Bożena Chlabicz–Polak

Sztuka ocalona w tłumaczeniu

W pachnącą wiosenną ciszę dziedzińca centrum kultury – Pirelli Hangar Bicocca na obrzeżach Mediolanu – wdarł się i poniósł po bruku taki oto dialog:

– No, k…a, zaje…ste!

– Maaasz… gość wymiata.

– Taaa, teraz koszmary będę miał. Jeszcze mnie trzyma. Napić się muszę. Idziemy na piwo…

Przyznaję – nieoczekiwany w podobnym miejscu. Nie dość, że to muzeum sztuki współczesnej, to jeszcze położone z dala od turystycznych ścieżek i niereklamowane w przewodnikach. Jeśli ktokolwiek tam trafia, to nieprzypadkowo.

W zasadzie jest to miejsce z założenia przeznaczone dla miłośników architektury poprzemysłowej i artystycznej awangardy. A jednak ekspozycja Anselma Kiefera *The Seven Heavenly Palaces* nawet w zwyczajne, nieświąteczne przedpołudnie cieszyła się dobrą frekwencją i zainteresowaniem turystów ze świata i to – jak się okazało – nawet takich, których, choćby po sposobie wyrażania doświadczeń estetycznych, trudno – przynajmniej na podstawie cytowanej powyżej konwersacji – podejrzewać o znawstwo takiej materii. Dowodzi to, że twórczość plastyczna, nawet ta najnowsza i nie bez pewnych racji uchodząca za „trudną" w odbiorze, została przeznaczona dla wszystkich zainteresowanych oraz niezainteresowanych. Jest zdolna „przemówić" do każdego i – co już dzisiaj oczywiste, przynajmniej dla naukowców zajmujących się percepcją wizualną – „działa" na każdego, niezależnie od osobistych deklaracji, preferencji i zainteresowań, ponieważ – czego dowodzą współczesne badania nowej dyscypliny – neuroestetyki – wpływa bezpośrednio na naszą podświadomość.

Autorzy kolejnych prac naukowych, w których przodują Karolinska Institutet oraz Uniwersytet Maine, wykazują, że przeżyciem estetycznym rządzi skomplikowany układ angażujący korę wzrokową i ośrodek rozpoznawania obiektów oraz obszary mózgu związane z przetwarzaniem emocji i „ośrodkiem nagrody". Ale kontakt ze sztuką aktywizuje również tak zwaną „sieć domyślną" (DMN) – związaną z myśleniem refleksyjnym. Co – przynajmniej w początkowej fazie doświadczenia estetycznego – nie jest, jak dotąd sądzono, związane z analizą i krytyczną oceną obiektu obserwacji ani też – co ważne – związane być nie musi. To automatyzm. Wnioski z tych badań, choć naukowcy stawiają tu dopiero pierwsze kroki, wydają się oczywiste. Sztuki wizualne działają nawet na tych, na których „nie działają", i to działają na wielu poziomach. Nie tylko budzą emocje, lecz także aktywizują procesy poznawcze i pozytywnie stymulują kreatywność. Wcale nie trzeba do tego specjalistycznej wiedzy czy fachowego przygotowania.

W ten sposób neuroestetyka dostarczyła empirycznych dowodów na poparcie wywodzącego się z filozofii Davida Hume'a przekonania, że doświadczenie estetyczne

nie wynika z obiektywnych cech przedmiotów, ale stanowi subiektywną reakcję emocjonalną. Innymi słowy: „piękno leży w oku patrzącego". Choć Hume przekonywał raczej, że „w umyśle odbiorcy". Czy – wobec powyższego – jedno z podstawowych dotąd zadań krytyków, teoretyków i historyków sztuk plastycznych, jakim było i jest docieranie do „sensów" dzieł artystycznych i objaśnianie ich „treści" niezawodowej publiczności, przestaje mieć znaczenie? Czy trzeba, należy i warto interpretować prace tego rodzaju znaczeniowo, kontekstowo, historycznie, w ogóle – jakkolwiek?

