

Rec.: Adam Dziadek, Obrazy i wiersze. Z zagadnień interpretacji sztuk w polskiej poezji współczesnej. Katowice 2004. “Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach”. Nr 2258.

Robert Cieślak

później, niektóre są dostępne w polskich zbiorach muzealnych – w Poznaniu, Wrocławiu czy Warszawie – i można było tam sięgnąć po klisze robione bezpośrednio z oryginałów. O wiele lepsze reprodukcje niż u Bołozza są w późniejszych publikacjach; technika reprodukcji znacznie w ostatnim stuleciu postąpiła. Np. choćby w opracowanym przez Piotra Łukaszewicza informatorze do wrocławskiej wystawy Grottgera (Wrocław 1987) – o wiele wyraźniej są ukazane autoportrety oznaczone w książce Chlebowskiej numerami: 33 (w informatorze kontury są o wiele mocniejsze), 42 (nie ma na nim plam), 51 (ostre kontury uwytłaczają rangę Grottgera-cienia). Analogiczne zestawienia z innymi edycjami pozwalają zauważyć możliwość znalezienia lepszej podstawy do reprodukcji wielu autoportretów. Nadto – mimo że obecnie nie sprawia kłopotu zrobienie doskonałej reprodukcji z rysunkowego pierwowzoru, jakość niektórych ilustracji jest w edycji lubelskiej gorsza niż w źródle, z którego je czerpano; nawet u Bołozza ilustracja z dziejami choroby (tu: 42) ukazuje ostre kontury twarzy, wyraziste kreski na spódnicy, łatwiej odczytać napisy; jest to szkic piórkiem – w edycji lubelskiej sprawia wrażenie wykonanego ołówkiem; podobnie ilustracja 39 – szkic rysowany ołówkiem, twardym czy ostro zatemperowanym, gdy tu kontury się rozplývają. Zbliżone rezultaty daje porównanie „lubelskich” autoportretów Orłowskiego z ilustracjami w rozprawie Wallisa zamieszczonej w 1955 r. w „Biuletynie Historii Sztuki”¹⁰ (w „Biuletynie” kreska jest ostra i wyraźna).

Drobiazg: to nie „Orłowski – podobnie jak Norwid – przedstawiał [...]” (s. 145) i to nie rysunki Orłowskiego „budzą wyraźne skojarzenia z autoportretem Norwida” (s. 147), ewentualna zależność jest odwrotna. Bo gdy Norwid zaczynał malować, Orłowskiego nie było już na świecie. Autoportrety Orłowskiego i Grottgera są tak liczne, że tylko niektóre z nich są tu omawiane; może warto by dodać wyjaśnienie, czy jest to wybór reprezentatywny, czy też kierowały nim jakieś inne przesłanki, np. wyraźne analogie z wizerunkami Norwida.

Szkoda również, że autorka recenzowanej książki zrezygnowała całkowicie z komentarza opisowego do ilustracji. Poprzestała na odwołaniu się do opisów Bołozza, które są rzeczywiście gruntowne, ale trudno dostępne. Brak objaśnień sprawia, że nikt nie wie, np. ilustracja 38 jest określona tylko jako „autoportret humorystyczny”, a warto by zaznaczyć (za trudno dziś dostępnym Bołozem), że jest to także autoportret podwójny, na którym Grottger-orzeł atakuje szponami Grottgera-żółwia.

Wymienione tu wątpliwości nie zmieniają faktu, że książka Edyty Chlebowskiej „*Ipse ipsum*” pobudza do myślenia, zawiera wiele ważnych spostrzeżeń interpretacyjnych i przede wszystkim dobrze realizuje cele sformułowane przez autorkę: jest gruntownym opracowaniem autoportretów Norwida.

Alina Kowalczykowa

Adam Dziadek, OBRAZY I WIERSZE. Z ZAGADNIENI INTERFERENCJI SZTUK W POLSKIEJ POEZJI WSPÓŁCZESNEJ. (Recenzenci: Włodzimierz Bolecki, Ryszard Nycz). Katowice 2004. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, ss. 246 + 10 wklejek ilustr. „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach”. Nr 2258.

