

Magdalena Rembowska-Płuciennik

Lekcje anatomii : według Anny Wieczorkiewicz

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (77), 115-121

2002

Artykuł został 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.

Lekcje anatomii (według Anny Wieczorkiewicz)

Cisza muzealnych sal, nieruchomość i dostępność eksponatów oddanych zwiędzającym są jedynie pozorem. Ukrywa on przemyślnie mechanizmy manipulacji, dzięki którym muzeum wydaje się przybytkiem wiedzy niekwestionowanej i obiektywnej. Tymczasem instytucja ta wykorzystuje rozmaite strategie przekazu i konstruuje swoje własne sensory. Oglądający zobaczy specjalnie dla niego przygotowaną muzealną makietę rzeczywistości – odsyła ona poza siebie samą, do sfery władzy nad porządkowaniem i interpretacją wiedzy o świecie. Muzeum nie prezentuje bezstronnie wytworów ludzkiej cywilizacji; dokonuje ich selekcji i reiteracji przez własną politykę poznania i reprezentowania jego efektów. Autorytatywność i prestiż instytucji zasłania się hasłem misji – stania na straży uniwersalnego „kościola pamiętek”. Ale tej skomplikowanej gry między władzą a służebnością nie jest świadom każdy, kto wizytuje szacowne mury – takie nastawienie umożliwi bowiem dekonstrukcję muzealnego dyskursu, odkrycie figur jego retoryki.

Takiego demaskatorskiego zabiegu dokonała w swej książce *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia* Anna Wieczorkiewicz¹. Jest to kolejna pozycja z wydawniczej serii „Przygody ciała”. Praca ta wpisuje się w krąg zagadnień szczególnie frajdujących dla współczesnej humanistyki; łączy w sobie problematykę multidyscyplinarnej teorii reprezentacji oraz dynamicznie rozwijające się tzw. *body studies*. A jednocześnie staje się doskonałym przewodnikiem dla zainteresowanych kwestiami obu tych dziedzin wiedzy, gdyż zawiera bogate wskazówki bibliograficzne, dotyczące także najnowszej polsko- i obcojęzycznej literatury przedmiotu. Tok wywodów zajmujących niemal 350 stron uzupełniają jeszcze obszernie przypisy. Cytowane materiały źródłowe pochodzą z różnych gałęzi nauki – od socjologii, filozofii, historii sztuki po medycynę. Dzięki temu autorce znakomicie udaje się przedstawić interesujące ją kwestie w ujęciu interdyscyplinarnym.

^{1/} A. Wieczorkiewicz *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia*, Gdańsk 2000.

Roztrząsania i rozbiory

Książka ma niezwykle przejrzystą kompozycję – dwadzieścia siedem zwartych rozdziałów poprzedza rozbudowany autorski wstęp. Wyjaśnia on kluczowe dla pracy pojęcia: retoryka i topika ciała, sytuacja muzealna, muzealne doświadczenie. Dokonuje też wstępnej konfrontacji współczesnych teorii humanistycznych na temat ludzkiego ciała z metodami prezentowania go w przestrzeni muzealnej. Od naoczności osobiście obejrzanych wystaw przechodzi więc autorka do komentarza wykraczającego daleko poza problemy ekspozycji. Ekspozycja ta obejmuje również publiczne wystawianie ciała w dawnych muzeach czy zbiorach osobliwości, w teatrze anatomicznym i w salonie figur woskowych. Omawiając strategie reprezentacji cielesności, Wieczorkiewicz wzbogaciła swą książkę licznymi ilustracjami. Znajdują się tu (nierzadko wstrząsające) wizerunki modeli anatomicznych dawnych i współczesnych, eksponatów, które trudno zaklasyfikować i jako ciała ludzkie, i jako przedmioty.

