

## Człowiek wywrócony na drugą stronę. *Lekcja anatomii* Tadeusza Kantora

W moim tekście chciałabym przyrzeć się happeningowi Tadeusza Kantora *Lekcja anatomii według Rembrandta*, niejako przeskakując ponad słynnym obrazem Rembrandta, który był dla niego punktem wyjścia, i skupiając się na tym, w jaki – nieoczywisty i niepokojący – sposób Kantor przekształca samą sytuację sekcji zwłok rozumianą jako akt performatywny. I zastanowić się, jaką rolę przyjmuje artysta, biorąc do ręki zamiast pędzla – skalpel i nożyczki.

### 1.

Jak piszą Mieke Bal i Maaike Bleeker<sup>1</sup>, w historycznym teatrze anatomicznym ciało nie było jedynie demonstrowane, ale było performowane. Anatom wytwarzał wiedzę, demonstrował, czym jest ciało, jak działa, czemu służy; stwarzał je jako obiekt nacechowany konkretnymi sensami: maszyna, przedmiot, odpad, *sacrum*, dzieło sztuki. Mieke Bal nazywa tę demonstrację „gestem odsłonięcia/ekspozycji” (*gesture of exposing*): osoba, która wie (autorytet epistemiczny/poznawczy) pokazuje ciało tym, którzy nie wiedzą, i mówi: „patrzcie, tak właśnie jest”. Ten właśnie gest został uwieczniony na obrazie Rembrandta.

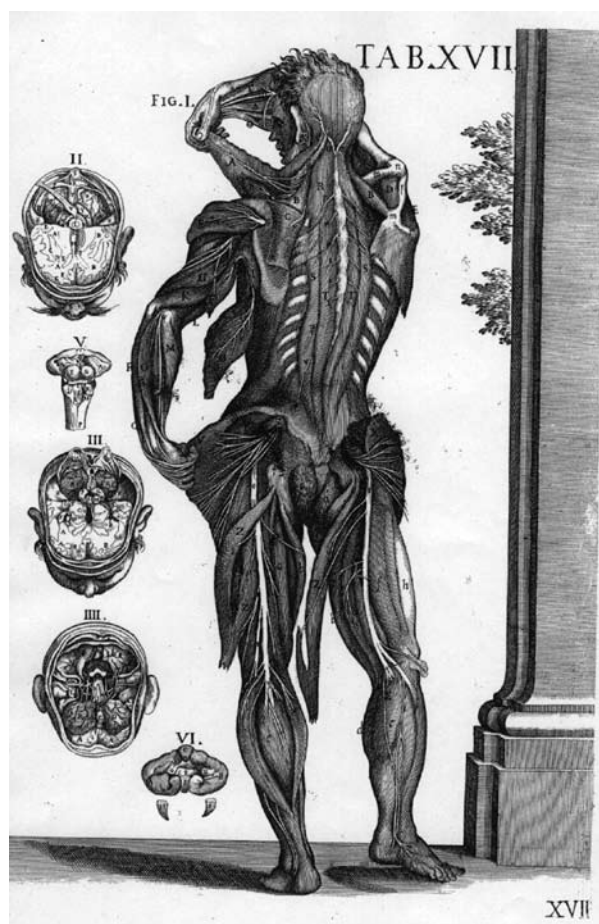
Analogicznie do aktu mowy, w którym człowiek może przyjąć trzy pozycje, w sekcji możliwe są do odegrania trzy role. Pierwsza osoba, nadawca, to anatom, który demonstruje ciało. Druga osoba, odbiorca, to widzowie (medycy i studenci medycyny, ale też publiczność nieprofesjonalna, uczestnicząca w publicznych sekcjach). Trzecia osoba, o której się mówi, ale która sama nie mówi (a więc przedmiot, nie podmiot), to ciało poddawane sekcji.

