

Stojek-Sawicka, Karolina

Anatomia a sztuki plastyczne w czasach nowożytnych

Medycyna Nowożytna 14/1 - 2, 5-27

2007

Artykuł umieszczony jest w kolekcji cyfrowej Bazhum, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych tworzonej przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego.

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie ze środków specjalnych MNiSW dzięki Wydziałowi Historycznemu Uniwersytetu Warszawskiego.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



Karolina Stojek-Sawicka

Anatomia a sztuki plastyczne w czasach nowożytnych

Od czasów najdawniejszych następowało wzajemne, intensywne przenikanie się sztuk plastycznych ze sferą nauk przyrodniczych, a przekaz wizualny w wielu przypadkach pełnił rolę ważnego medium edukacji naukowej w wiekach wcześniejszych i uchodzi za taki nawet współcześnie¹. Widoczna jego dominacja w całokształcie zjawisk kulturalnych i naukowych była związana z wyraźną predykcją umysłu ludzkiego do lepszego odbierania bodźców wizualnych² i niewątpliwym prymatem obrazu nad słowem pisanym bądź mówionym³. Szczególną rolę przekaz wizualny pełnił w dziejach nowożytnej ikonografii anatomicznej⁴. Było to wynikiem wyraźnego

¹ Por.: *Ekspansja obrazów: sztuka i media w świecie współczesnym*, pod red. B. Frydryczak, Zielona Góra 2000, *passim*.

² Według współczesnej psychologii jedną z podstawowych kategorii odczuwania świata i odbierania jego bodźców jest przekaz wizualny; por. m.in.: D. G. Meyers, *Psychologia*, Poznań 2003, s. 198-209.

³ Por.: L. Kalinowski, *Geneza Piety średniowiecznej*, „Prace Komisji Historii Sztuki PAU”, 1952, t. 10, s. 183, przyp.1.

⁴ Ilustracje wykorzystane w niniejszym studium zostały zaczerpnięte z witryny internetowej poświęconej zbiorom ikonograficznym Wellcome Institute w Wielkiej Brytanii (por.: <http://library.wellcome.ac.uk/>).

wzrostu zainteresowania artystów nowożytnych sprawami budowy anatomicznej człowieka oraz wzrastającą rolą tego obszaru badań naukowych w całokształcie nauk przyrodniczych. W czasach późniejszych (tj. w XIX i XX w.) zmniejszyło się znaczenie malarskich bądź graficznych wyobrażeń w przekazie treści z zakresu przyrodoznawstwa, z uwagi na rozwój bardziej dokładnych technik transmisji obrazu oraz zmianę statusu obu omawianych tutaj dyscyplin w świadomości ówczesnych społeczeństw.

Analiza wzajemnych oddziaływań między sztukami pięknymi a naukami przyrodniczymi w czasach nowożytnych pozwoli bliżej się przyjrzeć obustronnym zależnościom i uwarunkowaniom między obiema dziedzinami w obliczu dynamicznych zmian w arystotelesowsko-scholastycznej formule przyrodoznawstwa⁵ i w świetle konstytuowania się empirycznego modelu wiedzy na przełomie XVI i XVII w.⁶ W tym czasie narodziło się wśród ówczesnych uczonych przekonanie o dużej roli ikonografii jako ważnego medium przekazu treści naukowych. „W dokładnych przedstawieniach – pisze współczesny antropolog – widziano język uniwersalny, wolny od kategoryalnych ograniczeń języka werbalnego. Toposem owej uniwersalności posługiwali się liczni artyści i anatomowie, od Leonarda da Vinci, którego działalność stanowić może kwintesencję podejścia renesansowego, po z gruntu oświeceniowego Anglika Williama Huntera, dla którego przedstawienie stanowiło graficzny „substytut rzeczywistości”⁷. Tym niemniej w ciągu omawianego okresu stopniowym zmianom ulegała skala wzajemnych oddziaływań między sztukami plastycznymi a przyrodoznawstwem oraz ich charakter. Ważnym etapem kształtowania się tych relacji było formowanie się na podłożu obserwacyjnych tendencji w ówczesnej nauce mimetycznego

⁵ Por.: A. C. Crombie, *Nauka średniowieczna i początki nauki nowożytnej*, Warszawa 1960, passim; *Historia filozofii średniowiecznej*, pod red. J. Legowicza, Warszawa 1979, s. 232-284.

⁶ A. R. Hall, *Revolucja naukowa 1500-1800. Kształtowanie nowożytnej podstawy naukowej*, Warszawa 1960, passim; H. Butterfield, *Rodowód współczesnej nauki*, Warszawa 1963, s. 55-159; Z. Kuderowicz, *Filozofia nowożytnej Europy*, Warszawa 1989, s. 127-58; B. Płonka-Syroka, *Medycyna niemiecka murtu niematerialistycznego 1797-1848 i polska recepcja jej teorii i doktryn w dziewiętnastym stuleciu*, Warszawa 1999, s. 179-184.

⁷ A. Wiczorkiewicz, *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia*, Gdańsk 2000, s. 113; por. też: M. Kemp, „The mark of truth”: looking and learning in some anatomical from the Renaissance and eighteenth century, (w:) *Medicine and the Five Senses*, red. W. F. Bynum, R. Porter, Cambridge University Press 1993, s. 85.

modelu malarstwa⁸. Model ten zakładał wierne naśladowanie rzeczywistości i organizowanie jej na fundamencie matematycznych zasad (tzw. *natura naturans* i *natura naturata*, natura stwarzająca i stwarzana)⁹.

Równocześnie z naturalistyczną formułą sztuk plastycznych kształtowały się także tendencje manierystyczne, prowadzące z czasem do autonomizacji sztuki i jej stopniowej alienacji ze świata nauki. Cechą charakterystyczną tego modelu była w pierwszej kolejności przewaga funkcji artystycznych w dziele sztuki¹⁰. Przekaz plastyczny, odnoszący się dotąd do przedmiotu, w tym wypadku przestawał być środkiem, narzędziem informacji o przedmiocie i stawał się celem sam w sobie, sam mógł funkcjonować jako przedmiot. Estetyka ta akcentowała w sztukach plastycznych przede wszystkim wytworność, wyrafinowanie, kunsztowność, świadomą sztuczność form. Zakładała znaczną swobodę wyobraźni i fantazji twórcy, zwolnionego z rygoru trzymania się pewnych reguł, w tym także reguł anatomicznego prawdopodobieństwa. Istotą malarstwa było nie tylko zwykłe naśladowanie świata realnego, lecz tworzenie dzieł bezbłędnych stylowo i formalnie, celem wywołania efektu „gracji” – doskonałego wdzięku. Osiągnięciu tego celu miał służyć bezbłędny rysunek, skomplikowana kompozycja, trudne, nieprawdopodobne wręcz i sztuczne pozy, zaskakujące rozwiązania. Ceniony był nade wszystko efekt zaskoczenia, gra iluzji oraz fantazyjna niekonwencjonalność pomysłu artysty¹¹.

⁸ Por.: D. Knight, *Scientific Theory and Visual Language* (w:) *The natural sciences and the arts. Aspects of Interaction from Renaissance to the 20th Century. An International Symposium*, pod red. Allana Elleniusa, Uppsala 1985, s. 106.

⁹ Jako przykład tworzenia owego porządku można podać zjawisko perspektywy i proporcji; por.: P. della Francesca, *De Perspectiva Pingendi*, wyd. G. Nicco Fasola, Florence 1942; L.B. Alberti, *O malarstwie*, oprac. M. Rzepińska, Wrocław 1963; G. Boehm, *Studien zur Perspektivitaet Philosophie und Kunst in der Frühen Neuzeit*, Heidelberg 1969, passim; P.Gerlach, *Proportion, Körper, Leben: Quellen, Entwürfe und Kontroversen*, Köln 1990, passim; A. Cole, *Perspektywa*, Wrocław 1993, passim.

¹⁰ Funkcję tę, zwaną artystyczną, charakteryzuje L. Kalinowski, por.: L. Kalinowski, *Model przekazu wizualnego na przykładzie renesansowego dzieła sztuki*, (w:) *Renesans. Sztuka i ideologia. Materiały Sympozjum Naukowego Komitetu Nauk o Sztuce PAN, Kraków, czerwiec 1972 oraz Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kielce, listopad 1973*, pod red. T. Jaroszewicza, Warszawa 1976, s. 165-179.

¹¹ A. Ziemia, *Manieryzm*, (w:) *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, pod red. K. Kubalskiej-Sulkiewicz, M. Bielskiej-Lach, A. Manteuffel-Szarot, Warszawa 2002, s. 247-248.