Temat tej publikacji został przez autorkę określony przewrotnie wąsko. Jak sama zadeklarowała, podniętą do jej napisania były „szczegółowe kwestie muzeologiczne, historia tworzenia figur woskowych, kulturowy stosunek do martwego ciała, dzieje muzealizacji szczątków ludzkich, historia odkrywania i eksponowania mumii egipskich”^{2/}. Z precyzją chirurga lub naukowca rozwijającego bandaże starożytnej mumii badaczka rozsupłuje osnowę konwencji spowijającą tytułowe eksponaty – ludzkie ciała i ich modele zamknięte w muzealnych salach. Przecinać, rozkrawanie powłok należy uznać za najważniejszą metaforę metodologiczną i epistemologiczną tej pracy. Jej przedmiotem jest bowiem ciało poddane wielorakiej przemocy – analizie anatomicznej i sekcji oraz ponownemu scaleniu przez kulturowo zmienne sposoby reprezentacji cielesności. Głównym obiektem oglądu staje się nagie, martwe ciało ludzkie wystawione na pokaz: w teatrze anatomicznym, na planszy medycznej, w formie woskowego modelu lub zmumifikowanych zwłok. Wieczorkiewicz pokazuje, że tego ciała nie da się jednak ani zobaczyć, ani opisać bez pośrednictwa wielu strategii reprezentacji^{3/}. Ciało obserwowane wymyka się bowiem bezpośredniemu doświadczeniu; choć stanowi ono ośrodek świadomości, to jej nie wyczerpuje, pozostając ambiwalentne ontologicznie i poznawczo. Jedno pozostaje pewne – ciało umożliwia każdą dziedzinę ludzkiej aktywności i każda z tych sfer musi się uporać z cielesnością dla własnych celów. Dlatego język opisu ciała to polifoniczny chór języków wielu nauk, w obrębie których powstaje historycznie uwarunkowana wizja cielesności.

Ta polifonia to również zasługa erudycji badaczki, która omawia wiele kulturowych aspektów cielesności. Wieczorkiewicz rozpatruje wizje ciała na niezwykle rozległym tle kulturowym, poruszając się w obszarze szeroko pojętej antropologii.

^{2/} Tamże, s. 357.

^{3/} Prezentowana książka w istotny sposób uzupełnia wydane w ostatnich latach publikacje z zakresu tematyki wizualizacji ciała – jak choćby M. Bakke *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000; oraz *Metamorfozy ciała. Świadectwa i interpretacje*, red. i wstęp D. Czaja, Warszawa 1999.

Re(de)konstruuując konwencjonalne sposoby ukazywania ciała, dotyka autorka kwestii tyleż delikatnej, co kontrowersyjnej. Analizuje mianowicie sytuacje wykorzystywania ciała ludzkiego jako materii, tworzywa, którego fragmentaryzacja i synteza według norm poszczególnych nauk stanowi, zdaniem Wieczorkiewicz, model konstruowania wszelkiej wiedzy w ogóle. W *Muzeum ludzkich ciał* nieustannie stawiane jest pytanie, jak kultura traktuje zetknięcie z ciałem odpersonalizowanym, pozbawionym tożsamości. Muzeum zezwala na takie praktyki, stara się je jednak uprawomocnić – władzę, która zdolna jest legitymizować skrajnie przedmiotowy stosunek do ludzkiego ciała, uosabiają w omawianej książce Anatom, Modelator i Naukowiec. To ich dyskursy o cielesności, prezentowaną przez nich aksjologię i wykorzystywaną topikę cielesności uznaje autorka za najbardziej znaczące dla konceptualizacji ciała – w jej rozwoju od renesansu po wiek XX.

