

Stanisław Grochowiak

OKAP

TEATR IM. J. OSTERWY W GORZOWIE

TEATR

IM. JULIUSZA OSTERWY
W G O R Z O W I E

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
ANTONI BANIUKIEWICZ

STANISŁAW
GROCHOWIAK

OKAPI

Komediofarsa
w czterech nierównych częściach

O s o b y :

Okapi DANUTA LEWANDOWSKA
Antoś-Anton MAREK CZYŻEWSKI
Trot PIOTR KRAWCZYK
Fifi MIROSŁAW ROSTKOWSKI
Jaksa Zakapiorek WOJCIECH DENEKA

Rzecz dzieje się gdzieś w Europie w roku 1909
(złowienie pierwszego cielęcia okapi)

Reżyseria:
ANTONI BANIUKIEWICZ

Scenografia:
JANUSZ TARTYŁŁO

Asystent reżysera:
TADEUSZ DOBROSIELSKI

Inspicjent:
IRENA JASIŃSKA-BANIUKIEWICZ

Sufler:
EUGENIUSZ PAUKSZTO

PREMIERA MAJ 1986

Janusz Skuczyński

TEATRALNY TEATR GROCHOWIAKA

1.

Zbiory swoich dramatów Grochowiak tytułował rozmaicie: „rzeczy na głosy” albo „dialogi”; unikał natomiast formuły najprostszej, wiążącej jego utwory z teatrem. Dawał też nieraz wyraz nieufności wobec maszynierii teatralnej, wobec „protez”, którymi teatr uznaje za stosowne wesprzeć każdorazowo płynące ze sceny słowo, myśl, tęzę. Same przedstawienia określał ironicznie jako „obowiązek człowieka kulturalnego”, pretekst dla „niezwykle ważnych wydarzeń towarzyszących przed podniesieniem kurtyny” i tak dalej.

I zawierzono Grochowiakowi — komentatorowi własnej twórczości. Teatr jego wywodzono z poezji: jako poeta bowiem wkroczył do literatury i w chwili teatralnego debiutu przede wszystkim jako poeta był znany. Uznano więc, że ten punkt wyjścia ciążyć musi na wszystkim, co wychodzi spod jego pióra. „W gruncie rzeczy (...) uprawia on tylko jeden gatunek — poezję — bez względu na to, czy pisze wiersze, opowiadanie, powieść, słuchowisko czy rzecz na scenę” — pisało w „Nowych Książkach”. Podkreślano — tak na przykład czynił Jerzy Falkowski — literackie pochodzenie teatru Grochowiaka, faworyzującego słowo, czyniącego je podstawowym elementem dynamizowania akcji, na plan drugi spychającego autorskie wizje sceniczne. Wywodzono ten teatr również ze słuchowisk radiowych — szkoły teatralnej zwartości i kondensacji, zarazem terenu największych sukcesów „frekwencyjnych” Grochowiaka. Źródła jego teatru szukano więc wszędzie, i to często w sposób dość mechaniczny — tylko nie tam, gdzie byłoby najbliżej: w samym teatrze.

A przecież sam Grochowiak opisywał powstanie swego pierwszego dramatu (nie licząc króciutkiej „Cytryny” napisanej wspólnie z Władysławem Terleckim), czyli „Szachów” (1961): „Zanim miałem pomysł sztuki, napisałem sobie dramatis personae z najbardziej tradycyjnego teatru sztuki pompacyjnej. Stąd w spisie osób występują hrabia, hrabina i baron”. I dalej: sztuka „napisana została na zasadzie przedrzeźniania teatru tradycyjnego”. Punktem wyjścia są więc sceniczne stereotypy, chwytły, przyzwyczajenia. Świat „Szachów”, nieautentyczny, nieautonomiczny, teatralny właśnie, wymaga nie dramaturga — który tworzyłby rzeczywistość absolutną — lecz wymaga reżysera, który mając z góry dane postaci wprowadziłby je w ruch, wydobyl sensy ich kolejnych, często zaskakujących konfrontacji. (...)