Neuroestetyka właśnie dostarcza nam coraz to nowych dowodów, że sztuka „broni się sama" i nie potrzebuje żadnych dodatkowych uzasadnień dla swojego istnienia. Więc po co komu jej „tłumacze"? Czym, jeśli nie tłumaczeniem z języka artystycznego na dyskursywny, jest w twórczości plastycznej jej interpretacja? Problem w tym, że choć cel estetyczny jest dla sztuk plastycznych koniecznym warunkiem istnienia, to przez większość jej dziejów nie okazał się warunkiem wystarczającym. Dzieło plastyczne zawsze było najpierw „formą", ale dopiero od bardzo niedawna wolno mu być „tylko" formą, co nie znaczy zresztą, że jest to „forma" pozbawiona wszelkiej dającej się zinterpretować „treści", nawet jeśli nie stanowiła ona pierwszego celu współczesnego dzieła. Wcześniej wizualny kształt obiektu plastycznego uznawany był – generalnie – za pochodną zapisanych w nim znaczeń, metodę komunikacji, środek przekazu i to środek stosunkowo „przeźroczysty", bo sensy reprezentowane poprzez układy barwnych plam na tynku, desce czy sklepieniu odnosiły się do powszechnie wówczas rozpoznawalnej symboliki i „narracji" oczywistych dla większości uczestników kultury. Źródło tychże w antycznej sztuce europejskiej stanowiły mitologia i literatura, a później oba Testamenty – twórczość europejskiego średniowiecza była bowiem niemal w stu procentach twórczością sakralną z „tematem" religijnym. Renesans wzbogacił zasoby ikonograficzne (zespół pozostających w szerokim obiegu artystycznym symboli, alegorii i wątków narracyjnych określa się mianem ikonografii) reinterpretacją mitologii antycznej oraz nowożytną twórczością literacką i myślą filozoficzną. Barok podobnie. Kolejne epoki dodawały do tego zbioru nowe motywy, wątki i znaczenia i tak aż do współczesności, która wraz z pierwszym obrazem „abstrakcyjnym" ostatecznie zerwała ciągłość tradycji ikonograficznej sięgającej antyku. Nie znaczy to jednak, że twórczość współczesna nie nawiązuje do historycznych metod „komunikacji" z odbiorcą. Już sama forma „obrazu", wydarzenie typu „wernisaż" czy organizacja wystawy stanowią przecież oczywisty kontekst interpretacyjny odwołujący się do przeszłości dyscypliny. Stanowią go nawet blejtram, rama, postument czy wreszcie białe ściany galerii artystycznych.

Rzecz ważna, bodaj najistotniejsza – dyscypliny takie jak krytyka artystyczna czy historia sztuki to zjawiska stosunkowo nowe. Podobnie jak instytucja muzeum, pojęcie ekspozycji artystycznej czy recenzja twórczości. To wszystko pojawiło się mniej więcej w tym samym czasie, gdy sztuka dokonywała pierwszych eksperymentów na drodze do uwolnienia się od funkcji komunikowania treści i znaczeń o pozaartystycznej naturze. Odbiorcy w dawniejszych wiekach nie potrzebowali „tłumaczy" dla dzieł plastycznych, znajomość symboliki i tematyki przedstawień artystycznych była bowiem dla niemal wszystkich

oczywista, doskonale wpisana w kulturę epok, w których powstawały, i dostosowana do poziomu wykształcenia publiczności, do której były adresowane. W kobiecie w powłóczystych szatach podtrzymującej wielkie drewniane koło każdy widział nie „niewiastę w błękitnej sukni", tylko Świętą Katarzynę Sieneńską. W brodatym starcu z wielkim kluczem – świętego Piotra, a w ponętnej nagiej dziewczynie w kąpieli, otoczonej przez gromadę mężczyzn w sile wieku biblijną Zuzannę podglądaną przez starców. Każdy umiał też zinterpretować, z podaniem źródła i przesłaniem moralnym, oglądane sceny, co nie znaczy, że i w dawnych wiekach nie podejmowano prób tłumaczenia z artystycznego „na nasze".