Książka obejmuje przede wszystkim anatomiczne (szerzej – medyczne) i naukowe narracje o ciele. Każdej z nich badaczka stawia te same fundamentalne pytania: w jaki sposób dana dyscyplina wykorzystuje ciało ludzkie i jakich środków wizualizacji używa, by zastosowana względem niego przemoc została zaakceptowana przez patrzącego? Wieczorkiewicz z wielką finezją odstawia topikę cielesności, która poszczególnym dyskursom o ciele nadaje charakter rzekomo przezroczyściego medium pomiędzy materialnością ciała a jego kulturowo uświęconym przedstawieniem. Wymienioną w podtytule „anatomie spojrzenia” można rozumieć dwojako. Oznacza ona demaskatorskie zabiegi autorki, która rozcina kokon konwencji przedstawiania nagiego, martwego ciała wystawianego w swej bezbronności na widok publiczny. Równocześnie jednak autorka snuje pasjonującą opowieść o taksującym, autorytarnym spojrzeniu, jakim na takie ciało patrzyli wymienieni dysponenci władzy, zagarniając je dla własnych, często dwuznacznych moralnie celów.

Akt spojrzenia na coraz to inne wymiary cielesności odgrywa rolę głównej zasady organizującej zgromadzony w książce bardzo obfity materiał. Historia tworzenia i eksponowania figur woskowych i modeli anatomicznych pozwoliła autorce unaocznic kulturowy stosunek do ludzkiej powierzchowności, integralności powłoki cielesnej, którą interpretuje zawłaszczające ciało „spojrzenie lekarza” i „spojrzenie artysty”. Wytworem zaprojektowanych przez nich sensów jest właśnie woskowy model anatomiczny – prowokujący czy wprost uwodzący zestetyzowaną „mięśnością”. Wieczorkiewicz ukazuje, w jaki sposób pojawiła się ta dwuznaczność przedstawienia, prezentując zmiany, które nastąpiły w medycynie oraz sztuce renesansu i baroku. Wtedy bowiem doszło do skojarzenia obrazów miłości i śmierci, rozkoszy i choroby, wizerunek rzekomo obiektywny i naukowy ociera się o pornografię, kultura – o naturę.

Kultura jednak nie cofa się przed spojrzeniem w głąb ciała, przed naruszeniem jego elementarnej spójności, by odsłonić na prawdziwym szkielecie ludzkim to, co tak bezwstydnie prezentuje woskowy fantom. Jednym z najbardziej sugestywnych fragmentów książki (choć ze względu na tematykę należałoby powiedzieć: spektakularnych) jest opis organizacji, funkcjonowania i ideologii teatru anatomiczne-

go. Początki i rozwój tej niezwyklej instytucji sytuuje badaczka na tle starożytnych i średniowiecznych poglądów na somatyczny wymiar ludzkiego istnienia – naukowa dociekliwość ludzi renesansu musiała przeformułować religijną sankcję dla jedności ciała i prawa do godnego pochówku. Stąd teatralizacja pracy anatoma, którą opisuje się w *Muzeum ludzkich ciał*, określa nie tylko wystrój architektoniczny miejsc przeznaczonych do pokazowych sekcji. Nabiera ona wręcz charakteru misterium znakowego, które łągodzi zinstytucjonalizowane okrucieństwo przedsięwzięcia⁴. Wieczorkiewicz pokazuje, jak rozbudowanych strategii prezentacji potrzebowały uniwersytety, anatomowie działający pod ich auspicjami, by rozkrwane zwłoki przestały straszyć, a zaczęły uczyć i intrygować. Ciało służyło bowiem jako materiał ilustracyjny dla gromadzonej i kulturowanej wiedzy spekulatywnej o człowieku. Stosownej symboliki wymagały też ikonograficzne przedstawienia sekcji zamieszczane w podręcznikach anatomii i medycyny, komponowane w poli-semiczne anegdoty, w których martwy człowiek jawi się jedynie jako marginalny element w konstruowaniu wiedzy. Rozbudowane dekoracje są także potrzebne, gdy akt otwarcia ciała służyć ma już nie tyle nauce, ile wprost karnawałowi czy też moralnemu pouczeniu. Historia *locus anatomicus* posłużyła autorce do zbudowania pasjonującej opowieści o władzy nad uprzedmiotowionym ciałem – władzy naukowego logosu, państwowej organizacji i wizualizującego przedstawienia.