Kształtowanie się różnych formuł artystycznej prezentacji motywów anatomicznych następowało w zależności od historycznych etapów rozwoju nauk przyrodniczych. Model wzajemnych relacji między sztukami pięknymi a anatomią wykazywał bowiem wyraźną koherencję ze statusem tej ostatniej w świadomości ówczesnych środowisk naukowych oraz jej pozycją i rolą w całokształcie zjawisk kulturalno – naukowych omawianych czasów. Z tego względu nieodzowna wydaje się znajomość historycznego kontekstu przemian w dziedzinie przyrodzownictwa w okresie nowożytnym.

W wiekach średnich anatomia, podobnie jak i pozostałe nauki przyrodnicze, pozostawała pod silnym wpływem światopoglądu religijnego¹² i związanej z nim arystotelesowsko – tomistycznej koncepcji nauk przyrodniczych¹³. Pierwsze sekcje zwłok przeprowadzano od połowy XIV w. we włoskich ośrodkach naukowych, zwłaszcza w Salerno i Bolonii¹⁴. Większość teorii anatomicznych opierała się jednak na ustaleniach Galena, który w II w. n.e. wyciągając wnioski z licznych doświadczeń na żywych zwierzętach sformułował wiele trafnych poglądów w dziedzinie anatomii, ale nie uwolnił się też od wielu błędów. O trwałości jego nauk i niepodważalności ich przez niemal szesnaście stuleci zadecydowało w pierwszej kolejności pojęcie celowej budowy ciała ludzkiego, które łącząc się z Arystotelesowskimi kategoriami przyczyn celowych naprowadzało na ideę Boga, który w sposób najdoskonalszy stworzył człowieka¹⁵. Po raz pierwszy myśl o nieadekwatności galenowskiej nauki do zastanej rzeczywistości pojawiła się w XVI w. w padewskim ośrodku naukowym, który w późniejszych czasach wywarł tak znaczący wpływ na ukształtowanie się modelu nowożytnej medycyny¹⁶. W tym ośrodku

¹² Por.: H. Boyle, *Die Anfänge der Anatomie bei den alten Kulturvölkern*, Breslau 1904, 98-123; P. Diepgen, *Über den Einfluss den autoritativen Theologie auf die Medizin des Mittelalters*, Wiesbaden 1958.

¹³ Por.: S. Świeżawski, *Dzieje europejskiej filozofii klasycznej*, Warszawa-Wrocław 2000, s. 640-704.

¹⁴ Por.: D. Guthrie, *A history of medicine*, London 1946, s. 102-107, 112-118; *Problemata Varia Anatomic: MS 1165. The University of Bologna*, wyd. L.R. Lind, Lawrence 1968.

¹⁵ Por.: W. Szumowski, *Historia medycyny*, Warszawa 1961, s. 72-92.

¹⁶ Por.: T. Błocian, *Późnorennesansowy arystotelizm włoski. Cesare Cremonini (1550-1631) jako przedstawiciel heterodoksyjnego arystotelizmu padewskiego*, Wrocław 1984; B. Płonka-Syroka, *Wpływ szkoły padewskiej na ukształtowanie się modelu nowożytnej medycyny, (w:) Viae historicae. Księga pamiątkowa dedykowana Profesorowi Lechowi A. Tyszkiewiczowi*, Wrocław 2001, s. 466-469.

uniwersyteckim swoją formację intelektualną uzyskał najwybitniejszy anatom czasów nowożytnych, Andreas Vesalius, który na podstawie przeprowadzonych przez siebie licznych sekcji zwłok wykazał błędność nauki Galena¹⁷.

Wyjątkowo intensywny rozwój anatomii w krajach katolickich w XV i XVI w., który należy łączyć z ukształtowaniem się na fundamencie humanizmu nowych, rewolucyjnych metod eksploracji środowiska i badania otaczającego świata¹⁸, został zahamowany w stuleciu następnym. Nowożytna naukowa anatomia w interpretacji Vesaliusa i jego następców spotkała się z ostrą krytyką ze strony Kościoła katolickiego; krytyką, wypływającą z przekonania, że filozofia natury, której anatomia była częścią, powinna nadal podlegać religijnej interpretacji¹⁹. Do wyraźnego regresu w dziedzinie anatomii w stuleciu XVII przyczynił się także z całą pewnością wyraźny kryzys gospodarczo-społeczny księstw włoskich²⁰, w których do tej pory tak prężnie rozwijała się nauka anatomiczna i jednocześnie wzrost znaczenia gospodarczego i politycznego północnych krajów europejskich²¹. W 1620 r. zaprzestano przeprowadzać w Padwie sekcje zwłok, najprawdopodobniej z powodów wysokich kosztów. Uniwersytety włoskie w kształceniu młodych adeptów nauk lekarskich zastąpiła Lejda, która w drugiej połowie tego stulecia urosła do rangi najważniejszego ośrodka w tym względzie²². Wśród tam-

¹⁷ Por.: *Des Andreas Vesalius sechs anatomische Tafeln vom Jahre 1538 in Lichtdruck neu herausgegeben und der 86. Versammlung Deutscher Naturforscher und Ärzte zur Feier der 400. Wiederkehr des Jahres seiner Geburt*, pod red. M. Holl, K. Sudhoff, Leipzig 1920; M. Florin, *A la Recherche D'André Vésale*, (w:) *Andreas Vesalius Bruxellensis. Catalogue de l'Exposition organisée à la Bibliothèque de l'Université du 25 mars au 30 avril*, pod red. J. Gobeaux-Thonet, Liège 1965, s. 5-10; *Andreas Vesalius. Der Begründer des anatomisch-naturwissenschaftlichen Denkens in der abendländischen Medizin*, Bonn 1943.

¹⁸ Por.: R. Hall, *op.cit.*, Warszawa 1960, s. 53-286.

¹⁹ Przykładem takiego punktu widzenia odnośnie nauk przyrodniczych był proces Galileusza, por.: N.M. Wildiers, *Obraz świata a teologia*, Warszawa 1985, s. 140-149.

²⁰ Było to spowodowane w pierwszej kolejności zmianą szlaków handlowych na skutek odkryć geograficznych i podbojem przez ultrakatolicką Hiszpanię pod panowaniem Karola V; por.: J. Gierowski, *Historia Włoch*, Wrocław 1985, s. 204-208, 257-259.

²¹ Por.: J. Balicki, M. Bogucka, *Historia Holandii*, Wrocław 1989, s. 191-223.

²² W Lejdzie rozwinął się ośrodek hehipokratyzmu i medycyny klinicznej, której najstawniejszym przedstawicielem był Herman Boerhaave. Ten standard medycyny zainspirował w wieku następnym rozwój nauk przyrodniczych na Uniwersytecie w Edynburgu, Montpellier i w Pawii.

tejszych wykładowców można odnaleźć m.in. nazwiska Sylviusa (1614-72)²³ czy Goverta Bildloo (1649-72)²⁴, autora atlasu anatomii, którego plagiatu w późniejszych czasach dokonał angielski anatom William Cowper. Jednym jednak z najślawniejszych nauczycieli w Lejdzie był Peter Paaw (1564-1617)²⁵, założyciel pierwszego w północnej Europie teatru anatomicznego (1597), w którym podczas 22 lat pracy dokonał sześćdziesięciu sekcji.

Koniec XVII w. i wczesne lata stulecia następnego były świadkiem wyraźnej zmiany warunków rozwoju nauki anatomii. Przemiany w jej zakresie następowały pod wpływem rewolucyjnych osiągnięć technicznych (wynalezienie mikroskopu) i kształtowania się nowej mechanistycznej filozofii²⁶. Anatomia rozumiana do tej pory jako nauka o kompleksowej budowie ludzkiego organizmu, zajmująca się jego badaniem i opisywaniem w skali makro, została zastąpiona w tym okresie przez nowy standard wiedzy anatomicznej, opartej na dokładnej analizie poszczególnych części ciała człowieka, jego narządów i układów oraz poświęcającej więcej uwagi ich funkcjonalnemu znaczeniu w obrębie ustroju ludzkiego (anatomia animata)²⁷. Od tej pory organizm człowieka, jak i dotykająca go choroba zgodnie z nowym standardem wiedzy anatomicznej o ukierunkowaniu patologicznym i fizjologicznym, pojmowane były w kategoriach anatomicznych. W tym ujęciu przekonanie o ogólnoustrojowym charakterze jakichkolwiek schorzeń, w interpretacji humoralnej dotyczących całej egzystencji pacjenta, w jego cielesnym i duchowym wymiarze, zostało zastąpione poszukiwaniem zmian o charakterze lokalnym w organizmie chorego.

