Biuletyn
Polonistyczny

28.06.2022

Joanna Głogowska, Miasto-labirynt, powieść-labirynt – kategoria labiryntowości w *Katedrze Marii Panny w Paryżu* Wiktora Hugo i *Pachnidle* Patricka Süskinda

---

Topos labiryntu jest głęboko zakorzeniony w kulturze europejskiej, więc nieustannie powraca w jej tekstach, aktualizowany i przekształcany. Celem poniższego szkicu będzie zatem próba przyjrzeniu się dwóm oddalonym od siebie epokowo tekstom i analiza nie tyle bezpośrednio zawartych w nich obrazów labiryntów, co miasta – przede wszystkim jako przestrzeni wrogiej, a także przyłożenia do obu powieści szeroko rozumianej wspomnianej już kategorii labiryntowości przejawiającej się w ich stronie formalnej.

Joanna Głogowska

Miasto-labirynt, powieść-labirynt – kategoria labiryntowości w *Katedrze Marii Panny w Paryżu* Wiktora Hugo

i *Pachnidle* Patricka Süskinda

Praca zaliczeniowa z przedmiotu: *Wielkie dzieła literatury światowej w ujęciu porównawczym*

Powieść labiryntowa, według Elżbiety Rybickiej, to model obecny przede wszystkim w literaturze współczesnej rozumianej jako literatura ostatniego stulecia, literatura powojenna, przeczuwająca załamanie i kryzys tradycyjnej narracji, technik realistycznych i tradycyjnych, klasycznych sposobów przedstawiania. Miałyby one rzekomo stać się nieadekwatne wobec „nieprzejrzystości świata” współczesnego – migawkowego, wielogłosowego, poszarpanego czy przesyconego bodźcami. Rybicka, za Krzysztofem Pendereckim, stawia diagnozę zarówno kondycji rzeczywistości, jak i sztuki, przyrównując ją do „zaułku bez wyjścia”[1]. Jeśli metafora labiryntu i labiryntowy model konstrukcyjny miałyby zatem stanowić odpowiedź na tę konkretną, historycznie i społecznie uwarunkowaną kondycję, oznaczałoby to, że są one niejako przypisane wyłącznie nie tylko do dzieł tego właśnie okresu, lecz także (i wydawałoby się, że przede wszystkim) do powieści awangardowej.

Rybicka, proponując zróżnicowane modele labiryntu jako modele konstrukcyjne tekstu, jako negatywny punkt odniesienia wykorzystuje poetykę powieści

„arystotelesowskiej” tj. zgodnej z klasyczną koncepcją poetyki Arystotelesa, takiej, w której dominantą narracji jest spójność, linearność, celowość, związki przyczynowo-skutkowe i wynikająca z nich harmonia i całościowość tekstu. Z takimi właśnie tekstami stanowczo kontrastuje teksty labiryntowe, próbując wykazać pewną nieprzystawalność tych pierwszych. Klasyczna narracja ma rzekomo zostać zaprzeczona przez współczesność[2].

Wydaje się jednak, że kategoria labiryntowości nie powinna pozostawać zastrzeżona dla tekstów, których analizami Rybicka ilustruje swoje rozważania – nie tylko Berent, Borges i polska awangarda mają na nią monopol[3]. Topos labiryntu jest głęboko zakorzeniony w kulturze europejskiej, więc nieustannie powraca w jej tekstach, aktualizowany i przekształcany. Celem poniższego szkicu będzie zatem próba przyjrzeniu się dwóm oddalonym od siebie epokowo tekstom i analiza nie tyle bezpośrednio zawartych w nich obrazów labiryntów, co miasta – przede wszystkim jako przestrzeni wrogiej, a także przyłożenia do obu powieści szeroko rozumianej wspomnianej już kategorii labiryntowości przejawiającej się w ich stronie formalnej. To z kolei, mam nadzieję, będzie mogło stanowić przyczynek do polemiki z tezą Rybickiej i odpowie na pytanie jak nie-awangardowa literatura realizuje motywy labiryntowe i labiryntowości. Te pierwsze rozumiem dość klasycznie – jako sposoby kształtowania przestrzeni w dziele literackim i przedstawiania jej, druga kategoria natomiast przynależy do sfery formalnej tekstu – jego kształtu, kompozycji i poetyki.