Paradoksalnie, pojawienie się w połowie XVI wieku sekcji – choć zmienia ona ciało rozumiane jako centrum subiektywności, podmiotowości, siedzibę świadomości, myśli i uczuć w milczący, bierny przedmiot – markuje początek współczesnego myślenia o „ja”, nowocześnie rozumianej indywidualności.

Człowiek prezentowany w atlasach anatomicznych jest zupełnie dosłownie „wywrócony na drugą

stronę”, prezentuje nam z dumą wnętrze swego ciała i wewnętrzną stronę skóry. W pewnym bardzo dosłownym sensie spełnia się tu niedosłowne marzenie Sokratesa, o którym pisał rzymski architekt Witruwiusz: Sokrates życzył sobie, by ludzie mieli klatki piersiowe z kryształu, przez który można byłoby z zewnątrz dostrzec ich serce (tak zwane „okno sokratejskie”).

Na ilustracjach w atlasach anatomicznych widać różne relacje między wnętrzem i zewnątrz, różne sposoby pokazania i reprezentacji wnętrza ludzkiego ciała; spośród nich warto przywołać te, gdzie skóra przypomina zdjęte z ciała ubranie: zerwane siłą, podarte, poszarpane, lub delikatnie zsunięte niczym opończa czy płaszcz [il. 1 i 2].



Il. 1. Pietro da Cortona, *Tabulae Anatomicae* 1741. Plate XVII. Courtesy of John Martin Rare Book Room, University of Iowa.

Zdarzają się też przedstawienia, na których anatom prezentuje efekty swojej pracy – na jednej z inicyjalnych kart dzieła Andreasa Vesaliusa (Wesaliusza), ojca nowożytnej anatomii, twórcy szkoły padewskiej, prezentuje on układ krwionośny obdartej ze skóry ręki: ręka anatoma pokazuje i niejako stwarza rękę nieboszczyka. Warto zwrócić uwagę na sposób przedstawienia ramienia – powtórzy się później jako cytat w obrazie Rembrandta [il. 3].

Ale przygotowane do sekcji zwłoki będą też bardzo pojemną metaforą, nośnikiem sensów. Udręczone, poranione martwe ciało poddawane kontemplacji w naturalny sposób kojarzyć będzie się z ciałem Chrystusa – można zresztą założyć, że właśnie naturalistyczne malarstwo średniowieczne, uprawiane w czasach, gdy ciało było stabuizowane, było pomostem pomiędzy starożytną a nowożytną sztuką anatomii [il. 4].

Ciało będzie też obiektem artystycznym – dziś szkować mogą przedstawienia akademii sztuk pięknych, w których obok rzeźb, arrasów i sztychów jako modele do rysunku służyły szkielety, a nawet zwłoki. W laboratorium artystycznym anatomia jest jedną z dziedzin, które studiuje się i ćwiczy [il. 5].

Zarazem jednak sekcja będzie formą kary – nie bez powodu przez wiele wieków, praktycznie do dzisiaj do celów medycznych używa się przede wszystkim zwłok skazanych na śmierć przestępców. Artyści stosunkowo szybko zaczęli postrzegać niepokojącą analogię pomiędzy czynem mordercy a czynem kata i anatoma, ukazując sekcję jako okrutne widowisko, tak jak uczynił to angielski grafik William Hogarth w *Czterech stopniach okrucieństwa* (zwłaszcza że dostarczycielami ciał do eksperymentów bardzo często nie będą wcale przestępcy, lecz zamordowani więźniowie polityczni) [il. 6].

## 2.

Choć Wesaliusz mylił się w wielu kwestiach szczegółowych, jego wydany w 1543 r. traktat *De humani corporis fabrica libri septem* zrewolucjonizował wiedzę o budowie ludzkiego ciała. Jego znaczenie zwykło się zestawiać z wydany w tym samym roku traktatem Kopernika o obrotach ciał niebieskich, zwracając uwagę na koincydencję narodzin nowożytnej wizji zarówno makro-, jak i mikrokosmosu [il. 7].