Pierwszy etap rozwoju nauki anatomicznej na przełomie XV i XVI w. można identyfikować z jednoczesnym odrodzeniem się sztuk plastycznych w okresie renesansu²⁸. Ukształtowanie się we Włoszech

²³ D. Guthrie, *op.cit.*, s. 199-200.

²⁴ C.E.Daniels, *Bildloo Govert*, (w:) *Biographisches Lexikon der hervorragenden Ärzte aller Zeiten und Völker*, pod red. A. Hirsch, München – Berlin 1962, t. 1, s. 526-527.

²⁵ Tenże, *Paaw Peter*, (w:) tamże, t. 4, s. 535-536.

²⁶ Por.: A. Synowiecki, *Mechanicizm*, (w:) *Filozofia a nauka. Zarys encyklopedyczny*, pod red. Z. Cackowskiego, J. Kmity, K. Szaniawskiego, P. J. Smoczyńskiego, Warszawa 1987, s. 350-357.

²⁷ Por.: B. Balan, *Anatomy*, (w:) *Encyclopedia of the Enlightenment*, vol. 1, pod red. M. Delons, London 2002, s. 62-64.

²⁸ Por.: B. Deimling, *Renaissance Art. In Florence and central Italy*, (w:) *The art of the italian Renaissance. Architecture, sculpture, painting*, pod red. R. Toman, Köln 1995, s. 238-308.

u progu czasów nowożytnych w ramach nurtów humanistycznych nowej wizji jednostki ludzkiej, postrzeganej od tej pory jako wolny i twórczy podmiot²⁹ oraz zwrócenie uwagi na komfort życia doczesnego, zdrowie i piękno fizyczne człowieka, pobudziło dążenia zarówno uczonych, jak i artystów do wyzwolenia się z pewnych obowiązujących do tej pory schematów naukowych i artystycznych.

Te ostatnie nadal jeszcze funkcjonowały u progu czasów nowożytnych, a dowodem tego są drzeworyty zamieszczone w opublikowanym w Wenecji w 1491 r. dziele Alemana Johannesesa de Kentham³⁰ pt. *Fasciculo de Medicina*. Wśród nich na uwagę zasługuje zwłaszcza ilustracja zwana *situs*, a ukazująca ciężarną kobietę siedzącą w pozycji żaby, w jakiej rysowano wiele średniowiecznych wyobrażeń anatomicznych (np. prowansalskie czy perskie szkice anatomiczne)³¹. W ilustracjach tych ze względu na ich abstrakcyjny i symboliczny charakter, funkcja dekoracyjna nadal przeważała nad czysto instrumentalną. Miały one służyć jedynie jako uzupełnienie twierdzeń zamieszczonych w tekście naukowym, same jednak nie mogły być przedmiotem dociekań naukowych, nie mogły stanowić twierdzenia same w sobie, tym bardziej że w dalszym ciągu posługiwano się słownym instrumentarium przekazywania treści. Rysunki te obok ilustracji z dzieł Magnusa Hundta *Anthropologium* (1501) i Johannesesa Peyglicka *Philosophiae*

²⁹ Zob. B. Suchodolski, *Narodziny nowożytnej filozofii człowieka*, Warszawa 1963; Z. Kuderowicz, *op.cit.*, s. 9-42; P. Burke, *Kultura i społeczeństwo w renesansowych Włoszech*, Warszawa 1991; J. Delumeau, *Cywilizacja Odrodzenia*, Warszawa 1993.

³⁰ Pagel, *Kentmann Johann*, (w:) *Biographisches Lexikon...*, t. 3, s. 503. [nazwisko to posiada różną pisownię, posługuję się w tekście najbardziej popularną].

³¹ Por. na temat ilustracji średniowiecznych: K. Sudhoff, *Anatomische Zeichnungen (Schemata) aus dem 12. und 13. Jahrhundert und eine Aselettzeichnungen des 14. Jahrhunderts*, „Studien Zur Geschichte der Medizin“, I Heft, *Tradition und Naturbeobachtung in den Ilustrationen medizinischer Handschriften und Frühdrucke des 15. Jahrhunderts*, 1907, s. 51-59; tenże, *Der Text der anatomischen Bilder aus Prüfening (Prüfling) und Scheuern in weiter handschriftlichen Überlieferung*, „Studien Zur Geschichte der Medizin“, IV Heft, *Ein Beitrag zur Geschichte der Anatomie in Mittelalter speciale der anatomischen Graphik nach Handschriften des 9. bis 15. Jahrhunderts*, 1908, s. 5-8; tenże, *Drei weitere anatomische Fünfbilderserie aus Abendland und Morgenland*, „Archivum für Geschichte der Medizin“, Band 3, 1910, s. 165-187; tenże, *Abermals eine neue Handschrift der anatomischen Fanfbilderserie*, „Archivum für Geschichte der Medizin“, Band 3, 1910, s. 353-368; tenże, *Die mittlere Zeit vom Tode des Galenos bis zu Bacon von Verulam*, (w:) *Geschichte der Medizin im Überblick mit Abbildungen*, pod red. Th. Meyer-Steinieg, K. Sudhoff, Jena 1922, s. 236-242.

naturalis compendium (1499) można uznać za opracowane na podstawie wyobrażeń idealistycznych, opartych na filozofii apriorycznej³². Twórcy ci w dalszym ciągu pozostawali pod wpływem sakralnych motywów ikonograficznych. W wielu ilustracjach anatomicznych modele były bowiem kształtowane na wzór postaci Chrystusa Bolesciwego lub Zdjętego z Krzyża³³. Treści religijne były ewokowane także przez ekstatyczny wyraz twarzy „świętej Teresy”, Adamowy gest budzącego się do „życia” mężczyzny czy frontalne postaci piętnastowiecznych bizantyjskich wizerunków Madonny³⁴. Funkcjonując więc jako swoisty przekaz wiedzy naukowej i jej konstatacja, rysunki anatomiczne realizowały się także na innych płaszczyznach dyskursywnych, odsyłających do tradycji i religii.

W konwencji realistycznej utrzymane zostały natomiast rysunki w pracach bolońskiego chirurga i anatoma Berengario da Carpi³⁵ pt. *Isagoge Brevis...in Anatomiae Humani Corporis* z 1522 r. oraz francuskiego uczonego Charlesa Estienne'a³⁶ pt. *De Dissectione Partium Corporis Humanae* z 1545 r. Pierwszy z nich wykorzystał częściowo w swoim dziele rysunki pochodzące z prac Mundinusa, większość jednak była wynikiem jego własnych obserwacji jako „lekarza ran”. W zasadniczym zrębie zostały one opracowane poprawnie pod względem anatomicznym, choć z uwagi na swoją artystyczną formę pozostawiały wiele do życzenia. Postaci ludzkie, wprawdzie pozbawione średniowiecznego hieratyzmu i sztywności oraz przedstawiane w swobodnych kontrapostach, nadal jednak kształtowane były w sposób schematyczny i dekoracyjny. Za charakterystyczny przykład owej dekoracyjności może służyć wizerunek człowieka,

³² Por.: L. Berg, *Średniowieczna ikonografia anatomiczna (cz. I)*, „Archiwum Historii i Filozofii Medycyny”, R. 59, 1996, z. 2, s. 188-211; tenże, *Średniowieczna ikonografia anatomiczna (cz. II)*, „Archiwum Historii i Filozofii Medycyny”, R. 59, 1996, z. 2, s. 301-320.

³³ Z tego typu zjawiskiem mieliśmy do czynienia w XIV i XV wieku, np. w traktacie Guida da Vigevano pt. *Anatomia figurata*, o tej tendencji por.: W. Horms, *Einleitung zur zweiten Sektion*, (w:) *Text und Bild, Bild und Text, DFG-Symposium 1988*, hrsg. W. Horms, Stuttgart 1990, s. 133-137; G. Keil, *Ortolfs Chirurgischer Traktat und das Aufkommen der medizinischen Demonstrationszeichnung*, (w:) tamże, s. 137-150; D. Peil, *Beobachtung zum Verhältnis von Text und Bild in der Fabelillustration des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, (w:) tamże, s. 150-167; P. Stronnschneider, *Bericht über die Diskussionen der zweiten Sektion*, (w:) tamże, s. 216-241.