Dokonuje się więc eksperyment społeczny — wobec Hrabiego, któremu przychodzi ukrywać w swoim pałacu komunistę. Dokonuje się eksperyment moralny, w którym Hrabia — odrzucony małżonek — „bada” wierność swojej żony, zainteresowanej Człowiekiem jako mężczyzną. Dokonuje się eksperyment psychologiczny, kiedy Hrabia, zdradzając przed Baronem obecność poszukiwanego przez Niemców Człowieka, sprawdza wartość „arystokratyzmu” hitlerowskiego oficera. Dokonuje się też eksperyment narodowy: Hrabia, wydając Niemcom zamiast Człowieka — drwala Sołdyka, poddaje próbie patriotyzm polskiego chłopca. Dokonuje się wreszcie eksperyment historyczny, kiedy zarówno sam Hrabia, jak inni ludzie z jego sfery postawieni zostają wobec nowej rzeczywistości, którą wnosi ze sobą Człowiek — żołnierz zwycięskiej armii idącej na Berlin. Wszystkie te aranżowane przez Hrabiego eksperymenty kończą się klęską, w tym i klęską eksperymentatora. (...)

W „Szachach” zawiera się w zasadzie już wszystko, czym żyć będzie dalej teatr Grochowiaka. Z tego pierwszego dramatu wyprowadzić można obie, równoległe linie jego twórczości teatralnej, jego poszukiwań w zakresie kształtowania rzeczywistości przedstawionej.

2.

Linia pierwsza. Określają ją te zabiegi, które Grochowiak zastosował w „Szachach” budując rzeczywistość sceniczną z postaci „gotowych”, o wyraźnie teatralnym rodowodzie, a więc nawiązując swego rodzaju dialog z tym wszystkim, co w teatrze zdążyło zastygnąć w maski i „gęby”.

(...) W „Królu IV” (1963) obraz świata jest zbudowany z elementów jednakowo zdeformowanych i uproszczonych, a ponadto — wywróconych jeszcze na nice: maska wielkości raz po raz odstawia tu trywialną podszewkę. Przy tym wszystkim jednak krąg odwołań pozostaje czytelny do końca: to Shakespeare, wzmocniony nawiązaniem do polskiego dramatu romantycznego, zwłaszcza do „Kordiana” i „Marii Stuart”.

W „Okapi” (1974) sprawa nieco się komplikuje. Szekspirowski „Wielki Mechanizm” historii sprężony tu zostaje z francuską farsą. Świat mężczyzny jest w sztuce zdeformowany na farsową modłę; na tym tle sama Okapi wyrasta na pełnowymiarową postać dramatu; jest to nawet materiał na „wielką” rolę. Okapi wyposażona została w bogatą, nieustannie zmieniającą się osobowość — jak zwierzę, od którego wzięła imię, a które łączy w sobie — jak czytamy u Grochowiaka — „zwinność i sprężystość antylopy, dostojność żyrafy, czujność i płochliwość konia, egzotyczne piękno zebry”. Okapi ucieka w dziecinne marzenia, lecz jednocześnie potrafi ujawnić całkiem zdrowy rozsądek; w jej stosunku do mężczyzny miłość i czułość przeplatają się z szorstkością i niechęcią; bywa i chciwa i bezinteresowna. Uprawiając najstarszą profesję świata — jawi się w końcu jako kwintesencja kobiecości. A ta jej kobiecość z kolei sprowadza wszystkie męskie postaci sztuki do jednej tylko sfery. Do prywatnej męskości, która kochanków Okapi w jakiś sposób ujednolica, choć „oficjalny” charakter każdej z tych postaci jest inny i

na poziomie tej „oficjalności” zdają się nie mieć ze sobą nic wspólnego.

Warto może dodać, że podobną rolę, jak Okapi, pełniły w „Królu IV” — Woźna oraz Atilatika Ojada. Obie te bohaterki uznać można właściwie za pierwsze wcielenia Okapi, a cały dramat — za prototyp „komediofarsy w czterech nierównych częściach” z ubogą szwaczką w tytule. Z tą różnicą, że problematyka „Króla IV” wy-czerpuje się na poziomie demaskacji mechanizmów władzy, w „Okapi” natomiast pojawia się dodatkowy problem relacji między władzą, pozostającą w gestii mężczyzny, a „wieczną” kobiecością.

Poczynając od „Szachów”, Grochowiak zmierza do rozbicia jednorodności estetycznej tworzonego świata; stąd w następnym chronologicznie po „Okapi” dramacie, „Po tamtej stronie świec” (1974), mamy do czynienia aż z czterema różnymi rzeczywistościami scenicznymi.

(...) „Po tamtej stronie świec” autor zaczyna od prowokacji wobec widzów. Taka prowokacja skłania do dystansu w traktowaniu wszystkiego, co się odtąd będzie dziać na scenie. Prowadzi do wyobcowania teatralnego świata, ujmuje go w cudzysłowy, będący jednocześnie klamrą. Oto zakończenie dramatu: „Kurtyna powoli opada. Dopiero kiedy dotyka desek, rozświetla się złocistym kolorem, jak na początku pierwszego aktu. Majestatyczny „Chór Pielgrzymów” Wagnera”. Ponownie więc mamy do czynienia z czymś w rodzaju apoteozy; zaś całość sztuki, zawarta między tymi dwiema scenami, musi być odtąd traktowana jako „teatr w teatrze”. A w każdym razie jako rzeczywistość stworzona według własnych, wewnętrznych reguł.

Ale w obręb dramatu Grochowiak wprowadza także scenę z szopką, która w monumentalno-satyryczny sposób, z udziałem tradycyjnych postaci (rodem aż z misterium) przedstawia polską rzeczywistość z pierwszego roku wojny.

(...) I wreszcie „Dulle Griet” (1976), ostatni dramat w dorobku Grochowiaka. Tu także tematu dostarczyło życie samo. „Dramat ten — oznajmia autor w didaskaliach — pisałem w oparciu o prawdziwe wydarzenie, zwane pogrzebem francuskiej toksykologii kryminalnej”. Stąd, poza rytmem sensacyjnej fabuły, wzięta się w „Dulle Griet” także francuska sceneria: nazwy miejsc, imiona i nazwiska bohaterów. Zabrakło u Grochowiaka rzeczy dla opowieści sensacyjnej najważniejszej: zagadki. (...) Ale bo też ważniejsza od afery kryminalnej jest w „Dulle Griet” historia sztuki. Dramat Grochowiaka bezpośrednio wywodzi się z obrazu Breughela (Starszego), z którego zresztą pisarz pożyczył sobie tytuł. Sam obraz także pełni swoją dramatyczną rolę: Clelia, córka Prokuratora prowadzącego sprawę Grety, przypadkiem pokazuje ojcu slajd „Dulle Griet” — i odtąd obie sprawy nakładają się na siebie.

(...) Z obrazu Breughela Grochowiak bierze motywację postępowania bohaterów swego dramatu, a także sposób rozwiązywania intrygi fabularnej. Jakby stwierdzając w ten sposób, że sztuka jest jedyną drogą do poznania ostatecznej prawdy o człowieku. Równocześnie odniesienie do „Dulle Griet” Breughela nadaje sztuce Grochowiaka rangę parabol: bohaterka dramatu ujrza-

na jako Breughelowska Furia prąca niepowstrzymanie ku „bramom piekła” staje się ucieleśnieniem wszystkich ofiar współczesnej cywilizacji.

W taki sposób wykorzystał w swojej sztuce dzieło malarskie — dramatopisarz, literat. Ale slajd z „Dulle Griet” wyświetlony ma być na specjalnym ekranie, stanowiącym (jak zaznaczono w didaskaliach) wyposażenie mieszkania Prokuratora; zatem również dla widzów. A więc i widzom także narzuci kontekst dla wydarzeń scenicznych. Unaocznienie metafory — to chwyt czysto teatralny. W sztuce Grochowiaka wszystkie kolejne obrazy są replikami fragmentów dzieł Breughela; są to jakby inscenizacje materiału plastycznego, dostarczonego przez szesnastowieczną „Dulle Griet”. (...)

3.

Linie drugą w poszukiwaniach dramatopisarskich Grochowiaka wyznaczają działania akurat odwrotne niż dotąd opisywane: zachodzi tu jakby ingerencja od wewnątrz w powoływaną rzeczywistość dramatyczną. Rezultat jest zresztą identyczny, jak poprzednio: także „teatr w teatrze”.

(...) Gra jako sposób organizowania sytuacji międzyludzkich jest w twórczości Grochowiaka również ważna, jak gry z tradycją teatralną; dwa jednak utwory szczególnie pod tym względem zasługują na uwagę: „Chłopcy” (1964) i „Lęki poranne” (1972).

Kto jest reżyserem w świecie „Chłopców”? Trudno dociec, wszyscy po kolei zdają się tutaj kreować, „wymyślać” własne życie. Zasada kreacji jednak pozostaje stale niezmieniona. „... stare ludzkie to jak dzieci” — powiada, zgodnie ze znanym stereotypem, Wiktoryna. Grochowiak deleksykalizuje ten stereotyp. (...)

Nieautentyczność, teatralność świata „Chłopców” Grochowiak każe odstąpić — aktorce; trudno w tym zabiegu nie dostrzec ironii. Kalmiowa, która odwiedza męża z okazji rocznicy ślubu, ze względu na swój zawód winna ten świat najlepiej rozumieć i wybrać w nim sobie dogodną rolę; tymczasem to ona właśnie odmawia udziału w — jak sama powie — „sztuce o starych wyjątkowo bezczelnych”. I to zanim ta „wyjątkowa bezczelność” mogła się jeszcze w pełni ujawnić. Kalmiowa niszczy maskę, którą jej mąż (jak inni) przybrał na użytek pozostałych pensjonariuszy, ośmiesza męża przed personelem, wypomina mu wydarzenia z przeszłości. W „Chłopcach” teatralność świata przedstawionego ukazana więc zostaje nie przez kreację, lecz przez negację. Iluzja okazuje się iluzją w akcie zniszczenia. Co zresztą nie zmienia faktu, że iluzja i tak wypiera rzeczywistość.

Panowanie iluzji nad rzeczywistością jeszcze wyraźniej obserwować można w „Lękach porannych”. I w tej sztuce cały świat przedstawiony poddany jest reżyserii; tym razem reżyserem jest po prostu główny bohater, Alf. Lecz jest to reżyser o szczególnych kompetencjach. Nadwrażliwość, niespełnione powołanie artysty, nawroty delirium, wyobcowanie — wszystko to czyni z niego raczej nie reżysera, lecz demiurga: „prawdziwa” rzeczywistość w niewielkim stopniu krę-

puje swobodę jego wyobraźni. Imię Alf — od pierwszej litery alfabetu greckiego — sugeruje także pierwszeństwo lub początek; wreszcie wyjątkowość bohatera podkreślona zostaje przez wprowadzenie sobowtóra. Bis to sceniczna projekcja stanów wewnętrznych Alfa, to jego drugie „ja”, które dla celów czysto teatralnych przybiera postać ludzką. Bis to również czysto „realistyczny” wytwór zmąconej świadomości alkoholiaka. Obaj są współtwórcami sytuacji wypełniających dwie części „Lęków porannych”. (...)

Trzeba jednak pamiętać, że sam autor „Lęków porannych” demiurgiczne możliwości swego bohatera traktuje ze znacznym dystansem; Alf w końcu ponosi klęskę nie tylko z winy Bliźnich, lecz także ze swojej własnej. Zło, pochodzące z zewnątrz, to tylko powierzchnia nieszczęść, jakich doświadcza bohater; jego doświadczenie nabiera pełnego wymiaru właśnie jako dramat kalekiego demiurga. Mówiąc inaczej: im gra z rzeczywistością była dalej posunięta, tym bolesniejsze będzie ostateczne zwycięstwo rzeczywistości.

4.

Teatralizacją, grą jako środkiem artystycznym posługiwało się wielu dramatopisarzy XX wieku; Grochowiak nie jest tu wyjątkiem. Lecz twórcom takim, jak Genet czy Gombrowicz, teatr, gra, maski, ceremonie, Wielkie Udawanie — służyły zazwyczaj do przekazywania pewnych tez antropologicznych lub filozoficznych. Grochowiak natomiast sztuką teatru wspierał się w sensie dosłownym: potrzebna mu była do kreowania wszelkiej rzeczywistości dramatycznej. Co więcej: Grochowiak w swojej dramaturgii rozmiął się właściwie z najżywszymi tendencjami teatru współczesnego. Stałe podsuwał teatrowi lustro, wydobywał konsekwentnie sztuczność i konwencjonalność. I to w czasach, gdy reformatory za wszelką cenę próbowali raz na zawsze zerwać na scenie z udawaniem czy imitowaniem. Niezależnie od tego, czy miał to być — jak u Grotowskiego — „teatr mitu”, czy autonomiczny teatr najprostszej realności Kantora, czy „teatr wspólnoty” Brauna.