Wstępnie jednak wydaje się, że konieczne jest wyjaśnienie doboru tekstów literackich. *Katedrę Marii Panny w Paryżu* Wiktora Hugo i *Pachnidło* Patricka Süskinda dzieli przecież ponad sto pięćdziesiąt lat i deklarowana przynależność gatunkowa, jednak przy pierwszym, powierzchownym czy intuicyjnym zestawieniu mogą one nawet sprawiać wrażenie przynależenia do tego samego nurtu powieściowego. Zbyt wiele łączy je elementów wspólnych – koncepcja bohatera, historyczne i geograficzne usytuowanie narracji i wreszcie wizja miasta – by móc zignorować ten pretekst do porównań.

Już od pierwszych stron powieści Hugo sygnalizuje zwrot ku przestrzeni, jaki dokonuje się w *Katedrze.* Pomijając zupełnie wymowność tytułu dzieła, który właśnie katedrę Marii Panny w Paryżu stawia w centrum tekstu, już w samej przedmowie Hugo sygnalizuje pojawienie się w drugim wydaniu powieści całych rozdziałów poświęconych architekturze, będących wyrazem absolutnego nad nią zachwytu, a jak sam pisze, zupełnie zbędnych dla zrozumienia fabuły powieści jako takiej („[…] nie dodawały nic zgoła do dramatycznego wątku powieści”[4]). Także inskrypcja znaleziona przez narratora w gmachu kościoła staje się punktem wyjścia dla opowieści, zmienia się zatem rozkład tego, co dla powieści najistotniejsze. Hugo narrację konstruuje dość przewrotnie, z jednej strony deklarując zwrot ku opowiadaniu o mieście, z drugiej – wykorzystując właśnie je do przekazania „historii o fatum”.

Choć u Süskinda to skupienie uwagi na przestrzeni nie jest równie jaskrawo widoczne i otwarcie deklarowane, to jednocześnie umieszczenie niezwykle

zmysłowego opisu Paryża w najbardziej inicjalnej części powieści wydaje się wyjątkowo wymowne. Warunkuje ono bowiem odczytanie całej reszty tekstu. W perspektywie tego otwierającego akapitu obsesja i „zła natura” Jana Baptysty przestają w zasadzie dziwić. Przestrzeń staje się tu na swój sposób sprawcza, to ona konstytuuje podmiot, warunkuje jego zachowania[5]:

W epoce, o której mowa, miasta wypełniał wprost niewyobrażalny dla nas, ludzi nowoczesnych, smród. Ulice śmierdziały łajnem, podwórza śmierdziały uryną, klatki schodowe śmierdziały przegniłym drewnem i odchodami szczurów, kuchnie – skisłą kapustą i baranim łojem; w nie wietrzonych izbach śmierdziało zastarzałym kurzem, w sypialniach – nieświeżymi prześcieradłami, zawilgłymi pierzynami i ostrym, słodkawym odorem nocników. […] I rzecz jasna najbardziej śmierdziało w Paryżu, Paryż bowiem był największym miastem Francji. A w obrębie Paryża było znowu miejsce, gdzie panował smród zgoła infernalny, pomiędzy ulicami aux Fers i de la Ferronnerie, mianowicie na Cmentarzu Niewiniątek[6].

Paryż Süskinda jest nie tyle tłumny, ile zagęszczony, przepełniony bodźcami. Ich nadmiar przekształca zwykłą przestrzeń miasta w przestrzeń jak z horroru, gdzie przez utrudniający orientację nadmiar punktów odniesienia przestrzeń zaczyna przejawiać cechy przestrzeni grozy, nierzadko przecież przyjmującej właśnie formę labiryntu[7]. Olfaktoryczna konstrukcja miasta jest pogmatwana i zawiła do tego stopnia, że normalnej percepcji wymyka się w ogóle jej zrozumienie i tak, jak w przypadku klasycznego labiryntu niemożliwa jest klarowna konceptualizacja przestrzeni – nie mieści się ona w kategoriach myślenia zwyczajnie postrzegającego człowieka[8]. Z kolei na wyczulonym Grenouille’u tak opisany Paryż (a przez ekstensję w zasadzie i cała cywilizacja) wymusza niejako ucieczkę, wywołuje pragnienie odcięcia się. Jednocześnie, gdy to w końcu następuje, przestrzeń miasta jakby „rozrasta się” – nie da się uciec od wszechobecnego zapachu człowieka, więc następuje tu swoiste kolonizowanie granic przestrzeni grozopodobnej i tego, co za nimi[9]. Tam, gdzie łatwo jest wejść, stamtąd trudno jest wyjść, podróż Jana Baptysty „do ludzi” trwa wszak siedem dni, podczas gdy ta „od ludzi” aż siedem lat[10] – drapieżna na swój sposób przestrzeń pochłania bohatera, nie pozwalając mu wyrwać się poza swoje granice.

