

Barański, Jarosław

Lekcje anatomii Rembrandta: sekcje zwłok jako ostatni akt spektaklu kaźni

Medycyna Nowożytna 5/1, 63-73

1998

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.

Jarosław Barański

Lekcje anatomii Rembrandta: sekcje zwłok jako ostatni akt spektaklu kaźni

Dwa obrazy Rembrandta, „Lekcja anatomii doktora Tulpa” (1632) oraz „Lekcja anatomii doktora Dejmana” (1656), namalowane zostały prawie dwieście lat po wydaniu przez Guido de Vigevano ilustrowanego atlasu anatomicznego (1345), tyleż samo po pierwszych oficjalnych sekcjach zwłok dokonywanych w Padwie na umarłych z niewiadomych przyczyn podczas dżumy (1340) i prawie sto lat po *De humani corporis fabrica libri septem* Andreasa Vesaliusa (1543) i pracach Miguela Serveto *De trinitatis erroribus* oraz *Restitutio christianismi* (1531). Wydaje się więc, że temat malarski ma swoją kulturową historię i jest jedynie świadectwem zastanej już praktyki lekarskiej. Tym bardziej, że lekcje anatomii odnajdują swe miejsce dość często w siedemnastowiecznym malarstwie. A jednak oczywistość, którą oferuje „czysta logika” rozwoju medycyny, kryje w sobie splot wielu zdarzeń kulturowych, dzięki którym współczesna medycyna mogła zaistnieć. XVII wiek to stulecie publicznych lekcji anatomii, włączonych w dystrybucję kary, jaką zakładał spektakl kaźni ciała; to wiek upowszechniania się filozofii empirycznej

i indukcyjnej, jak również mechaniki, narodzin kartezjańskiego racjonalizmu oraz, co niemniej istotne, czas rozkładu powszechnych w średniowieczu figur kulturowego myślenia o ciele ludzkim i chorobie; rozkładu, z którego wyłania się praktyka czystości, poprzedniczka dziewiętnastowiecznej higieny.

W tym splocie zdarzeń swoją rolę odegrały również epidemie i choroby skórne, które po roku 1300 stanowiły przedmiot lęku i bojaźni całej Europy. Było to doświadczenie przeraźliwej metamorfozy w wyglądzie zewnętrznym człowieka. Wrzód staje się symptomem toczącej wewnątrz ciała choroby, która psuje krew. Piękno ciała jeszcze w średniowieczu tkwiło w skórze, a wewnątrz ciała było jedynie workiem nieczystości, który skóra okrywała¹. Teraz i ona jest znakiem rozkładu, tak odrażającego, jak i fascynującego pośredniowieczną Europę. To prawdopodobnie choroby skórne utwierdzają przekonanie, że można na ciało oddziaływać środkami materialnymi. Staje się ono zasadą medycyny na opak, medycyny ludowej: „*Paracelsus, paląc uczone księgi całej dawnej medycyny, greckie, żydowskie i arabskie, stwierdza, że jedynie z medycyny ludowej, od dobrych kobiet, owczarzy i katów zdołał się czegoś nauczyć*”². Ta właśnie medycyna rehabilituje brzuch i funkcje trawienne, a z wnętrza ciała zdejmuje odium nieczystości: objaw fizyczny jest czysty i nie można ukrywać go przed spojrzeniem i badaniem.

Po to jednak, aby wewnątrz ciała stało się przedmiotem badania medycyny, obiektem opisu anatomicznego, musiało zostać odsłonięte – i to w dwojaki sposób: najpierw jako publiczny spektakl, a później jako miejsce organów o określonych funkcjach. Uczynić je przedmiotem zmysłowego oglądu podczas karni ciała oznacza przesunięcie granic nie tylko widzenia ludzkiego ciała, ale przede wszystkim możliwości ingerowania w nie. Odkrycie przez średniowiecze drzeworytu i osiągnięcie około 1400 roku pewnego koniecznego stopnia „*w rozwoju realistycznej ekspresji, który umożliwiał przedstawienie rozkładu zwłok w rzeźbie i malarstwie*”³, następnie popularność akwaforty przyczyniły się do tego, że wewnątrz ludzkiego ciała było dostępne już dla każdego. Po-

¹ Pisał średniowieczny zakonnik: „Piękno ciała tkwi wyłącznie w skórze. Gdyby bowiem ludzie mogli zobaczyć, co się znajduje pod skórą, gdyby tak mogli ujrzeć wewnątrz (...), mierzyłoby ich spoglądanie na kobiety. Ich powab składa się z flegmy i krwi, z wilgotności i żółci. Gdyby ktokolwiek zastanowił się, co ukrywa się w dziurkach od nosa, w gardle i w brzuchu, doszedłby do wniosku, że tam tylko nieczystości. A jeśli nie możemy nawet czubkiem palca dotknąć flegmy czy kału, jak przeto możemy pragnąć obejmować worek łajna”. (J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, Warszawa 1966, s. 171).