³⁴ Por.: A. Wiczorkiewicz, *op. cit.*, s. 120-143.

³⁵ H. Fröhlich, *Berengario Giacomo*, (w:) *Biographisches Lexikon...*, t. 1, s. 471.

³⁶ Red. (?), *Estienne Charles*, (w:) tamże, t. 2, s. 441.

podnoszącego pełnym gracji gestem dwie płachty skóry zdartej z torsu i odsłaniającego w ten sposób regularnie prążkowane mięśnie klatki piersiowej.

Dopiero z końcem XV w. tendencje dekoracyjne i abstrakcyjne w ówczesnych wyobrażeniach anatomicznych zostały zastąpione przedstawieniami naturalistycznymi. Artyści tego okresu zaczęli zwracać większą uwagę na budowę anatomiczną ciała ludzkiego. Na przykład Leonardo da Vinci pisał: „Ażeby należycie narysować członki ciała w rozmaitych pozach i ruchach, które mogą przyjmować żywe figury, musi malarz znać anatomie ścięgien, kości, muskułów i ich wiązek, ażeby wiedział, przedstawiając ciało w rozmaitych ruchach, które ścięgną i który mięsień wywoływał dany ruch, i ażeby wyobrażał tylko ten mięsień wyraźny i napięty, a nie inne, jak to wielu czyni”³⁷.

Jednym z pierwszych twórców renesansowych, który zdawał sobie sprawę ze znaczenia szczegółowej wiedzy anatomicznej dla sztuki malarskiej był sławny florencki malarz i rzeźbiarz, Antonio Pollaiuolo (1431/2-1498), nazwany przez Giorgio Vasariego pierwszym mistrzem, który badał ludzkie ciała w celu studiowania ich anatomii i który pierwszy rozumiał anatomie w nowożytnym sensie tego słowa³⁸. Na potwierdzenie tej opinii można powołać się na przykład jednej z najświetniejszych jego grafik zatytułowanej *Bitwa nagich mężczyzn*, na której przedstawił on nagie figury wojowników, z silnie zaznaczoną muskulaturą, w różnych pozycjach. W ślady Pollaiuola podążyli też pozostali wielcy artyści renesansu, a wśród nich m.in. Luca Signorelli, którego fresk pt. *Sąd Ostateczny* w katedrze w Orvieto uchodzi za prawdziwe studium anatomii, Andrea Verocchio, Andrea Mantegna, Michał Anioł i inni malarze włoscy, a także niemieccy i holenderscy, którzy z zamiłowaniem oddawali się studiom anatomicznym. W późniejszych czasach stały się one niezbędnym elementem wykształcenia każdego młodego adepta nauk malarskich. Ze znaczenia anatomii w malarstwie zdawali sobie sprawę nie tylko sami artyści, lecz również mecenas, zlecający im wykonanie określonego dzieła. Na przykład Baccio Bandinelli (1488-1560)³⁹, sta-

³⁷ M. Rzepińska, *Leonarda da Vinci „Traktat o malarstwie”*, Wrocław 1984, s. 117.

³⁸ G. Vasari, *Żywoty najświetniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, Warszawa – Kraków 1985, t. 3, s. 123.

³⁹ O. Fischel, *Bandinelli Baccio*, (w:) *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, pod red. U. Thieme, F. Backera, Leipzig 1908, s. 439-440.

rając się przekonać księcia, by powierzył mu namalowanie obrazu, stwierdził, że wie, jak przedstawić mózg, ponieważ w prowadzonej przez siebie szkole malarskiej niejednokrotnie dokonywał sekcji zwłok. Wydaje się, że również inni artyści odwoływali się do tego sposobu badań anatomicznych. Niewątpliwym świadectwem tego były liczne studia, ukazujące różne elementy anatomii człowieka, jak np.: szkielet, mięśnie; studia, których celem było znalezienie nowych sposobów pogłębienia artystycznej ekspresji.

Niemniej jednak większość renesansowych artystów ograniczyła swoją naukową eksplorację anatomii człowieka do badania elementów zewnętrznych, kształtujących sylwetki przedstawianej postaci⁴⁰. Ich dzieła miały mieć przede wszystkim wartość estetyczną, jakiegokolwiek pobudki naukowej odgrywały w ich przypadku mniejszą rolę. Zespolenie walorów artystycznych z naukowymi⁴¹ nastąpiło natomiast w anatomicznych studiach Leonardo da Vinci (1452-1519), który może zostać uznany za największego renesansowego artystę i jednocześnie uczonego, prowadzącego badania anatomiczne⁴². Początkowo jego studia nad strukturą ciała człowieka były ściśle związane ze sztuką; celem ich było poprawne anatomicznie przedstawianie na obrazach ludzkich postaci, lecz w miarę upływu czasu jego zainteresowanie tą dziedziną wyraźnie wzrosło i podjął on samodzielne badania nad funkcjonowaniem ludzkiego mózgu, układu krwionośnego, a zwłaszcza serca. Jego ustalenia w tym zakresie, jak również liczne rysunki poświęcone tej tematyce, powstały w oparciu o osobiście przeprowadzone sekcje zwłok. W rękopisach da Vinci zachowały się rysunki anatomiczne (750), świadczące zarówno o artyzmie, jak i naukowej dokładności autora, który według jego własnych słów dokonał przeszło 30 sekcji zwłok. Wykonywanie sekcji prawdopodobnie rozpoczął on w 1510 r. w Pawii pod kierunkiem tamtejszego profesora, zajmującego się anatomią, Marcantonio della Torre. Ta współpraca zaowocowała w przypadku Leonarda znacznym pogłębieniem jego dotychczasowych zainteresowań anatomicznych, co widoczne było w jego licznych rysunkach, wykonywanych ówczesnie. W tych studiach nie ograniczył się on tylko do statycznego przedstawienia budowy ciała ludzkiego, lecz również ukazywał mię-

⁴⁰ Por.: M. Rzepińska, *op. cit.*, s. XXXI-XCII.

⁴¹ Por.: C. Luporini, *Związek pomiędzy sztuką a nauką w malarstwie i doktrynie*, (w:) tenże, *Myśl Leonarda*, Warszawa 1962, s. 139-181.

⁴² Por.: G. Panconcelli-Calzia, *Anatomy and the biological sciences*, (w:) *Leonardo da Vinci*, pod red. G. De Santillana, Novara 1996, s. 363-404.

śnie w dynamice wykonywania ruchów. Potwierdzeniem zainteresowań Leonarda sprawami anatomii były jego zamierzenia wydania we współpracy z Marcantonio della Torre wielkiego dzieła anatomicznego, lecz niestety projekt ten nie został zrealizowany z powodu śmierci tego ostatniego w 1511 r. Od tej pory wyraźnie zmniejszyły się możliwości przeprowadzania przez artystę samodzielnych badań anatomicznych, choć budowa ludzkiego ciała w dalszym ciągu pozostała przedmiotem jego zainteresowań artystycznych. Należy jednak podkreślić, że Leonardo patrzył na człowieka nie z pozycji lekarza czy anatoma, lecz z pozycji budowniczego, poszukującego w przedstawianych przez siebie modelach pewnych zasad konstrukcji, proporcji i symetrii. Ten punkt widzenia wyraźnie różnił Leonarda od jego wielkiego następcy, jednego z najwybitniejszych anatomów czasów nowożytnych, Andreasa Vesaliusa. Około dwustu tablic anatomicznych, zamieszczonych w opublikowanych w 1538 r. *Tabulae anatomicae sex* jego autorstwa zostało wykonanych w Wenecji przez artystów z kręgu Tycjana, w tym niektóre przez jednego z uczniów wielkiego Wenecjanina, Jana Stevena van Calcar (1499?-1546)⁴³. Te plastyczne wyobrażenia budowy ludzkiego ciała przyniosły rewolucyjną przemianę w sposobach przedstawiania struktury anatomicznej i z pewnością można je uznać za wybitne pod względem artystycznym i naukowym. Przedstawione na nich postaci szkieletów, posiadając dużą wartość estetyczną, przez wiele wieków służyły także jako wzorcowe dla licznych pokoleń artystów i studentów medycyny. Sam autor na tytułowej stronie traktatu wydanego w 1555 r. *De humani corporis*, niczym prawdziwy artysta w swoim warsztacie został przedstawiony przy stole ze zwłokami, w trakcie objaśniania zgromadzonym uczniom tajemnic ludzkiej anatomii. Warto zaznaczyć, że na wcześniejszym podobnym przedstawieniu w dziele Kenthama uczony nie uczestniczył osobiście w sekcji zwłok, lecz zlecał jej wykonanie swojemu pomocnikowi i jedynie śledził jego czynności w tym względzie⁴⁴. Wartość artystyczna omawianych rysunków

⁴³ J.A.F. Orbaan, Calcar Jan Stephan von, (w:) *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler...*, t. 5, Leipzig 1911, s. 376.