Podobnie jak Süskindowski Paryż Hugo jest topograficznie gęsty, choć tym razem w dwójnasób. Pierwszym co rzuca się w oczy jest niezwykłe wręcz nagromadzenie klasycznie rozumianych miejskich punktów odniesienia – ulic, budynków, dzielnic itp., lecz nie pozwalają one czytelnikowi orientować się w przestrzeni. Wprost przeciwnie – trudno wyobrazić sobie, by nawet znającemu Paryż czytelnikowi łatwo było nawigować po opisanym mieście. Trasy bohaterów są tu niezwykle dokładnie wytyczone:

Walczył z prądem rwącym i silnym w tym miejscu, między dziobem wyspy Cité a rufą wyspy Matki Boskiej, którą dziś nazywamy wyspą Św. Ludwika. […] *Łódź zostawiona sobie, przez kilka chwil płynęła z prądem. Wreszcie człowiek w czerni wyprostował się, znów pochwycił wiosła i zaczął wiosłować pod prąd. Okrążył cypel wyspy Matki Boskiej i skierował łódkę ku Siennej przystani*[11].

Lub:

Trudno jest wyrazić słowami to błogie i próżne rozradowanie, jakie podczas podróży z Pałacu Sprawiedliwości na plac Grève rozlewało się […] *na twarzy Quasimodo.* […] *Toteż kiedy Quasimodo w upojeniu mijał Dom pod Filarami, ze zdumieniem ujrzano, że…*[12]

Paradoksalnie jednak zbyt wiele w tekście Hugo jest detali, by móc je w pełni spamiętać. Po Paryżu w *Katedrze* poruszać należy się jak z nicią Ariadny – z mapą, a i to nie gwarantuje odnalezienia w nim swojej drogi. Zbyt wiele tu nazw, miejsc i meandrujacych historii danych punktów orientacyjnych. Dlatego właśnie bohaterowie nieustannie „gubią się" i „błądzą" ulicami miasta – tak, jak chociażby Gringoire[13]:

Gringoire, praktyczny filozof paryskich ulic, spostrzegł już dawno, że nic tak nie sprzyja marzeniu jak wędrówka śladami ładnej kobiety, gdy człowiek nie wie, dokąd ona idzie. […] *Tymczasem ulice z każdą chwilą stawały się coraz ciemniejsze i coraz bardziej puste. Dawno już odtrąbiono wieczorne wezwanie do gaszenia świateł i coraz rzadziej spotykało się przechodniów, coraz mniej widziało się oświetlonych okien. Gringoire zapuścił się w trop za Cyganką w ów powikłany labirynt uliczek, zakrętów i zaułków otaczających stary cmentarz Świętych Młodzianków, i podobny do pasma nici, które poplątał kot.*

– Cóż za nielogiczne ulice! – powtarzał Gringoire, zagubiony wśród tysiąca nieustannie zwijających się i kołujących zakrętasów […][14].