Pierwszy powszechnie stosowany podręcznik alegorii i symboli artystycznych – *Iconologia* włoskiego pisarza i teoretyka sztuki Cesare Ripy, wydany został w 1593 roku. Już wtedy niektóre treści komunikowane przez dzieła sztuki trzeba było skodyfikować, by ułatwić ich interpretację. Tytuł dzieła Ripy jest zresztą nieco mylący. To, co stanowiło zawartość jego pracy – zespół starannie opisanych alegorii, antropomorfizacji, symboli i wątków tematycznych – we współczesnej teorii sztuki nosi miano „ikonografii", jest bowiem prostym opisem przedstawień przypisanym konkretnym znaczeniom. Ikonologia to zaś ich interpretacja kontekstowa, wpisana w okoliczności historyczne, geograficzne, biograficzne i kulturowe epoki powstania dzieła. Ów termin upowszechnił, stając jednocześnie na czele dwudziestowiecznej „szkoły" interpretacji dzieł plastycznych, Erwin Panofsky, wybitny badacz sztuki epoki baroku i renesansu, a zarazem autor koncepcji krytyka jako poszukiwacza znaczeń i tłumacza – pośrednika w kontaktach między dziełem i jego odbiorcą. Nieco wcześniej, ale mniej więcej w tym samym momencie historycznym, na początku dwudziestego stulecia, podobne podejście do interpretacji twórczości greckiego i rzymskiego antyku zaproponował inny historyk i teoretyk sztuki – Aby Warburg. Obaj badacze, być może w reakcji na ewolucję samej sztuki w kierunku redukcji pozaformalnego „znaczenia" dzieła, położyli większy niż dotąd nacisk na studiowanie sztuki w jej kontekście antropologicznym, społecznym i kulturowym. Zbiegło się to zresztą w czasie z procesem popularyzacji samej sztuki, za którym zdecydowanie nie nadążało rozumienie niesionych przez nią treści i narracji. Mówiąc wprost: publiczność przestała „nadążać" za sztuką swojej własnej epoki, a ponieważ twórczość artystyczna mniej więcej w tym samym czasie zerwała z całą dotychczasową tradycją ikonograficzną i już nie odnosiła się do wcześniejszych schematów narracyjnych, umiejętność rozpoznawania treści sztuki dawnej stawała się coraz mniej powszechna. Tym bardziej że poza sztuką sakralną dostęp do obiektów z obszaru twórczości wizualnej był niemal zawsze przywilejem tych, którzy mieli z nią kontakt poza środowiskiem religijnym – wąskiego grona wykształconych elit. Mówiąc inaczej: tłumacze dzieł sztuki pojawili się na scenie dziejów późno i na wyraźne zapotrzebowanie odbiorców. Odpowiadali na potrzeby nowej grupy tychże, pozbawionej naturalnej niegdyś wiedzy o tym, co znaczą opowieści rozwijające się na przedstawieniach z dawnych epok. A że coś znaczą – wydaje się nam przecież oczywiste.

Pytanie, czy warto w ogóle odkrywać takie „treści", skoro piękno, jak już była o tym mowa wyżej, leży „w oku patrzacego"? Chyba jednak warto. Bez tych tłumaczy starych

obrazów na język współczesności większość z nas staje przed obiektami artystycznymi z przeszłości zupełnie bezradna. Uwzględnił to w swojej teorii percepcji David Hume, tworząc koncepcję Normy Smaku. Owszem, odczuwanie piękna było dla niego subiektywne, niemniej zauważył też, że pewne dzieła (nie tylko plastyczne, także muzyczne, literackie etc.) są cenione uniwersalnie. Czemu? Istnieją bowiem także powszechne obiektywne „kryteria smaku", których stosowanie wobec dzieł plastycznych, a w związku z tym również merytoryczna „ocena" samej sztuki to zadanie… zawodowych krytyków. Tylko oni posiadają kompetencje do tego, by pomijając indywidualne podejście oparte na emocjach, odnieść się do sztuki jako zasobu trwałych wartości do odkrycia na… drodze rozumowej. Innymi słowy: podoba się nam to, co się nam podoba, ale ile to jest „warte", to już pytanie do „tłumaczy", a potem historyków i krytyków sztuki. Skąd ten jednorożec na renesansowej tkaninie? Były kiedyś takie? I czemu kąpie się w fontannie? Albo dlaczego *Dama z łasiczką* trzyma na ręku tę łasiczkę (która tak naprawdę nie jest łasiczką, tylko gronostajem)? To niekoniecznie ważne, bo i bez tej wiedzy można zachwycić się urodą portretu Leonarda czy cyklu *Polowanie na Jednorożca* z nowojorskiego muzeum The Cloisters. Można docenić mistrzostwo kreski, subtelność modelunku, jakość wykonania. Jednak świadomość, że gronostaj to symbol partnera damy z portretu, Cecilii Gallerani, i że łączyło ją z Lodovikiem Sforzą, władcą Mediolanu o przydomku Il Moro i patronem Leonarda da Vinci, romantyczne uczucie, co w tamtych czasach bywało raczej rzadkie, też się przydaje. Wtedy rozumiemy, że jest to portret, niejako, podwójny. I że to nie tylko zwyczajny wizerunek, lecz także malowana historia miłosna – coś jak *Romeo i Julia*, z tą różnicą, że bohaterowie tego romansu żyli razem długo i szczęśliwie.

