

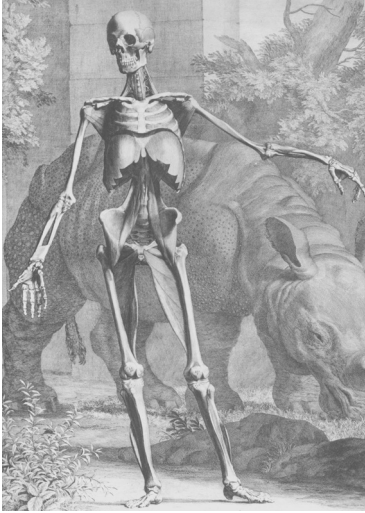
Anna Wieczorkiewicz

Skrócona anatomia serca fantastyki *O interpretacji dawnych ilustracji* *anatomicznych*

Roger Caillois w swojej książce *W sercu fantastyki* opisał tablice anatomiczne wykonane pod kierunkiem słynnego XVIII-wiecznego anatoma z Lejdy Bernarda Siegfrida Albinusa. Przedstawiały one szkielety: „Jeden stoi wśród bujnej zieleni z wyciągniętą lewą ręką, prawą zaś zwraca otwartą dłońią ku nam, jakby nas o czymś przekonywał. Unoszący się w powietrzu aniołek zarzuca mu na ramiona wspaniałe płaszcze chwały z ciężkiego jedwabiu. Na kościach innego szkieletu zostały jeszcze ślady ścięgien i cała przepona, która wygląda jak połówka skorupki stłuczonego jajka. Szkielet ma wyraz szlachetny, pyszny, nawet trochę groźny. Opiekuńczym gestem osłania ręką hipopotama, który nie wiadomo skąd się wziął. Hipopotam zachowuje zresztą zupełną obojętność, jego chropawa skóra kontrastuje z gładzistą szkieletu, a malutkie oczka – w wielkich pustych oczodołami”¹.

Caillois, patrząc na plansze anatomiczne, wychwytywa subtelności faktury, uzupełnia bujną zielenią kolor niedostępny grawerowi, interpretuje gesty. Ogląd jego nie zawsze jest zresztą dokładny. (Zwierzę bardziej przypomina nosorożca niż hipopotama.) Obejmuje jednym spojrzeniem ilustracje XVI-, XVII- i XVIII-wieczne, opisując je wszystkie jako fantastyczne: „Fantastyka bowiem jest zerwaniem z ustalonym ładem, wkroczeniem do nie-

¹ R. Caillois, *W sercu fantastyki*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005, s. 145.



1. Bernhard Seigfried Albinus,
*Tabulae sceleti et musculorum corporis
humani*

zmiennej legalności dnia tego, co niedopuszczalne, a nie zastąpieniem świata realnego przez świat wyłącznie cudowny².

Nie dla takiego spojrzenia sporządzał owe ryciny ich twórca. Można sądzić, że działał raczej w imię ustalonego ładu, jako jego odkrywca i kodyfikator. W ogóle niegdysiejsi adepci wiedzy medycznej musieli patrzeć na te obrazy inaczej niż my. Dlaczego zatem w którymś momencie przestały się one mieścić w obszarze nauki i praktyki medycznej? Pójdźmy za tym pytaniem, by zajrzeć w lukę, powstającą między różnymi interpretacjami; powiązmy je niemi za-

gubionych sensów. Wskaże to pewne zależności pomiędzy wzorcami poznania i obrazowania, a także rozumienia i odczuwania.

Dawne reprezentacje anatomii człowieka – ilustracje w traktatach medycznych, modele z wosku, terakoty, kości słoniowej – można traktować nie tylko jako przekazy o charakterze naukowym i artystycznym, ale i jako swoiste idiomy myślenia o świecie. Ucząc wychwytywać z rzeczywistości to, co egzemplaryczne, relatywizując konkretny obiekt w stosunku do pewnej normy, były też składnikiem języka nadającego się do rozważania porządku świata. Chodzi tu oczywiście nie tylko o język werbalny, ale o ten rozumiany szerzej, jako znakowa reprezentacja rzeczywistości. Chciałabym przybliżyć pewne jego aspekty, wskazać przykłady działania, a jednocześnie zastanowić się nad dzisiejszymi problemami z docieraniem do sensu przekazów, które powstały za jego pośrednictwem. Przykładów dostarczą znane ilustracje z XVI-, XVII- i XVIII-wiecznych traktatów medycznych oraz ich interpretacja dokonana przez Rogera Caillois'a w książce *W sercu fantastyki*. Zaczęłam od tej ostatniej – pozwala to bowiem w sposób

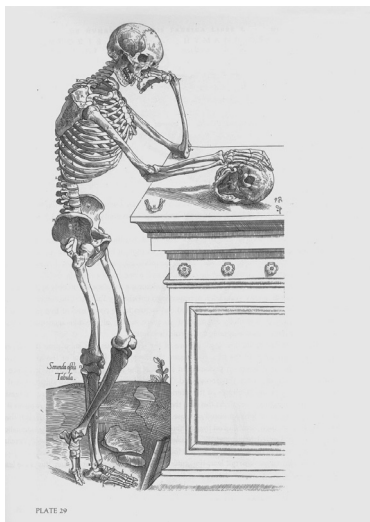
syntetyczny wskazać na perspektywę właściwą dzisiejszemu odbiorcy.

