

Karol Samsel: Goethe – Bloom – Krasiński. Głos w sprawie jednej sceny Fausta cz. II

Faust rozpoznaje w Euforionie samego siebie (jak Goethe, który... rozpoznaje w Byronie samego siebie). Ale jakiego siebie? Euforion jako „poroniony płód” Fausta stanowi parodię dążenia faustycznego jako takiego. Oto Natura podstawią mędrcomi swe okropne lustro, oto Faust wkłada palec w swój własny bok, zasięgając tą drogą potwornej wiedzy o sobie i swoim alchemicznym oszustwie – pisze Karol Samsel w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Goethe. U progu nowoczesności”.

1

Trudno o większego krytyka postaci Fausta niżeli Harold Bloom... I – ruszając z impetem w głąb całej problematyki – trudno o większy atak Blooma na Fausta niż ten wymierzony w Fausta z części drugiej poematu, a zatem – w tzw. człowieka kosmicznego. Autor słynnego *Lęku przed wpływem. Teorii poezji* powiada dla przykładu z istnym rozżaleniem: „szalone mitologie i nieskończone knowania Mefistofelesa roją się wokół nas, zawsze pełne życia, sam Faust jednak [...] może też po prostu spać”[1]. Jeżeli Hamlet jest dla Blooma „cudem wewnętrznego”[2], Faust byłby najpewniej kompromitacją, blamażem – tej samej „wewnętrznego”. Człowiek wydrażony pozbawiony szekspirowskiej siły atrakcji – a więc niemiecki (znacząco wyprzedzam

tu oczywiście terminologię) *hollow man*? Dla Blooma poniekąd tak. Raz jeszcze oddajmy filozofowi głos – niech tym razem wypowie się wymownym kalamburem:

Ponawiam lekturę Fausta, by zobaczyć, co Goethe potrafi zrobić ze swoim cokolwiek n i e g o e t h e a ń s k i m protagonistą. Gdy czytam ponownie Hamleta, ciekawi mnie bardziej, co Hamlet potrafi zrobić z Hamletem [rozstrzelenie moje – K. S.][3].

„Niegoetheańskim”? Przymiotnik ten został rozstrzelony nieprzypadkowo. Antropologia goetheańska – co do esencji – nie ma zdaniem Blooma żadnego związku z antropologią faustowską. Ciężar kwintesencji tzw. człowieka goetheańskiego przejmuje tutaj raczej – w obliczu indolencji Fausta i całkowitego upadku jego figury – Mefistofeles. „Część druga w znacznym stopniu wyszła spod pióra Mefistofelesa – a poetycki efekt jest wyśmienity”[4], metaforycznie ujmując całą sprawę Bloom. Nam pozostaje krążyć wokół niejasnych abstraktów. Nie wiem, czy wieloaspektowa wielkość Mefistofelesa w II części *Fausta* okaże się dla nas zrozumiała. Podejrzewam jednak, że z całą siłą może przemówić do naszej wyobraźni Bloomowska małość bohatera faustycznego. Ażeby się o niej przekonać namacalnie, drugiego Fausta należałoby odczytać jako tragedię „dwóch synów” – Homunkulusa, przybranego „syna” Wagnera oraz Euforiona, zrodzonego „syna” Fausta. O jakim synostwie mowa tu ściśle?

Zapewne zaskoczę odpowiedzią, w tym też – jej „nieoperatywną” mglistością. O synostwie „alchemicznym”. Wagner jest „rodzicem alchemicznym” Homunkulusa, Faust natomiast – pozostaje „alchemicznym ojcem” Euforiona. „Synowie” są owocem określonych

mistycznych procedur, stanowią odkrycia (jeżeli mogę się tak wyrazić) mistyki nauki – reprezentują tą drogą to, co w alchemii kamienia filozoficznego określało się mianem *rebis, opus magnum* czy tzw. procesem *coincidentia oppositorum*. Co oba „synostwa” odróżnia? Alchemiczna uczciwość – albo i szalbierstwo. Do zrodzenia Euforiona, syna Heleny i Fausta doprowadza pakt mefistofelesowski potęgujący moce transmutacyjne mędrca. Do porodzenia Homunkulusa z kolei prowadzi żmudna praca Wagnera, wręcz ofiara z życia: Euforion jest fałszywym *rebis*, Homunkulus – *rebis* prawdziwym.