Trudno też powiedzieć, czy można bardziej zachwycić się urodą *Narodzin Wenus* Sandra Botticellego, mając świadomość, że w czasie, gdy powstawało słynne płótno, modelka uwieczniona jako bogini miłości od pięciu lat nie mieszkała już w swoim florenckim pałacu, tylko leżała w kaplicy Vespuccich kilka przecznic od Galerii Uffizi. Simonetta Vespucci przeżyła zaledwie 22 lata, ale zakochany w niej platonicznie (gdy ją poznał, była już zamężna) malarz podarował jej życie wieczne na tyle, na ile „wieczna" jest sama sztuka. Kochał ją przez całe życie. Kiedy umierał, jego wolą było, by pochować go u stóp jego Muzy. Czy ta historia wpływa jakoś na odbiór *Narodzin*...? Pewnie tak, bo jest piękna. I cudownie przez to smutna. Ale też świadczy ona o sile sztuki zdolnej zatrzymać czas (niech będzie, że na chwilę) i sprawić, że pamięć o czyimś życiu przetrwa przez pokolenia. Już starożytni nie bez racji mawiali *ars longa, vita brevis*. Sztuka długa, życie krótkie.

Albo weźmy holenderskie martwe natury z siedemnastego stulecia. Te z kielichami, kwiatami i owocami. Z pozoru to po prostu realistyczne portrety natury. Ale tak naprawdę nie są to wcale studia z modela, służące estetyzacji otoczenia w salonie, tylko traktaty dotyczące „nietrwałej miłości rzeczy świata tego". „Opowiadają" historię o nieuchronnym przemijaniu wszystkiego. O kruchej, ulotnej naturze ziemskiego piękna. O marności życia w jego wszelkiej postaci. Te kwiaty, choć w pełnym rozkwicie, noszą w sobie zapowiedź śmierci. Za chwilę zwiędną. Owoce stoczą czerwie. Świeca płonąca

teraz wysokim płomieniem zaraz zgaśnie. Jedyna prawdziwa wartość na tym świecie, to wiara i nadzieja na życie wieczne. Reszta, całe bogactwo świata, to *vanitas vanitatum*, marność nad marnościami. Stąd nazwa gatunku – sztuka wanitatywna. Te Vermeery, Claesze i inne „holendry" są właśnie o tym. Trzeba to wiedzieć, by zachwycić się urodą „małych Holendrów"? Niekoniecznie. A jednak „tłumaczenie" pozwala nam nie stracić tego wanitatywnego kontekstu. Czy warto? To zależy, czy poznajemy świat bezpośrednio poprzez emocje, czy też wzbudza je w nas dopiero lub po prostu wzmacnia świadomość kontekstu, pogłębiająca reakcję na kontakt z dziełem.

Ta sama reguła dotyczy też, zapewne, pracy Anselma Kiefera. Bo czy do głęboko poruszającego emocjonalnie kontaktu z jego instalacją w Mediolanie potrzeba przewodnika tłumaczącego jej świadomie skonstruowane przez artystę, skomplikowane znaczenie? Raczej nie, czego dowodzi spontaniczna reakcja publiczności, reprezentowana w przytoczonym na wstępie krótkim dialogu.

Zróbmy jednak błyskawiczną analizę tej pracy metodą Aby Warburga.