Dzięki Wesaliuszowi Padwa stała się głównym ośrodkiem badań anatomicznych. Początkowo sekcje na potrzeby lekcji anatomii odbywały się w salach wykładowych, aptekach, prywatnych mieszkaniach profesorów, a nawet w kościele. W latach 1584-92 funkcjonował tu składany teatr, który w 1595 roku zastąpiono stałym drewnianym amfiteatrem. Sześć galerii, zajmujących dwa połączone piętra Palazzo del Bò, może do dziś pomieścić nawet do trzystu widzów. W aktach zapisano, iż już w czasie inauguracyjnej sekcji w nowym teatrze na widowni zasiedli tłumnie widzowie spoza uniwersytetu, przedstawiciele wszystkich klas społecznych: od nauczycieli, poprzez szewców i rzeźników, skończywszy na tragarzach i roznosicielach.

Pokaz anatomii przestał być wtajemniczeniem studenckiej elity w tajniki budowy ludzkiego ciała, stał się publicznym widowiskiem gromadzącym ciekawską publiczność. Płacąc za bilet wstępu (wprowadzony w Padwie zwyczaj szybko rozpowszechnił się w innych ośrodkach), każdy mógł je obejrzeć. Sekcje odbywały się raz w roku. Używano zwłok skazańców



Il. 2. Juan Valverde de Hamusco, *Historia de la composición del cuerpo humano* (1556), s. 64.  
Courtesy of the US National Library of Medicine.



Il. 3. Andreas Vesalius





Il. 4. Hans Holbein, *Chrystus w grobie* (1521).



Il. 5. Cornelis Cort (nach Johannes Stradanus) *Akademie* (1578).

w średnim wieku, dbając o reprezentatywność ich ciał. Preferowano zwłoki mężczyzn ze względu na ich muskularną budowę i brak grubej tkanki tłuszczowej. Denaci nie mogli pochodzić z miasta, w którym dokonywano sekcji, by zmniejszyć prawdopodobieństwo, iż wśród publiczności znajdzie się ich krewny lub znajomy. Sekcje dokonywano w okresie karnawału. W tym czasie studenci mieli wolne i pokazy anatomiczne nie kolidowały z wykładami kursowymi, a tym samym więcej widzów mogło obejrzeć spektakl. Co ważniej-

szę jednak, zimowa pora zapewniała najlepsze warunki przechowywania ciała poddawanego przez kilka lub kilkanaście dni sekcji. Równocześnie jednak nie sposób nie zastanowić się nad zbieżnością w czasie karnawału jako okresu „wywracania rzeczywistości do góry nogami” i lekcji anatomii jako „wywracania człowieka na drugą stronę”.

Jeszcze w drugiej dekadzie XVII wieku kobiety nie miały w Padwie wstępu na sekcję, ale kiedy kilkanaście lat później budowano teatr anatomiczny w Bolonii, dla pań utworzono już dyskretnie osłonięte miejsca. Publiczna sekcja zwłok stała się wydarzeniem towarzyskim, miejscem modnym, gdzie nie tylko zaspokajano swoją ciekawość, ale gdzie wypadało się pokazać.



Il. 6. William Hogarth, *Cztery stopnie okrucieństwa*, grafika (1751).