Rozdziałem kluczowym dla tej publikacji – najważniejszym pryzmatem do oglądu ciała martwego, woskowego czy zmumifikowanego – jest część pt. *Ta oszustka, konwencja*. Prezentuje on najpełniej główną tezę Wieczorkiewicz, iż każda koncepcja antropologiczna jest pochodną zastosowanych do jej konstrukcji strategii eksplikacji i perswazji niezależnie od tego, czy pretenduje ona do naukowej „obiektywności” czy też artystycznej ekspresywności. Autorka ukazuje, jak skomplikowane związki między wiedzą medyczną, anatomiczną, estetyką i etyką pozwalały nadać rozplatanemu ciału kontekst kamuflujący akt przemocy wobec niego. W renesansie mógł to być patetyczny gest w wykonaniu postaci odartej ze skóry lub symboliczny pejzaż, w którym ją umieszczano. Motyw okaleczonego Marsjasza-świętego Bartłomieja, służący jednocześnie jako anatomiczna makietka można wręcz uznać za wiązkę intertekstualnych (i intersemiotycznych) odniesień, która skupia w sobie osnowę rozmaitych dyskursów tej niezmiernie bogatej publikacji.

Fragment poświęcony ikonograficznym strategiom prezentacji ciała ma jednak nieco ambiwalentny status w obrębie kompozycji książki jako całości. Jest bowiem doskonałą wykładnią tez badaczki, zwieńczeniem jej misternie skonstruowanej

^{4/} Wieczorkiewicz nie rozwija szerzej w tym miejscu wątku, który wydaje się jednak istotny. Niewiele uwagi poświęca granicom religijnym i moralnym, jakie narzucano w różnych okresach poznaniu ludzkiemu. Kulturowy stosunek do ciekawości odgrywa przecież kluczową rolę w przypadku eksponowania tak niezwyklej obiektu, jak choćby ludzkie ciało. Ten problem natury moralnej i filozoficznej przedstawia np. K. Pomian w swej książce *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, przeł. A. Pieńkos, Warszawa 1996.

interpretacji, a jednocześnie wnioski z tego rozdziału powracają w formie wariacji przez kolejnych szesnaście części. Opowieść rozpoczęta genealogią figury woskowej cofa się następnie ku początkom wiedzy, która ową formę do życia powołała, by powrócić do dziejów najstławniejszych modeli woskowych, rekapitułując wyprowadzone wcześniej twierdzenia. Sprawia to niekiedy wrażenie nużących repetycji lub nadmiaru materiału badawczego, do którego teoretyczny komentarz już został przedstawiony. Być może, refreniczność niektórych wątków można wytłumaczyć chęcią ściślejszego powiązania ze sobą refleksji na temat trzech prezentowanych postaci ciała, które zafrapowały badaczkę w przestrzeni współczesnego muzeum. Mimo to jednak odczuwa się dużą autonomiczność poszczególnych części, zwłaszcza tej poświęconej historii badań nad mumiami egipskimi – tutaj najwięcej miejsca zajmują zagadnienia *stricte* muzealne lub wręcz archeologiczne, co wyraźnie zawęża obecne w poprzednich rozdziałach pole odniesień.

