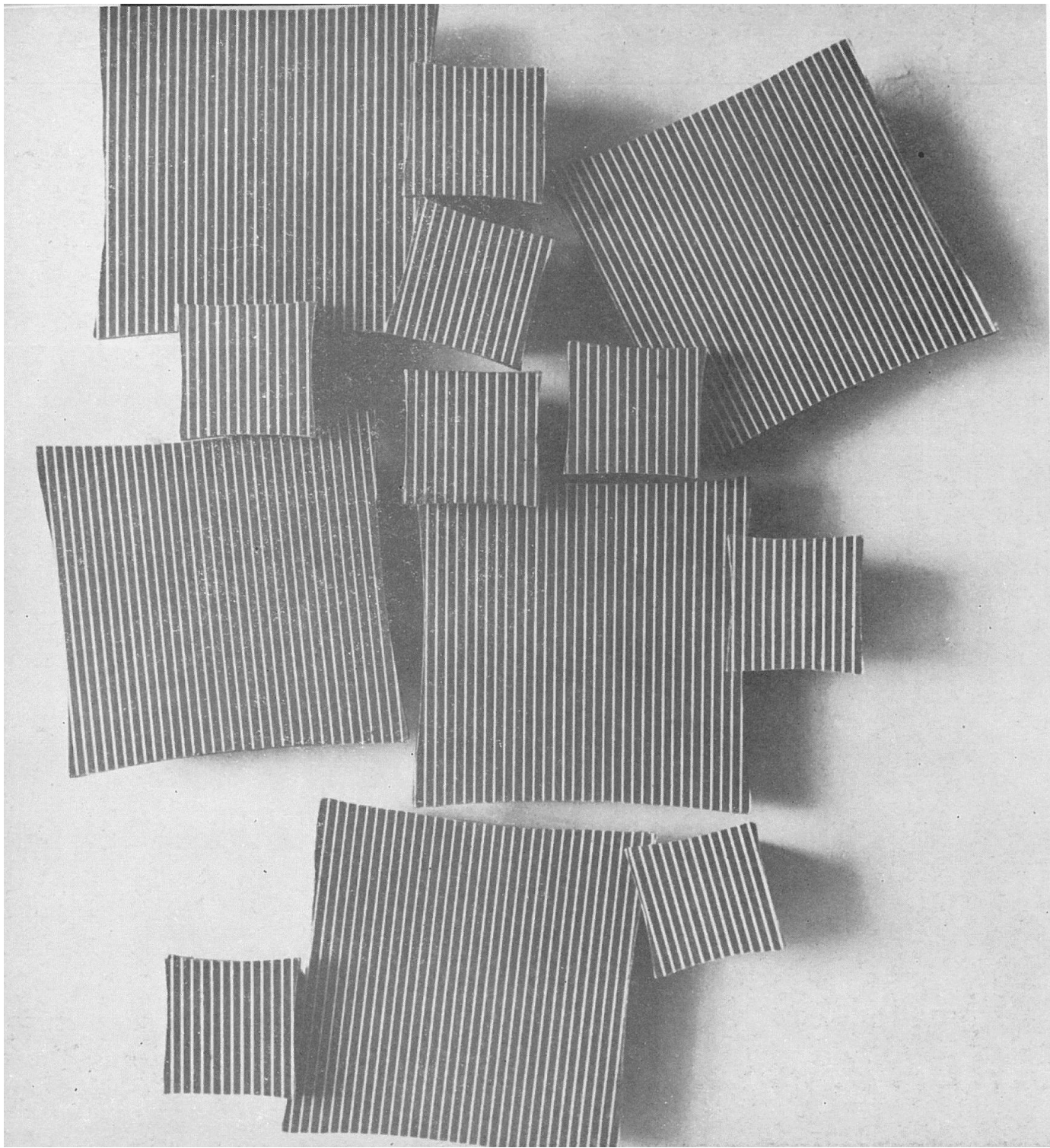