Naturalnie, znane są mi klasyczne interpretacje postaci Euforiona wiążące goetheańską figurę ułomnego syna Fausta z *Don Juanem* Byrona i – poprzez to również – z samym autorem *Kaina*. To paralele ze wszech miar podstawne, potwierdzone zresztą przez samego Goethego w rozmowach poety z Johannem Peterem Eckermannem[5]. Euforion jest w tym układzie odniesień postacią tragiczną: reprezentuje „tragizm poezji okresu przejściowego”[6], jak pisze o nim Feliks Konopka. Mimo wszystko, pragnąłbym odczytać Euforiona inaczej – jako „poroniony płód” dążeń Fausta. Groteska jest mi tu szczególnie potrzebna, pragnę bowiem za jej pomocą podkreślić istotność alchemicznej ofiary Wagnera. Ujmując rzecz językiem biblijnym, Faust płaci za grzech oszustwa alchemicznego swoim „płodem” – tak, jak Jefte za grzech pychy płacił swoją córką. Wagner z kolei – jest anty-Abrahamem, przeżywa tragedię alchemicznego „rodzica”, gdy Homunkulus, pragnący poszerzonego istnienia, ginie zwiedziony przez Proteusza, roztrzaskany o tron Galatei, uwalniając i marnotrawiąc swoją niepowtarzalną moc.

„W tej chłopczyny cichym blasku / Długich lat uroczy sen / Na małżonków sływa łaską. / Jak mnie wzrusza związek ten”[7], śpiewa goetheański Chór, obserwując *coincidentia oppositorum* Fausta, globalne „małżeństwo sfer” mędrca, teraz już człowieka kosmicznego, oraz Heleny Trojańskiej. To arcysojusz starożytności z nowożytnością, Grecji oraz Niemiec. Przypieczętowaniem owej kosmicznej unii, małżeństwa nieba i ziemi – ma stać się nie kto inny, a Euforion, rebis całej operacji alchemicznej, skoro, jak powiada Helena, „jak wykwit boskich marzeń / Dwoje w troje zmienia się”[8]. Czy rzeczywiście dokładnie to pisane jest chłopcu gwałtownie dorastającemu na oczach wszystkich, osiągającemu w dramacie adolescencję już zaraz po powiciu? To pierwsza z licznych przedstawionych przez Goethego dewiacji Euforiona. Kolejną jest – niespożyta, iście „donżuanowska” – chuć. „Cóż to gwałt i rozpasanie”[9], wyrzeka ze zdumieniem na swoją odrośl kosmiczne małżeństwo. „Tyle was, tyle / Sarn lekkonogich”, „Jam jest myśliwym / Zwierzyną wy”[10], rozkrzykuje się z kolei jeszcze bardziej rozochocony Euforion, by w końcu zainicjować swój brutalny rapt na... dziewczętach wyszarpywanych ze starożytnego chóru: „Tę dzikuskę wlokę małą / Na rozkosze wymuszone”[11].

Istnieje w tym dynamicznym obrazie trójwers szczególnie dla mnie istotny oraz niesłychanie wymowny – to jedyna samodzielna wypowiedź Fausta, w tej części tekstu wypowiadającego się stale w dwugłosie z Boską Małżonką, tym razem przemawiającego niejako na Jej stronie (tak, by nie słyszała): „Obyż to przeszło już, / Kuglarstwo ani rusz / Nie bawi mnie”[12]. „Kuglarstwo”... W niemieckim oryginale: „die Gaukelei”. Można zapytać, skąd to rozpoznanie sytuacji, trafne aż do takiego stopnia? Odpowiedź jest uderzająco prosta: Faust rozpoznaje w Euforionie samego siebie (jak Goethe, który... rozpoznaje w Byronie samego siebie). Ale jakiego siebie? Euforion jako „poroniony

plód” Fausta stanowi parodię dążenia faustycznego (*Strebung*) jako takiego. Oto Natura podstawia mędrcomu swe okropne lustro, oto Faust wkłada palec w swój własny bok, zasięgając tą drogą potwornej wiedzy o sobie i swoim alchemicznym oszustwie.