⁴⁴ Wg A. Wieczorkiewicz oba te rysunki ewokują odmienny sens anatomii i świadczą o zmianie jej standardu u progu czasów nowożytnych. Na ilustracji Kenthama anatom podporządkowuje świadectwo swoich zmysłów temu, co zostało napisane u Galena na temat struktury ludzkiego ciała, a Vesalius opiera się głównie na empirii. (por.: A. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 76-83).

polegała przede wszystkim na tym, że nie przedstawiały one sztywnych i martwych postaci, lecz przeciwnie, były pełne życia i ekspresji, ukazane w ruchu, odkrywały przed odbiorcami zarówno tajniki anatomii, jak i swojej „psychiki”. Większość wcześniejszych i późniejszych anatomów rysowała szkielety sucho, dokładnie jedynie pod względem anatomicznym, w dziele Vesaliusa przedstawiono je natomiast w jakiejś pozie – patetycznej, zadumanej, wesołej itd. Na kilku rysunkach Vesaliusa szkielet usytuowany został na tle pięknego nastrojowego pejzażu, wykazującego źródła inspiracji płynące z weneckiej szkoły malarstwa pejzażowego. O dużej ich wartości artystycznej decydował również fakt, że w wielu przypadkach postaci z omawianego dzieła wykazywały podobieństwa do fragmentów antycznych rzeźb. Jak zauważył André Chastel „w swoim układzie często wzorowały się one na słynnych obrazach i rzeźbach: szkielety i obdarte ze skóry zwłoki przybierają pozy postaci Rafaela albo Michała Anioła czy też dzieł starożytnych”⁴⁵.

Przykład dzieła Andreasa Vesaliusa dowodzi jedności sztuki i nauki w okresie renesansu oraz ich wyraźnej integracji na fundamencie szesnastowiecznego humanizmu. Silne zainteresowanie dla nauki wykazywali w tym okresie nie tylko sami uczeni, lecz także artyści, których dzieła wyraźnie zyskiwały na anatomicznym prawdopodobieństwie. Z punktu widzenia nauki przekaz plastyczny był oddany do jej użytku, wedle wymagania, które stanie się właściwym znacznej części badań przyrodniczych, przynajmniej aż do wynalezienia fotografii, i jako taki pełnił on rolę narzędzia badania naukowego oraz miał w nim swą metodologię i logikę. Piękno, forma i charakter wyrazu omawianych tutaj dzieł plastycznych zdawała się być nieodłączna od ich treści, ani też zrozumiała poza nią. Wiedza naukowa, w naszym przypadku wiedza anatomiczna, posiadała wartość sztuki i się w niej realizowała, ponieważ w niej znajdowała nie tylko środki wyrazu, lecz także warunki urzeczywistnienia się. W świetle wzajemnych wpływów między sztuką a nauką anatomii i jej metodą, wpływów, które zostały ustanowione na fundamencie skondensowanej i jednoczesnej pracy umysłu badacza i ducha estetyki, artyście została wyznaczona rola pośrednika i tłumacza pomiędzy tajemniczą do tej pory wiedzą anatomiczną a człowiekiem.

⁴⁵ Cyt. za P. Ariés, *Człowiek i śmierć*, Warszawa 1989, s. 358.

Dla ludzi renesansu sztuka i anatomia były ściśle sprzężone, a obie te dziedziny mogły stać się polem działalności jednego człowieka, jak miało to miejsce w przypadku Leonarda da Vinci. Przekaz wizualny i naukowy nawzajem się bowiem wspierały i komunikowały tę samą treść, nie stanowiąc w żadnym razie dla siebie konkurencji. Jedność i zespolenie sztuki i nauki w tym okresie była również widoczna w metodzie opracowywania plastycznego, która pozostawała w ścisłym związku z naukowym badaniem świata przyrody. Pomiedzy przekazem plastycznym jako jednym ze sposobów naukowego badania rzeczywistości a nauką przyrodniczą istniała w tym okresie trwała i nierozzerwalna więź. Artystom w wielu przypadkach nie chodziło o poznanie struktury anatomicznej ciała człowieka tylko o to, by malować postaci bardziej wierne rzeczywistości, ale i o to, ażeby poznać istotę ludzką w całej jej złożoności. „Nie istniały więc – pisze Anna Wiczorkiewicz – oddzielne, niezależne od siebie drogi charakteryzujące anatomiczny ogląd ciała w ramach różnych dziedzin. Łączność określona była przez klimat epistemologiczny epoki”⁴⁶. Z końcem XVI w. ta wyjątkowa jedność między sztuką a anatomią uległa zachwianiu. Artyści stracili zainteresowanie dla zagadnień naukowych, przyznając supremację w dziele sztuki przede wszystkim komponentowi estetycznemu⁴⁷, a uczeni zakwestionowali przekaz wizualny jako nie w pełni odzwierciedlający prawdę o danym zjawisku. Adeptów sztuki raczej zniechęcano do studiów z natury, wskazując im natomiast wzorce antyczne i renesansowe jako godne naśladowania⁴⁸. Sztuka w pojęciu, jakie o niej istniało w kolejnych epokach stylistycznych, przestała pełnić funkcje poznawcze.

Na drugim biegunie kształtował się jednak inny model nowożytnej ikonografii anatomicznej, który przyznawał pierwszeństwo komponentowi naukowemu nad artystycznym. Rysunki powstające w tym nurcie, będąc wykorzystywane przede wszystkim w celach edukacyjnych oraz służąc przekazaniu pewnej i precyzyjnej wiedzy na temat anatomii człowieka, posiadały charakter naukowych pomocy graficznych, a tym samym utraciły swoją estetyczną wartość. Były one w większości suche, proste i oszczędne, dokładne jedynie pod

⁴⁶ Tamże, s. 138.

⁴⁷ W manierystycznej konwencji ilustracje anatomiczne wykonywali między innymi: Jost Amman i Pietro da Hortona.

⁴⁸ Por.: Z. Ameisenowa, *Problem modeli anatomicznych “écorchés” i trzy statuetki w Bibliotece Jagiellońskiej*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1962, s. 62-63.

względem anatomicznym; zamieszczano je głównie w traktatach naukowych bądź wykorzystywano w trakcie publicznych wykładów jako graficzne prezentacje wykładanych teorii naukowych. Najlepszym przykładem tego typu ilustracji były tablice anatomiczne, szeroko wykorzystywane w XVII w. w czasie wykładów na wielu europejskich uczelniach. Najbardziej popularne w tym okresie były miedziorytnicze rysunki Giovaniego Battisty Canano (1515-1579)⁴⁹ i Gulio Casseriusa (1552-1616)⁵⁰, które wielokrotnie kopiowano. Na przykład tego typu tablicami anatomicznymi, powielonymi z dzieła Casseriusa posługiwano się na uniwersytecie w Rostocku⁵¹. W kręgu oddziaływania tej uczelni powstało też dzieło Waltera Hermanna Ryffa pt. *Anatomii, Contrafactur und Beschreibung aller Glieder menschlichst Körpers mit 25 anatomischen Darstellungen Holzschnitt*, na potrzeby którego autor skopiował przedstawienia płodu ludzkiego z pracy Euchaniusa Roessllina z 1513 r. Powielił również dzieścię ilustracji mózgu i głowy z traktatu Dryandera z 1500 r. oraz sześć z dzieła Vesaliusa⁵². Tablice anatomiczne były niezwykle popularne właściwie do końca XVIII w. Z tego okresu pochodzą dzieła autorstwa Jana Adama Kulmusa z Gdańska (1689-1745), które doczekały się kilkunastu wydań i były zaopatrzone opisami w siedmiu językach, w tym w japońskim.

Tablice anatomiczne stały się obiektem pożądania wielu towarzystw naukowych, uczonych, a nawet osób świeckich. Na przykład John Evelyn, który w 1646 r. zakupił od sławnych bolońskich anatomów Rittersa Vestlingiusa i Athelsteinusa Leonaenasa kilka tablic anatomicznych z przedstawieniami żył, nerwów, płuc i wątroby, które później przesłał do Anglii, do Królewskiego Towarzystwa Naukowego⁵³. W podobny sposób rozpowszechniano również anatomiczne przedstawienia Casseriusa, np. do Rostoku trafiły one za pośrednictwem wrocławskiego lekarza Daniela Rindfleischa (Bucretiusa)⁵⁴, który wcześniej zakupił je od samego twórcy i w 1627 r. podał do druku. Około 30 lat później korzystał z nich

⁴⁹ M. Salomon, *Canano Giambattista*, (w:) *Biographisches Lexikon...*, t. 1, s. 816-817.