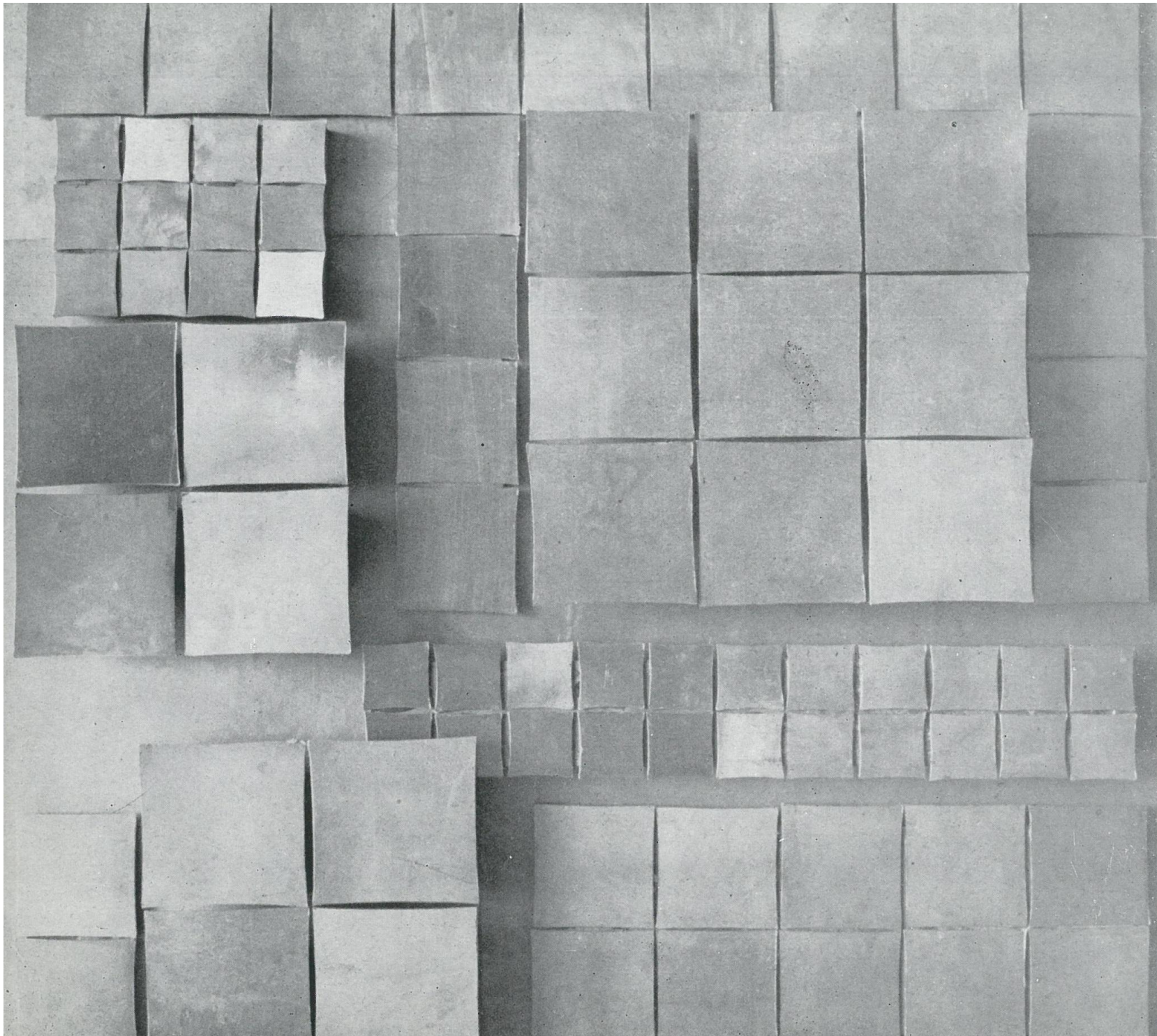


9. Nr 4-1965