Drugim czynnikiem składającym się na swoiste zagęszczenie przestrzeni w *Katedrze Marii Panny w Paryżu* jest, tak jak w *Pachnidle*, wszechobecność bodźców. Jeśli miasto Süskinda składa się przede wszystkim z zapachów, to miasto Hugo pełne jest dźwięków – nieustannego tumultu, wrzasku tłumu, odgłosów walki, żołnierskich nawoływań czy wreszcie dźwięku dzwonów. Ciekawym wydaje się sięgnięcie po takie nadmiarowe bodźce do repozytoriów wrażeń zmysłowych, w których główni bohaterowie tekstów są do pewnego stopnia upośledzeni – Grenouille nie pachnie, natomiast Quasimodo jest głuchy. Tam, gdzie dla jednych dezorientujący staje się nadmiar punktów odniesienia, tam dla niego takie staje się ich zniwelowanie – w takim przypadku grozo- i labiryntotwórczy staje się całkowity brak granic, wrażenie nieskończoności rozciągającej się struktury, która uniemożliwia wydostanie się[15]. W tej perspektywie znamienny wydaje się to, że w powieści Hugo nic nie dzieje się poza Paryżem.

Miasta Hugo i Süskinda są więc przestrzenią podobnie groźną, a także wypełnioną wrogą architekturą. Nie taką, w rozumieniu urbanistycznym, tj. *hostile architecture* [16], która służy do kształtowania zachowań w przestrzeniach publicznych, ale rozumiana bardziej jako przestrzenie o inherentnej, choć nieuświadomionej wrogiej naturze. Stają się one do pewnego stopnia żywe, upodmiotowione, złośliwe, kierujące się własną agendą. Gdy po opuszczeniu przez Jana Baptystę Paryża „bez wyraźnej przyczyny zapadł Pont au Change zapadł się między trzecim a czwartym

filarem od zachodniej strony”[17], trudno jest uwierzyć w przypadek, tak wiele ironii jest w tym opisie. Wydaje się, że wszystko celowo zaciera ślady po Grenouille’u. Jednocześnie, zarówno Süskind, jak i Hugo nadają swoim miastom cechy jednoznacznie charakterystyczne dla żywego organizmu. U tego pierwszego fontanny się „poi wodą lawendową i różaną”, a Paryż jest „brudny i dumny”[18] zgoła jak człowiek. U tego drugiego natomiast u tego drugiego dzielnice „odzywają się i hałasują”[19], pod opieką Quasimodo katedra Notre Dame wydaje się „stworzeniem łagodnym i posłusznym”[20] , miasto może mieć oblicze, a kamienice paszcze i zębiska. Paryż Hugo jest zbiorem groźnych, zwodniczych organizmów, bestii czyhających na błąkających się jego ulicami bohaterów.

Podobnie oba Paryże czyhają na czytelnika. Według Rybickiej labiryntową konstrukcję tekstu osiąga się przede wszystkim przez alinearność fabularną powieści, jej eseizację, otwartość i niekonkluzywność fabuły czy wreszcie relatywizację narracji –wieloaspektowość i wielogłosowość[21]. Oznacza to zatem konieczność całkowitego przeformułowania modelu powieści, jednak w obu analizowanych tekstach dominować będzie specyficzny, gawędziarski rodzaj asocjacji, który pozwala na zachowanie klasycznej narracji auktorialnej przy jednoczesnym modelowaniu tekstu tak, by jego rozumienie wymagało od czytelnika swoistego kluczenia. Zarówno *Pachnidło*, jak i *Katedra* to nie tyle powieści o ich głównych bohaterach *sensu stricto*, ile raczej zbiór szeregu zróżnicowanych opowieści, w których przestrzeń oddaje się bohaterom pobocznym. Tak Süskind, jak i Hugo, wykorzystując konwencję powieści historycznej i duży dystans czasowy, szczodrze stosują retro- i futurospekcje rozbudowujący rozszerzony schemat fabularny tekstu. W przypadku Süskinda jest to chociażby historia *madame* Gaillard:

Ponieważ w tym miejscu naszej historii opuszczamy już madame Gaillard, a później także już się z nią nie spotkamy, opiszemy pokrótce koniec jej dni. […] *złożono ją na wieczny odpoczynek w masowym grobie, pod grubą warstwą niegaszonego wapna.*

Stało się to w roku 1799. Dzięki Bogu madame Gaillard nie miała pojęcia o czekającym ją losie, gdy owego dnia roku 1747 szła do domu[22].

W przypadku *Pachnidła* nadrzędną zasadą asocjowania jest styczność z głównym bohaterem, natomiast w i *Katedrze* dominuje powiązywanie epizodów i dygresji z punktami w przestrzeni. Hugo do tego stopnia swobodnie szafuje historiami punktów orientacyjnych miasta, wybiegając na wiele lat w przód wobec faktycznych wydarzeń fabularnych, że komplet najbardziej ikonicznych bohaterów powieści poznajemy dopiero około 130 strony:

Gdyby Ravaillac nie zamordował Henryka IV, nie byłoby oczywiście w kancelarii Pałacu Sprawiedliwości aktów procesu Ravaillaca; nie byłoby również wspólników zbrodni mających swój interes w tym, aby te akta znikły; nie byłoby zatem podpalaczy zmuszonych z braku lepszego sposobu do spalenia kancelarii, żeby

spalić akta, do spalenia Pałacu Sprawiedliwości, żeby spalić kancelarię; i co za tym idzie, nie byłoby pożaru z roku 1618[23].

W takim ujęciu labirynt staje się figurą epistemologiczną zarówno dla czytelnika, który zmuszony jest po kolei rozsupływać wątki tekstu, jak i dla bohaterów błądzących po ulicach Paryża. Wszyscy zostają skazani niejako na wysiłek docierania do sedna, poszukiwania – wiedzy, miłości, buntu[24], a labirynt staje się szlakiem do poznania, jakiegoś rodzaju drogą inicjacyjną. Jeśli jednak takie poszukiwania i wtajemniczenie można podzielić na etapy: podjęcia decyzji o poszukiwaniu – wkroczeniu do labiryntu, prób na drodze poznania i wreszcie dotarcia do centrum labiryntu – śmierci „starego" człowieka, a przeistoczenia się w kogoś odnowionego duchowo[25], to ani Hugo, ani Süskind nie dają swoim bohaterom tego luksusu.

Paryż jest labiryntem bez centrum. Topograficznie może wyznaczać je Notre Dame czy Sekwana z jej Pont au Change, do których powieści nieustannie kołują i zawracają, ale brakuje w nim centrum epistemologicznego, ostatniego etapu poszukiwań. W obu przypadkach wręcz ostentacyjnie nie dokonuje się tu żadna przemiana bohaterów, nie ma poznania prawdy na końcu drogi, nie ma nawet voglerowskiego „przejęcia miecza"[26]. Jedynym możliwym dla bohaterów rozwiązaniem jest zgon, reakcja na brak możliwości, nieprzystawanie i – wreszcie – wyroki fatum. Ginie Esmeralda, ginie Quasimodo, ginie archidiakon, Febus i Gringoire uważają się za martwych, ginie wreszcie wydający się na pożarcie Jan Baptysta. Poznanie zawodzi, jedynym sposobem na wyrwanie się z matni okazuje się poniekąd całkowite zniszczenie czy zignorowanie granic labiryntu. Ciężko w tym przypadku posługiwać się metaforą wytworzenia własnego wyjścia, należy raczej mówić o porzuceniu poszukiwań.

W efekcie mamy do czynienia z przetworzeniem najbardziej znamiennego czynnika konstytutywnego powieści labiryntowej – niekonkluzywności. Jest ona jednocześnie swoistą diagnozą kondycji rzeczywistości i człowieka spójną z tym, co według Rybickiej proponuje awangardowa powieść labiryntowa – pozbawienie labiryntu centrum sprawia, że to sam proces błądzenia po nim, poznawania jest najważniejszy, ale jednocześnie sugeruje pewną nieprzystawalność takiego procesu do fragmentarycznej, niedającej się postrzegać całościowo rzeczywistości. W rozkawałkowanym świecie niemożliwa jest finalizacja poznania i nie ma żadnej ostatecznej prawdy, więc rzeczywistość staje się nie labiryntem, który paradoksalnie gdzieś prowadzi (do wyjścia, do środka, *ergo* jakieś konkluzji), a takim, który jest wyłącznie przeszkodą nie do przekroczenia. Jeśli więc Süskind i Hugo tak samo diagnozują epoki minione jak Berent i Borges swoje własne, to wydaje się, że kategoria labiryntowości nie jest właściwa wyłącznie awangardzie i to nie tylko ponowoczesna, dwudziestowieczna rzeczywistość jest tak właśnie fragmentaryczna i groźna. Nie tylko Paryż nie ma centrum, a raczej cały świat.

Bibliografia

Literatura podmiotowa

Süskind P., *Pachnidło*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2013.

Hugo W. *Katedra Marii Panny w Paryżu*, tłum H. Szumańska-Grossowa,Warszawa 1954.

Literatura przedmiotowa

Aguirre M., *Geometria strachu*, [w:] *Wokół gotycyzmów*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002.

Kubicka H., *Tam, gdzie czai się zło. Przestrzeń w horrorze jako mechanizm budzenia strachu*, „Literatura i Kultura Popularna" 2010, nr 16.

Połczyńska E., *Topos labiryntu w dwudziestowiecznych narracjach seryjnych*, Toruń 2008.

Rybicka E., *Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku*, Kraków 2000.

Rybicka E., *Labirynt: temat i model konstrukcyjny: od Berenta do młodej prozy*, „Pamiętnik Literacki" 1997, z. 3 (88).

Rybicka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.

Vogler C., *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, Warszawa 2010.

Źródła internetowe

Geller J., *Gaming's Harshest Architecture: NaissanceE and Alienation*,

https://www.youtube.com/watch?v=Zkv6rVcKKg8&ab_channel=JacobGeller (data dostępu: 10.05. 2022)

---

[1]. Zob. E. Rybicka, *Labirynt: temat i model konstrukcyjny: od Berenta do młodej prozy*, „Pamiętnik Literacki" 1997, z. 3(88), s. 68.

[2]. *Ibidem*, s. 69.

[3]. Zob. E. Rybicka, *Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku*, Kraków 2000.

[4]. W. Hugo, *Katedra Marii Panny w Paryżu*, tłum H. Szumańska-Grossowa, Warszawa 1954, t. 1, s. 8.

[5]. E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 51.

[6]. P. Süskind, *Pachnidło*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2013, s. 5–6.

[7]. H. Kubicka, *Tam, gdzie czai się zło. Przestrzeń w horrorze jako mechanizm budzenia strachu*, „Literatura i Kultura Popularna" 2010, nr 16, s. 82–83.

[8]. E. Rybicka, *Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku*, Kraków 2000, s. 12.

[9]. M. Aguirre, *Geometria strachu*, [w:] *Wokół gotycyzmów*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002, s. 17.

[10]. P. Süskind, *op. cit.*, s. 165.

[11]. W. Hugo, *op. cit.*, t. 2, s. 284–285.

[12]. W. Hugo, *op. cit.*, t.1, s. 90-91.

[13]. Warto też nadmienić, że Gringoire gubi się tak w rozdziale wymownie zatytułowanym *Na co naraża się ten, kto w nocy wędruje ulicami w ślad za ładną dziewczyną.*

[14]. W. Hugo, *op. cit.*, t. 1, s. 95–96.

[15]. H. Kubicka, *op. cit.*, s. 84–85.

[16]. Por. J. Geller, *Gaming's Harshest Architecture: NaissanceE and Alienation*,

https://www.youtube.com/watch?v=Zkv6rVcKKg8&ab_channel=JacobGeller (data dostępu: 10. 05. 2022).

[17]. P. Süskind, *op. cit.*, s. 115.

[18]. *Ibidem*, s. 246.

[19]. W. Hugo, *op. cit.*, t. 2, s. 320.

[20]. *Ibidem*, t. 1, s. 198.

[21]. E. Rybicka, *op. cit.*, s. 35–44.

[22]. P. Süskind, *op. cit.*, s. 33.

[23]. W. Hugo, *op. cit.*, t. 1, s. 17.

[24]. A. Besant, *Wtajemniczenie, czyli droga do nadczłowieczeństwa*, Warszawa 1996, s. 6, [za:] E. Połczyńska, *Topos labiryntu w dwudziestowiecznych narracjach seryjnych*, Toruń 2008, s. 162.

[25]. E. Połczyńska, *op. cit.*, s. 162.

[26]. Zob. C. Vogler, *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, Warszawa 2010, s. 17.

Słowa kluczowe: Hugo, labirynt, Pachnidło

Autor: Joanna Głogowska