Te trzy specyficzne sytuacje kontaktu z ciałem martwym lub woskowym kumulują w sobie, zdaniem Wieczorkiewicz, problematykę kluczową dla klimatu duchowego poszczególnych epok. Nie zagłusza to jednak poczucia, że opisywane przez nią praktyki są swego rodzaju ekscysem, doświadczeniem granicznym w obrębie kulturowo akceptowalnego stosunku do ludzkiej cielesności. Jednak ciało chore, uznane za patologiczne lub martwe można ujmować nie tylko w kontekście egzorcyzmów, które odprawia nad nim kultura. Dlatego też przywoływane przez autorkę przykłady malarskich wizerunków sekcji prowokują do stawiania pytań o tło znacznie szersze, o możliwość wyjścia poza przedmiot stematyzowany w postaci kolejnych lekcji anatomii według Rembrandta. Czy tylko one wiążą się z barokową koncepcją cielesności – czy nie prezentują jej w równym stopniu autoportrety malarza z ukochaną Saskią lub też jej wizerunki malowane na wyścigi ze śmiercią kładącą się już cieniem na modelkę? Wśród licznych przywoływanych przez autorkę kontekstów brakuje więc nieco tych przedstawień, które nie tematyzują tylko i wyłącznie interesujących badaczkę modelowych sytuacji, a które mogłyby być kontrastowym uzupełnieniem przedstawionych tez. Przykładem takiej jednostronności ujęcia może być potraktowanie pewnego epizodu z czasów rewolucji francuskiej. Badaczka, opisując dzieje i zmienność funkcji figur woskowych, wspomina o praktykach Madame Tussaud, która ostatecznie przekształciła ekspozycję modeli w popularne i intratne masowe widowisko. Do tworzenia wiernych podobizn osób publicznych wykorzystywała ona odlewy głów ściętych na gilotynie. Z tego mniej więcej okresu pochodzi słynny portret zamordowanego Marata, pędzla Jacquesa Luisa Davida, wykonany dla uhonorowania męczennika rewolucji, a więc w celu „uduchowienia” schorowanego, wyniszczonego chorobą ciała. Zestawienie tych dwóch przedstawień zwłok – najdalej posuniętej dosłowności modelu woskowego i dzieła sztuki – ujawnia nie tylko kwestię, którą autorka postawiła w centrum swoich zainteresowań – wpływ sztuk pięknych na sztukę modelatorską. Przecież ciało „zmuzealizowane” to głównie tysiące jego wizerunków zgromadzonych w muzeach i galeriach świata, dowolnie deformowane przez rozmaite, coraz to nowe konwencje reprezentacji. Można bowiem przewrotnie zadać

Roztrząsania i rozbiory

pytanie: co tak naprawdę odróżnia woskowe i malarskie sposoby wizualizacji ciała? Artur Schopenhauer udzielał takiej oto odpowiedzi:

Zasada estetyczna, o której mowa [unikanie dosłowności w sztuce – M. R.-P.] tłumaczy też, czemu figury woskowe nie dają nigdy estetycznego efektu i dlaczego nie są właściwie dziełem sztuki, choć w nich właśnie naśladowanie natury osiąga stopień najwyższy: nie zostawiają żadnego pola dla fantazji. Rzeźba daje mianowicie sam kształt bez barwy, malarstwo daje barwę, lecz tylko cień kształtu; oboje odwołują się więc do fantazji widza. Natomiast figura woskowa daje wszystko na raz, zarówno kształt, jak barwę i przez to powstaje na pozór rzeczywistość, a dla fantazji brak miejsca.⁵

Oczywiście, to nie ciało w koncepcjach sztuk plastycznych jest głównym tematem książki Anny Wieczorkiewicz. Wydaje się jednakże, iż tego kontekstu oczekiwać może czytelnik próbujący powiązać omawiane zjawiska ze znanymi sobie tendencjami w sztuce. A do tego *Muzeum ludzkich ciał* prowokuje nieustannie, skłaniając do rewizji percepcyjnych przyzwyczajzeń, co stanowi niewątpliwie wielką zaletę tej narracji. Niedosyt pozostawiają zbyt ogólnikowe wzmianki o współczesnych metodach wizualizacji cielesności. Dziwi na przykład pominięcie tych praktyk, które nasuwają intuicyjne skojarzenia z dawnymi działaniami anatomów otwierających ciała z poszanowaniem dla widowiskowych walorów tego aktu. Do takich paraleli skłaniają choćby chirurgiczne *happenings* francuskiej artystki (dla niektórych „artystki”) Orlan, która własną twarz traktuje niczym kostium (konwencji?) nadający się do ciągłych przeróbek.