W zasadzie spojrzenie Caillois'a jest uprawomocnione dzięki założeniom, jakie przyjął on na wstępie. Odrzucił mianowicie ten rodzaj przekazów, który powstał z myślą o zaskoczeniu odbiorcy, a także to, co nazwał fantastyką zinstytucjonalizowaną, wiążącą niesamowitość z obyczajami i wierzeniami. Podążył w stronę fantastyki utajonej, jawiącej się „jako element obcy lub nie na miejscu w samym sercu tej założonej, wymuszonej fantastyczności”³. Znajdował ją między innymi w księgach anatomów. Dla niego ilustracje, ukazujące „szkielety i odartych ze skóry, którzy we wszystkich banalnych okolicznościach, bez śladu jakiegokolwiek wymuszenia, zachowują się z największą naturalnością i swobodą” otwierają wrota ku fantazji, wprowadzając w świat „rządzący się niepojętymi prawami”. Fantazja podąża w określonym kierunku – idzie za zdziwieniem powodowanym tym, że anatomiczne postacie czynią to, czego czynić nie mogą, że będąc symbolami śmierci przejawiają znaki życia: „szkielety rozmyślają, a odarci ze skóry spacerują, jakby postanowili nie zwracać uwagi na stan który przecież nie pozwala im postępować tak, jak postępują. Ale to postanowienie nikogo nie może zmylić. Każdy wie, że z jednych niemal obróconych w proch, pozostało tylko bezwładne, luźne rusztowanie, a drudzy, którzy utracili jedynie swą powłokę, powinni już tylko wycić z bólu. Kogo chcą oszukać ci pierwsi, udając. Że oddają się jakiejś rozumnej aktywności i ci drudzy. Afiszując się ze swoją skandaliczną beztroską? Starają się w każdym razie wykazać nicość śmierci”⁴.

W tym miejscu mógłby nastąpić moment hermeneutycznego otwarcia. „Nicość śmierci” ma szansę stać się motywem tworzącym łączące między obydwoma trybami myślenia – tym, który powołał do istnienia owe ilustracje, a tym, który rządzi interpretacją XX-wiecznego widza. (Oczywiście myśl ta na różne sposoby musiałaby być wysnuta z porządku przedstawienia.) Caillois omija jednak te ścieżki hermeneutyki. (Ma do tego prawo dzięki wspomnianym wcześniej założeniom.) Szkielety w wymownych

³ *Ibidem*, s. 14–15.

⁴ *Ibidem*, s. 134 i 137.



2. Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem*

pozach, ludzie wykonujący sekcję na sobie samych, postacie usłużnie prezentujące swe otwarte torsy jawią mu się jako niemożliwe upostaciowanie życia w tym, co przypisane śmierci. Interpretacja wyposaża je też w pewien status psychologiczny⁵.

Podajmy refleksji to spojrzenie, pytając: Dlaczego ruch niekompletnych ciał mamy widzieć jako nierealistyczny, jako wykraczający poza porządek? Wszak takie przedstawienie pozwala ukazać mięśnie w działaniu, zobrazować pracę szkieletu – wskazać celowość układu, który ma taką,

a nie inną formę ze względu na wszystkie owe czynności, które może wykonywać. Anatomiczna postać przechadza się zatem, podnosi rękę, wykonuje dłonią wymowny gest – wpisana w porządek stworzenia, tak jak to, co razem z nią wyobrażone, jak drzewa, trawy, zwierzęta. Taki rysunek pozwala przeniknąć pod skórę, by poznać pewne aspekty ruchu, pozy, gestu. Symbole śmierci, takie jak nagrobek czy czaszka, odnoszą owo życie do planu szerszego, sugerując istnienie tego, co w nieodwołalny sposób związane z ludzką egzystencją – jej kresu.

Ten aspekt dawnych przedstawień, który dziś pozwala nam mówić o „walorach artystycznych”, potraktować można jako ślady dawnych historii ciała. Za pośrednictwem tych „walorów” za-

⁵ Zob. np.: „Niedbale oparty o grób szkielet zadumał się nad ludzką czaszką, jak gdyby po śmierci miał wreszcie czas i chęć na rozmyślanie o śmierci własnej. Stoi we wdzięcznej, nieco wyszukanej pozie. Kokietyrnie skrzyżował gładkie piszczele – wszystko, co pozostało z jego kończyn dolnych; wydaje się mile odprężony, w nastroju stosowanym od rozważań o marności tego świata. Na sąsiedniej rycinie szkielet-rolnik oparty na motyce daje sobie chwilę wytchnienia. Trzeci szkielet wygląda na przygnębionego – złożył czaszkę na splecionych dłoniach. Jest tak zatroskany jak człowiek żywy, kiedy myśli, że tylko śmierć może go uwolnić od zmartwień”. (*Ibidem*, s. 139) Tym razem Caillois patrzy na ilustracje pochodzące ze słynnego dzieła Andreego Vesaliusa z roku 1543.

sugerowana nam zostaje pewna tajemnica. W sposób mglisty i częściowy odsłaniają się przed nami obszary sensów, których nie rozumiemy, czy też raczej do których jednak nie mamy dostępu. Kuszą, by wkroczyć tam, gdzie zamazują się pewne kategoriałne podziały – takie na przykład jak między nauką a sztuką, symbolem a alegorią, nagością a aktem, ciałem a mięsem, życiem a śmiercią. Dla Caillois’a dzieła dawnych anatomów są „zachętą do marzeń”⁶; my potraktujmy je jako zapis badawczej uwagi, która zgodnie z ustalonymi zasadami wybiera i interpretuje fragmenty rzeczywistości.

Cofnijmy się zatem do czasów, które zrodziły owe zastanawiające obrazy.

Anatom Albinus pracował metodycznie, starając się wniknąć w sposób, w jaki natura ukształtowała człowieka – chciał ukazać idealny kształt jej zamysłu, a jednocześnie pozostać blisko konkretnych form rzeczywistości. Zaprojektował specjalną podwójną siatkę; wyznaczył miejsce, w którym siadał rysownik, a za siatkami umieścił model. Rysownik pieczołowicie przenosił kolejne kwadraty na posegmentowany karton. Jako model służył szkielet, ale obok stał jeszcze nagi chudzielec; kopiujący w każdej chwili mógł więc sprawdzać układy, w jakich pozostają do siebie określone części ciała.

Szkielet nie był przypadkowy. Został wybrany i specjalnie przygotowany przez anatoma, który wiedział, że natura jest różnorodna, ale nauka winna wystrzegać się dwolności: „Szkielety – pisał – różnią się nie tylko pod względem wieku, płci, wzrostu i doskonałości kości, ale i co do znamion siły, piękna i ogólnego wyglądu. Wybrałem zatem jeden, który zdawał się mieć cechy zarówno siły jak i zwinności; elegancji, ale bez zbytniego wydelikacenia; nie było w nim młodzieńczej czy też kobiecej szczupłości i krągłości, ani przeciwnej im grubiańskiej przysadzistości i niezdarności; mówiąc krótko wszystkie jego części były piękne i miłe dla oka. Chciałem pokazać przykład natury, więc zdecydowałem się sięgnąć po najlepszy jej wzorzec”. Stosownie do tego wzorcowy

⁶ „Otóż te obrazy wyjątkowo zachęcają do marzeń. Dzięki ogromnej powściągliwości użytych środków kryją, a zarazem ujawniają dyskretną, dwuznaczną i uporczywą tajemnicę” (*Ibidem*, s. 134).

szkielet był „płci męskiej, średniego wzrostu, nader proporcjonalny; najdoskonalszy z możliwych, bez skazy ani deformacji”⁷. Anatom godził się na to, by artysta usunął ewentualne skazy szkieletu. Atlas ciała ludzkiego, który przygotowywał we współpracy z rytownikiem Janem Wandelaarem, miał bowiem dać obraz jednocześnie idealny i typowy, doskonały i dokładny⁸.

Czy to możliwe, by wszystkie te kryteria wspólnie dyktowały warunki reprezentacji? Owszem – pozwalał na to sposób, w jaki Albinus postrzegał świat w jego konkretnych i metafizycznych wymiarach. Wiadomo było, że odwzorowanie jednostkowego przypadku nie ujmie całościowej natury wzorca, gdyż żaden okaz w pełni go nie wciela. Trzeba więc oprzeć się na wielu obserwacjach, by dotrzeć do cech wzorcowych – wprawny badacz, korzystając ze swych doświadczeń, jest w stanie je uchwycić. „Typowe” w pewien szczególnie sposób zwracało się też wstecz – wskazywało archetyp, z którego dane zjawisko da się wyprowadzić, przynajmniej w sensie pojęciowym⁹.

Po miesiącach żmudnej pracy grawera i anatoma powstały plansze anatomiczne. Współczesne nam interpretacje często opisują je jako sytuujące się na przecięciu tego, co naukowe i artystyczne (dziedziny te rozumie się wówczas przeważnie na sposób nam współczesny). Warto jednak potraktować je jako artefakty zagubione w układzie dyskursywnych przesunięć, jako obrazy przemian zarówno wiedzy, jak i wrażliwości¹⁰.

W czasach Albinusa artyści i anatomowie nie zakreślili jeszcze nieprzekraczalnych granic swych dominiów. Pamiętano

⁷ Cyt. za: L. Daston, P. Galison, *The Image of objectivity*, „Representations” 1992, nr 40, s. 81–128.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Zauważmy, że tym, co czyni Caillois jest definiowanie dyskursywnych podziałów właściwych **jego** epoce. Zdziwiony zawartością podręczników chirurgii i medycyny pisze, iż miały one „służyć nauce lekarzy, zapoznać ich z wewnętrzną gospodarką mięśni, żył i ścięgien, aby w odpowiednim momencie poprowadzić w głąb ciała uzbrojoną w skalpel rękę chirurga. W zasadzie powinny to być obrazy czysto dokumentalne, najwierniejsze z wiernych, gdyż jakakolwiek fantazja w tej dziedzinie jest niebezpieczna i karygodna. Zdawać by się mogło, że sztuka nie ma prawa wkraczać na ten teren, chyba że z największą ostrożnością i po to właśnie, by prawdziwie i skrupulatnie przedstawić organy, które trzeba ciąć” (Caillois, *op. cit.*, s. 134).

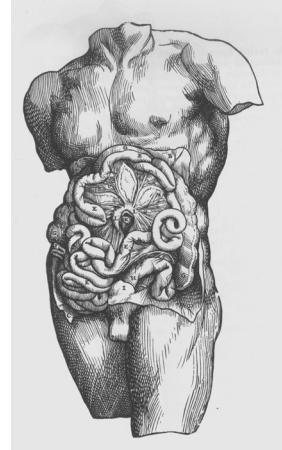
o tym, że epokę wcześniej Andreas Vesalius, uznany za tego, który wyznaczył ścieżki nowożytnym badaniom nad budową ludzkiego ciała, w zaleceniach dotyczących przygotowania materiału do lekcji anatomii odwoływał się do artystycznego kanonu ustanowionego przez Polikleta. Zalecał wybór ciała pochodzącego od osoby w średnim wieku, które nie tylko uzna się za normalne dla danej płci, ale da się też porównać ze statua, jaka wyszła spod dłuta antycznego mistrza¹¹. Można by skwitować to stwierdzeniem: reguły anatomiczne i artystyczne wzajemnie się wspierały. W istocie owo zalecenie to jeden z tych obszarów dyskursu, gdzie odciska swój znak wieloaspektowy układ, w jakim istnieją widzenie ciała, wiedza o nim, a także kulturowe opanowywanie ciała odczuwanego w całej jego zmysłowości. Reguły anatomiczne zyskiwały wizualne odpowiedniki w korpusach wzorowanych na antycznych rzeźbach, umieszczonych na kartach anatomii po to, by ukazać wnętrzości, w postaciach idealnie zbudowanych *écorche*, wykonujących gesty znane z przedstawień herosów. Porządek natury stanowił instancję, do której odwoływał się porządek artystycznego przestawienia, a porządek artystycznego przedstawienia otwierał drogi rozumienia natury. Metodyka prezentacji materiału w traktatach naukowych różniła się od tej stosowanej przy pokazie w teatrze anatomicznym. Lekcję anatomii Vesalius musiał rozpocząć od narządów, które najszybciej ulegały rozkładowi. Ten moment przedstawiony jest na stronie tytułowej *De Humani Corporis Fabrica*: anatom, na oczach wpatrzony w niego publiczności, dokonuje rozplątania kobiecego torsu. Do szkieletu docierał pod koniec pokazu. Wykładając materię anatomiczną w swych księgach, najpierw opisał układ kostny, a potem w kolejnych księgach spowijał go w warstwy żył, nerwów, mięśni. Konstruowanie obrazu ciała skojarzył z systema-

¹¹ Zob. także: G. Harcourt, *Andreas Vesalius and the Anatomy of Antique Sculpture*, „Representations” 1987, nr 17, s. 28–61.

¹² „Przy ustalaniu rozmiarów dobrze jest malując istoty żyjące najpierw zaznaczyć sobie w wyobraźni kości; one bowiem zawsze zajmują pewne stałe położenie, ponieważ najmniej ulegają zmianom. (...) [T]ak jak malując postać w ubraniu należy najpierw zaznaczyć postać nagą, którą potem niejako owijamy w suknie, tak malując okrywa się ciałem i skórą w ten sposób, że niełatwo ktoś dojrzy zaznaczone mięśnie” (L. B. Alberti, *O malarstwie*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków, s. 34–35).

tycznym konstruowaniem korpusu nauki. Czynił tak samo jak malarz, który zgodnie z zaleceniami Albertiego, powinien wyjść od szkieletu¹². Odwracano zatem porządek, w jakim ciało jawiło się w czasie uniwersyteckiej lekcji anatomii; przemoc dokonywana na owym ciele, jawiła się w całej swej rzeczywistości, gdy w leżących na stole zwłokach zagłębiał się nóż anatoma. Publiczny spektakl wiązał naukę o prawach natury z lekcją moralną. Przeważnie korzystano bowiem ze zwłok przestępcy, na mocy specjalnych ustaw oddanych po egzekucji uniwersytetowi¹³.

Na tablicach anatomicznych owa przemoc usuwała się w cień, a sens moralny przesuwiał gdzie indziej. Zamyślony szkielet trzymający dłoń na czaszce czy też nagrobek widoczny gdzieś w tle wskazywały na nierozzerwalny związek życia i śmierci jako ponadjednostkowej kondycji człowieka. Tak samo uniwersalna miała być wiedza o budowie ludzkiego ciała. Za sprawą wspólnych działań anatoma i artysty martwe ciało zmieni się w kamienny tors o nieskazitelnych proporcjach; dość nieforemne płaty mięśni, które zaczynały cuchnąć, gdy wykrawano je z trupa na lekcji anatomii, będzie można zobaczyć jako mięsiste zawoje misternie spowijające postać przechadzającą się wśród bujnej zieleni. W wielu miejscach zaznacza się tu realizm, który trudno dostrzec nam – zwiedzionym wyrafinowaną formą czy dziwną ornamentyką. Na przykład kiedy ciało pozbawiane mięśni nie może wykonywać swojej funkcji w zwykły sposób, jawi się oparte o mur, podtrzymane liną. Tutaj znów wkraczamy w obszar opalizujących sensów – owa lina przywołuje bowiem inną sytuację: szubieniczny sznur to narzędzie, za pomocą którego zadaje się śmierć przestępcy – temu, którego ciało,



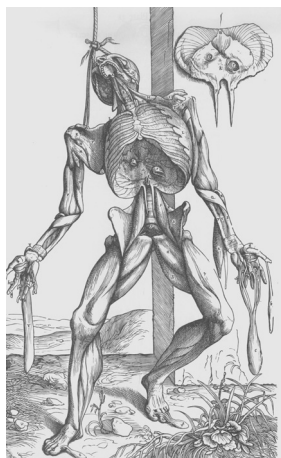
3. Andreas Vesalius,
*De humani corporis fabrica
libri septem*

¹³ Dokładniej zajmuję się tym w książce *Muzeum ludzkich ciał*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000. W tym miejscu przywołuję tylko niektóre z omawianych tam motywów – te mianowicie, które uważam za kluczowe dla niniejszych rozważań.

poddane dzieleniu posłużyło tworzeniu korpusu wiedzy.

Niegdysiejsza wrażliwość pozwalała, by wiedza anatomiczna objawiała się w całej swej konkretności w sytuacjach, które dziś wydają się zaskakujące. Vesalius nie raz zachęcał studentów, aby przy obiedzie na własnym talerzu urządzali swoiste praktyki anatomiczne. Oto przykład: „Naturę tego wiązadła można poznać, gdy na stół podadzą cielaka, prosię, kozłą, a nawet dorosłe zwierzę. Wspomniane wiązadło jest tym żółtym kawałkiem, który oddzielamy od mięsa i dajemy psom. To jedyne wiązadło uznawane za niezdatne do jedzenia. Brukselczycy nazywają je uvas z powodu jego twardości i czyniąc sobie żarty z dziewcząt, zalecają im je do jedzenia, jako środek wspomagający porost włosów. Myślę, że dzieje się tak, gdyż oddzielone przypomina włos na innych częściach ciała, a także z powodu jasnożółtej barwy”¹⁴. W ten sposób nauka wyniesiona z lekcji anatomii, wyczytana w księgach staje się wiedzą praktyczną. Student ma widzieć jej związki z otaczającą go rzeczywistością, ma też szukać okazji, by sprawdzać ją i stosować. My natomiast powinniśmy zawsze pytać: co umyka naszemu spojrzeniu, gdy patrzymy na reprezentacje dawnej wiedzy? Co zamierzano ukryć przed widzami, a co mu objawić? Czy poza oczywistością pewnych przedstawień nie kryje się coś więcej? Jakich języków użyto, by cel ów uzyskać?

Kwestia szeroko rozumianych języków werbalnych i wizualnych w ich figuratywnych układach jest tu szczególnie ważna. Vesaliańska „Fabryka ciała ludzkiego” pokazuje to nader wyraziście. W drugiej księdze większość bezskórych postaci, czyli *ecorché*, przedstawiona jest pośród krajobrazu znanego mieszkańcom

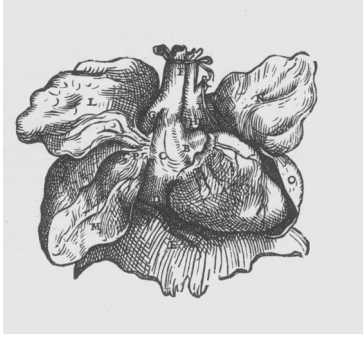


4. Andreas Vesalius,
*De humani corporis fabrica
libri septem*

W drugiej księdze większość bezskórych postaci, czyli *ecorché*, przedstawiona jest pośród krajobrazu znanego mieszkańcom

W drugiej księdze większość bezskórych postaci, czyli *ecorché*, przedstawiona jest pośród krajobrazu znanego mieszkańcom

¹⁴ Ks. II, roz. 40, cyt. za: D. Garrison, *Anatomy at the Dinner Table*, w: D. Garrison, M. Hast, historical introduction by Vivian Nutton, *On the Fabric of the Human Body. An annotated translation of the 1543 and 1555 editions of Andreas Vesalius' De Humani Corporis Fabrica*, t. 1, Northwestern University, Evanston, IL 2003, publikacja internetowa: www.vesalius.northwestern.edu



5. Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem*

środkowej Italii. Rośliny zobrazowano z botaniczną dokładnością; w tle widać zarysy budynków lub architektoniczne fragmenty – sklepienie, ścianę. Architektura i roślinność to nie tylko elementy pozwalające w piękny sposób przedstawić wiedzę medyczną; to również systemy metaforyczne ukierunkowujące uwagę i dające wgląd w naturę rzeczy¹⁵. Odwołanie się do obrazu budowli pozwala

przedstawić ciało jako układ skonstruowany w sposób przemyślny i celowy. Naturę należy więc podziwiać za kunszt, gdy w środku pleców umieszcza kręgi „stabilne i podtrzymane z obu stron w taki sposób, w jaki budowniczowie w budynkach o łukowych sklepieniach umieszczają jeden kamień między dwoma innymi; przytrzymywane z każdej strony, same nie podtrzymują, podczas gdy inne kamienie stanowią podporę dla jednego kamienia, przez drugi są podpierane”¹⁶. Daje tu o sobie znać myśl o pewnym planie leżącym u podstaw całego stworzenia. Przewija się ona przez całe dzieło, zyskując wyrazistość dzięki swoistemu wykorzystaniu języka figuratywnego: „Kość jest najtwardszą i najbardziej suchą częścią ciała ludzkiego, najbardziej ziemską [*terrestre*], zimną i – za wyjątkiem zębów – pozbawioną czucia. Bóg, najwyższy twórca rzeczy, słusznie uczynił jej substancję z tego składnika, by stanowiła fundament całego ciała. Albowiem, czym ściany i belki dla domu, a żebrowanie i kil dla statku, tym są kości dla konstrukcji człowieka”¹⁷. Istota ludzka wpisana jest więc w układ znacznie szerszy; materia poszczególnych składników ciała odsyła do elementów całego układu świata. O ziemskiej naturze kości ludzkich i zwierzęcych pisał już Arystoteles (*De partibus animalium* 663b. 29), a korzystał przy tym z Empedoklesa (*De anima* 410a). Dla Vesaliusa bezpośrednim źródłem stał się grecki

¹⁵ D. Garrison, *Metaphor and Analogy in Vesalian Anatomy*, w: *ibidem*.

¹⁶ Ks. I., roz. 16, cyt. za: *ibidem*.

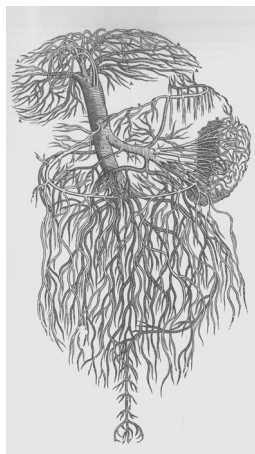
¹⁷ Ks. I roz. 1, cyt. za: *ibidem*.

medyk Galen, którego myśl dokładnie tu powtarza; wehikułem tej myśli jest właśnie metaforyka architektoniczna. To coś więcej niż zręczny sposób prezentacji materiału – to także sposób widzenia ciała. Anatom widzi wyraźnie, że chrząstki kształtujące krtań przypominają belkowanie wiejskiego domu: „W istocie, jeśli z kości i chrząstek zdejmie się ciało i razem je połączy, niczego nie przypominają bardziej niż konstrukcji chat, już wzniesionych, ale jeszcze nie pokrytych gałęziami i gliną”¹⁸.

Podobnie terminologia zasilająca się botaniką – wcale nienowa, znana od antyku – efektywnie współuczestniczyła zarówno w krystalizowaniu się wiedzy o ludzkim ciele, jak i w procedurach jego obrazowania. Medycy okresu renesansu dostrzegają pień mózgu; widzą też wyraźnie, że korzeń posiada nie tylko zęby, włosy, paznokcie, ale i aorta, płuca czy nerw rdzeniowy. Gałęzie nerwów bywają nerwem całej narracji zasilanej przez tę metaforykę; zaznaczają się też na ilustracjach. Na kartach prac anatomicznych, z „Fabryką” włącznie, narządy ludzkie wyjęte z ciała, pokazane w całości lub rozplątane, z zaznaczającym się żyłkowaniem, czy też rozczłonkowane układy żył i nerwów przypominają kwiaty, pędy, drzewa, podobne tym, które znajdujemy w powstających wówczas licznie atlasach botanicznych, dobrze znanych medykom studiującym lecznicze właściwości roślin¹⁹.

System skojarzeń, jaki zostaje uruchomiony, może być dość złożony. Spójrzmy na przykład na przedstawienie ciężarnej kobiety jako Ewy. Rycina pochodząca z dzieła „De formato foetu” Adrianusa Spigelliusa z 1627, pokazuje to w sposób niezwykle wyrazisty.

Płaty skóry na torsie kobiety – rozchylone tak, by widać było wnętrze kryjące płód – przywodzą na myśl rozwijające się liście. Ewa stoi, oparłszy kolano na pniu ściętego drzewa. Jeden z wystających spod niego młodych pędów wyciąga ku górze smukłą ło-



6. Andreas Vesalius,
*De humani corporis fabrica
libri septem*

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.



7. Adriaan van Spiegeli Giulio Casseri, Giulio, *De formato foetu liber singularis*

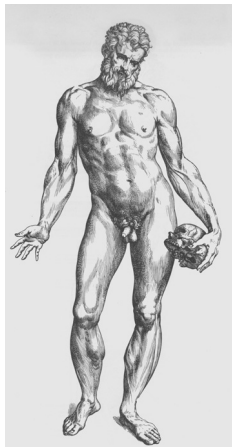
dygę, by rozłożyć swe liście w okolicach łona kobiety. Podobnie łądygą pępowiny połączony jest z jej ciałem płód; dokładnie widać żyły przypominające korzenie – to nimi połączone jest z matką rozwijające się dziecko, śpiące ze skulonymi kończynami, zwinięte jak pęk. Płód rośnie za sprawą sił witalnych, które każą mu się rozwijać, tak jak wszystko, co podlega wzrostowi.

W tym momencie przejawia się działanie wspomnianych idiomów służących opisywaniu świata i kierujących myśleniem o jego porządku. Mówienie za ich pomocą kazało wykraczać poza to, co dla nas jest rozwojem płodu, kierowało w stronę analogii znaczących układy rzeczywistości, a także ku ogólniej-

szym sensom, w jakich ujmowano życie i śmierć ciała.

Dziś retoryczny apel takich obrazów skądinąd czerpie swą moc – a jest ona niemała. Omawiane przeze mnie ilustracje można spotkać na bardzo różnych wystawach muzealnych stałych i czasowych. Czasem włącza się je w narracje o rozwoju wiedzy, kiedy indziej w te o pięknie ciała. Prawie zawsze wprowadzają motyw niesamowitości czy też fantastyki w rozumieniu Caillois. Spektakl rozplątanych, kawałkowanych ciał, ciał-roślin i ciał-budowli zdaje się ożywać. Można cieszyć nimi oczy, ale w próbach ich zrozumienia trzeba poznawać niegdysiejsze języki werbalne i wizualne, umieszczać cielesność w kontekście dawnych praktyk społecznych oraz zmieniającej się symboliki. Nasze poznanie zawsze będzie cząstkowe, gdyż w każdej chwili możemy dojrzeć nową perspektywę.

Zakończę wskazaniem na taką perspektywę i powiem o zagadce, którą dostrzegam w dziele słynnego anatoma. Zmusi mnie to do wyjścia poza świat przedstawiony na dawnych ilustracjach; nie pozwoli też spać tego tekstu kompozycyjną klamrą. Jak każ-



8. Andreas Vesalius,
*Epitome, De Humani
corporis fabrica*

dy autor daje się jednak uwodzić przez materiał, który obieram jako przedmiot analizy – zwłaszcza gdy nie daje się on całkowicie poddać sekcji.

Jak wspominałam, Vesalius nauczał tego, co jest normą anatomiczną. Wiedział, że badane ciała są różnorodne – odkąd nauka nie ufała już tak jak kiedyś dawnym księgom, szukając zasad rządzących organizmem w materii ciała, różnorodność niejako sama narzucała się uwadze. Tym, na co profesor kładł nacisk w swych pracach, były jednak reguły. W zarodku tłumił niezdrawe zainteresowanie studentów wybrykami natury. Jeśli podczas lekcji anatomii dostrzegał coś, co uznał za nietypowe – inne niż zwykle ułożenie

jakiegoś narządu, osobliwy układ żył – pomijał to milczeniem; przyczyny takiego postępowania wytłumaczy słowami: „Sądzę, że ten układ żył, występujący rzadko winien być traktowany przez anatomów tak samo jak szósty palec u ręki czy inne napotkane przez nas monstrualności. Kiedy zauważam je w czasie publicznej sekcji, pomijam je w milczeniu, jakby ich w ogóle nie było, aby [undergraduate] studenci nie myśleli, że dają się zaobserwować we wszystkich ciałach. Uznałem, że będę tak postępował zawsze, nie tylko w czasie sekcji, ale i przy wykładach o idealnym ciele ludzkim, zwłaszcza że, jak często się przekonuję, studenci niezmiennie wykazują zainteresowanie owymi monstrualnościami”²⁰.

Spróbujmy jednak spojrzeć na postać Vesaliusa nieco inaczej, nie poprzez jego dzieła. Przyjrzymy się portretowi na frontispisie traktatu. Jest to jedyny jego wizerunek uznany za autentyczny. Umieszczono go w pierwszym wyda-



9. Andreas Vesalius,
*Epitome, De Humani
corporis fabrica*

²⁰ Ks. 3, roz. 7, cyt. za: D. Garrison, *Anatomical Variability*, w: *On the Fabric...*, *op. cit.*



10. Drzeworyt przedstawiający Vesaliusa zamieszczony w *De humani corporis fabrica libri septem*

niu, a potem przedrukowywano w innych.

Słynny profesor ukazany jest w trakcie przedstawiania anatomii ręki. Stoi obok stołu i wskazuje kończynę częściowo pozbawioną skóry, należącą do znajdującego się obok ciała – widać obnażone ścięgna i mięśnie. Ręka poddawana sekcji jest ogromna, znacznie większa od tej, którą ujmuje ją Vesalius. Czyżby poddawał sekcji kogoś o ponadnormalnym wzroście? A przecież pisał o tym, że zwłoki mają być typowe. A może to on sam był mizernej postury – stół, obok którego stoi, sięga mu do pa-

sa. Nie tylko o wzrost zresztą chodzi; dziwne są też proporcje. Zastanawia to, tym bardziej że wszystkie ilustracje wykonane pod jego okiem zachowują idealne proporcje. Na ten fakt zwróciło uwagę paru badaczy. David Garrison pisał: „Jakkolwiek przez długi czas w zwyczaju było normalizowanie, czy też nawet poprawianie danej osoby przy wykonywaniu jej portretu, to tutaj Vesalius znacznie od normy odbiega. [...] Czy wielki anatom tolerowałby taką anatomiczną niedokładność, portret siebie w karlej postaci na frontispisie własnego *magnum opus*, a następnie powielanie tej pomyłki przez umieszczanie tego obraźliwego wizerunku wciąż na nowo?”²¹.

Można prześlizgnąć się wzrokiem po portrecie, nie zauważając nieściśności w proporcjach; zastanawiają właściwie dopiero wtedy, gdy zestawia się tę rycinę z innymi, albo gdy przywoła się w pamięci idealne proporcje bezskórych postaci, czy klasyczne piękno Adama i Ewy z *Epitomé*. Jeśli już jednak zauważymy ów dysonans, trudno odejść od myśli o osobliwym, jakby karlim wyglądzie anatoma.

Znane są liczne fakty z bogatego życia Vesaliusa – syna królewskiego aptekarza, bywalca sal uniwersyteckich, cmentarzy

i królewskich dworów. Pisano o jego wnikliwości, o niepokornym charakterze, o naturze milczka, ale fizyczna postać pozostaje zamglona. W kulturze snują się też inne opowieści – te o dworskich karłach obdarzonych szczególnymi cechami. Można też sięgnąć po dawne romanse, w których karzeł jawił się jako istota gnomiczna; bywał raczej sprytny, przebiegły lub chytry niż mądry. Historia nie przekazała nam jednak opowieści o karle, który wykladał na uniwersytecie zasady budowy idealnego ciała. Zostawiła tylko zastanawiający wizerunek.

Wiadomo, że gdy wstępuje na scenę teatru anatomicznego Vesalius, odkrywa reguły, starając się pozostać w kręgu normy; za kulisami czaić się jednak mogą upiory zrodzone z nierozzerwalnego związku między normą, kanonem czy ideałem, a tym, co poza nie wykracza.

Źródła ilustracji

1. Bernhard Seigfried Albinus, *Tabulae sceleti et musculorum corporis humani*. United States National Library of Medicine, Bethesda.
2. Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem*. (The Illustrations from the works of Andreas Vesalius of Brudels, With Annotations and translations, a discussion of the plates and their badkground, authorship and inluence, and a biographical sketh of Vesalius by J. B. De C. M. sanders and Ch. D. O'Malley, Dover Publications, Inc. New York 1950.
3. Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem*. (The Illustrations from the works of Andreas Vesalius of Brudels, With Annotations and translations, a discussion of the plates and their badkground, authorship and inluence, and a biographical sketh of Vesalius by J. B. De C. M. sanders and Ch. D. O'Malley, Dover Publications, Inc. New York 1950)
4. Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem*. (The Illustrations from the works of Andreas Vesalius of Brudels, With Annotations and translations, a discussion of the plates and their badkground, authorship and inluence, and a biographical sketh of Vesalius by J. B. De C. M. sanders and Ch. D. O'Malley, Dover Publications, Inc. New York 1950)
5. Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem*. (The Illustrations from the works of Andreas Vesalius of Brudels, With Annotations and translations, a discussion of the plates and their badkground, authorship and inluence, and a biographical sketh of Vesalius by J. B. De C. M. sanders and Ch. D. O'Malley, Dover Publications, Inc. New York 1950)
6. Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem*. (The Illustrations from the works of Andreas Vesalius of Brudels, With Annotations and translations, a discussion of the plates and their badkground, authorship and inluence, and a biographical sketh of Vesalius by J. B. De C. M. sanders and Ch. D. O'Malley, Dover Publications, Inc. New York 1950)

7. Adriaan van Spiegeli Giulio Casseri, Giulio, De formato foetu liber singularis. (United States National Library of Medicine, Bethesda)
8. Andreas Vesalius, Epitome, De Humani corporis fabrica. (The Illustrations from the works of Andreas Vesalius of Brudels, With Annotations and translations, a discussion of the plates and their badkground, authorship and inluence, and a biographical sketh of Vesalius by J. B. De C. M. sanders and Ch. D. O'Malley, Dover Publications, Inc. New York 1950)
9. Andreas Vesalius, Epitome, De humani corporis fabrica. (The Illustrations from the works of Andreas Vesalius of Brudels, With Annotations and translations, a discussion of the plates and their badkground, authorship and inluence, and a biographical sketh of Vesalius by J. B. De C. M. sanders and Ch. D. O'Malley, Dover Publications, Inc. New York 1950)
10. Drzeworyt przedstawiający Vesaliusa zamieszczony w De humani corporis fabrica libri septem. (The Illustrations from the works of Andreas Vesalius of Brudels, With Annotations and translations, a discussion of the plates and their badkground, authorship and inluence, and a biographical sketh of Vesalius by J. B. De C. M. sanders and Ch. D. O'Malley, Dover Publications, Inc. New York 1950)