W rezultacie zamknięty na stronach „rzeczy na głosy” i „dialogów” teatr Grochowiaka znalazł się trochę na uboczu współczesnego mu życia teatralnego. A przecież warto pamiętać słowa Gouhiera: „Teatr żyje konwencjami”. Czasem wprawdzie zapomina o tym, wybiera byt jednorazowy, stara się zastępować rzeczywistość. Lecz kiedy wraca w swe zwyczajne koleiny — dobrze, by zdawał sobie sprawę, że potrzebne mu bywa lustro.

Dialog 2/1985 str. 83-90 (fragmenty)



STANISŁAW GROCHOWIAK

Zmarł stosunkowo młodo — mając zaledwie czterdzieści dwa lata. Czas swój przeżył jednak wyjątkowo intensywnie. Wcześniej wszedł do literatury. W siedemnastym roku życia debiutował w czasopiśmie: w dodatku do „Słowa Powszechnego” pod tytułem „W młodych oczach” (1951). Mając dwadzieścia dwa lata wydał swoje pierwsze książki: powieść „Plebani z magnoliami” i tom wierszy „Ballada rycerska” (a był to przelomowy rok 1956). W dwa lata później związał się z czasopiśmie młodych „Współczesność” i wkrótce został wybrany przez współkolegów na redaktora naczelnego tego pisma. Uczynił z niego niezwykle prężny, żywy periodyk, znaczący na mapie ówczesnej literatury polskiej. I choć krótko pełnił funkcję jego kierownika (przez 1959 rok), zostawił na nim wyraźny ślad swej indywidualności.

Później był w redakcjach wielu czasopism. Uprawiał prozę artystyczną, dramat, krytykę literacką, publicystykę społeczno - kulturalną. Współpracował z filmem, radiem i telewizją. Znajdował też miejsce na bujne życie towarzyskie (które również miało wiele cech kreacji artystycznej). Życie zresztą (to normalne), po krótkotrwałych młodzieńczych sukcesach, zaczęło mu teraz przynosić raczej porażki i rozczarowania. Nie poddawał im się bez walki. Starał się przeciwdziałać. Niestety na ogół bez pozytywnych rezultatów.

Przy tych wszystkich rozlicznych czynnościach i zajęciach był jednak Grochowiak cały czas przede wszystkim poetą. Poezja była dziedziną, w której miał największe osiągnięcia artystyczne. Ale jej znaczenie dla autora „Bilardu” nie sprowadzało się tylko do tego. Stanowiła bowiem ona — w planie biograficznym — także swoistą ucieczkę. Spełniała rolę azylu, w który chronił się przed narastającymi z latami niepowodzeniami. Była kompensatą — zarówno tego czego nie mógł zrealizować we własnym życiu, jak i tego, czego życie, świat nie realizowały, a co było wewnętrzną utopią, imperatywem moralnym jego świadomości.

W poezję przetwarzał Grochowiak swoje wzloty i bunt, upadki i rezygnacje, przesublimowywał upokorzenia, bezradność, całożyciową szarpaninę. W poezji też przeprowadzał swój rozrachunek ze światem urządzonym nie według jego poczucia sprawiedliwości, sprzecznym z jego wewnętrznymi kryteriami i hierarchiami wartości.

Stwierdzenie to wydaje mi się najważniejsze dla zrozumienia jego poezji — zarówno jej kształtu zewnętrznego, języka, jak i porządku filozoficznego oraz upodobań tematycznych. Krytycy szukali na ogół głównego klucza do interpretacji twórczości Grochowiaka w „obsesji brzydoty”. A przecież owa obsesja była czymś wtór-

nym. A przy tym — choć istotnie znacząca — nie obejmowała całej poezji, zostawiała obszerny jej margines (który wówczas dość trudno byłoby zinterpretować). Dlatego też, aby wyłuszczyć całość poezji autora „Kanonu”, aby ująć jej istotę, trzeba wyjść nie od objawów, ale ich genezy. A ta tkwi nie w estetyce, lecz w etyce, w Grochowiakowej niezgodzie na świat. Wymaga więc interpretacji (przynajmniej wyjściowej) w kategoriach moralnych. (...)