Sala teatru anatomicznego bywała też areną, na której ścierały się dwie różne wizje świata i człowieka. Czasami funkcja anatoma dzielona była pomiędzy dwie osoby, co budowało prawdziwie dramatyczno-teatralną sytuację. Przykład taki można znaleźć w raportach opisujących jedną z sekcji Andreeasa Wesaliusza. W styczniu 1540 roku w teatrze anatomicznym uniwersytetu w Bolonii Wesaliusz przeprowadzał sekcję przed dwoma setkami studentów z całego świata oraz kadrą uniwersytecką. Równocześnie wysoko z katedry, ponad głowami słuchaczy, profesor Matthaeus Curtius wygłaszał wykład anatomiczny bazujący na przekazywanej od stuleci wiedzy starożytnych medyków, takich jak Galen. Między oboma anatomami była różnica wieku dwóch pokoleń – Wesaliusz urodził się w 1514 roku, Curtius – w roku 1475. Reprezentowali też dwie różne ery w dziejach medycyny. Nic więc dziwnego, że mimo iż zadaniem Wesaliusza było demonstrowanie organów ciała opisywanych w wykładzie starszego kolegi, rozpętała się między nimi kłótnia. Curtius upierał się przy opisach Galena, podczas gdy Wesaliusz twierdził, że widoczne jak na dłoni efekty dokonywanej sekcji są tym, czemu należy wierzyć – a nie tekstowi. Wedle relacji jednego ze świadków Wesaliusz gwałtownie replikował „nawet jeśli Galen tak nie uważa, i tak powinniśmy tu zademonstrować, że naprawdę jest tak, a nie inaczej”.

Wykład ten, podczas którego doszło do starcia dwóch autorytetów i dwóch metod, można więc postrzegać jako radykalny zwrot od demonstracji do eksperymentu, dla którego najlepszym miejscem jest scena teatru anatomicznego otoczanego przez setki widzów, a nie karty atlasu. I taką wizję przynosi też słynny obraz Rembrandta *Lekcja anatomii doktora Tulpa* [il. 8].

Widzimy na nim doktora Tulpa przeprowadzającego wzorcową lekcję anatomii w otoczeniu innych anatomów. To, co ciekawe, a zazwyczaj niedostrzegane, to fakt, że uczestnicy sekcji wcale nie patrzą na ciało, ale spoglądają na karty książki anatomicznej; to tam kryje się wiedza pewna i sprawdzona, którą zwłoki mogą zakwestionować (jak stało się to podczas „pojedynku” Wesaliusza z Curtiusem). Ciało – podmiot i przedmiot lekcji anatomii – przy całym swoim bezruchu pozostaje więc elementem anarchicznym, burzącym spokój sytuacji przyswajania informacji. Ma siłę performerera ingerującego w ustalony porządek rzeczywistości.

### 3.

Obraz *Lekcja anatomii doktora Tulpa* stał się podstawą dla happeningu Kantora *Lekcja anatomii według Rembrandta*. Happening ten zrealizowany został przez artystę w czterech wersjach w ciągu trzech lat. Pierw-

sza wersja została zaprezentowana w Norymberdze, na przełomie marca i kwietnia 1968 roku, na potrzeby filmu *Der Künstler und seine Welt*. Kantor is da kręconego przez Saarbrücken TV we współpracy z Dietrichem Mahlowem, dyrektorem Kunsthalle w Norymberdze. 24 stycznia 1969 roku happening był pokazany w galerii Foksal w Warszawie, we wrześniu 1971 w Dourdan pod Paryżem, w październiku 1971 roku w Sonja Henie-Onstad Kunstsenter w Oslo.

Ciekawy jest filmowy kontekst, w którym pojawia się norymberski happening. Dwie pozostałe akcje zrealizowane na potrzeby dokumentu Mahlowa to *Wielki amabałaż*, podczas którego Maria Stangret zostaje, niczym mumia, bardzo szczelnie opakowana papierem toaletowym, a także *Rozmowa z nosorożcem*, gdzie okutany w szmaty, tobołki i plecaki człowiek staje się odpowiednikiem Dürerowskiego „opakowanego” zwierzęcia; częścią *Rozmowy z nosorożcem* jest akcja polegająca na rozcinaniu ubrania. Kantora frapuje opozycja wnętrza i zewnątrz. Ambalaż jest wyzwaniem, bo będąc skupiony na tym, co zewnętrzne, budzi pragnienie spenetrowania drugiej strony, tego, co ukryte, niedostępne. Prowokuje do dokonania aktu deambalażu.