Próbę nowego języka refleksji badawczej nad relacją: poezja – sztuki wizualne, przynoszą *Obrazy i wiersze* Adama Dziadka. Starannie wydana książka (twarda okładka, obwoluta, 10 barwnych tablic z reprodukcjami obrazów, przejrzysty układ graficzny) zapoatrzoną została w podtytuł *Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Można by w nim upatrywać precyzujących wskazówek co do przedmiotu opisu na-

¹⁰ M. Wallis, *Autoportrety Orłowskiego*. „Biuletyn Historii Sztuki” 1955, nr 3.

ukowego, gdyby nie liczne odautorskie deklaracje i sugestie, iż celem rozprawy jest w istocie wypracowanie metajęzyka (s. 22), któremu patronuje głównie myśl francuskiego post-strukturalizmu (Roland Barthes, Michel Foucault, Julia Kristeva, Jacques Derrida) czy też nurt psychoanalityczny, reprezentowany przez teksty Jacques'a Lacana, krytyka feministyczna w ujęciu Héléne Cixous (choć w stopniu ledwie zauważalnym), model znaku Charlesa Sandersa Peirce'a oraz koncepcja „lektury obrazu jako tekstu z perspektywy teorii aktów mowy” (s. 198) Johna R. Searle'a. Filiacje te badacz poświadcza głównie w *Apendyksie*, podając tam kilka krótkich omówień wywodów teoretycznych odnoszących się do sposobów rozumienia obrazów.

Intencja stworzenia oryginalnego języka opisu przedstawiona w takiej perspektywie przesuwa nieco punkt ciężkości pracy z interferencji sztuk na oscylację dyskursów współczesnej humanistyki (na dialog między metodami a narzędziami interpretacji, które zostają sprawdzone w kilku analizach), co nie tylko nie ujmuje, lecz wręcz przydaje wartości tej interesującej propozycji teoretycznej. Poszerzanie wiedzy o korespondencji sztuk, zwłaszcza w odniesieniu do polskiej poezji, trudno przecenić szczególnie wówczas, gdy badania mające inderdyscyplinarny charakter prowadzą do skonstruowania narzędzi poręcznych w nowoczesnym opisie relacji międzytekstowych. Dziadek – teoretyk literatury i uznany tłumacz – ujawnia wszechstronne kompetencje, dając w swym wywodzie świadectwo gruntownych, wieloletnich przemyśleń (kilka fragmentów to przeredagowane, opublikowane wcześniej artykuły), konsekwentnie rezygnując przy tym z nadmiaru wątków. Stosując zasadę samoograniczenia, unika polemik z postulatami teoretycznymi czy wybranymi interpretacjami (z jednym wyjątkiem – omówień twórczości Adama Zagajewskiego), sięga po wnioski badawcze w taki sposób, by możliwe było ich uzgodnienie, a w rezultacie opracowanie spójnego aparatu analitycznego. W takim uzgadnianiu niezwykle przydatna okazuje się intencja oscylacji różnych koncepcji metodologicznych, podporządkowana woli odejścia od tradycyjnie pojmowanej semiotyki (ku semiotyce „trzeciego sensu”) oraz przekładu intersemiotycznego (s. 197), w czym pomocne mają być psychoanaliza, filozofia języka czy teoria znaku. Badacz – co ciekawe – nie referuje przywoływanych teorii, ograniczając się do kilku zaledwie, absolutnie niezbędnych, zasadniczych przypomnień, czyni zaś swój wywód referencjalnym, sytuując go w kontekście dyskursów współczesnej humanistyki. Obfitująca w jasne tezy rozprawa Dziadka pozostawia wiele pól otwartych, czasem miejsc niedookreślonych, poprzez szereg inspiracji skłania do podjęcia dysputy, a niekiedy twórczego sporu z niektórymi poglądami badacza. Ponieważ ograniczony jestem objętością recenzji, podejmę tylko kilka wybranych wątków możliwej dyskusji o *Obrazach i wierszach*.

Na książkę składa się pięć rozdziałów: *Uobecnianie przedmiotu – „Notre-Dame” Juliana Przybosa, Ekfrazja i hypotypoza, Obraz jako interpretant, Poezja jako interpretacja sztuki. Czesława Miłosza wiersze z obrazami, „Trzeci sens” – Vermeer Adama Zagajewskiego*, poprzedzonych *Wprowadzeniem* (ustalenie terminologii i wyznaczenie miejsca własnej propozycji pośród dyskusji o korespondencji sztuk), oraz usytuowany po krótkim *Zakończeniu*, wspomniany *Apendyks*. Zarówno sposób ujęcia tematyki, jak i brzmienie tytułów rozdziałów wskazują na intencje systematyzacji wiedzy teoretycznej w podjętym zakresie badań. Analizy i dobór materiału egzemplifikacyjnego podporządkowane zostały wykładowi problemowemu, który – skorzystajmy z przywoływanej również przez Dziadka terminologii Rolanda Barthes'a – za każdym razem wyłania z całości „studium” swoiste „*punctum*”. W tym wypadku owym „studium” (dominującym pośród innych perspektyw – semiotycznych, intertekstualnych czy interpretacyjnych, s. 25, 26) zdaje się szeroko rozumiane, od kilkunastu lat intensywnie omawiane zagadnienie reprezentacji, z którego wyprowadzone zostają kolejne odrębne ujęcia.

Takie podejście uzasadnia decyzję o rozpoczęciu rozważań od szkicu poświęconego wierszom katedralnym Juliana Przybosa. Wprowadzenie odniesień do dzieła architektonicznego znacząco, ale bez dalszych konsekwencji, poszerza pole semantyczne tytuło-

wych „obrazów”. Już w tej pierwszej części książki wyraźnie ujawnia się praktyka interpretacyjna, dla której typowe jest sięganie po parateksty (korzystając z odrzuconej przez Dziadka terminologii powiedzielibyśmy – interpretanty metatekstowe), czyli eseistyczne wypowiedzi poety wytyczające ścieżki dociekań analitycznych. Badacz trafnie wskazuje, iż w wierszach Przybosa katedra jest mniej istotna jako przedmiot reprezentacji, natomiast ważny jest sposób dokonania tejże w tekście poetyckim – „sam fakt widzenia przedmiotu, to, jak widzi go poeta, a przede wszystkim, jak usiłuje go uobecnąć” (s. 41). Zastanawiające zdaje się jednak założenie, iż w przypadku tekstów pozostających w korespondencji z architekturą możliwe jest mówienie, że są one reprezentacją reprezentacji. O ile bowiem dzieło malarskie lub rzeźba są zazwyczaj reprezentacją czy to natury (rzeczywistości), czy mitu (tekstu i jego znaczeń), o tyle dzieło architektoniczne z trudem poddaje się podobnym ujęciom. Z jednym mimo to zastrzeżeniem, które w recenzowanej książce zostaje pominięte, iż faktycznie w odniesieniu do katedry gotyckiej można sporządzić katalog elementów będących reprezentacją prawd teologicznych. Zamiast takich potencjalnych tropów interpretacyjnych, gdzie np. motyw róży (*resp.* rozety) odsyłałby do teologii postaci Matki Bożej, Dziadek wskazuje na cechy prozodyczne tekstu. W jego przekonaniu to rytm i rym modelują znaczenia i dlatego „dźwięki składające się na francuskie słowo »*Archevêché*« ewokują [w wierszu *Katedra jest biała*] – poprzez *signifiants* – polskie słowo »szep-szynak« jako odpowiednik nazwy polnej róży (s. 47). Taki wybór umożliwia badaczowi zwrócenie uwagi na istotę „znaczącości” (*signifiante*) jako „trzeciego sensu” (aktywności znaczącej genotekstu, s. 48), do którego szerzej powróci on w ostatnim rozdziale pracy. Zamiast o obrazach modelujących tekst poetycki czytamy więc o wpływających w ten sam sposób na wiersze zjawiskach psychosomatycznych lub sensomotorycznych.

Niemal wszystkie pozostałe części książki (poza fragmentem rozdziału *Ekfrazja i hypotypoza*, zatytułowanym „*Fuga*” *Rafala Wojaczka*, gdzie trudno było pominąć odniesienia muzyczne) sięgają po teksty poetyckie nawiązujące do tych dzieł sztuk wizualnych, które zwykliśmy nazywać „obrazem” w rozumieniu ‘malowidło’.

W rozdziale *Ekfrazja i hypotypoza*, poza gruntownym przypomnieniem wywodzonych z tradycji retorycznej i wciąż przekształcanych pojęć, otrzymujemy jako argumentację za ekfrastycznością – analizy utworów Adama Czerniawskiego i Adama Zagajewskiego traktujących o *Widoku Delft* Vermeera. Dziadek w analizie porównującej oba teksty podkreśla pierwiastek subiektywny w opisie dzieła sztuki, dowodząc zasadnie, że „obraz i zawarte w nim znaki stymulują wyobraźnię i pozwalają pisarzowi rozwinąć subiektywną interpretację”. Przyznaje, iż oba wiersze to nietypowe przykłady ekfrazy, które stały się już „hiperznakiem”, lecz chyba nie znaczenia „ukrytego w wierszu” (s. 72) (to, być może, omyłka drukarska), ale raczej znaczenia ukrytego w obrazie, co w istocie oddala problem wierności opisu i otwiera przed poetami rozległe pole swobodnej refleksji motywowanej przeżyciem estetycznym.

Charakteryzując ekfrastyczność w poezji Dziadek sięga jeszcze po wiersz Krzysztofa Lisowskiego *Lorenzo Lotto* (*ekfrazja*). Interpretację utworu dedykowanego znawczyni i miłośniczce sztuki weneckiej Joannie Pollakównie wspomaga – paradoksalnie – paratekstem zaczerpniętym z prac Marii Rzepińskiej. Dowodzi w ten sposób raz jeszcze (podobnie jak wtedy, gdy przywołuje *Kopytka* Tadeusza Różewicza, przypisując im w uproszczeniu jedynie wąskie odwołanie do cyklu portretów pędzla Tadeusza Makowskiego, przedstawiających wykonawców różnych zawodów, s. 55), że nie o znaczenia poezji idzie, lecz o wyodrębnione cechy indywidualnych poetyk realizujących ustalone formuły reprezentacji.

O ile jednak egzemplifikacje ekfrazy są przekonujące, o tyle hypotypoza, choć jest opisem sugestywniejszym, mającym dawać wrażenie namacalności (s. 77), w analizie badawczej zdaje się znacznie mniej czytelna – rozpisana na analogie, sugestie i przeczucia, skłania ku wskazywaniu szeregów skojarzeń obrazowych (s. 82), posiłkujących się w odniesieniu do *Poematu bukolicznego* Aleksandra Wata formułami typu: „widziany [...] okiem

wygnanego” (s. 88), „trudno byłoby nie skojarzyć tego z malarstwem alegorycznym” (s. 89), „jakby rysował [...] wizję świata z obrazu Hieronima Boscha” (s. 92), oraz w odniesieniu do *Fugi Wojaczka*: „utwór [...] odsyła [...] do takiego typu obrazowania, jaki odnajdujemy w dziełach Hieronima Boscha, a szerzej – w niderlandzkim malarstwie alegorycznym” (s. 98), „Tekst charakteryzuje też ciekawy sposób widzenia czy postrzegania świata, sposób oparty na obrazowej symultaniczności, a ściślej – na schemacie reprezentacji obrazowej właściwej malarstwu alegorycznemu, które można by określić jako »poliobrazowe«” (s. 103). Przytoczone cytaty prowadzą do wniosku, że o hypotypozie mówimy wówczas, gdy występuje paralela tematyczna, stylistyczna lub kompozycyjna, odnosząca się do dzieł Boscha lub – szerzej – do malarstwa alegorycznego, co jednak – jak się wydaje – nadmiernie ograniczałoby pole możliwych interpretacji i co badacz uświadamia sobie, przyznając w opisie wiersza *Jadalnia* Czesława Miłosza, że rozpoznanie w tym tekście hypotypozy wymaga ogólnokulturowej wiedzy i kompetencji, „pozwalających skojarzyć opisane dzieło z malarstwem pejzażowym przedstawiającym sceny zimowe. W ten sposób w umyśle czytelnika wytwarza się uogólniony obraz zawartego w utworze uobecnienia dzieła sztuki” (s. 82). Nadal otwarte pozostaje jednak interesujące pytanie: co decyduje o uznaniu przez odbiorcę-interpretatora, że istnieją takie a nie inne analogie „z jakimś obrazem lub z jakimś charakterystycznym typem obrazowania malarskiego” (s. 82)?

Inspiracjom Brueglowskim poświęcony został w całości rozdział *Obraz jako interpretant*. Prezentując praktyczne zastosowanie metody analizy wywiedzionej z obszaru lingwistyki (triadyczna koncepcja znaku Pierce’a), w literaturoznawczym rozwinięciu Michaela Riffaterre’a (trzeci tekst jako interpretant), Dziadek sięga bądź po utwory odwołujące się do malarskiej interpretacji mitu Ikara (teksty Herberta, Wata, Różewicza, Grochowiaka i Brylla), bądź po wiersze Grochowiaka inspirowane innymi, malowanymi na desce obrazami niderlandzkiego mistrza, a także po *Dwie małpy Bruegla* Wisławy Szymborskiej. W przypadku każdego utworu badacz zakłada, że obraz jest interpretantem, w miejscu intertekstu (jako przedmiotu referencji) umieszcza jednak coś, co określa jako „tkwiące [w obrazach] przesłanie” (s. 142). Trudno oprzeć się przekonaniu, iż teza sytuująca obraz w pozycji interpretanta (obok innych interpretantów wchodzących ze sobą w grę lub pozostających w stosunku interferencji, s. 127, 142) zostaje podważona przez samego Dziadka. Po pierwsze, przekonuje on czytelnika, że obraz staje się interpretantem, gdy tylko nie spełnia warunków stawianych przedmiotowi opisu, a zatem – jeśli wiersz nie jest ekfrazą – obraz jest jedynie kontekstem, ale (i to właśnie budzi wątpliwość) tym samym opuszcza miejsce intertekstu, które zostaje puste. Po drugie, słusznie uchylając potrzebę stosowania przywołanej za Wendy Steiner „analizy interartystycznej” (w odniesieniu do wiersza *Breughel (II)* Grochowiaka), nie może oprzeć się pokusie przytoczenia obszernego paratekstu w postaci fragmentu eseju Jana Białostockiego (s. 136–138), który to fragment w tym samym momencie staje się wszak interpretantem, wypierającym z tej pozycji samo przedstawienie obrazowe. Po trzecie, analizując wiersz *Przed Breughelem Starszym* Wata zwraca uwagę na epickość jako cechę konstrukcyjną malarstwa Bruegla, motywującą widzów do tworzenia rozbudowanych narracji, przekonując następnie, iż Watę tę genetycznie Brueglowską konstrukcję epicką przenosi do utworu, gdzie „staje się ona jednym z podstawowych zabiegów reprezentacyjnych” (s. 128–129). W tym miejscu proponowany język opisu badawczego nie pozwala wychwycić złożoności nawiązań międzytekstowych, dla których cechą istotną (mówiąc z pozycji „starej” semiotyki) jest przyjęcie przez utwór, funkcjonującego w obrębie architekstualności dostawionej, wzorca kompozycyjnego intertekstu. Ponadto ów język analizy wiedzie badacza do sformułowania też kwestionujących zarówno estetykę obrazu i jej znaczenie dla widza-poety, jak też w ogóle zdolność postrzegania, co w efekcie przynosi dość zaskakujące stwierdzenie, że „przesłanie obrazu unieważnia sam obraz, a dla wiersza istotne staje się wszystko to, czego nie widzi się w dziele sztuki” (s. 143). W takiej sytuacji nieważne musiałoby stawać się także samo dzieło sztuki, nieprzydatne wówczas nawet jako interpretant.

O poezji jako interpretacji (ściślej – krytyce) sztuki pisał niegdyś Edward Balcerzan. Myśl tę Dziadek podejmuje w obszernym szkicu poświęconym wierszom, a szerzej – „myśleniu obrazowemu” Czesława Miłosza. Z przeprowadzonych analiz wynika, że inspirowane malarstwem wiersze, mimo niezwyklej plastyczności języka, nie spełniają warunków stawianych ekfrazom, ważniejszy zaś dla ich kompozycji „gest interpretatora [...] dodaje do samej reprezentacji rzeczy wykraczające daleko poza nią samą” (s. 158). Badacz, jak w rozdziałach wcześniejszych, sięga po szereg paratekstów, w których sam poeta dowodzi znaczenia sztuk wizualnych dla swojego dzieła. Dziadek umiejętnie wykazuje także związki wierszy polskiego autora z wzorcem gatunkowym haiku, nierozdzielnie, jak wiemy, połączonym z problematyką obrazu w malarstwie japońskim. Skutecznie tropi nieścisłości między treścią malowidła a wierszem Miłosza (mowa o obrazie *Pokój hotelowy* Hoppera znajdującym się w Thyssen-Bornemisza Collection w Lugano i o utworze Miłosza *O! Edward Hopper (1882–1967)*), dostrzegając w takich „pęknięciach” dowód na sposób funkcjonowania obrazu w wierszu. Wniosek jest ogólny i prosty: obrazy są inspiracją i podsuwają twórcom „wizualne zaszczerpienie», od którego zaczyna się wypowiedź swobodnie powiązana z samym dziełem sztuki” (s. 177). Wiersz staje się interpretacją obrazu, gdyż tylko pytania interpretatora „punktujące” w sensie derridowskim (przekształcenie „*peinture*” w „*pointure*”) przedstawienie obrazowe pozwalają odkryć prawdę obrazu, penetrującą, przebijającą płótno właśnie w chwili stawiania pytań.

W ostatniej części rozprawy Dziadek doświetla omawianą problematykę reprezentacji koncepcją semiotyczną zapożyczoną od Barthes’a, w której przedmiotem zainteresowania jest „trzeci sens” (*le sens obtus*). Właśnie „trzeciego sensu”, mimo trudności z jego określeniem, poszukuje w wierszach Adama Zagajewskiego. Badacz powraca raz jeszcze do tezy, że w relacji: obraz – słowo poetyckie, ów pierwszy (jako „malowidło” lub konkretne „przedstawienie” wizualne) ma znaczenie drugorzędne, gdyż przede wszystkim istotne są sensy generowane przez obrazy. Stąd ważniejsze jest np. nie to, co widzi poeta, ale „jak to coś opisuje” (s. 189). „Trzeci sens” – przyznaje badacz – jest trudny do uchwycenia, subiektywny, ma utopijny i całkowicie niepragmatyczny charakter, a „zależy niemal wyłącznie od podmiotu patrzącego lub czytającego” (s. 191). Szukać go trzeba poza wiedzą i kulturą, poza aktem komunikacji – „otwiera się na nieskończoność języka; dokonuje się wewnątrz aktu interlokucji, a jednocześnie znajduje się na zewnątrz języka artykułowanego” (s. 190). Dlatego w analizach wierszy Zagajewskiego sięga Dziadek po kategorię niewyraźności i stara się dotrzeć do „trzeciego sensu” poprzez wskaźniki podsuwane przez psychoanalizę.

Wykład teoretyczny Dziadka stawia przed czytelnikiem *Obrazów i wierszy* spore wyzwania, głównie w zakresie rozległych kompetencji metodologicznych i wrażliwości na język poezji. Nie bez znaczenia jest także posiadanie osobistych doświadczeń wizualnych, dysponowanie swoistym *imaginarium*, które ułatwia rozumienie wywodu porównawczego. Interesująca i ważna książka komponuje nowy, produktywny język opisu, a następnie formułuje w nim śmiało, „punktowo” uargumentowane tezy, które zachęcają do interpretacji będących kontynuacją lub wchodzących w dialog z wyrażonymi w niej poglądami. Zaprezentowane przeze mnie spostrzeżenia, refleksje i komentarze są świadectwem satysfakcji z szansy podjęcia dyskusji merytorycznej z otwartą, inspirującą, oczekującą rozwinięć, dopowiedzeń oraz nowych zastosowań koncepcją opisu sposobu funkcjonowania obrazu w wierszu. Dyskusji, niech wolno będzie dodać, prowadzonej w polemicznym przekonaniu, iż intensywny rozwój badań nad ekfrazą oraz innymi zagadnieniami związanymi z reprezentacją, bardziej niż zaskakujący, jest naturalny jako gest woli zamknięcia i utrwalenia słowem tego, co stanowi coraz trudniej uchwytłą sferę poznawczego działania człowieka, które jest skierowane ku bytom konkretyzowanym w oparciu o wciąż słabnące we współczesnym świecie możliwości percepcji wzrokowej. Książka Adama Dziadka także i w tym nurcie myśli zaznaczyła swoje miejsce.

Robert Cieślak