Dostrzegając związki Grochowiaka z poezją o zainteresowaniach egzystencjalnych trzeba pamiętać, że stapia się ona w jego świadomości w jedno z ideami i postawami rodem z poetów — rewolucjonistów, tworząc całość nie znaną Sępowi-Szarzyńskiemu czy Norwidowi. Bunt przeciw Naturze nie mniejszy jest u Grochowiaka niż bunt przeciwko stosunkom społecznym. Klasycznym tego przykładem może być „Płonąca żyrafa”. Oskarżenie zawarte w tym wierszu wymierzone jest zarówno przeciwko prawom biologii, według których musimy żyć i umierać, jak i przeciwko tym, którzy szermując hasłami humanistycznymi każą ludziom zabijać się wzajemnie. (...)

* * *

Urodził się Stanisław Grochowiak 24 stycznia 1934 r. w Lesznie Wielkopolskim. Okres okupacji spędził w Warszawie. W 1945 r. wrócił do Leszna i tu w 1951 r. uzyskał maturę w Liceum Ogólnokształcącym imienia Jana Amosa Komenskigo. W tym samym roku debiutował w prasie jako poeta. Następnie rozpoczął studia polonistyczne na Uniwersytecie Poznańskim, przerwane na przełomie 1951 i 1952 r. aresztowaniem pod zarzutem politycznym i kilkumiesięcznym więzieniem. Po wyjściu na wolność pracował jako wychowawca w zakładzie dla dzieci trudnych w Rydzynie oraz w roszarni Inu w Rawiczu. Równocześnie pisał i publikował swe utwory w czasopiśmie katolickich. W sierpniu 1953 r. przeniósł się do Wrocławia, gdzie zaczął pracować w redakcji „Wrocławskiego Tygodnika Katolików”. W 1955 r. zamieszkał ponownie w Warszawie, a w roku następnym wydał dwie pierwsze książki. Pracował kolejno w Instytucie Wydawniczym PAX (1955-1956), redakcjach „Za i przeciw” (1957-1958), „Współczesności” (1958-1960), „Nowej Kultury” (1961-1963), „Kultury” (1963-1970), „Poezji” (1972-1975) i „Miesięcznika Literackiego” (1975-1976).

Zmarł 2 września 1976 r. Pochowany został w Warszawie, na Cmentarzu Komunalnym na Powązkach.

Janusz Maciejewski. Wstęp do:
Grochowiak POEZJE (Fragmenty)

Specjalista konsultant Kierownik techniczny
pracowni teatralnych

MICHAŁ PUKLICZ mgr inż. JANUSZ FRĄCZAK

Kierownicy pracowni

plastycznej ALEKSANDER KOWALCZYK

krawieckiej HALINA JASIŃSKA

stolarskiej BOLESŁAW POŁOJKO

elektryczno-akustycznej JAN SZOŁOMICKI

fryzjersko-perukarskiej ALFREDA NOWAK

Brygadier sceny MIECZYŚLAW ADAMKIEWICZ

Garderobiane EUGENIA ADAMKIEWICZ
LUDWIKA MOŚ

Rekwizytorki ANNA GRABOWSKA-DENEKA
ALICJA SKAŁECKA

Bilety indywidualne i zbiorowe, organizacja uroczystości i akademii dla zakładów pracy i instytucji w Biurze Obsługi Widzów.

Kierownik Biura — LIDIA PAUKSZTO

KASA TEATRU czynna codziennie oprócz poniedziałków w godzinach od 10 do 14 oraz godzinę przed rozpoczęciem spektaklu.

BIURO OBSŁUGI WIDZÓW I KASA TEATRU
TELEFON 225-16

W repertuarze:

Wojciech Bogusławski
KRAKOWIACY I GÓRALE

Aleksander Fredro
DOŻYWOCIE

Christopher Marlowe
TAMERLAN WIELKI

Stanisław Ignacy Witkiewicz
WARIAT I ZAKONNICA

Krystyna Wodnicka
CZARODZIEJSKIE KRZESIWO

Kazimierz Moczarski
ROZMOWY Z KATEM

Jacek Janczarski
UMRZEĆ ZE ŚMIECHU

Fiodor Dostojewski
SPOWIEDŹ STAWROGINA

Juliusz Słowacki
SEN SREBRNY SALOMEI

W przygotowaniu:

Witold Gombrowicz
IWONA KSIĘŻNICZKA BURGUNDA