⁵⁰ Red. (?), *Casserio Gulio*, (w:) tamże, s. 849-850.

⁵¹ G. H. Schumacher, *Die Geschichte der Anatomie an der 550 Jahre alten Universität Rostock*, Berlin 1970, s. 51-53.

⁵² L. Stieda, *Rüff Jacob*, (w:) *Biographisches Lexikon...*, t. 4, s. 914.

⁵³ H. W. Singer, *Arzneibereitung und Heilkunde in der Kunst*, Dresden 1923, s. 52.

⁵⁴ K. Wernich, *Rindfleisch Daniel*, (w:) *Biographisches Lexikon...*, t. 4, s. 817.

holenderski uczyony Simon Paulli (1603-80) przy redakcji swojego atlasu anatomicznego⁵⁵.

Najbardziej popularnym motywem siedemnastowiecznego malarstwa anatomicznego, były przedstawienia teatrów anatomicznych, zainspirowane tytułową ryciną z pracy Vesaliusa, przedstawiającą wielkiego anatoma wykonującego sekcję zwłok w otoczeniu uczniów. Motyw ten szczególnie rozpowszechnił się na terytorium Północnych Stanów Niderlandów. Tego typu ilustracja pojawiła się na przykład m.in. w pracy Johana Keslinga pochodzenia anglosaskiego, zatytułowanej *Syntagma Anatomicum*, wydanej w Amsterdamie w 1659 r.⁵⁶ Dwie alegorie, nauk przyrodniczych i sztuk pięknych, opierające się o korynckie kolumny flankowały ukazane na drugim planie i mało czytelne przedstawienie teatru anatomicznego, którego uczestnicy bardziej przypominali teatralne kukiełki, niż realistyczne postaci ludzkie. Na ilustracji tej twórca wyraźnie nawiązał do dosłownego znaczenia wyrazu teatr, ukazując centralną scenę i wszystkich „aktorów” prezentowanego wydarzenia w cieniu podniesionej kotary.

Motyw teatru anatomicznego został wykorzystany również przez Andreasa Stocka (1580-1648)⁵⁷ w wydany w 1616 r. dziele autorstwa znanego leidyjskiego anatoma Petera Paawa pt. *Succenturiatus anatomicus continens commentaria in Hippocratem de capitis vulneribus*. Na rycinie jego autorstwa widzimy sławnego anatoma pochylającego się nad trupem oraz licznych gości, senatorów, urzędników, jak również studentów w odświętnych ubraniach, zgromadzonych wokół stołu i skupionych na wykładzie. Ponad całą sceną przedstawiono szkielet jako symbol przemijania i marności rzeczy doczesnych, z inskrypcją *Mors ultima linea rerum*. Kompozycja ta wyraźnie nawiązywała do tytułowej ryciny z dzieła Vesaliusa. Ten sam artysta wcześniej w 1609 r. wykonał inną rycinę, w oparciu o wzór Johana Woundanusa, w której ukazał kilka ludzkich i zwierzęcych szkieletów zasiadających w sześciu rzędach. Motyw centralny tworzył trup leżący na stole i pochylający się nad nim anatom, ze względu jednak na małą skalę tego wyobrażenia właściwie trudno było dojrzeć na nim jakiegokolwiek szczegóły anatomiczne.

⁵⁵ G.H. Schumacher, *op.cit.*, s. 51.

⁵⁶ H. M. Sinclair, A. H. Robb-Smith, *A History of anatomical teaching in Oxford*, London 1950, s. 3.

⁵⁷ M. D. Henkel, *Stock (Stockius) Andries Jacobsz, (w:) Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler...*, t. 32, Leipzig 1938, s. 70.

Trzeci rodzaj ikonograficzny tego typu przedstawień stanowiła rycina z dzieła francuskiego anatoma i lekarza na dworze królewskim, Jeana Riolana Młodsze⁵⁸ pt. *Encheiridium anatomicum et pathologicum adornatum a Ioanne Riolano filio cum figuris* (Leiden 1649) wykonana w 1649 r. przez Reniera van Persyn według wzoru Crispinjan de Passe. Przedstawiała ona tradycyjne ujęcie kilku osób zgromadzonych wokół stołu, na którym dokonywana była sekcja zwłok, lecz tym razem liczny tłum otaczający anatoma ograniczony został do zaledwie czterech obserwatorów. Dwie postaci z przodu przedstawione zostały w sztywnej pozie, zwrócone twarzą do widza. Wszyscy uczestnicy sekcji zostali przez artystę zidentyfikowani za pomocą etykietek, umieszczonych w dolnej partii obrazu.

Do tradycji teatru anatomicznego silnie nawiązywano w siedemnastowiecznym malarstwie rodzajowym tworzonym w Holandii. Adaptacja tego motywu do malarstwa sztalugowego w nowych okolicznościach kształtowania się społeczeństwa holenderskiego oraz w zmienionych realiach polityczno-kulturalnych, miała stać się manifestacją potęgi i mocarstwowej pozycji Północnych Stanów Niderlandów⁵⁹. W tym kontekście przedstawienia sekcji anatomicznych, obok przedstawień gwardii cywilnych i regentów⁶⁰, miały nade wszystko pełnić funkcje portretowe i prezentacyjne. Tego typu ilustracje anatomiczne można również zaliczyć do kategorii przedstawień vanitatywnych, przypominających o przemijaniu czasu, marności wszystkiego i bezwartościowości ludzkich wysiłków. „Pojawiają się one w moralizatorskim klimacie, z precyzyjnymi podpisami (...), na przykład (...) szkielet dumający nad czyjąś czaszką (...), szkielet grabarz wsparty na łopacie”⁶¹. Motywy anatomiczne były więc traktowane przez artystów holenderskich w konwencji rodzajowej, jako dokument z życia codziennego. Większość osób na tego rodzaju obrazach przedstawiana była zazwyczaj w sztywnej postawie, z twarzą zwróconą w stronę widza. Sekcja anatomiczna stanowiła jedynie pretekst do ukazania najwybitniejszych obywateli Lejdy, Amsterdamu czy Delft, czasami też była ona całkowicie niewidoczna, a jej zna-

⁵⁸ Pagel, *Riolan Jean*, (w:) *Biographisches Lexikon...*, t. 4, s. 822-823.

⁵⁹ Por.: *The Golden Age of Dutch painting in historical perspective*, pod red. F. Grijzenhoute, H. van Veen, Cambridge 1999, *passim*.

⁶⁰ Por.: *The Golden Age: Dutch painters of the seventeenth century*, pod red. B. Haaka, New York 1996, s. 104-115.

⁶¹ Cyt. za P. Ariés, *op. cit.*, s. 358.

czenie w całości przedstawianej sceny było marginalne. Większość tego typu obrazów nie powstawała w ogóle na kanwie prawdziwych sekcji, przeprowadzanych w Theatrum Anatomicum. Podobnie jak w rycinach zamieszczanych w naukowych dziełach anatomicznych, również w przypadku malarstwa olejnego przedstawienie budowano wokół centralnego motywu, którym była zazwyczaj osoba dokonująca sekcji, profesor, grający najważniejszą rolę. Wokół niego gromadziła się grupa obserwatorów lub uczniów, i w zależności od tego, ile osób miało być przedstawionych, grupa ta mogła się kształtować od kilku zaledwie osób (np. na obrazie Thomasa de Kaysera *Lekcja anatomii doktora Sebastiana Egbertsz de Vrij* z 1619 r., czy Adriaena Beckera *Lekcja anatomii profesora Fredrika Ruyscha* z 1670 r.) do kilkudziesięciu (jak np. na obrazie autorstwa Aerta Pietersza *Lekcja anatomii doktora Sebastiana Egbertsz de Vrij* z 1603, na którym przedstawiono dwudziestoosmiuosobowy tłum zainteresowanych wykładem).