Oczywiście, między innymi za sprawą rozmów z Eckermannem przez dziesiątki lat skupieni pozostawaliśmy na odczytywaniu tej sceny w duchu paraleli wiodącej do Byrona. Może jednak nie chodzi o mimowolne sportretowanie Byrona przez Goethego, w którymś z dalszych planów *Fausta* części II, a o coś głębszego – o wskazywaną przeze mnie przed momentem relację Goethego z Byronem, o brutalne ujawnienie w wątku Euforiona tego, co o tej relacji Goethe gotów jest tak naprawdę myśleć (zarazem, podkreślmy, myśląc jak najgorzej o sobie), z aktu trzeciego części drugiej *Fausta* nikt bowiem nie wychodzi wygrany. Euforion, jak ujmuje to Harold Bloom, „dzieli los Ikara”[13], Helena ginie wraz ze swoim „synem”, a Faust – dociera do kresu nocy, czyli w jego szczególnym przypadku kresu prawdy o samym sobie, alchemicznym szalbiery i paktowniku, człowieku wydrażonym.

2

„Tylko z umiarem! / Nie z taką siłą, / By-ć się co złego / Nie przytrafiło, / By nas w nieszczęście / Nie wtrącił syn!”[14], powiada Faust z troską do Euforiona, gdy tylko zauważy, że młodzieniec schlebiać pragnie swoim instynktom. Kiedy pomiędzy synem a jego „boskimi” rodzicami dochodzi do szarpaniny („Puśćcie me ręce, / Loki me puśćcie, / Puśćcie me szatki”[15]), sama matka chce w końcu wyblagać u „potomka Euforii” wzgląd na rodziców i dziedzictwo – „Z miłości do nas / Chciej nadto żywej / Krwi twej pokonać / Dzikie porywy! / Cicho krajobraz /

Twą krasą strój”[16]. Jakże jednak Euforion mógłby spełnić życzenie Heleny, skoro pozostaje produktem faustycznego dążenia – w alchemicznym tego słowa znaczeniu: tzn. jego przeznaczenie rozstrzyga się z iście chemiczną konsekwencją. Mówiąc dalej metaforą: Euforion-produkt, Euforion-fałszywy kamień filozoficzny, nie przekroczy siły własnych substratów, mało tego – będzie wynikał z ich sposobu związania. Długi cień Fausta odbije się na jego charakterze chorobą (do pewnego stopnia tak, jak długi cień Henryka odbijał się w *Nie-Boskiej komedii* – konkretną chorobą – amaurosis[17] na charakterze Orcia).

Zygmunt Krasiński nie pojawił się w tej konstelacji Goetheańskich cytatów przez przypadek. Co prawda, nie jest moim celem dowodzenie, że II część *Fausta* wywierała wymierny wpływ na *Nie-Boską...*, pragnąłbym już jednak zasugerować, że podobne oddziaływanie mogło realnie zaistnieć w *Niedokończonym poemacie*, a więc tzw. pierwszej części *Nie-Boskiej komedii* spisywanej przez Krasińskiego w latach 1838-1852. O tym, że właśnie sceny z Euforionem mogły poruszać wyobraźnię autora *Agaj-Hana*, świadczyłby *Wstęp* mający dokumentować wczesną młodość Hrabiego Henryka. Tym, który u Krasińskiego usiłuje nałożyć wędzidła na jego żądzę poznawania, jest Aligier. Scena do złudzenia przypomina przywoływaną chwilę wyżej scenę Goetheańską – poskramiania Euforiona przez jego „Boskich rodziców”. Aligier ostrzega, mianowicie, Młodzieńca, uprzedzając możliwą katastrofę (ta u Krasińskiego nie następuje), Młodzieniec zaś (*de facto* przyszły Hrabia Henryk) – podobnie, jak Euforion w odczytaniu Blooma – niczego sobie nie robiąc z przestróg, powieli zachowanie Ikara:

ALIGIER:

Nie podawaj się tak naprzód – czepiaj się gałęzi – widzę
przecież – widzę – tylko nie oglądaj się ku mnie – ostrożnie
tam, koło wodospadu!