Niespodziewaną podniętą intelektualną, jakiej dostarcza ta książka, być może już poza intencją autorki, jest pokusa, by pójść tokiem jej myślenia przez gąszcz konwencji... literackich. Ten trop poddaje w jednym miejscu ona sama, nie omawiając go, rzecz jasna, szerzej. Cytuje mianowicie wiersz Jerzego Skolimowskiego *Kobieta na ekranie*. Oto jego fragment:

Plan ogólny / Smukły powiew / Ruch owalny [...]

Plan amerykański (popiersie) / Ciało pęcznieje w wykrzyknik [...]

Zbliżenie jak lancet / Mięso / Obce / Odrażające [...]

W obrazie przenikania przez skórę literacki montaż działa w sposób podobny do cięć lancetu chirurga i jego metaforycznego przedłużenia – oka kamery. Kluczowe kategorie używane przez Wieczorkiewicz w jej pracy to przecież pojęcia z zakresu sztuki słowa: retoryka ciała, topika cielesności, narracje o ciele. Pojawia się więc ciekawość, której jeszcze literaturoznawstwo nie zaspokoiło w wystarczającej mierze – czy ciało może uwieść poetykę (by posłużyć się parafrazą tytułu szkicu Anny Łebkowskiej⁶). Przytoczony wiersz zdaje się dobrym materiałem, by to sprawdzić.

^{5/} A. Schopenhauer *O samej istocie sztuki*, w: tenże *Świat jako wola i przedstawienie*, przekł. i komentarz J. Garewicz, Warszawa 1995, s. 584.

^{6/} A. Łebkowska, *Czy pleć może uwieść poetykę?* w: *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasiak, Warszawa 1995, s. 78-93.

Rembowska-Płuciennik Lekcje anatomii...

Ciało zostało tu zaprezentowane przez serię obrazów, ukazującą kolejne fazy zbliżenia do jego powierzchni. Niepokojąco zmniejszany dystans do cudzego ciała odbieranego wszystkimi zmysłami wywołuje w podmiocie lirycznym wstręt do ujawnionej nagle w całej pełni mięsności powabnego z oddali ciała. Metaforyka implikuje drastyczną różnicę między impresjonistycznym przedstawieniem zarysu ciała (Smukły powiew / Ruch owalny) a naturalistycznym zamiłowaniem do drastycznego szczegółu (Mięso / Obce / Odrażające). Literatura posługuje się przeciwieństwami własnymi teoriami widzenia⁷, tworzy własne hierarchie zmysłów i sposoby wyrażania doświadczeń cielesnych. A służyć temu mogą wszelkie środki stylistyczno-kompozycyjne. Książka Anny Wieczorkiewicz na pewno może podsunąć wiele pomysłów interpretacyjnych temu, kto zechce opisać, jak ciało staje się słowem. Aby nawiązać do sytuacji opracowanych przez autorkę *Muzeum ludzkich ciał*, proponuję literacki hymn do cielesnej *vanitas* z niezrównanego misterium narracyjnego Jacka Baczaka:

Patrzyłem na ciała, które czasem przerażały mnie swoim zniszczeniem i zdeformowaniem.

Była we mnie odraza, która w miarę przyzwyczajania się i poznawania ich powoli gasła. Aż w końcu postrzegalem w nich zupełnie inne piękno. Piękno bezradności i nasycenia. Wyczerpania.⁸

Magdalena REMBOWSKA-PLUCIENNIK

^{7/} Zob. np. B. Sienkiewicz *Literackie teorie widzenia*, Poznań 1992.

^{8/} J. Baczak *Zapiski z nocnych dyżurów*, Kraków 1995, s. 50.