Do największych osiągnięć w tego typu malarstwie rodzajowym należały bez wątpienia obrazy Rembrandta⁶², a zwłaszcza jeden z nich, zatytułowany *Lekcja anatomii doktora Nicolaasa Tulpa* z 1632 r. Przedstawiono na nim grupę czarno ubranych mężczyzn w białych kryzach, zebranych wokół anatoma dokonującego sekcji zwłok leżących na pierwszym planie, ukosem, nogami ku widzowi. Główną postacią tego przedstawienia był doktor Tulp⁶³, jeden z czołowych uczonych i humanistów amsterdamskich, późniejszy burmistrz tego miasta, który zlecił wielkiemu mistrzowi sportretowanie się w gronie znajomych. Nikt jednak z namalowanych na obrazie mężczyzn, których nazwiska zostały podane na odwrocie obrazu, nie był ani lekarzem, ani studentem medycyny, a dwóch zaledwie należało do zarządzających cechem chirurgów.

W tym obrazie, słusznie uchodzącym za jeden z najwybitniejszych przykładów sztuki holenderskiej złotego wieku⁶⁴, dokonała się z jednej strony pewna prymitywizacja wątków anatomicznych, w tak interesujący sposób z naukowego punktu widzenia podjętych i rozwiniętych

⁶² Por.: J. Barański, *Lekcja anatomii Rembrandta: sekcje zwłok jako ostatni akt spektaklu kaźni*, „Medycyna Nowożytna. Studia nad Kulturą Nowożytną”, t. 5, 1998, z. 1, s. 63-75.

⁶³ D. Guthrie, *op.cit.*, s. 194.

⁶⁴ Por.: J. Białostocki, *Wizerunki człowieka i natury, (w:) tenże, Sztuka cenniejsza niż złoto*, Warszawa 2001, s. 507.

niemal dwa stulecia wcześniej przez Leonarda da Vinci oraz Vesaliusa; prymitywizacja, która polegała na ograniczeniu zakresu ich oddziaływania do sfery estetycznej. Z drugiej jednak strony ich asymilację do malarstwa olejnego i sztalugowego można również traktować w kategoriach pewnego uwznioślenia. Wprawdzie straciły one na wartości jako dzieła naukowe, pomocne w badaniach anatomicznych, lecz mimo to zyskały charakter ponadczasowy i stały się trwałym świadectwem kultury społeczeństwa holenderskiego XVII w.

Kariera omawianego powyżej wątku malarskiego zakończyła się w XVIII w., a ostateczna jego kompromitacja dokonała się w twórczości angielskiego satyryka i moralizatora, Williama Hogartha (1697-1764). W jednej z rycin z cyklu *Four stages of Cruelty* z 1751 r. przedstawił on sekcję zwłok swojego bohatera Toma Nero. Na grafice tej widzimy liczną grupę osób, rozmawiających między sobą i właściwie mało zainteresowanych odbywającą się sekcją. Ponad zgromadzonymi przedstawiono lekarza, który wskaźnikiem pokazywał swoim pomocnikom, w jaki sposób powinni wykonywać sekcję. Jeden z nich przy pomocy długiego noża wydłubywał oko trupowi, a drugi rozcinał jego jamę brzuszną, a organy wydobywane z jej wnętrza wrzucał do stojącego opodal wiadra. W dolnej partii karykatury przedstawiono psa, który pożerał porwane przed chwilą serce, a po lewej stronie ukazano gotujący się kocioł z ludzkimi kośćmi.

Satyrycznych tendencji w ówczesnych sztukach pięknych nie należy jednak utożsamiać z deprecjacją nauki anatomii i jej degradacją w całokształcie nauk medycznych XVIII stulecia. Przeciwnie, rozwój fizjologii oraz anatomii patologicznej⁶⁵, łączącej objawy kliniczne choroby z pośmiertnymi zmianami narządowymi i anatomicznymi, doprowadził do wyraźnego wzrostu znaczenia sekcji zwłok ludzkich w świadomości ówczesnych środowisk naukowych. Anatomia w dalszym ciągu najlepiej rozwijała się w Holandii, a także we Francji i w Wielkiej Brytanii, gdzie na skutek odnowienia uczelni oxfordzkiej⁶⁶ i edynburskiej⁶⁷ nastąpił nagły napływ dużej liczby studentów, a w związku z tym wzrost zapotrzebowania na pomoce na-

⁶⁵ Za głównego twórcę tego kierunku uchodzi Giovanni Battista Morgnani (1682-1771); por.: A. Śródka, *Rozwój nauk podstawowych i przedklinicznych*, (w:) *Historia medycyny*, pod red. T. Brzezińskiego, Warszawa 2002, s. 238-249. Por. też: A. Touwaide, *Surgery*, (w:) *Encyclopedia of the Enlightenment*, s. 1288-1289.

⁶⁶ Por.: H.M. Sinclair, *op. cit.*, s. 14-41.

⁶⁷ Por.: D. Guthrie, *op. cit.*, s. 228-232.

ukowe, w tym również atlasy anatomiczne. Zapotrzebowaniu temu starał się sprostać William Cowper⁶⁸, autor dzieła *Myotomia Reformata: or anatomical treatise on the muscles of the human body* (1724 r.) oraz Francis Nicholis (1699-1778)⁶⁹, który w swoich rozprawach naukowych zademonstrował strukturę serca i przedstawienia naczyń krwionośnych (1773 r.).

Ważnym osiągnięciem na polu wizualnych przekazów anatomicznych były ilustracje angielskiego uczonego Bernhardusa Siegfrieda albinosa,⁷⁰ autora wydanych w 1749 r. *Tables of the skeleton and muscules of the human body*. W większości zostały one wykonane przez holenderskiego grafika Jana Wandelaara (1690-1759)⁷¹, który sam studiował anatomię w Lejdzie pod kierunkiem Frederika Ruy-scha. Zachowane ryciny ukazywały szkielety, bądź nagie postaci ludzkie, nienagane pod względem anatomicznym, w różnych pozycjach i oglądane z różnych stron. Przedstawiano je zazwyczaj w lekkim kontrapoście, z jedną ręką wyciągniętą, drugą opierającą się o bark, na tle klasycystycznego pejzażu z antycznymi ruinami bądź majaczącymi w oddali sylwetkami palladiańskich willi i pałaców. Nieraz też ukazywane one były w otoczeniu bujnej roślinności romantycznego ogrodu angielskiego, pośród porzucanych wokół fragmentów antycznych rzeźb lub innych przedmiotów, nawiązujących treściowo do mitologii czy historii starożytnej. Postaci te, ze swoimi zamyślonymi twarzami, jakby trochę melancholijne, raz przypominały sentymentalnych bohaterów malarstwa Joshuy Reynoldsa (1723-92) i Thomasa Gainsborough (1727-1788), a innym razem zastygłe w swym antycznym spokoju figury z późniejszych dzieł klasycystów francuskich, zwłaszcza Jacquesa Louisa Davida (1748-1825). To ostatnie skojarzenie nasuwa się w szczególności z uwagi na wyjątkowe piękno i harmonijne formy postaci ludzkich i, o dziwo, także szkieletów na ilustracjach Albinusa; ich wewnętrzny spokój i boską bezosobowość. W wielu przedstawieniach upozo-

⁶⁸ M. Salomon, *Cowper William*, (w:) *Biographisches Lexikon...*, t. 2, s. 132-133.

⁶⁹ Pagel, *Nicholls Frank*, (w:) tamże, t. 4, s. 356-370.

⁷⁰ K. Israel, C. E. Daniels, *Albinus Siegfriedus Bernhardus*, (w:) tamże, t. 1, s. 71-73.

⁷¹ Por.: U. G. Boon, *Wandelaar Jan (Joannes)*, (w:) *Allgemeines Lexikon...*, t. 35, Leipzig 1942, s. 141.

wano je na antyczne posągi, przyodziane w tuniki lub obnażone. Szczególnie charakterystyczne pod tym względem są dwa przedstawienia – młodzieńca z wawrzynem na głowie, opartego o postument (może to nasuwać skojarzenia interpretacyjne ze *Śmiercią Marata* J. L. Davida) oraz młodej, pięknej kobiety, z której ramion osuwała się zwiewna tunika, i która przypominała wyłaniającą się z piany Afrodytę. Dodatkowym walorem artystycznym tych przedstawień był fakt, że wykonane one zostały w technice mezzotinty, dzięki której możliwe stało się wydobywanie świateł i półtonów z ciemnego tła, jak również zastosowanie większej skali barwnej niż w innych technikach graficznych. Poza sferą swojej artystycznej wymowy rysunki te posiadały również dużą wartość anatomiczną, zwłaszcza że towarzyszyły im szczegółowe studia nad poszczególnymi częściami i układami funkcjonalnymi ciała ludzkiego. Antyczny i klasycystyczny kostium w przypadku tych przedstawień wspierał jedynie odbiór treści wizualnych i czynił je lepiej przyswajalnymi. Pod tym względem ilustracje w dziele Albinusa stanowiły szczytowe osiągnięcie omawianego tutaj rodzaju przedstawień plastycznych i żadne inne nie dorównały im pod względem formy artystycznej.