Już on mnie nie słyszy. Lotem ptaka leci, jak gdyby nie ciężał do
ziemi. Płochy, wysmukły, niedbale o pierwszej zorzy życia buja
dzieci śmiertelne, podobne duchom, które już nigdy o śmierci
nie posłyszają – ale one znają tajemnice życia. Ono i o życiu nic
nie wie. Jak eter, z którego błękitny uwite, zróść się może w bryłę
ciemną lub w jasne słońce, lub w nikłą parę, igraszkę powiewów,
tak i ono wszystkim być może lub niczym – wybranym niebios
lub ofiarą piekła[18].

„Gdy dziecinny nuci tancerz, / Dla was jest to figłów szczyt; / Gdy ja
skaczę, serca wam też / Rodzicielskie skaczą w rytm”[19], powiada
Euforion zaraz po pojawieniu się w dramacie. Ale nie tylko o Euforiona
tu chodzi... To, co zdumiewa najbardziej w wypowiedzi Aligiera, to fakt
dość umiejętnie wkomponowanej w tym fragmencie utworu
Kraśńskiego interfiguralności podwójnej[20] (!). „Zróść się może w
bryłę ciemną lub w jasne słońce, lub w nikłą parę, igraszkę powiewów”,
„wszystkim być może lub niczym” – to przecież wymyki doskonale
pasujące do charakterystyki Goetheańskiego Homunkulusa. Skąd zatem
ta migotliwość w wypowiedzi Aligiera i czy została celowo przez
Kraśńskiego zaplanowana – innymi słowy – czy i na ile Zygmunt
Kraśński mógł pozostawiać świadom dosyć subtelnie rysującej się w
drugiej części *Fausta* „arcyopozycji”: Euforion – Homunkulus?
Wreszcie, co miałyby oznaczać tak oryginalna genealogia postaci

Henryka z *Nie-Boskiej komedii*, a więc wpisanie w niego naraz antynomicznych cech przybranego „syna” Wagnera, a zarazem zrodzonego „syna” Fausta?

3

O swoim zamiarze zużytkowania Goetheańskiej matrycy w pracy nad *Niedokończonym poematem* Krasieński zwierzył się Delfinie Potockiej w liście z 20 marca 1840 roku. Iść mogło tu przede wszystkim o rywalizowanie z Goethem, czy wręcz już, mówiąc językiem Harolda Blooma, przewyciężenie „lęku przed wpływem” Goethego[21]:

Czytałem ci niedawno drugiej części Fausta rozbiór? Poema to, widziałaś, że obejmuje całej ludzkości dzieje i przeznaczenia, ale pod formą idei, ale pod formą rozwijań się sztuki. Grecka Helena i romantyczna poezja tam głównymi są aktorami. Wszystkich wieków czyny występują wyrażone przez sztuki koleje. Ludzkość tam jest literaturą! W moim pomyśle inaczej. Jeśli to poema, [...] to będzie ono poematem woli i czynu, nie sztuki. W nim wola i czyn w sferę sztuki przeniesionymi zostaną, a już nie sztuka wysztuczona jak u Goethego. Już tego poematu jest część jedna, sama nic nie znacząca, dopiero ważna, kiedy pierwszą część i trzecią, ostatnią za towarzyszeki dostanie. Ta część, która jest , a sama niewiele znaczy, zowie się *Nieboska komedia*[22].

„Scena otwiera się w górach niedaleko Wenecji. Młodzieniec hasa po nich i poluje, tymczasem przyjaciel został się na szczycie skały i modli się do Boga o tę duszę, co wkrótce żyć zacznie w realnym świecie i walczyć wśród rozerwania świata”[23]. „Hasanie po górach” oraz „polowania” to również specjalność Euforiona: „Wichr górski niesie szum”, „Z dali tych słucham wyc”, „Mus mi piąć się coraz wyżej”[24], wykrzykuje rozentuzjasmowany chłopak, dopóki nie wzleci w górę po raz ostatni i nie padnie martwy u stóp rodziców. „Koniec winien być jak w *Fauście*, boski, nadziemski, a jednak ziemski zarazem”[25], zapowiada Krasiński w roku 1840, utwierdzając Potocką w przekonaniu, że jego trylogia *Nie-Boskiej komedii* stanowić będzie przekroczenie ograniczeń *Fausta* – pomnikowego, ale właśnie przez to wikłającego się w pułapkę własnej monumentalności.