Opis preikonograficzny:

Instalacja złożona z siedmiu obiektów ułożonych z wielu luźno ustawionych jedna na drugiej form prostopadłociennych o wysokości 15–19 metrów, szarych (o barwie surowego betonu zmieszanego z popiołem), odlanych z betonu na formach z blaszanych kontenerów. Obiekty ustawione są w zaciemnionej, niemal pozbawionej światła dziennego przestrzeni gigantycznego hangaru poprzemysłowego w dawnej fabryce opon Pirelli, oświetlonej jedynie punktowo na wysokim, niewidocznym z poziomu widza sklepieniu. Wertykalne konstrukcje są puste w środku, beton we wnętrzach jest pokruszony, niektóre ze ścian poszczególnych form też noszą oczywiste ślady destrukcji (ukruszenia, brak fragmentów). Ze ścian sterczą stalowe druty zbrojeniowe. U podstawy niektórych konstrukcji leżą rozrzucone bezładnie, odlane z ołowiu obiekty w formie szarych, sugerujących pokrycie warstwą pyłu, grubych ksiąg, puste, połamane ramy od obrazów, potłuczone lustra. Na ścianach hangaru rozmieszczone zostały cztery wielkoformatowe, utrzymane w ciemnoszarej tonacji obrazy przedstawiające zdewastowane krajobrazy. Jeden z nich, jedyny figuratywny, przedstawia odwróconą tyłem do widza postać męską stojącą nad nurtem rzeki, nad którym unosi się łuk tęczy. Całość utrzymana jest w tej samej co inne płótna szarej tonacji z delikatną sugestią koloru.

Opis ikonograficzny:

Jest to instalacja złożona z siedmiu betonowych wież reprezentujących – zgodnie z sugestią tytułu – *The Seven Heavenly Palaces* (*Siedem pałaców niebiańskich*). To nawiązania do starohebrajskiego traktatu Sefer Hechalat (*Book of Palaces*), datowanego na V–VI wiek naszej ery. Jest to symboliczna opowieść o inicjacji duchowej, przedstawiona jako wędrówka duszy poprzez kolejne kręgi wtajemniczenia ku Siódmemu Niebu.To miejsce, w którym objawia się ostateczna Prawda, gdzie dostępuje się prawdziwego Poznania i doświacza obecności Absolutu (Boga). W tej wędrówce prowadzącej

do samopoznania i samodoskonalenia duch musi odkryć kolejne poziomy wiedzy i przejść siedem etapów wtajemniczenia. Do podobnej tematyki odwołują się też obrazy wykorzystujące symbolikę wagi (Sąd Ostateczny), ziaren słonecznika (odrodzenie i moc twórczą), nurt rzeki, nawiązujący do motywu Lety oraz przemijania rozumianego w duchu Heraklita, i wreszcie łuk tęczy jako uniwersalny symbol nadziei. Postać z tego ostatniego obrazu stanowi też formalne i symboliczne odwołanie do obrazu Caspara Davida Friedricha, czołowego przedstawiciela niemieckiego malarstwa epoki romantyzmu, który w tego rodzaju symbolice wyrażał poczucie samotności egzystencjalnej człowieka i panteistyczną, płynącą z kontemplacji Natury wiarę w sens życia jako drogi w kierunku Absolutu.

Interpretacja ikonologiczna (z oczywistej konieczności pobieżna i powierzchowna):

Dzieło Kiefera, katastrofisty wyrażającego zwątpienie w naturę Człowieka, powracającego w całej swojej realizowanej od sześciu dekad twórczości do wizji Apokalipsy i spodziewanej zagłady Ludzkości, wykorzystuje motywy znane w jego działaniach artystycznych między innymi z projektu we francuskim Barjac, gdzie twórca zbudował z podobnych betonowych odlewów całe postkatastroficzne „miasto". Tutaj, w Mediolanie, poszedł o krok dalej, bo jego *Siedem pałaców* stoi w niemal absolutnej ciemności. Wszystko w tej instalacji symbolizuje koniec znanego nam świata, po którym zostały tylko pokryte szarym pyłem destrukty. Nawet i one też za chwilę zmienią się w proch, bo ich kruchej równowagi nie utrzyma dłużej prowizoryczne podpieranie fundamentów, pod które podłożono już całą ludzką wiedzę (mądre księgi), całą sztukę (obrazy) i wreszcie wszystko to, co stanowiło o naszym człowieczeństwie (lustra). Dorobek ludzkości został oto spalony, podarty, potłuczony – doszczętnie zniszczony i – jak ruiny Pompei – przysypany popiołem.