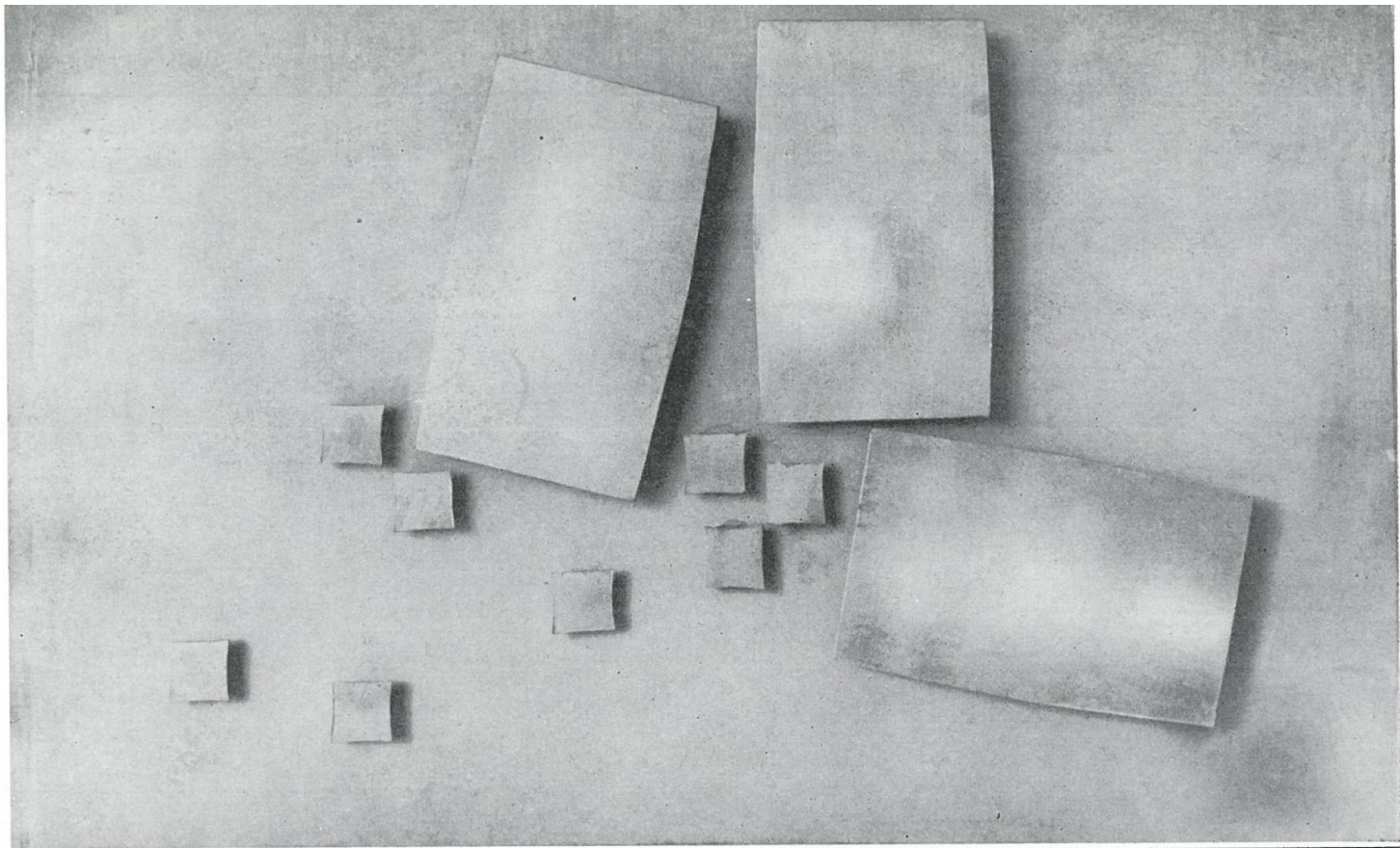
10. Nr 5-1965