„Uznany za mesjasza literatury niemal na samym początku kariery, Goethe sprytnie uniknął wyjaławienia, obierając drogę nieustannego eksperymentatora, a *Część druga* może być bardziej eksperymentem niż poematem”[26] – powiada Bloom, dodając jednocześnie na marginesie inne świadectwo twórczego anarchizmu autora *Pandory* – z niebotycznych wysokości *Fausta* był „jednocześnie Jahwistą, Elohistą, Deuteronomistą, autorem kapłańskim i wielkim Redaktorem”[27]. Można mieć wrażenie, że Krasiński całkiem dobrze to zrozumiał. Dawał temu wyraz już w 1835 roku w korespondencji do Konstantego Gaszyńskiego. Pytaniem, na które nie zdołamy już udzielić odpowiedzi, jest to, czy swój sąd wypowiadał w oparciu o wnioski wyciągane z części pierwszej *Fausta* – czy już części drugiej:

Wirgiliusz plunąłby na *Fausta* Goethego, bo im trzeba było symetrii, jedności, regularności, co pochodziło stąd, że oni tylko jedną część człowieka znali, to jest ciało, i z tej części jedność zupełną wyidealizowali. My zaś pstrocizny musimy używać, bo śpiewamy o stworzeniu złożonym z duszy i ciała, między którymi zachodzi walka, sprzeczność i ból, i ruch. [...] My od starożytności odsadziliśmy się skokiem ogromnym. W tym rzucie fałdy, tuniki, fibule, toga zsunęły się i zmięły na piersiach ludzkości, ale jej duch dziwnie wypiękniał i wyzwolił się[28].

Zauważmy, że Krasiński podąża tutaj dokładnie ścieżką późniejszych rozpoznań Bloomowskich – opisuje *de facto* nie co innego, a miarę odstępstw od wzorca, „bycie bardziej eksperymentem niż poematem”. Zmuszony sprawę rozsądzić, skłonny byłbym uznawać, że formułuje swoją opinię w oparciu o znajomość całego „dwuksięgu” *Fausta*. Czy jest to jednak realne? Do podobnej hipotezy inspiruje oczywiście ton rozpoznań z listu do Gaszyńskiego, a więc akcentowana przez Krasińskiego gra *Fausta* z antykiem i jego dekonstrukcja, a także odczytywanie *Fausta* jako utworu eklektycznego i antynomicznego. Czy jednakże rok 1835 to nie nazbyt wczesny *terminus a quo* dla całej sekwencji polskich odczytywań drugiej części *Fausta*? Powszechny nastrój tej lektury, przypomnijmy, zdominowuje dopiero polską dekadę lat czterdziestych XIX wieku. Dwudziestoczteroletni Cyprian Norwid dla przykładu wykazuje się znajomością części drugiej *Fausta* dopiero w roku 1845, bardzo interesująco nawiązując w liście do Marii Trębickiej do idei Goetheańskiej „wiecznej kobiecości”. „Co niewysłowne jest, / Byt ziści ten; / Wieczna kobiecość nas / Pociąga hen”[29] – zaświadczał Chorus Mysticus w ultymatywnym momencie zbawienia Fausta. A to już Norwid: „Niech pani nigdy nie potępia kobiecości Swojej (*Weiblichkeit*), która ma szersze nieco pole, niżeli

wiele osób sądzi”[30]. Oczywiście – polski poeta wypowiada owe słowa w Berlinie i być może dlatego posiłkuje się niemieckim. Dlaczego jednak używa w tym wypadku Goetheańskiego „Weiblichkeit” („Das Ewig-weibliche / Zieht uns hinan”), nie typowego w takich sytuacjach „Fraulichkeit”? Być może Norwidowska koncepcja kobiety zupełnej (Kleopatry, Assunty, Marii Harrys)[31] zyskuje tu odległy, lecz uprawniony źródłosłów – drugiej części *Fausta*...