Wedle słów samego artysty „przykładem deambalażu [...] może być właśnie *Lekcja anatomii*, gdzie została zademonstrowana anatomia ubrania. Robiłem to w sposób niezwykle ceremonialny, podbudo-



Il. 7. Vesalius, karta z *De humani corporis fabrica libri septem*, 1543.



Il. 8. Rembrandt, *Lekcja anatomii doktora Tulpa* (1632).

wując akcję happeningu prestiżem słynnego obrazu Rembrandta”<sup>2</sup>. Stworzona sytuacja była wierną kopią – *reenactment* – sytuacji uwiecznionej na obrazie. Na stole spoczywało ciało, u jego wezglowia tłum studentów, w centrum dokonujący sekcji „profesor Tulp”, czyli sam Kantor. Precyzyjnie warstwa po warstwie rozcinał kolejne części ubrania, penetrował zakamarki, wywracał na drugą stronę kieszenie, znajdując w nich zarówno przedmioty, które normalnie można tam znaleźć (zużyte bilety, chusteczki do nosa, ołówki), jak przedmioty symboliczne (surowe jajko). W tekście-manifeście opisującym akcję będzie pisał:

Oto jest interesująca treść  
i zawartość  
tych intymnych schowków  
i ukrytych melin,  
oto prawdziwa,  
niezafałszowana strona  
indywidualności,  
zapomniane resztki,  
wstydlive odpadki,  
zmięte i pogniecione  
kieszenie!  
śmieszne organy

ludzkiego instynktu  
przechowywania  
i pamięci!<sup>3</sup>

Warto zwrócić uwagę na różnice pomiędzy dwiema wersjami tego happeningu powstałymi rok po roku. Pierwszy wariant to wersja z Norymbergi.

To, co przykuwa uwagę podczas oglądania rejestracji, to atmosfera powagi, a właściwie grozy. Pomieszczenie, w którym odbywa się sekcja, jest ciemne i zimne. Kantor ubrany jest w czarną skórzaną kurtkę, mówi podniesionym głosem po niemiecku. Na stole leży ciężkie, bezwładne, nieruchome ciało starszego mężczyzny, które właściwie można byłoby wziąć za zwłoki. Widzowie-anatomowie stoją sztywno, bez ruchu, z nieruchomymi twarzami i niewidzącym wzrokiem wpatrują się w jeden punkt; łatwo pomylić ich z manekinami. Ustawienie postaci znane z obrazu jest bardzo sumiennie przestrzegane, całością rządzią żelazne reguły kompozycji.

Stylizacja Kantora i miejsce happeningu (Norymberga, czyli miasto wiążące się ściśle zarówno z ustawami rasowymi, jak z procesami zbrodniarzy wojennych – w tym licznych lekarzy) nadają temu happeningowi złowrogi sens. Norymberski doktor Tulp Kantora stawiający znak równości między kolejnymi warstwami

ubioru i podszewek a skórą i tkankami, kwestionujący granice między tym, co jeszcze jest, a co już nie jest człowiekiem, to po części doktor Mengele. W jednej z wypowiedzi dotyczących pracy nad kostiumami do wcześniejszej o kilka lat (1961) inscenizacji *Nosorożca* Ionesco Kantor przyznał, że pomysł na stroje udające drugą skórę będzie jego odpowiedzią na praktyki nazistów, którzy ludzką skórę traktowali jako materiał do szycia butów i abażurów. Brutalny gest, którym Kantor pozbawia leżącego człowieka ubrania, wyciągając z kieszeni „wstydlive resztki”, ma charakter gwałtu na intymności, służy odczłowieczeniu ciała, odarcia go z tego wszystkiego, co świadczyło o jego indywidualności, godności, było pamięcią o jego życiu. Zarazem jednak Kantor nawiązuje w swojej akcji do praktyk ekshumacyjnych; jako mieszkaniec okupowanego Krakowa musiał mieć w pamięci chociażby prezentowane publicznie propagandowe filmy ukazujące eksplorację grobów katyńskich, wraz z procesem rozpoznawania czy rekonstruowania tożsamości zmarłych za pośrednictwem „wstydlivych resztek” – wojskowych guzików, fragmentów ubrań, pamiątek noszonych w portfelach.

Całkiem odmienny, zdecydowanie komiczny charakter ma nagranie z 1969 roku z galerii Foksal, gdzie



Il. 9. Howard Thurston prezentujący sztukę magiczną.

Kantor zrealizował happening z udziałem warszawskich hippisów, nadających mu aurę studenckiej zgrywy razem z juwenaliów – współczesnego karnawału.

W sali panuje zgiełk i zamieszanie, kompozycja co chwila się rozpada, uczestnikom trudno utrzymać powagę. Ciało na stole należy do młodego chłopaka, który zgola nie udaje nieżywego – nie może powstrzymać



Tadeusz Kantor, *Lekcja anatomii wedle Rembrandta*, Galeria Foksal, Warszawa 1969. Kadry z dokumentacji filmowej.

śmiechu, co widać na zdjęciach z akcji. Kantor w garniturze, krawacie i okularach próbuje tymi zewnętrznymi rekwizytami zasygnalizować prestiż swojego doktora, jednak jest to prestiż podejrzany. Widzimy, że podszywa się pod naukowca, że jego sekcja anatomii ma charakter zbliżony do jarmarcznego pokazu cudów i dziwów. Jego gesty są gestami cyrkowego magika wyciągającego królika z cylindra i gołębia z chusty zabranej widzowi. Jest śmiesznie i strasznie, komicznie i makabrycznie. Sekcja zbliża się do popularnej sztuczki polegającej na przepiłowywaniu na pół kobiety, do sztuczki, do której zresztą Kantor nawiązał bezpośrednio realizując dwa lata wcześniej spektakl według *Kurki Wodnej* Witkacego [il. 9.].

Skrzynia magika jest zarazem maszyną tortur; lekcja anatomii jest sztuką magiczną, ale też torturą. Prowadzący sekcję podszywa się (że użyję jednego z ulubionych sformułowań Kantora odnoszących się do statusu jego aktorów performerów) pod doktora Tulpa, wykorzystuje jego prestiż do prowadzenia podejrzanych pseudonaukowych działań, obliczonych nie tyle na poznanie prawdy, co przywabienie gapiów. Drastyczny akt sekcji zostaje oświetlony zupełnie innym światłem.

Nie będę zgadywać, co stało się pomiędzy 1968 a 1969 rokiem, że lekcja anatomii Tadeusza Kantora tak całkowicie zmieniła swój charakter, a poniekąd i wymowę. Na pewno istotnym kontekstem będą tu inne happeningi artysty, zwłaszcza *Małe operacje kosmetyczne* zrealizowane w Bled w 1969 roku (temat ten zasługuje na dalsze badania i szersze omówienie). Chciałabym jednak zwrócić uwagę na jeszcze dwa dodatkowe elementy, słabo widoczne w nagraniu.

Uchwycony na zdjęciu rozbawiony starszy mężczyzna, który trzyma w ręce reprodukcję obrazu Rembrandta, to Henryk Stażewski – wybitny polski malarz abstrakcjonista, starszy od Kantora o pokolenie. Zaświadcza swoim autorytetem o randze wydarzenia, odgrywając rolę strażnika, profesora pilnującego doktora Tulpa-Kantora, ale równocześnie ustawiony jest w pozycji konfrontacyjnej, jako przedstawiciel wcześniejszej generacji awangardy, skupiającej się na malarzkiej geometrycznej abstrakcji, nieinteresującej się ciałem i materialnością. Mamy tu podobną sytuację, jak w przypadku Wezaliusza i Curtiusa.

Bardzo istotny jest także inny element, który wedle opisów pojawił się dopiero w happeningu warszawskim. Otóż po dokonaniu „sekcji” Kantor zebrał wydobyte z „ciała” „wnętrza” i stworzył z nich kolaż – swoistą mapę.

Badacz Jonathan Sawday w swojej pracy *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*<sup>4</sup> podkreśla dwuznaczność aktu sekcji. Z jednej strony jest to proces destrukcji, w którym zostaje zniszczona integralność przedmiotu – ciało zostaje rozdrobnione na kawałki, to, co wcześniej było precyzyjnie skonstruowanym mecha-

nizmem, zmienia się w stos niepołączonych ze sobą, niefunkcjonujących części, których nie da się już złożyć w całość. Z drugiej jednak strony wyłania się model konkurencyjny: anatom jest podróżnikiem, który odkrywa nowe lądy, kolonizuje je, nadając im nazwy (wiele części ciała nosi nazwiska sławnych medyków: mamy chociażby trąbkę Eustachiusza), opisuje je, rysuje mapę złożonej geografii ludzkiego ciała. Ciało zostaje wprzęgnięte w proces porządkowania świata i myśli.

U Kantora znalezione w kieszeniach:

„obgryzione ołówki / szczoteczki do zębów / resztki tytoniu / pogniecione papierosy / zapalki / kulki chleba / banknoty / paszporty / zdjęcia rodzinne / zdjęcia kochanek / zdjęcia dzieci / zdjęcia pornograficzne / bilety do kina / bilety tramwajowe / bilety do metra / tabletki aspiryny, prezerwatywy / witaminy / chustki do nosa / papierowe serwetki / papiery urzędowe / rachunki kelnerów / ukradzione łyżeczki / urwane guziki / scyzoryki / noże / i pistolety”<sup>5</sup>

zostają troskliwie rozłokowane na „mapie”. Doświadczają tym samym metamorfozy – stają się znakami pamięci, pomiędzy którymi poruszać będzie się podmiot. Pomiędzy rzucanymi na podłogę w Norymberdze przedmiotami-odpadkami a przedmiotami-relikwiami tworzącymi w Warszawie mapę przebiega linia oddzielająca teatr zapomnienia, wymazania, zniszczenia od teatru pamięci, ocalenia, zmartwychwstania.

## Przypisy

- 1 Mieke Bal, *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*, New York and London, 1996; Maaïke Bleeker, *Introduction*, [in:] *Anatomy Live*, ed. M. Bleeker, Amsterdam 2008.
- 2 Rozmowa z Tadeuszem Kantorem, [w:] Wiesław Borowski, *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982, s. 86.
- 3 Tadeusz Kantor, *Lekcja anatomii wedle Rembrandta*, [w:] tegoż: *Metamorfozy, Metamorfozy. Teksty o latach 1934-1974*, wybrał i opracował Krzysztof Pleśniarowicz, Ossolineum, Cricoteka, Wrocław – Kraków 2005 s. 358.
- 4 Jonathan Sawday, *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, 1995.
- 5 Tadeusz Kantor, *Metamorfozy, Metamorfozy. Teksty o latach 1934-1974*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2005, s. 357-358.





Konferencja w Paryżu, u góry: przy mikrofonie Jean Pierre Tibodau w Teatrze Odeon w Paryżu, 13 kwietnia 2015 r.

U dołu po lewej: Od lewej siedzą: Grzegorz Niziołek, Gerard Conio, Piotr Kłoczowski oraz zdjęcie publiczności w Teatrze Odeon w Paryżu, 13 kwietnia 2015 r.

U dołu po prawej: Od lewej stoją: Leszek Kolankiewicz, Justyna Wojtyniak, Bertrand Vido, Guy Scarpetta, Marie-Therese Vido-Rzewuska, Anna R. Burzyńska, Natalia Zarzecka, Piotr Kłoczowski, Krzysztof Pleśniarowicz.