W Holandii na szczególną uwagę zasługują dokonania Frederika Ruyscha (1638-1731)⁷², który był twórcą sławnych, na całą Europę preparatów anatomicznych z nastrzykanym układem naczyń krwionośnych. W celu ich wykonania Ruysch używał specjalnego sposobu wytrawiania tkanek, który polegał na tym, że po nastrzyknięciu naczyń masą iniekcyjną, bardzo trwałą i barwną, kładło się narząd do płynu trawiącego, który wprowadzie wytrawiał tkanki, lecz nie naruszał mas iniekcyjnych. W ten sposób najmniejsze rozgałęzienia naczyń krwionośnych ukazywały się w sposób niezmiernie plastyczny. Jego rysunki, głównie przedstawiające w sposób niezwykle precyzyjny strukturę naczyń krwionośnych i ich rozgałęzienia, korespondowały w dużym stopniu z prowadzonymi przez sławnego anatoma doświadczeniami i stanowiły graficzne wyobrażenie przestrzennych modeli, które w późniejszym czasie stały się podstawą stworzonej przez niego kolekcji zbiorów anatomicznych.

Drugim niemniej sławnym holenderskim anatomem był Petrus Camper (1722-1789), autor dzieła pt. *The Works on the Connexion*

⁷² C.E.Daniels, *Ruysch Fredrik, (w:) Biographisches Lexikon...*, t. 4, s. 935.

between the Science of anatomy and the Arts of Drawing, Painting przedstawił swoje poglądy na temat roli sztuk plastycznych w nauce anatomicznej i właściwej formuły przedstawień anatomicznych⁷³. Jego osoba i osiągnięcia są o tyle interesujące, że jako jeden z niewielu ówczesnych uczonych łączył działalność na polu sztuki z dużym zaangażowaniem w sprawy naukowe. Następcą jego w tej dziedzinie był żyjący niemal równocześnie William Cheselden, angielski anatom, który sam ilustrował swoją monografię *Osteographia* (1733 r.)⁷⁴.

We Francji natomiast jako wybitny ilustrator dzieł anatomicznych zasłynął jeden z najślawniejszych ówczesnych naukowców, filozof przyrody, anatom, artysta i pisarz w jednej osobie, Jacques Gautier D'Agoty⁷⁵. Rysunki anatomiczne⁷⁶ jego autorstwa są interesujące z uwagi na ich ciekawą formę artystyczną, głęboko zakorzoną w rokokowej stylistyce francuskiej⁷⁷. Łączyły one bowiem doskonałość jasnej i stonowanej kolorystyki z idylliczną poetyckością i gracją wczesnego stylu Ludwika XV, stwarzając teatralno-baśniową formę *de fêtes galantes*. Postaci ludzkie, malowane w sposób swobodny, dynamiczny, fakturalny, pełne finezji i lekkości, owiane były jakby poetycką melancholią mistrza Antoine Watteau (1684-1721), popadającą jednak czasami w sielankową konwencję. Niektóre z nich, częściowo odziane w dworskie stroje lub kostiumy pastoralne, sprawiały wrażenie bohaterów sielskich zabaw towarzyskich na łonie natury, frywolnych scen mitologicznych i rodzajowych, scen z *commedia dell'arte* i maskarad karnawałowych. Miękki i wyrafinowany rysunek oraz finezyjna kolorystyka poszczególnych elementów anatomii człowieka, pozwalała je uznać za prawdziwe dzieła sztuki, godne egzemplifikacje stylistyki rokokowej w naukach przyrodniczych. Szczególnie charakterystyczne pod tym względem były trzy

⁷³ Por.: C. J. Doets, *De Heelkunde von Petrus Camper (1722-89)*, Leiden 1948; M. Baxandall, *The Bearing of the Scientific Study of Vision on Painting in the 18th Century: Pieter Camper's De Visu (1746)*, (w:) *The natural sciences...*, s. 125-133; F. T. Scholten, *Camper Petrus*, (w:) *Saur Allgemeines Künstler – Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. 16, pod red. G. Meissnera, Leipzig 1997, s. 31.

⁷⁴ (?) Magnus, *Cheselden William*, (w:) *Biographisches Lexikon...*, t. 2, s. 6.

⁷⁵ (?) Pegal, *Gautier d'Agoty Jacques*, (w:) tamże, s. 700.

⁷⁶ Rysunki te zamieszczone zostały w czterech głównych dziełach: *Myologie (1745/6)*, *Anatomie de tête (1748)*, *Anatomie des Viscères (1754)* i *Marseiller – Supplement (1759)*.

⁷⁷ Por.: A. Ziemia, *Rokoko*, (w:) *Słownik terminologiczny...*, s. 351-352.

ilustracje przedstawiające brzemiennie kobiety, których sylwetki malowane w sposób lekki i swobodny ukazano w wyrafinowanych pozycjach; dwie siedzące z wyrazem zadumy na twarzy, trzecią w uroczym podskoku z wyciągniętymi ku górze rękoma.

Na przykładzie omówionej powyżej grupy ilustracji anatomicznych można sformułować pogląd o istotnych przeobrażeniach w zakresie modelu funkcjonalnego przekazu wizualnego w naukach przyrodniczych. Kształtując się w okresie renesansu na fundamencie całkowitego zespolenia i integracji, w stuleciu następnym został on ograniczony do czysto estetycznego aspektu. W XVIII w. mogłoby się zdawać, iż nastąpił częściowy powrót do szesnastowiecznej, ścisłej współpracy między naukami przyrodniczymi a sztukami plastycznymi, a pogląd ten byłby tym bardziej uzasadniony, że w tym okresie w wielu przypadkach dochodziło do utożsamienia roli artysty i naukowca. Jednak w przeciagu omawianego okresu tak dalece uległ zmianie sam standard nauki anatomicznej oraz zakres i siła oddziaływania sztuk pięknych, że ponowna ich integracja była niemożliwa; niemożliwa nawet mimo tego, że wiele anatomicznych ilustracji z XVIII stulecia posiadało również walor artystyczny. Artyzm ich stanowił jednak aspekt autonomiczny i zewnętrzny względem przekazywanych treści naukowych, a nie stanowił ich esencjonalnej wartości. Dla szesnastowiecznych artystów i naukowców anatomia służyła odkryciu piękna i harmonii ciała ludzkiego oraz wpisywała się w humanistyczne dążenia do poznania człowieka. Natomiast osiemnastowieczny patolog, badający ludzkie ciała pod względem anatomicznym, dążył do ustalenia na tej podstawie przyczyny choroby i śmierci. Albowiem – jak twierdził Giovanni Battista Morgagni – choroba często zostawiała ślady w tkankach, a studiowanie tych śladów mogło wykazać błędy w dawniejszych sądach i prowadzić do udoskonalenia sztuki leczenia.

W niniejszym studium temat ikonografii anatomicznej w sztukach plastycznych w czasach nowożytnych i jej związku z procesem modernizacji nauk przyrodniczych został zaledwie naszkicowany. Wyczerpujące jego przedstawienie wymagałoby dodatkowych studiów i obszerniejszego opracowania, dlatego przytoczone rozważania mają na celu jedynie przybliżenie zagadnienia, zaledwie marginesowo poruszanego w dotychczasowej historiografii polskiej. Pozostaje mieć nadzieję, że problematyka ta okaże się bardziej interesującą dla współ-

rec. prof. dr hab. T. Brzeziński

czesnych badaczy nauk medycznych i doprowadzi w przyszłości do powstania bardziej szczegółowych studiów ją poruszających.

Summary

The anatomy of plastic arts nowadays

The main subject of the present paper is to illustrate some aspects of the relation between art and medicine in early modern Europe. The aim of this research is to show how the human body was perceived by the people at that time, and what changes in presentation of the human body appeared during this long period of time and what factors evoked them. The basic sources for this research are the popular and medical illustrations which were the basis of medical knowledge in early modern Europe and influenced the consciousness and intellectual development of the widest circles of readers. At the beginning the author dealt with the issue of the image of the female body in the discourse of medicine and science. Then she tried to show to what extent the way human body was presented in arts was correlated with the development in medicine and focuses on different ways of presenting the human body from the middle ages to the end of 18th century.