Została nam jeszcze jakaś nadzieja? Tak, chyba… bo nad tym światem po Zagładzie mrugają jednak wątłe światła. A na obrazach padają w jałową ziemię symbole wiecznej nadziei na odrodzenie się życia – ziarna kwiatu solarnego – słonecznika. Warunkiem odrodzenia jest tu strożytna idea *Siedmiu pałaców* – sąd, pokuta, wtajemniczenie, samopoznanie, mozolne wznoszenie się znad ruin i popiołów ku Nadziei, którą symbolizuje tutaj blada tęcza. To, co może stanowić dla nas ratunek, jakąś formę odkupienia, to nie nasza mądrość, nasza sztuka, pokładanie wiary w sobie, tylko wiara w moc przekraczającą nasze ograniczenia, niedoskonałość i śmiertelność. Nieważne, jak ją nazwiemy. Ważne, że można ją przeczuć, można jej czasami doświadczyć, na przykład zanurzając się, nie bez lęku, w ciemności *Siedmiu pałaców niebiańskich* w Mediolanie i konfrontując się ze ściskającymi za gardło destruktami naszej cywilizacji po ostatecznym upadku. Tak właśnie, pod warstwą szarego popiołu, może już za chwilę skończyć się historia Człowieka. W tak zaaranżowanej scenerii nadpalone książki i przysypane popiołem podarte płótna wywołują mdłości albo łzy. Kiefer widział zapowiedź tej katastrofy na własne oczy. Urodził się w Niemczech w czasach narodowego socjalizmu. Tworzy sztukę katastroficzną, jednak zatrzymuje się na granicy rozpaczy i ostatecznego zwątpienia. Mimo wszystko

wyraża w niej wiarę w coś więcej niż my sami, co być może nadaje jednak jakiś sens, jakieś znaczenie naszemu kruchemu, ułomnemu jak nasze „dzieła" istnieniu. Sugeruje, że gdzieś tam, w siódmym niebiańskim pałacu, czeka nas coś jeszcze. Czuwa nad nami ktoś więcej. Tak czy inaczej warto w to uwierzyć dla własnego przetrwania.

Wnioski? Instalacja „przemawia" wprost do uczuć i intuicji. Odwołuje się do powszechnie zrozumiałych wyobrażeń. Działa po mistrzowsku, wykorzystując efekt skali (wielkie dzieła najczęściej są właśnie wielkie także rozmiarowo). Używa zawsze skutecznie odwołujących się do elementarnych emocji kontrastów ciemności i światła, czerni i bieli, wyobrażeń i symboli destrukcji (tych obawiamy się odruchowo). Używa też wciąż powszechnie rozpoznawalnych symboli nadziei. A w zasadzie tylko jednego, ale oczywistego – znaku tęczy. To wszystko większość publiczności odczuwa i rozumie niejako intuicyjnie. Bezpośrednio. Taka sztuka działa dokładnie tak, jak powinna. Powala na kolana. I zmusza do refleksji. A cała reszta to już „tłumaczenie". To cały kontekst obejmujący hebrajską opowieść o Siódmym Niebie. To historia duszy wędrującej. To narracja o poszukiwaniu prawdziwej mądrości. O życiu jako drodze do ostatecznego oświecenia. Publiczność bogatsza o tę historię zrozumie z instalacji więcej. Może też głębiej ją przeżyje? Może zapamięta na dłużej. Poznając biografię Anselma Kiefera, być może wpiszemy w doświadczenie kontaktu z jego „pałacami" także i pamięć o samym artyście i jego uporczywej walce z demonami Apokalipsy, grozą, jaką budzi w nim ludzka natura, i lękiem przed nieuchronnością przeznaczenia. Może zechcemy pogłębić to wrażenie, oglądając jego inne prace. Tych „może" jest jeszcze zdecydowanie więcej. Takiemu właśnie, pogłębionemu kontaktowi z dziełem, służy ikonologia. Pomaga zrozumieć, dlaczego „coś zachwyca, skoro zachwyca, a nawet czemu zachwyca, skoro nie zachwyca". Tak rozumiane „tłumaczenie" dzieła sztuki pozwala nie utracić odniesień i kontekstów, które nie dla każdego odbiorcy są oczywiste. Taka jest, wyznaczona zresztą dawno temu przez Davida Hume'a, rola krytyka-tłumacza. Znajomość kontekstu nie jest, oczywiście, niezbędna, żeby wychodząc z wystawy, móc powiedzieć: „No, k…a, zaje…iste", ale żeby lepiej zrozumieć, dlaczego mianowicie „gość wymiata", to już tak, jak najbardziej tak.



Zdjęcie Miss Dorys