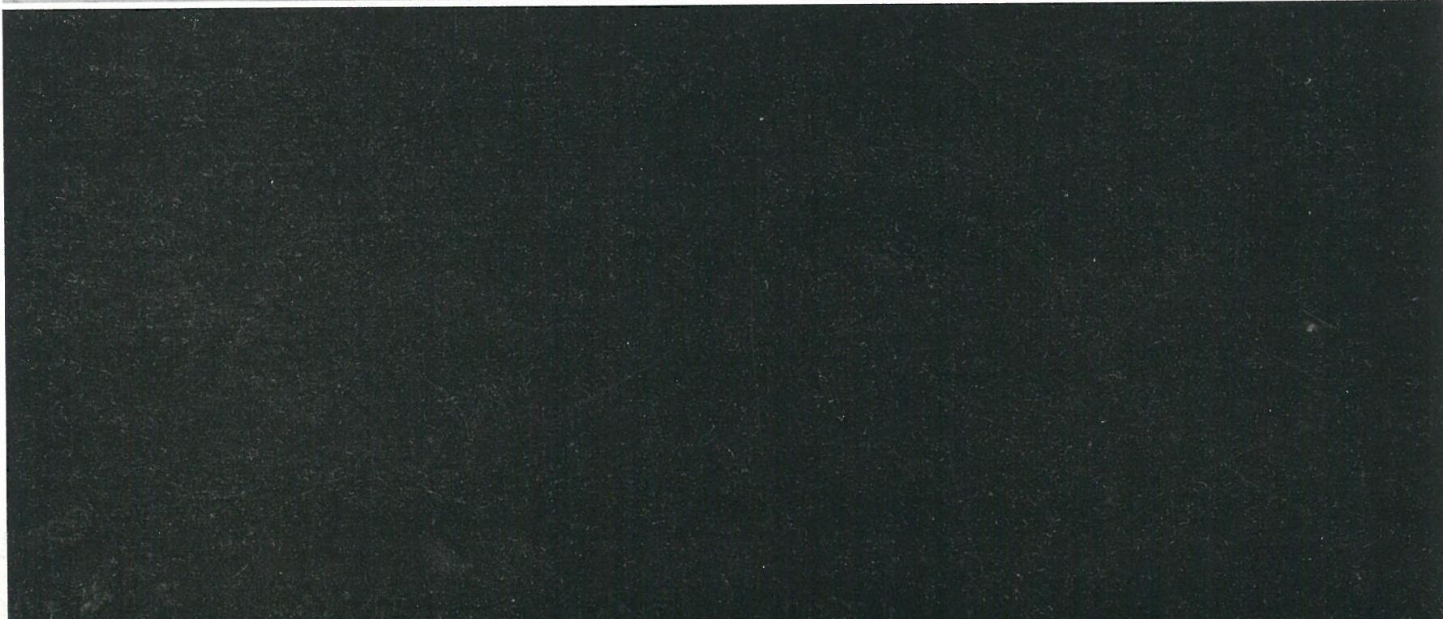


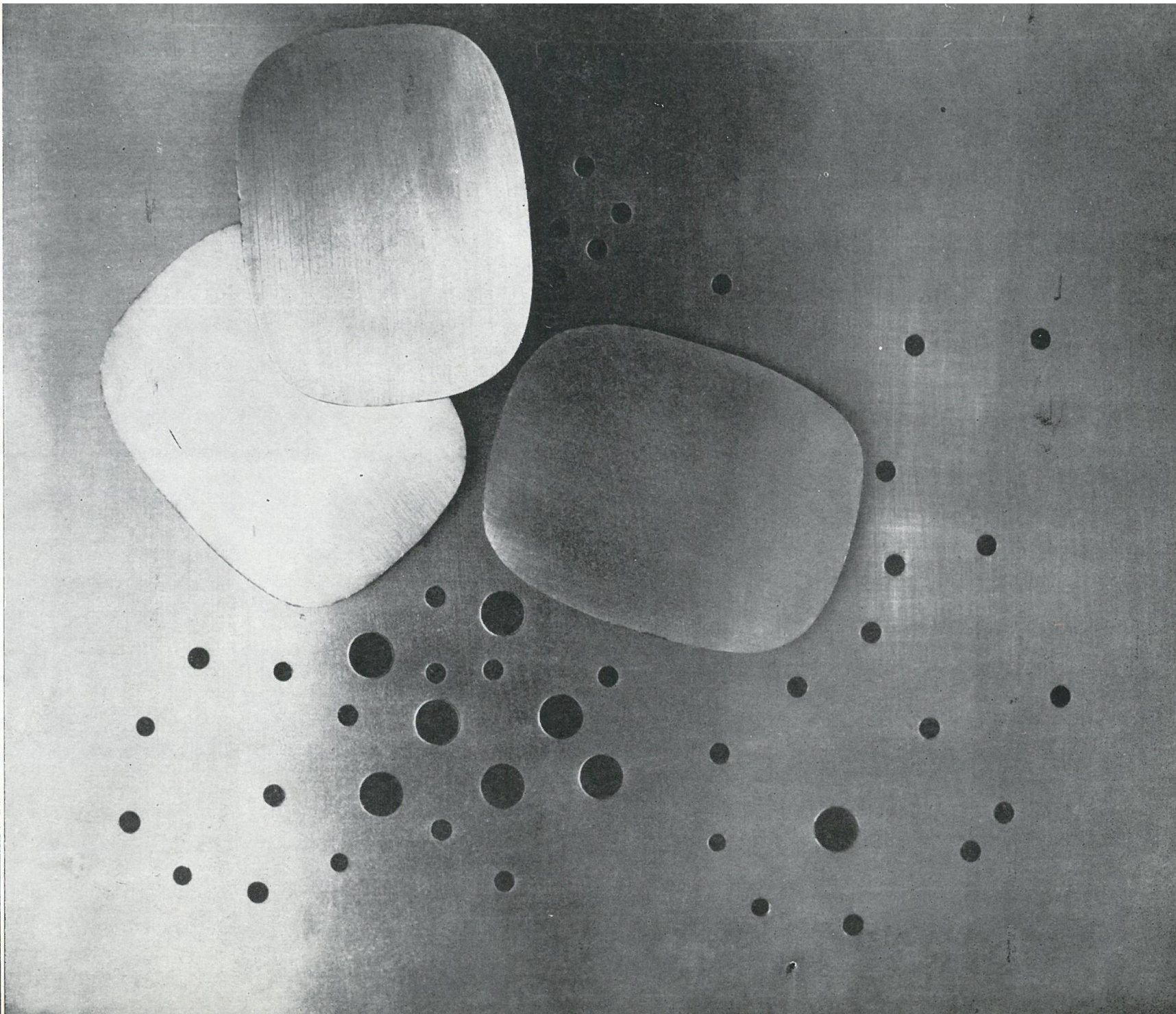
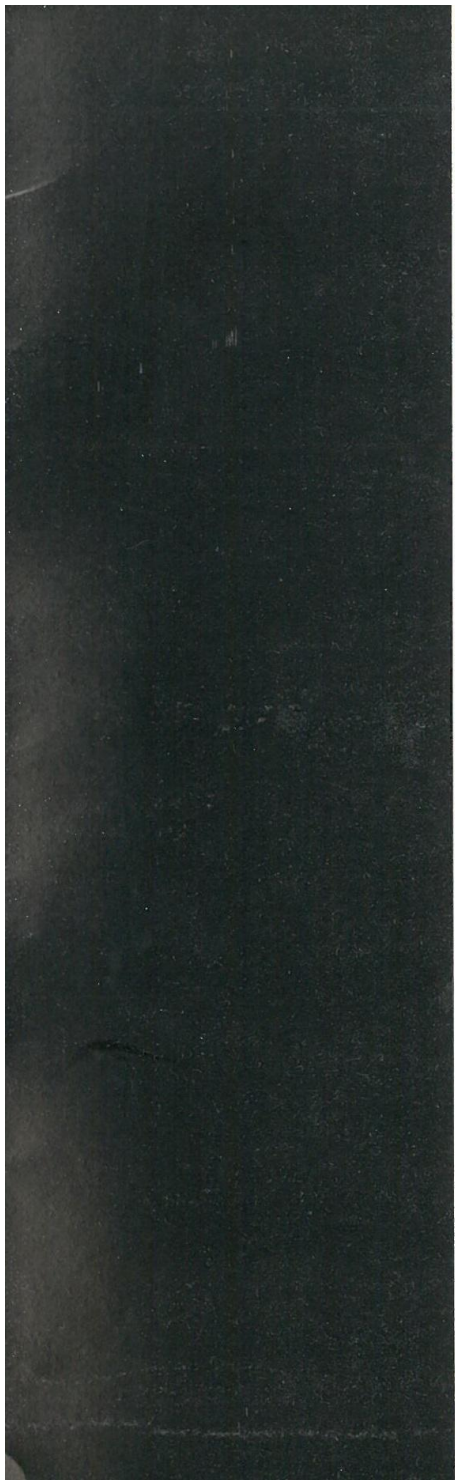


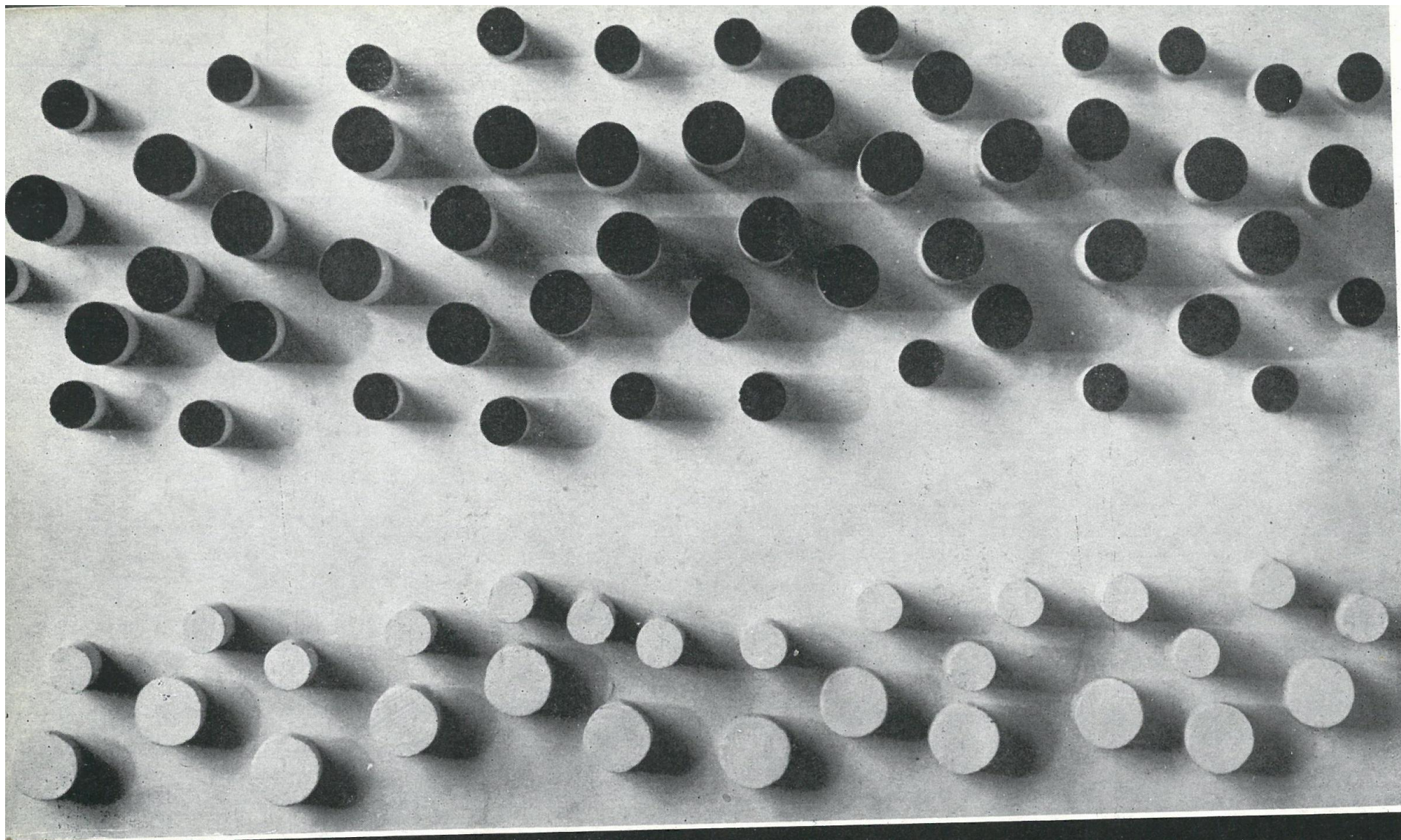
12.Nr 7-1965
14.Nr 9-1965



17. Nr 13-1965
18. Nr 14-1965







Projekt ekspozycji:
Stanisław Zamecznik

Projekt plakatu:
Hubert Hilscher

Układ graficzny katalogu:
Hubert Hilscher

Redakcja katalogu:
Barbara Mitschein (CBWA)

Zdjęcia do katalogu:
Eustachy Kossakowski,
Tadeusz Rolke,
Pracownia Fotograficzna
CBWA — Wiesława Rolke

Redakcja techniczna:
Jan Heydrich (CBWA)

D.R.P. Zam. 1447/65
CBWA E-7 Cena zł 10

