

BOŻENA WINNICKA: Skończyła pani reżyserię dwadzieścia lat temu. Zadebiutowała pani przedstawieniem „Dozorcy” Pintera w teatrze w Białymstoku. Jak wyglądał wtedy start początkującego reżysera? Czy teraz łatwiej, czy trudniej młodym ludziom uchościć w teatr?

IZABELLA CYWIŃSKA: Jezus Maria! Dwadzieścia lat to pięć pokoleń reżyserów, licząc co cztery lata nowy rzut, to pół życia powojennego teatru, to... najkrócej mówiąc... inny teatr, a więc inne ambicje już na starcie. Czy to jest teatr lepszy? Nie wiem. Dziadkiem naszego pokolenia był jeszcze Leon Schiller. Axer na wszystkich niemal zajęciach powoływał się na niego, opowiadał o nim anegdoty. Lubił pokazywać, jak chodzili marynarze w jego inscenizacjach. Podobnie Korzeniewski, jeszcze ten surowy, wymagający, Korzeniewski ostatnich pokoleń studentów reżyserii. Nasi mistrzowie pamiętali czasy przedwojenne, a więc i my, pośrednio, by-

lizowaliśmy bez szemrania repertuar wymyślony wcześniej zgodnie z wymogami ministerstwa, szkoły, społeczności, kierownika literackiego i kogo tam jeszcze... W większości wypadków nikt nas, młodych, nie pytał o zdanie. Realizowanie marzeń było zarezerwowane dla tych z nazwiskiem. Czy tak było dobrze, lepiej, nie wiem... Mnie się na starcie udało. Dzięki wstawiennictwu Romka Kłosowskiego zaangażował mnie Jerzy Zagalski do Białegostoku i z nim dogadałam się na realizację „Dozorcy” Pintera. Ta pozycja była mi bardzo bliska, toteż na wstępie był tzw. sukces: pokaz w Warszawie, zjazd krytyki itd. Ale to jeszcze nie nie znaczyło. Potem przez parę lat musiałam i tak odrabiać pańszczyznę, realizować różne lekcje na zadany temat, które wprowadzić były znakomitą szkołą zawodu, ale w żadnym wypadku nie pomagały szukać własnej drogi. Także w wyborze obsady młody reżyser rzadko miał głos decydujący. Najczęściej dostawał

własnego programu, to siebie w prowincjonalnym teatryku dziś nie zrealizują.

Bo dziś nie ma szaleńców na prowincji. Tam realizuje się plan. A kiedyś bywały takie teatry, które stwarzały szanse startu młodym reżyserom: Ziemiński w Koszalinie, nasz teatr w Kaliszu, Prus w Słupsku (przez chwilę), Rościszewski w Olsztynie, Obidniak w Jeleniej Górze (do dziś) i inni. Teraz rzeczywistość o nich nie słyhać. Toteż młodzi szukają oparcia w teatrach markowych. Ale tu znów trzeba czekać w kolejce. Młodość jest wprowadzić atutem, ale pełna anonimowość przeszłości, trzeba więc coś mieć na swoim koncie, czymś się wykazać, a jak tu się wykazać nie reżyserując? I tak dookoła Wojtek. Sytuacja dla wielu jest trudna. Ale niektórzy mają szczęście. No, może nie tylko szczęście, ale po prostu talent. Dali się jakoś zauważyć, często jeszcze w szkole, i dyrektorzy o nich zabiegają. Oni decydują o wyborze

ności. Ale i jeszcze czegoś — myślę, że to jest szczególnie potrzebne w ostatnich latach — a mianowicie bardzo poważnej, bezpośredniej dyskusji na temat sytuacji współczesnego człowieka. I tu też młodzi mają wiele do zrealizowania. Przecież ich ocena świata jest z konieczności różna od naszej, „średniaków”. A teatr obecny jest adresowany głównie do młodych, bo tak się złożyło, że to oni przeważnie zasiadają na widowni. Młodzi, ci najbardziej otwarci, nieustannie szukający odpowiedzi na pytanie: jak żyć. Młódzież oczekuje na powtórkę z historii, ale widzianej poprzez doświadczenia ostatnich lat. A więc widzianej młodymi oczami. Rodzą się nowe znaki, nowe symbole, wyrosłe z dnia dzisiejszego, stare wielokrotnie nie przystają do rzeczywistości, stają się niezrozumiałe, nieużyteczne. Nie wolno o tym zapominać. I choć czasem trudno się pogodzić z brakami erudycyjnymi młodej widowni, trzeba to przyjąć jako signum temporis i szukać nowych środków komunikowania. A wszystko to dzieje się na naszych oczach, szybciej niż kiedykolwiek. Język teatru musi nadążać, bo inaczej stanie się zbyt hermetyczny, nieczytelny. Toteż i zmiana warty w teatrze jest szybsza (mówię o naturalnej wymianie pokoleń, a nie ogórnej, administracyjnej).

B. W.: Od siedemnastu lat prowadzi pani teatr. Najpierw w Kaliszu, teraz w Poznaniu. Łatwiej być dyrektorem teraz, czy przedtem? Na początku.

I. C.: Na początku wszystko jest łatwiejsze. Rzeczy komplikują się w miarę narastania świadomości. Zawsze bardzo serio traktowałam moją pracę, ale teraz, jak patrzę z perspektywy na swoje początki w Kaliszu, dostrzegam tam szerszy margines zabawy. Na początku niczym się nie ryzykuje. Wszystko jest do wygranego, nic do stracenia. I to jest cudowne. Cieszy każde zwycięstwo, każdy sukces. Jak by tu powiedzieć... istnieją „rezerwy proste”, z których łatwo się korzysta. Potem już tych „rezerw prostych” brak i zaczyna się spacer pod górę. Z premiery na premierę rozbicie teatru staje się trudniejsze i — mimo rutyny wynikającej z doświadczenia — poczucie odpowiedzialności w działaniach artystycznych działa hamująco. Z konieczności zwalnia się bieg. Jestem za tym, żeby teatry obejmowali młodzi ludzie, profesjonalści, ale szaleńcy, pełni inicjatywy, z własnym, oryginalnym programem, obdarzeni osobowością, która pozwoli im przewodzić teatralnej rodzinie. Te „rezerwy proste”, o których mówiłam, na początku pomogą im, a potem... potem przychodzi doświadczenie. Ale też i czasy się zmieniają, a te już od nas nie zależą. Toteż jeśli pani pyta, kiedy było łatwiej, siedemnaście lat temu czy teraz, to odpowiadam z pełną odpowiedzialnością i obiektywizmem, że wtedy. I to nie ze względu na ten stan nieważkości towarzyszący początkom drogi i także nie ze względu na żadne PFAZ-y... czy jak je zwal. Każda z reform można jakoś przeżyć, jeżeli widzi się inny cel i sens prowadzenia teatru niż tylko realizowanie planu. Bo teatr we wszelkich okolicznościach, jakiekolwiek by one były, to nie wyniki kasowe i ilość wykonanych premier, ale dialog pomiędzy artystą a widzem, prowadzony z dobrej i nieprzymuszonej woli z obu stron. Taki dialog teoretycznie można prowadzić wszędzie i zawsze. Oczywiście, raz jest to trudniejsze, raz łatwiejsze, ale jak dotąd zawsze możliwe. Teraz również. Natomiast faktem jest, że jest trudniej niż kiedykolwiek ze względu na ogólną ogólną

PIĘKNE SŁOWA NIE POMOGĄ

Rozmowa z Izabellą Cywińską

liśmy łącznikiem tradycji tamtego i obecnego teatru. A wojna to cezura dzieląca dwa światy. Nie wiem, czy mam rację, ale dla obecnych najmłodszych reżyserów Schiller jest chyba tym, czym dla nas był Bogusławski. Bo teraz jest większe przyspieszenie. I o co innego chodzi. Nie mówię o ambicjach artystycznych, to sprawa czysto indywidualna, ale o atmosferze, w której się wyrastało, o wzorach kulturowych, moralnych, o mitach. O, właśnie o mity! Żywe mity funkcjonują przez dwa, trzy pokolenia. Potem przejmują je literatura i stają się martwe. Dwadzieścia lat temu teatr był bardziej schierarchizowany. A może to nieprawda, może ja go tak odbierałam, bo przyszedłam do niego „na klęczkach”, długo musiałam walczyć o status członka tej społeczności. Ale chyba tak było. Gabinet dyrektora, starzy aktorzy... Albo taki trust mózgów teatralnych: Axer, Tarn, Jerzy Kreczmar, Csató... to były Himalaje autorytetu, oniesmielające nas, wstępujących w ten magiczny, prawie masoński świat o różnych stopniach wtajemniczenia. A dzisiaj? Mój gabinet, do którego wstęp ma każdy, w każdej chwili. A czy gabinet Maćka Englerta może oniesmielać? Chyba nie. Nie twierdę, że to jest gorzej, nie. Inaczej, Wszystko się zdemokratyzowało i wyrównało. O co innego chodzi. Karty są inaczej znaczone. Liczy się inna kariera, a więc i hierarchia bywa inaczej ułożona. Nie z dołu do góry, ale w poprzek. Mniej znaczą lata pracy, doświadczenia, zasługi w czasie, bardziej doraźny sukces artystyczny. Wszystko inaczej się sumuje i chyba jest mniej trwałe, bardziej ulotne. Jeśli tak, to i start musi wyglądać zupełnie inaczej. Tak, start jest teraz najważniejszy! Bo czas terminowania skrótł się do zera. Trzeba na starcie dać się zauważyć, za wszelką cenę, żeby móc zacząć właściwie funkcjonować w teatrze. Inaczej się zginie, będzie się przeciętnym, a to jest początek końca. My przed dwudziestu laty angażowaliśmy się w tzw. repertuarowym teatrze, to znaczy rea-



aktorów „niewygranych”. A to na prowincji bywało groźne. Jak jest dzisiaj? Zgłasza się wielu młodych, chętnych, odbywam z nimi długie rozmowy, najczęściej bezinteresowne, bo teatryk nasz niewielki i miejsc dla nowych twarzy brak. I prawie nigdy nie zdarzyło mi się, żeby kandydat na reżysera brał pod uwagę propozycję innej niż te, które sam sobie wymarzył. I to słusznie. Ale te marzenia są zwykle tak nieprzeciętne, tak rzadko nawiązują do możliwości aktorskiego zespołu, profilu teatru czy charakteru miasta! Młodzi chcą od razu realizować swoje marzenia, za wszelką cenę wystartować w optymalnych warunkach, stwarzających szansę „zauważenia”. Jeśli założyć, że to ludzie zdolni, przygotowani warsztatowo i wiedzący naprawdę, czego chcą, to mają rację. Tak jest czas. Trzeba od razu łapać byka za rog, inaczej się zginie. Ale nie zawsze wiedzą i umieją. Bardzo niechętnie też myślą o pracy w teatrze na prowincji. I to też chyba słusznie. Jeśli nie stać ich na stworzenie własnej, silnej grupy,

sztuki i obsadzie. Teraz jest po prostu większe zapotrzebowanie na nowe. Bardziej stawia się na młodość. To oczywiście ryzykowne, ale w sztuce kto nie ryzykuje, ten niewiele osiągnie. Doświadczony reżyser daje wprowadzić gwarancje poprawności, ale mniej szansy na szaleństwo. Chociaż czy ja wiem... Kantor najwspanialej poszalał w późnym wieku. A „Zemsta” Hübnera? Jedno z przedstawień, które cenię najwyżej. Czy mógłby je zrobić młody Hübner? Einstein twierdził, że najmłodszy był tuż przed śmiercią. Najmłodszy i naodwajniejszy. Ale to chyba sprawa indywidualna. Zbaczam z tematu... Po prostu młodzi zdolni zawsze umieli się znaleźć. Teatr bywa okrutny, ale selekcja negatywna jest mu obca. Teatrowi, a nie administracji, która niestety wielokrotnie w naszej historii najnowszej próbowała lansować miernotę przeciw talentom. Krążył mił po Polsce, że mam szczęśliwą rękę do młodych. Może... Faktem jest, że jak sobie kogoś upatrzę, zaufam i staram się mu stworzyć warunki w miarę naszych możliwości najlepsze z najlepszych, to rzadko się zawodzę. Wspominałam przedtem o reżyserach, którzy chcą realizować tylko siebie, sugerując tym samym, jakoby brak im było pokory wobec widza, społecznych funkcji teatru i zespołu. Ci moi wybrani reżyserzy, oczywiście, również przychodzą ze swoją bardzo określoną wizją, ale ta wizja współbrzmi z charakterem naszego teatru. Współbrzmi, albo jak w przypadku Wiśniewskiego jest jego zaprzeczeniem. Świadomym. W tym wypadku aktorom i publiczności proponujemy odmianę. Teatr też musi uprawiać trójpołówkę, aby jego wydajność artystyczna stale rosła. Myślę, że każdy teatr, nie tylko „terenowy omnibus”, powinien zaskakiwać widza swoimi zmiennymi propozycjami. Współczesny widz nie oczekuje od teatru poprawności, czeka na wydarzenia artystyczne. Poprawność i bylejakąś, nudę i sensację, a wreszcie płaską moralistykę ma na co dzień w telewizji. Od teatru oczekuje oświe-

atmosferę, na nieufność wszechobecnie panoszącą się wokół teatru. Piękne słowa i zaklęcia nic nie pomagają i nie pomoże pozorowana wolna dyskusja, do której nieustannie jesteśmy rzekomo zapraszani (no, nie wszyscy!). Dopóki tego się nie przełamie, teatr będzie kulał i utykał jeszcze bardziej, niżby to wynikać miało z permanentnego kryzysu teatru, do którego zdążyliśmy już przywyknąć.

Obecnie okoliczności zewnętrzne działają destruktywnie na wewnętrzne życie teatru. Ludzie stają się bardziej cyniczni, „dosiebnii”, tracą wiarę w możliwość realizowania swego postulatów na deskach sceny macierzystej. Ci najbardziej wartościowi szukają ucieczki dla swojej samorealizacji w działaniach ubocznych. To jest nieuniknione i tu widzę główne niebezpieczeństwo dla bytu współczesnego teatru polskiego. W naszym teatrze, Nowym, dzięki wyjątkowo sprzyjającym okolicznościom udało się wiarę w sens działania jakoś zachować. Obserwuję to także w nielicznych innych teatrach, ale głównie tam, gdzie cel działania jest jasno postawiony, a ludzie do jego realizacji skrzyknęli się nieprzypadkowo. I tu znowu muszę wrócić do młodzieży, która nierozważnie kojarzy się z buntem, z krytyką zastanego, a cechuje ją wiara w możliwość zmian. Nasz program był konstruktywny, ale wyrastał z zaprzeczenia wszystkiemu, co wydawało nam się złe w teatrze zinstytucjonalizowanym. Opowiedzieliśmy się za zespółowością jako podstawą wszelkich poczynąń artystycznych i organizacyjnych, a przeciw teatrowi, w którym ludzie łączą tylko wspólne miejsce zamieszkania i budynek. I właściwie na tym mogłabym skończyć. Bo wszystko inne jest pochodną tej zespółowości. Wtedy wierzyliśmy, że to się da zrealizować i na początku tak było. W miarę upływu czasu i z powodu paraliżującego poczucia odpowiedzialności za to, czego się już dokonało, trzeba było rezygnować z niektórych marzeń w imię realizmu. Ale zatrzymajmy się przy marzeniach. Najważniejsze, aby powołać do działania grupę ludzi, których samorealizacja mogłaby dokonywać się wspólnie bez szczególnych zakłóceń, by interes ideowy i artystyczny nie był wzajemnie sprzeczny, konfliktowy. Naśladować język polityczny: by pryncypia były wspólne i uznane przez większość. Sztukę teatru realizuje się przez człowieka niepowtarzalnego, odrębnego oraz innych, bez których (tych innych właśnie) nie mogłaby w żadnym razie powstać. Cudowność kreacji teatralnej polega na łączeniu tych sprzeczności w jedną przy zachowaniu różnic. Te różnice to całe bogactwo teatru. Każda sztuka (malarstwo, muzyka, literatura itd.) usiłuje wypowiedzieć to co niewyobrażalne o człowieku i jego losie. Ale tylko teatr używa do tego celu tajemniczego instrumentarium, jakim jest sam człowiek. Kamień podaje się wiernie dłutu rzeźbiarza. Człowiek stawia opór. Jak „manipulować” tym tworzywem, żeby nie uronić nic z jego własnej kreacyjności? Jak godzić sprzeczności? Efekt końcowy może być zawsze zaskakujący, niespodziewany, bo tworzywo nigdy nie jest całkowicie posłuszne. Rozgadałam się, ale to ważne, bo to jak gdyby punkt wyjścia do tworzenia zespołu i jego programu. Uświadomienie przez aktora jego roli, w tworzeniu całości spektaklu (powiem więcej: teatru), konieczność podporządkowania się idei naczelnej z równoczesnym zachowaniem pełnej odrębności i prawa do samodzielnego nieustannego tworzenia. Tak żeby powtarzalność spektakli nie była dla aktora tylko mechanicz-

nym powielaniem, ale twórczym procesem doskonalenia roli. Jest jeszcze jedna sprawa. Z racji publicznego charakteru zawód aktora jest z istotą swej społeczny. Szczególnie jaszkrawo zaznaczyło się to u nas w ostatnich latach. Nie próbuję tego oceniać, bo sprawa jest bardzo drażliwa i musiałabym jej poświęcić wiele miejsca, chcąc tylko stwierdzić fakt. Akorzy obecnie (oczywiście mówię o myślącej części tego środowiska) bardziej, niż było to kiedykolwiek przedtem, chcą czuć się odpowiedzialni za głoszone słowo. Jak gdyby czuli potrzebę identyfikowania się z postawami granych przez siebie postaci, lub inaczej — z przesłaniem spektaklu, które staje się własnością całego zespołu (o ile jest to oczywiście zespół). I jeszcze coś. O wiele „łatwiej” jest grać nawet czwartoplanową rolę w przedstawieniu, z którego przesłaniem się zgadzamy, niż pierwszą skrzypce w spektaklu, którego przesłanie sprzeczne jest z naszym myśleniem. Wtedy rodzi się konflikt moralny, a aktor czuje, że jest traktowany przedmiotowo. Będąc całością dla siebie jest przecież równocześnie częścią całości. Zrozumienie, ale i uszanowanie tego faktu jest jedyną drogą do traktowania serio zawodu, już nie komedianta ale artysty, aktora.

B. W.: Mówi pani o sytuacji wewnątrz teatru. A publiczność? Teatr ma jej coraz mniej do zaproponowania.

I. C.: Tak to rzeczywiście wygląda z drugiej strony rampy, ale... jak gdyby znane są przyczyny... Świat nasz tak dalece się komplikuje we wszystkich swoich aspektach, że zrozumienie jego — myślę o rozumieniu modelowym, abstrakcyjnym — staje się coraz trudniejsze. Co mówię! Staje się niemożliwe z perspektywy przeciętnego jego mieszkańca (nieprzeciętnego też). Teatr, ten najambitniejszy, jak daleko sięgnąć pamięcią wstecz, zawsze dążył do syntezy, usiłował odkrywać jakieś prawidłowości. Raz to wadził się z bogami, aby zrozumieć tajemnicę ludzkiego losu, odkrywał mechanizmy działania władzy, zawsze pokazując człowieka omotanego własnymi, jemu tylko właściwymi przymiarami w zderzeniu z otaczającym go światem. Teraz pozornie wszystko się racjonalizowało, wszystko pozornie staje się jasne. Później, bo to, co zostało odkryte przez naukę, jakby własne, człowiecze, stało się największym i najbardziej tajemniczym zagrożeniem. Nasze jednostkowe doświadczenie coraz bardziej oddala się od wiedzy, której efekty dla normalnego zjadacza chleba — podobnie jak istota Boska poprzez wiarę i objawienie — przyjmowane mogą być tylko na słowo honoru. Bo istota ich jest nie do pojęcia, a cel, do którego prowadzą, groźny i nieznany. Wszystkie współczesne zagrożenia, jakby wymknęły się spod naszej kontroli, jak miotła w „Uczniu czarnoksiężnika”. Żyją już własnym życiem. Frankensteina. Współczesny Szekspir powinien czerpać dziś fakty z ksiąg raportu Klubu Rzymskiego. Ale za jakiego konia Ryszard III ofiarowałby dziś świat, bo już królestwo nie wystarczy? Nie ma ratunku. Nie ma ucieczki przed samym sobą dla współczesnego człowieka. A więc jak o tym pisać? Jeśli świat jest groźny i niezrozumiały, to komunikat o nim musi być podobny. A może trzeba znaleźć nowy sposób na wyrażenie tego wszystkiego, co nas otacza i przeraża. Reżyserzy szukają i proponują nam często jakieś przedziwne bełkotliwe sny i apokaliptyczne wizje, bo tradycyjnym językiem tego wyrazić się nie da. Czasem są to doświadczenia

ciekawe, czasem przeżajaco głupie i nudne. Bo też nie każdy sen nie każdego człowieka zasługuje na pokazanie na deskach scenicznych. Oczywiście, powie pani, że można mówić ludzkim językiem, mądrze o sprawach egzystencjalnych, wiecnym, bo takie przecież nadal istnieją i co dzień nas trapią lub cieszą. Oczywiście, że można. Toteż istnieje taka literatura. Różne „Śniadania u Desdemony” i „Zdrady w leśniczówce”, ale ja chciałabym mówić o próbach najambitniejszych naszego teatru. Mam tu i własne doświadczenia, nie sięgające wprawdzie aż do stron Raportu Rzymskiego, ale dotyczące opisu naszej rzeczywistości. Też tak bardzo trudnej do zrozumienia, że aż nie poddającej się zwykłym prawom logiki działania społecznego. Aby opisać ten nasz świat, sięgnęłam do tekstu Bogusława Schaefera „Zorza”, aby przez pełną dezintegrację rzeczywistości pokazać galopujący rozkład wzorców, schematów i norm. „Bełkot współczesności. Absurdalna asocjacja sprzecznych systemów”, jak napisała jedna z pań krytyków. Tekst Schaefera i ten sposób opowiadania teatralnego wydał mi się najbardziej adekwatny do moich obecnych odczuć na temat tego, co ze zgrozą obserwuję w ostatnich czasach wokół siebie. Ale czy sądzi pani, że mnie taka analiza rzeczywistości zadowala? Nie. Nie mogę jednak o niej nie mówić, a nie znajduję innego sposobu opisanie. To tak, jakby realistyczny język teatru przeżył się, nie był zdolny już wyrazić tego pozornie racjonalizowanego naszego świata. Cóż, Hamlet twierdzi, że teatr to „zwierciadło natury”, odbicie rzeczywistości, a więc teatr jest taki jak samo życie. Zawsze tak było, toteż może należy odwrócić kolejność i zamiast naprawiać teatr, spróbować przy pomocy teatru naprawić życie, a potem reszta już sama się zrobi. To oczy-

wście żart, ale nie całkiem pozbawiony sensu. Bo teatr w dzisiejszym świecie może odegrać jeszcze ogromną rolę. Pozwoli pani, że będę teraz mówić o naszym teatrze, a nie o teatrze w ogóle. O tym, co ja muszę robić co dzień i po co w ogóle prowadzę teatr. Po co i dla kogo? Do naszego teatru przychodzi głównie młodzież. Przychodzi, by wspólnie odpowiedzieć na pytanie: jak żyć. Teatr stanowi autorytet moralny, a więc nasza odpowiedzialność jest ogromna. I z tego zdajemy sobie sprawę. Młodzież żąda od nas wykładni moralnej, którą nie zawsze znajduje w szkole, nie zawsze w domu, wobec tego szuka jej w teatrze. Jest to, moim zdaniem, młodzież znakomita, mądra, dociekliwa, nieufna, usiłująca znaleźć swoje miejsce w świecie. To nieprawda, że interesuje ją tylko szmal, to jest mit. Oczywiście mówię o tych młodych ludziach, którzy spędzają czas w teatrze (tych, którzy do nas nie przychodzą, nie znam). Ci teatralni, żądają odpowiedzi, których ja oczywiście najczęściej nie umiem udzielić, wobec tego staram się wspólnie z nimi szukać. Żądają języka współczesnego, nie przyjmują moralizacji wprost, natomiast bardzo lubią dyskurs o moralności, wielką moralistykę, problemy naprawdę ważne, które mogą być tematem dyskusji nie tylko o sztuce, ale także o życiu. Przede wszystkim o życiu. Żądają pytania najtrudniejsze, bo podstawowe. Są na zakręcie, a żądają prostej drogi. I to jest piękne. Nie wolno ich zawieść. Rola teatru jest pomoc w znalezieniu odpowiedzi, rzetelnej, uczciwej, bez kłamstwa ludzkiego i artystycznego. Bez oszustwa. A że sami tej odpowiedzi dziś nie znamy? To próbujmy chociaż prowadzić dialog.

Rozmawiała

BOŻENA WINNICKA