Karol Samsel

Przypisy:

[1] H. Bloom, „*Fausta część druga*”. *Poemat kontrkanoniczny*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 106 nr 7-8, s. 109.

[2] Tamże.

[3] Tamże, s. 113.

[4] Tamże.

[5] J.P. Eckermann, *Rozmowy z Goethem*, tłum. K. Radziwiłł i J. Zeltzer, postłowie i przypisy B. Płaczkowska, t. II, Warszawa 1960, w wielu miejscach.

[6] B. Płaczkowska, *Przypisy*, [w:] J.W. Goethe, *Faust*. Część I i II, przeł. F. Konopka, wstępem opatrzył J.Z. Jakubowski, Warszawa 1977, s. 531.

[7] J.W. Goethe, *Faust*. Część I i II, tamże, s. 389.

[8] Tamże.

[9] Tamże, s. 392.

[10] Tamże, s. 391.

[11] Tamże, s. 392.

[12] Tamże, s. 391. Dwuznaczny, kłopotliwy z wielu powodów wątek Euforiona niestety pozostaje na marginesie współczesnej recepcji drugiej części Fausta. Spośród tych, którzy w ostatnich latach znaczenia tego wątku nie docenili (co uważam za dość symptomatyczne) zob. m.in. J. Bolewski SJ, Ostateczna konkluzja drogi życia. W świetle „Fausta”, [w:] tegoż, *Głębia Goethego*, Warszawa 2004, s. 139 (podrozdział: Magia Heleny).

[13] H. Bloom, „*Fausta część druga*”. *Poemat kontrkanoniczny*, dz. cyt., s. 112.

[14] J.W. Goethe, *Faust*. Część I i II, dz. cyt., s. 389-390.

[15] Tamże, s. 390.

[16] Tamże.

[17] „LEKARZ: Dezorganizacja nie może się zorganizować [...]. Może pan ciekawy nazwiska tej choroby? [...] Zowie się po grecku amaurosis”. Z. Krasiński, *Nie-Boska komedia*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*. Nowe wydanie, pod red. naukową M. Strzyżewskiego, t. 3: *Dramaty I*, opracowanie edytorskie M. Bizior-Dombrowska, Toruń 2017, s. 131-132.

[18] Z. Krasiński, *Nie-Boska komedia. Część pierwsza*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*. Nowe wydanie, pod red. naukową M. Strzyżewskiego, t. 3: *Dramaty II*, opracowanie edytorskie M. Bizior-Dombrowska, Toruń 2017, s. 119.

[19] J.W. Goethe, *Faust*. Część I i II, dz. cyt., s. 389.

[20] W sprawie pojęcia zob. W.G. Müller, *Interfigurality. A Study on the Interdependence of Literary Figures*, [w:] *Intertextuality*, ed. H.F. Plett, Berlin – New York 1997, s. 101-121.

[21] Zob. w związku z tym zagadnieniem: H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.

[22] Z. Krasieński, List 35 z 20 III 1840, [w:] tegoż, *Listy do Delfiny Potockiej*, opracował i wstępem poprzedził Z. Sudolski, t. 2, Warszawa 1975, s. 200.

[23] Tamże, s. 201.

[24] J.W. Goethe, *Faust*. Część I i II, dz. cyt., s. 393.

[25] Z. Krasieński, List 35 z 20 III 1840, dz. cyt., s. 204.

[26] H. Bloom, „*Fausta część druga*”. *Poemat kontrkanoniczny*, dz. cyt., s. 107.

[27] Tamże.

[28] Z. Krasieński, List 29 z 26 IV 1835, [w:] tegoż, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, opracował i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1971, s. 104.

[29] J.W. Goethe, *Faust*. Część I i II, dz. cyt., s. 474.

[30] C. Norwid, Do Marii Trębickiej, 16 grudnia 1845, Berlin, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, t. VIII: Listy 1839-1861, Warszawa 1971, s. 21.

[31] Zob. w ścisłym związku z tą problematyką: D. Wojtasińska, *O koncepcji „kobiety zupełnej” w pismach Cypriana Norwida*, Toruń 2016.

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury – państwowego funduszu celowego.



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego