

Jarosław Barański

Spektakl anatomiczny jako nowożytna postać teatralizacji śmierci = Anatomical Spectacle as a Modern Theatrilization of Death

Humanistyka i Przyrodoznawstwo 9, 37-45

2003

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jarosław Barański

Akademia Medyczna
we Wrocławiu

The Medical Academy
in Wrocław

SPEKTAKL ANATOMICZNY JAKO NOWOŻYTNA POSTAĆ TEATRALIZACJI ŚMIERCI

Anatomical Spectacle as a Modern Theatrification of Death

Słowa kluczowe: filozofia kultury,
spektakl anatomiczny, kaźń ciała, śmierć.

Key words: philosophy of culture,
anatomical spectacle, torture of body, death.

Streszczenie

Teatr anatomiczny w XVII w. to spektakl, w którym estetycznie przemawiały: władza polityczna, rodząca się medycyna i najciemniejsze żądze państwa. Śmierć obnażona anatomią martwego ciała, śmierć zdesakralizowana rozpiętym brzuchem trupa to źródło nowożytnego dyskursu, w którym ciało człowieka staje się przedmiotem wnikliwej obserwacji oraz instytucjonalnej kontroli.

Abstract

Anatomical theatre in XVII century is a spectacle where political authorities, arising medicine and the darkest lusts of the populace were gripping. Death bare by anatomy of a dead body, death disacralised by a corpse's stomach cut up, that is the source of a modern debate where a human body is getting a subject of a discerning observation and an institutional control.

Na przełomie XVI i XVII w. pojawiły się nowe postaci społecznego doświadczenia ciała martwego. Ich źródłem były dwa zdarzenia kulturowe: publiczna kaźń ciała i pokaz anatomiczny. Oba odkrywały dotychczas niedostępną nie tylko wzrokowi, lecz również dotykowi sferę wnętrza ludzkiego ciała, a także budowały nowe doświadczenie kulturowe. Pojawiła się nowa etyka i jednocześnie estetyka kary, a nadto i samego ciała. Kartezjusz dokonał rewolucyjnego przewrotu, nobilitując ciało w dualizmie ontologicznym jako przedmiot badań, przedmiot wnikliwego spojrzenia na fizyczną prze-

strzeń znaku, jaka przypisana jest ciału; jako miejsce zmian, które żądają teoretycznego wyjaśnienia. Późnośredniowieczna pogarda dla ciała od zarania nowożytności wpleciona została w wielowymiarowy dyskurs, w którym system karny i medycyna dostarczały narzędzi i pojęć uspołeczniających fizyczność ciała, rozciągających sieć panowania nad nim i podporządkowania jego tajemnych sił. „Do historii ciała – pisze Foucault – historycy zabierali się od dawna. Badali ciało w obszarze demografii lub patologii historycznej. Rozważali je jako siedlisko potrzeb i pragnień, jako miejsce procesów fizjologicznych i metabolizmów, jako cel ataków wirusów i bakterii [...]. Ale ciało zanurzone jest też bezpośrednio w sferze polityki, stosunki władzy wpływają na nie wprost, blokują je, naznaczają i urabiają, torturują, zmuszając do najrozmaitszych prac, różnych obrzędów, domagają się odeń znaków [...]. Oznacza to, że może istnieć pewna »wiedza« o ciele, która w istocie nie jest wiedzą o jego funkcjonowaniu, oraz pewne panowanie nad jego siłami, będące czymś więcej niż umiejętnością ich utrzymywania na wodzy – ta wiedza i to panowanie stanowią coś, co można by nazwać technologią polityczną ciała”¹. Nowożytny spektakl anatomiczny jest częścią tej technologii politycznej, osnuty estetyczną aurą teatru, taką, jaka przystoi przecież głównie powadze władzy.

Przygotowywano się do odkrycia ciała już od ponad dwustu lat przed sławnymi *Lekcjami* Rembrandta: de Vigevano wydał w 1345 r. ilustrowany atlas anatomiczny; ok. 1340 przeprowadzono pierwsze oficjalne sekcje zwłok dokonywane w Padwie na umarłych z niewiadomych przyczyn podczas dżumy; w 1543 r. Vesalius wydał swoją fundamentalną pracę *De humani corporis fabrica libri septem*, która stała się, obok przekazów starożytnych, podstawowym źródłem wiedzy anatomicznej następnego stulecia; w 1531 r. Serveto opublikował *De trinitatis erroribus* oraz *Restitutio christianismi*. Wydaje się więc, że dyskurs anatomiczny miał długą kulturową historię, a w XVII w., wieku wszelkich zresztą anatomii, był jedynie świadectwem zastanej już praktyki lekarskiej.

Oczywistość ta jest wielce myląca i zapoznaje w sobie splot wielu procesów społecznych i teoretycznych koncepcji. XVII w. to rzeczywiście stulecie publicznych lekcji anatomii, lecz jednak włączonych w dyskurs kary, którego nosicielem był spektakl kaźni ciała i praktyka sądownicza. Nadto to również wiek upowszechniania się empiryzmu i metody indukcyjnej, mechaniki i kartezjańskiego racjonalizmu².

A jednak, aby wewnątrz ciała stało się przedmiotem medycyny, obiektem opisu anatomicznego, musiało zostać odsłonięte – i to w dwojaki sposób:

¹ M. FOUCAULT, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, Warszawa 1993, s. 32–33.

² Znamienne, że pierwsze wydanie *Człowieka-maszyny* LA METTRIEGO ukazuje się w 1747 r. w Lejdzie, mieście rodzinnym Rembrandta, wieńcząc tym samym proces odsłaniania wnętrza ciała ludzkiego. Jest niemniej intrygujące, że kolejne wydania *Novum organum* BACONA ukazują się w Lejdzie w 1645 i 1650 r.; że wreszcie to holenderscy przyjaciele KARTEZJUSZA namawiali go, aby zajął się w swej filozofii naturą żywą, co też uczynił w *Namiętnościach duszy* w 1649 r.

najpierw jako publiczny spektakl, a później jako miejsce organów o określonych funkcjach. Uczynienie ich przedmiotem zmysłowego oglądu podczas karni ciała oznacza przesunięcie granic nie tylko widzenia ludzkiego ciała, ale przede wszystkim możliwości ingerowania w nie. Empirycystycznej i mechanicystycznej metodzie budowania wyjaśnień zawdzięczać należy to, że w dotychczasowym bezładzie wnętrza ciała ujrzano maszynę, jaka rządzi się swoistymi prawami, decydującymi o życiu i śmierci człowieka.

Nie trzeba wielkiego wysiłku wyobraźni, aby zrozumieć fascynację tamtej epoki anatomią człowieka i jednocześnie bojaźń, jaka towarzyszyła naruszeniu kulturowego tabu. Uczestnictwo w pokazie anatomicznym lub w spektaklu karni identyczne było z uczestnictwem w anatomii śmierci, a zatem w swoistym teatrze rozkładu ciała, który dotychczas był zarezerwowany dla naturalnych procesów gnicia. Ta teatralizacja śmierci stała się w XVII w. nie tylko jawną prezentacją martwego ciała, które budzi coraz większą ciekawość, lecz również poznawczym wtargnięciem w obszar zjawisk niedostępnych ludzkim zmysłom.

Wspomniany wyżej splot wielu zdarzeń kulturowych umożliwił pojawienie się tematu anatomicznego w malarstwie. Jest także świadectwem przełomu w rozwoju medycyny, który malarstwo anatomiczne tych czasów tak skrętnie uchwyciło. Bodaj najbardziej sugestywnie temat anatomiczny wyraził Rembrandt w *Lekcji anatomii doktora Tulpa* (1632) oraz *Lekcji anatomii doktora Dejmana* (1656).

Lekcja anatomii doktora Tulpa była obrazem ważnym dla Rembrandta: to pierwsze poważnie zamówienie; po raz pierwszy Rembrandt dokonał na nim połączenia malarstwa historycznego i portretowego; po raz pierwszy opatrzył ów obraz sygnaturą swego imienia, co czyniło wtedy jedynie dwóch malarzy – Michał Anioł i Leonardo.

Obraz ten przedstawia doktora Nicolasa Tulpa i członków lekarskiego cechu. Jedynie doktor Tulp jest tutaj lekarzem i to on jest, wydaje się, główną postacią, co podkreślać ma kapelusz na jego głowie (aczkolwiek wszyscy nosili kapelusze, nawet w domu). Lecz lekkie przesunięcie centrum kompozycji powoduje, że trzy obiekty obrazu (Tulp, członkowie cechu oraz zwłoki) uzyskują podobną pozycję kompozycyjną. Użycie światłocienia eksponuje nadto zwłoki, a sposób ich przedstawienia (z uniesioną klatką piersiową w pośmiertnym stężeniu mięśni, opasanie bioder białą tuniką) w jednoznaczny sposób odsyła do wcześniejszych artystycznych przedstawień Chrystusa. Aura sakralności i dynamizm sytuacji – ta właśnie teatralność zdarzenia odpowiada rodzącemu się nowemu doświadczeniu śmierci.

Malarstwo historyczne odciska na płótnie wyraźne piętno. Portret członków cechu jest pretekstem do uwikłania w dramaturgię spektaklu anatomicznego, czego wyrazem są emocje oddane na twarzach uczestników lekcji. U Rembrandta, pisze Simmel, „Każda postać – winna w pełni zdradzać dwuznaczność, co w niej zachodzi, każdy afekt aż do ostatnich jest dokładnie naocznie przedstawiony, ruch i pozycja są aż do niemożliwości spotęgowane, tak

aby oglądającemu nie pozostawić żadnej wątpliwości w to, co dana osoba odczuwa”³. Na twarzach członków cechu lekarskiego maluje się więc nie tylko ciekawość, zadziwienie, ale i lęk oraz naukowe już pragnienie poznania prawdy.

Większość z portretowanych przygląda się demonstracji doktora Tulpa, porównując ją z atlasem anatomicznym, rozłożonym u stóp martwego ciała. Dwie osoby spoglądają poza „ramę przedstawienia”. Tulp, pełen naukowego chłodu i pewności w swoją wiedzę oraz umiejętności, również spogląda poza nią, jakby oczekując od patrzących na niego reakcji zachwytu i podziwu. Ta „rama przedstawienia” i spojrzenia poza nią wyprowadzające są estetycznym tropem do pamięci, której nośnikiem stał się obraz Rembrandta.

Rzecz poniekąd zadziwiająca: doktor Tulp na obrazie popełnia błąd w sztuce lekarskiej, rozpoczynając sekcję od ramienia. Poprawność anatomiczna nakazuje, jak radził uczniom Vesalius, rozpoczęcie sekcji od jamy brzusznej: „bardzo ostrą brzytwą zrobić okrągłe nacięcie wokół pępka, nacięcie na tyle głębokie, by przecięło skórę. Potem zrobić proste, długie cięcie od środka klatki piersiowej do pępka i drugie poniżej pępka aż po spojenie łonowe”⁴. Na późniejszym obrazie, *Lekcji anatomii doktora Dejmana* (niestety, w większości zniszczonym), widoczne są już zwłoki z otwartym brzuchem, z którego wyjęto wnętrzności. Dejman, uczeń i następca Tulpa, demonstruje budowę mózgu, opadającego płatami po obu stronach twarzy zmarłego. „Rzut perspektywiczny ze stopami na pierwszym planie to godny uwagi zabieg artystyczny, choć mniej rzucał się w oczy, gdy obraz był większych rozmiarów”⁵.

Dlaczego więc Rembrandt namalował błędnie? Może dlatego, iż dysponował w tym czasie tylko wiedzą o układzie mięśni ramienia (jak twierdzą świadkowie, w swej pracowni malarskiej posiadał on kilka ludzkich kończyn), nie opanowawszy jeszcze techniki umożliwiającej przedstawienie otwartej jamy brzusznej. Sugestia ta jest wielce prawdopodobna, uwzględnivszy to, iż Rembrandt podejmował próby, które sprzyjały rozwinięciu tej umiejętności (*Ćwierć wołu* – ok. 1643). Warto jednak zwrócić uwagę na fakt, że nie tylko pokazy znamienitych lekarzy były inspiracją dla Rembrandta, lecz nadto malarstwo Rubensa (*Danina*), a także rysunki Vesaliusza: na *Lekcji Dejmana* sposób ukazania mózgu opadającego po obu stronach twarzy, a nawet ekspresja ust przypomina rysunek (67:2) z *De humani corporis fabrica* Vesaliusza⁶.

Dlatego zatem doktor Tulp demonstruje i wyjaśnia funkcjonowanie *musculi digitos moventes* lub – jak skłonni są uznać inni anatomowie – *extensores digitorum*, choć dziś przyznaje się słuszność przekonaniu, że Tulp prezentuje podczas lekcji anatomii ścięgno z *biceps brachii*. Trzyma w kleszczach tkankę mięśniową, a jednocześnie drugą dłonią demonstruje poruszanie palcami.

³ G. SIMMEL, *Rembrandt. Ein Kunstphilosophischer Versuch*, Leipzig 1917, s. 16.

⁴ Ch.L. MEE jr, *Portret Rembrandta*, Warszawa 1996, s. 85.

⁵ D. MANNERING, *Życie i twórczość: Rembrandt*, Warszawa 1996, s. 52.

⁶ Ch.G. GROSS, *Rembrandt's „The Anatomy Lesson of Dr. Joan Deijman”*, „Trends Neurosciences” 1998, vol. 21, nr 6, s. 240.

Lekcja anatomii doktora Tulpa jest obrazem niezwykle dynamicznym, w którym niepokojąco padające światło, rozpraszające mrok na twarzach uczestników lekcji oraz na tułowie martwego ciała (półcieniem pokrywające powieki zmarłego), nadaje dramaturgii zdarzeniu, zaś centralnym punktem stają się jednak zwłoki w niezwyklej bliskości widza. Percepcja obrazu narzuca perspektywę uchwycenia kompozycji. Wcześniej, w obrazach Aerta Pieterszona czy Mierevelta, zwłoki albo były ukryte za dokonującymi sekcji, albo ich obecność stłumiona była liczbą uczestników portretu grupowego.

Śmierć wyeksponowana w centralnym planie obrazu to śmierć wystawiona na pokaz, śmierć będąca przedmiotem bogatego doświadczenia kulturowego. Pokaz anatomiczny, umożliwiający doznanie rozkładu ciała, to pierwsza postać wyłączenia ciała z porządku przyrodniczego, wpisująca rozkład ciała w sferę kultury.

Gdzie jednak spoglądają doktor Tulp i dwóch członków cechu lekarskiego? Co znajduje się poza „ramą przedstawienia”, a co przyciąga ich wzrok? Spoglądają na zgromadzoną, raczej licznie, publiczność. Byli to mężczyźni, kobiety i dzieci, których na lekcję anatomii przyciągnęła rozbudzona już ciekawość wnętrza ciała ludzkiego, które odsłaniało się pod nożem lekarza, gdy ten rozpruwał brzuch, odciągał skórę i wydobywał na zewnątrz krwawiące poszczególne organy. Anatomiczny spektakl musiał robić wrażenie nieporównywalne z żadnym innym publicznym widowiskiem. Powszechnie w XVII w. sekcje zwłok były swoistym teatrem i rozrywką dla zgromadzonych widzów. Na takie okazje, jak właśnie coroczna bożonarodzeniowa lekcja doktora Tulpa, budowano teatry anatomiczne z charakterystycznym układem siedzeń dla publiczności. Na takie spektakle sprzedawano bilety. Największym zainteresowaniem cieszyły się sekcje kobiet. Bodaj ten materialny aspekt organizacji pokazów anatomicznych przejmuje sztuka teatralna. Uczestnictwo w teatrze anatomicznym otwierało dostęp do przestrzeni sakralnej, jaką było martwe ciało. W nią ingerował lekarz i on doprowadzał do powolnego odsłonięcia wnętrza ciała ludzkiego oraz jednocześnie rozkładu zwłok. Było to zdarzenie tajemnicze i przerażające. Dlatego publiczność, która opłacała wstęp na pokaz anatomiczny, tłumnie stawiała się na kolejny spektakl. Przychodzili wszyscy: kobiety, mężczyźni i dzieci, sprowadzani podniętą, tajemnicą, lękiem i ciekawością, bowiem ta postać kulturowej przemocy nad ciałem miała najprzeróżniejsze odcienie. Jak pisze Mee: „Publiczna sekcja zwłok była swoistą rozrywką dla gawiedzi – rytuałem seksu, przemocy, nauki, rozbudzenia i zaspokojenia ciekawości, momentem szczególnego, chłodnego i drobiazgowego zadawania gwałtu ludzkiemu ciału. Kolejne cięcia sięgające najgłębszych zakątków ciała stanowiły całkowite unicestwienie tajemnicy”⁷. Publiczność zazwyczaj zdjeta była lękiem i przerażeniem, ponieważ wśród niej jeszcze utrzymywało się przekonanie, że pomimo śmierci ciało nadal odczuwa ból.

⁷ CH.L. MEE jr, op. cit., s. 85.

Widownia liczyła od 200 do 500 widzów zasiadających na krzesłach wznoszących się rzędami nad sceną ze stołem anatomicznym. Lekarze i chirurdzy siedzieli odseparowani od zwykłej publiczności, najbliżej stołu anatomicznego i lekarza-demonstratora. To oni najwięcej słyszeli z tego, co mówił demonstrator, najwięcej również widzieli, jak i rozumieli, zważywszy, że często używano języka łacińskiego przy odwołaniach do tekstów lekarskich. Pokaz oświetlony był zapachowymi świecami, a czasami towarzyszyła mu muzyka grana na fletach⁸.

Prowadzący pokaz demonstrował określone organy, nazywał je i wyjaśniał ich budowę oraz rolę, jaką pełnią w żywym organizmie, opatrując zazwyczaj na początku pokazu swoje czynności moralitetem, bezpośrednio zwracając się do publiczności i odpowiadając zapewne później na jej okrzyki, pomruki. Oczekiwał jednocześnie wyrazistego podziwu publiczności. Ta, zgodnie z regulaminem teatru, nie mogła nawiązywać werbalnego kontaktu z demonstratorem. Mogła wyrażać swoje emocje okrzykami czy westchnieniami. Dystans w teatrze między demonstratorem a publicznością był wyrazem odmiennego stopnia wtajemniczenia w przestrzeń sakralną, której znakiem było penetrowane rękoma lekarza martwe ciało na anatomicznym stole. Po lekcji anatomii wydawano bankiet na cześć członków cechu lekarskiego, a po niej następowała parada z udziałem publiczności. W tej świątecznej paradzie odbijały się wyraźnie echa saturnaliów.

Świąteczny nastrój zagłuszyć miał lęk przed śmiercią. Być może nadto pokutowało wtedy to przekonanie, jakie legło u podstaw czternastowiecznej koncepcji synkopy de Mondeville'a. Zgodnie z nią części ciała litują się nad sobą, jeśli któreś z nich niedomaga i dzięki temu współczuciu powodują przepływ gorącej krwi, wspomagając chory lub okaleczony organ. Podobna reakcja zachodzi u widzów operacji chirurgicznej: „lęk, który odczuwają, rani serce, a wówczas się spotyka cała kapituła różnorodnych mocy; zespolenie razem i rozbudzenie wspomagają życiową siłę serca”⁹. Wypływanie krwi z martwego ciała było naocznym potwierdzeniem, że ciało nawet po śmierci jeszcze odczuwa, przeto jeszcze żyje. Śmierć nie była radykalnym zdarzeniem – była długa i powolna aż do pełnego rozkładu ciała. Tańce, uciechy i pijaństwo zaświadczyć miały o rozkoszy i przyjemności, a więc o życiu.

Lekcja anatomii doktora Dejmana z 1656 r. pozostaje w artystycznym cieniu pierwszego anatomicznego portretu namalowanego przez Rembrandta dwadzieścia cztery lata wcześniej – *Lekcji anatomii doktora Tulpa*. Późniejszy obraz malarza nie ustępuje wcześniejszemu ani w ekspozycji napięcia dramaturgicznego, ani w kunszcie artystycznym. Można sformułować nawet opinię, iż *Lekcja anatomii doktora Dejmana* zawiera bardziej intrygującą koncepcję malarską. A jednak, po pożarze w 1723 r. obraz ten uległ głębokiemu zniszczeniu i podziwiany jest bardziej jako ślad po wielkim dziele niż jako ono

⁸ Ibidem, s. 238.

⁹ R. SENNET, *Ciało i kamień*, Gdańsk 1996, s. 134.

samo: z płótna o wymiarach 245 × 300 cm pozostał fragment o wymiarach 113 × 135 cm. Ocalało przedstawienie zwłok poddawanych anatomicznej penetracji i postaci asystenta Joana Dejmana. Nie zachował się portret głównego bohatera – doktora Dejmana – widoczne są jedynie jego dłonie i tułów. Jako obecnych na jego wykładzie anatomicznym w styczniu 1656 r. sportretowanych zostało nadto osiem osób.

Ogólna koncepcja artystyczna obu dzieł malarskich jest ta sama: połączenie konwencji malarstwa portretowego z historycznym; wnikliwy portret osób uczestniczących w pokazie anatomicznym doktora Tulpa i jego sukcesora – doktora Dejmana; odtworzenie zdarzenia, jakim była desakralizacja martwego ciała w sądowniczo-medycznej praktyce; nowatorskie wyeksponowanie zwłok z wysunięciem ich na pierwszy plan, najbliżej osoby patrzącej na obraz.

W obu dziełach Rembrandt uchwycił ten sam moment historyczny, z którego wyłania się praktyka medyczna w istotnym uwikłaniu w praktykę sądowniczą. Moment ważki, gdyż nie tylko ujawniający niezwykle ścieżki medycyny, prowadzące do ustanowienia własnego przedmiotu (ciała człowieka jako organizmu biologicznego, którego śmierć ma swoje naturalne przyczyny), ale także wielką przemianę kulturową, która poprzez kaźń ciała i teatr anatomiczny umożliwiła desakralizację martwego ciała, a jednocześnie otworzyła publiczną przestrzeń dla nowoczesnej praktyki medycznej. Rembrandt wydobyl dramaturgię tej przemiany, publiczny bowiem pokaz anatomiczny był rzeczywiście spektaklem dramatycznym, na który składały się dwa akty: egzekucja i sekcja¹⁰. *Lekcja anatomii doktora Dejmana* ujawnia ów moment kulturowy w takim samym stopniu co *Lekcja anatomii doktora Tulpa*.

Pokaz anatomiczny był możliwy dzięki dwóm kulturowym przesłankom – publicznej kaźni ciała oraz praktyce sądowniczej, która przekazywała lekarzom anatomom ciała złoczyńców skazanych na śmierć. Jednym słowem, przemoc polityczna nad ciałem warunkowała lekcje anatomii i teatr anatomiczny. Oznacza to, że nowożytna tendencja rozwoju medycyny, która spełnia się w dziewiętnastowiecznej klinice i specjalistycznym szpitalu końca XX w., ma swoje źródło na przełomie XVI i XVII w. Publiczna kaźń ciała, podczas której karą wymierzaną złoczyńcy była tortura oraz powolna i przemyślana przez kata dezintegracja jego ciała, oswoiła społeczność Europy z wnętrzem ciała. Zadawanie bólu oraz niszczenie ciała za życia i po śmierci było politycznym gestem desakralizującym umieranie i śmierć. Wykształciło się bowiem przekonanie, że „ciało złoczyńcy musi być pocięte i rozwłócone, tak aby zło zostało zniszczone z korzeniami”¹¹. To, co w późnośredniowiecznej figurze śmierci było zarezerwowane jedynie dla władzy *sacrum*, teraz stało się w gestii człowieka: „Ciało zniweczone, obrócone w pył i rozrzucone

¹⁰ J. SAWDAY, *The Body Emblozoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, Londyn 1995, rozdz. 4.

¹¹ Ch. I. MEE jr., op. cit., s. 86.

na wiatr, ciało drobiazgowo niszczone przez nieskończoną władzę księcia stanowi nie tylko idealną, ale rzeczywistą granicę kary”¹².

Zanim mógł doktor Dejman przystąpić do lekcji anatomicznej, najpierw przestępca, Joris Fonteyn, musiał być skazany na powieszenie za wielokrotne przestępstwa. Rozkład anatomiczny był zatem dodatkową karą zadawaną złoçmcyńcom. Dlatego tylko oni stawali się obiektem anatomicznym. W powszechnej opinii penetracja medyczna ciała podczas publicznego spektaklu była jedną z najbardziej przerażających kar, jakie można było zadać człowiekowi, upokarzającą i poniżającą, bowiem nadto odmawiającą zwyczajowego pochówku, miejsca spoczynku duszy. Mężczyzn skazywano na rozkład anatomiczny za morderstwa, kobiety, które rzadziej uśmiercano, głównie za dzieciobójstwo, a nawet kradzieże.

W XVI w. publiczne pokazy anatomiczne stały się zatem integralną częścią systemu jurysdykcji kryminalnej. Sąd mógł skazać powieszzonego złoçmcyńcę dodatkowo na rozkład anatomiczny, bowiem śmierć przez powieszenie uznawano za karę łagodną. Istniało nadto przekonanie, że po egzekucji dusza kryminalisty krąży wokół ciała przez kilka dni i doznaje dodatkowych cierpień, wynikających z publicznego upokorzenia podczas anatomicznego pokazu¹³. Sąd i anatomowie wkroczyli zatem w jurysdykcję *sacrum* dzięki władzy politycznej i władzy nauki medycznej.

Pierwsze publiczne pokazy anatomiczne miały miejsce we wczesnych latach XVI w. Teatry anatomiczne budowane były w Padwie, Bolonii, Amsterdamie i Londynie¹⁴. Publiczne pokazy w Holandii były swoistym obyczajem społecznym, czasem najważniejszym w kalendarzu wydarzeń lokalnej wspólnoty, któremu przynajmniej raz w roku patronowało miasto. Przeobrażały się w prawie święta trwające od trzech do pięciu dni po egzekucji¹⁵. Po pokazie anatomicznym wydawano bankiet na cześć lekarzy, a gawiedz ludzka bawiła się w korowodzie ulicznym. Teatr anatomiczny mógł być częścią przygotowań do świąt bożonarodzeniowych.

Van Dijck zwraca uwagę na dwa specyficzne paradoksy teatru anatomicznego: pierwszy, zwłoki były identyfikowane i jednocześnie anonimowe; drugi, martwe ciało było reprezentatywne dla żyjącego organizmu. Zmarły był więc identyfikowany jako złoçmcyńca, na którym wykonano wyrok śmierci, z imienia i nazwiska wraz z kwalifikacją przestępstwa, którego się dopuścił. Tak przynajmniej było w Holandii, choć w innych krajach, np. w Anglii, martwe ciało było anonimowe, a na publiczne pokazy anatomiczne przywożone zwłoki przestępców z sąsiednich miast, aby nie pogłębiać hańby rodziny. Ciało zmar-

¹² M. FOUCAULT, op. cit., s. 61.

¹³ J. VAN DIJCK, *Digital Cadavers: The Visible Human Project as Anatomical Theater*, „Studies in History and Philosophy of Science”. Biological and Biomedical Sciences 2000, vol. 31, nr 2, s. 274.

¹⁴ Ibidem, s. 273.

¹⁵ Ch. G. GROSS, op. cit., s. 238.

tego dla lekarzy przeprowadzających sekcje było jednocześnie anonimowe, stając się jedynie naukowym obiektem. Natomiast drugi paradoks związany był z przemyślanym doбором zwłok przeznaczonych na anatomiczny pokaz. Ciała straconych przestępców wyraźnie bowiem kontrastowały z ciałami ludzi zmarłych z powodu chorób. Anatomowie sugerowali sędziom, jakie zwłoki ich interesują i o jakich parametrach (długość, wiek, ciężar). W porównaniu z martwymi ciałami zniszczonymi przez chorobę, ciała straconych przestępców wyglądały normalnie, wręcz zdrowo i prawie jak żywe¹⁶.

Śmierć w postaci anonimowych zwłok traciła zatem swoje ludzkie znamię: desakralizacja ciała martwego była zarazem jego dehumanizacją. Stawało się ono przedmiotem, który można poddać rozkładowi pod uzbrojonym w wiedzę skalpelem lekarza. I rzecz jeszcze niezwykle, wydaje się, czytelna: jeśli w świadomości późnego średniowiecza natura życia była wyjaśnieniem natury śmierci, to w renesansowym teatrze anatomicznym śmierć stała się miarą życia. Anatomia rozumie więc życie dopiero po śmierci.

Lekcja anatomii doktora Dejmana wyraziście wydobywa te tendencje rozwoju medycyny, które doprowadzą do schyłkowego etapu desakralizacji śmierci w praktyce medycznej i dehumanizacji ludzkiego ciała jako obiektu medycznego. Zwłoki na obrazie Rembrandta są już tylko cieniem człowieka, wypatroszonym obiektem anatomicznym, wobec którego można stosować bez lęku i oporu działania prowadzące do dezintegracji martwego ciała na dowolne fragmenty. Ich funkcja pozostaje wyłącznie naukowo-edukacyjna. Unicestwienie anatomiczne martwego ciała jest jednocześnie unicestwieniem sakralności śmierci. Spojrzenie asystenta Dejmana nie pozostawia żadnej wątpliwości: to chłodny i zdystansowany ogląd już nie ciała, lecz właśnie obiektu anatomicznego. Asystent ów w jednej dłoni trzyma górną część czaszki, drugą wspiera na biodrze, jakby w geście zniecierpliwienia i znużenia.

To gest przynależny władzy, władzy jedynej, w pewności i nonszalancji rytuału, który lokuje się na granicy kary i wiedzy. Z tej widowiskowej technologii politycznej wyłania się medycyna kliniczna i wiedza o patologiach organizmu. Medycyna jest wytworem nowożytnej władzy politycznej. Ma słuszność Foucault, pisząc: „Trzeba skończyć raz na zawsze z opisywaniem władzy efektów, władzy w terminach negatywnych: władza »wyklucza«, »uciska«, »tłumi«, »cenzuruje«, »abstrahuje«, »maskuje«, »skrywa«. W rzeczywistości władza produkuje: produkuje realność, produkuje dziedziny przedmiotowe i rytuały prawdy”¹⁷. Ciało zanurzone jest w owych dziedzinach i rytuałach, których teatr anatomiczny był jednym z najbardziej widowiskowych wyrazów.

¹⁶ J. VAN DIJCK, op. cit., s. 275–277.

¹⁷ M. FOUCAULT, op. cit., s. 233.