² J. Michelet, *Czarownica*, Londyn 1993, s. 86.

³ J. Huizinga, op.cit., s. 171.

znanie empiryczne i mechanicystyczny obraz świata odkryły w owym bezładzie swoistą maszynerie, jaka rządzi się swoistymi prawami, decydującymi także o naszym zdrowiu i chorobie. Jest znamienne, że *Człowiek-maszyna* La Mettriego ukazuje się w 1747 roku w Lejdzie, mieście rodzinnym Rembrandta, wieńcząc tym samym proces odsłaniania wnętrza ciała ludzkiego. Jest również znamienne, że kolejne wydania *Novum organum* ukazują się w Lejdzie w 1645 i 1650 roku; że wreszcie to holenderscy przyjaciele Kartezjusza namawiali go, aby zajął się w swej filozofii naturą żywą, co też uczynił w *Namiętnościach duszy* w 1649 roku.

Wspomniany wyżej splot wielu zdarzeń kulturowych umożliwił nie tylko temat anatomiczny w malarstwie, ale i jego malarską ekspresję. Jest również świadectwem przełomu w rozwoju medycyny, który Rembrandt w swych „*Lekcjach anatomii*” uchwycił.

1. Pejzaże anatomiczne „*Lekcji*” Rembrandta: pejzaż jawny



„*Lekcja anatomii doktora Tulpa*” była obrazem ważnym dla Rembrandta: było to pierwsze poważne zamówienie; po raz pierwszy dokonał Rembrandt 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. „Lekcja anatomii” snuje opowieść o doktorze Tulpie i jego anatomicznym ćwiczeniu, co jest *pejzażem jawnym*, a jednocześnie ukrywa to, co znajduje się poza perspektywą ramy obrazu, a będące *pejzażem zarzuconym*. Nadto jeszcze „Lekcja anatomii” zawiera w sobie *pejzaż dyskretny*, ten, który jest kulturowym tłem wyłonienia się tematu malarskiego. Spróbujmy prześledzić najważniejsze wątki tych pejzaży anatomicznych.

Pejzaż jawny przedstawia doktora Nicolasa Tulpa i członków lekarskiego cechu. Jedyne doktor Tulp jest tutaj lekarzem i to on jest główną postacią, co podkreśla kapelusz na jego głowie (aczkolwiek wszyscy nosili kapelusze, nawet w domu podczas zimy, pory roku, w której owa lekcja doktora Tulpa miała miejsce). Malarstwo historyczne odciska tu wyraźne piętno na portrecie członków cechu: wszyscy oni są uwikłani w dramaturgię spektaklu anatomicznego, czego świadectwem są emocje oddane na twarzach uczestników lekcji. U Rembrandta „Każda postać – pisze Georg Simmel – winna w pełni zdradzać dwuznaczność, co w niej zachodzi, każdy afekt aż do ostatnich jest dokładnie naczynnie przedstawiony, ruch i pozycja są aż do niemożliwości spętęgowane, tak, aby oglądającemu nie pozostawić żadnej wątpliwości w to, co dana osoba odczuwa”⁴. Emocjonalna wyrazistość tych postaci to nic innego, jak zindywidualizowanie w renesansowej koncepcji podmiotowości.

Na twarzach członków cechu lekarskiego maluje się nie tylko ciekawość, zadziwienie, ale i lęk oraz naukowe pragnienie poznania prawdy. Większość przygląda się demonstracji doktora Tulpa, porównując ją z atlasem anatomicznym rozłożonym u stóp martwego ciała. Dwie osoby spoglądają poza „ramę” obrazu. Tulp, pełen naukowego chłodu i pewności w swą wiedzę oraz umiejętności, również spogląda poza „ramę”, jakby oczekując od zgromadzonej na lekcji publiczności reakcji zachwytu i podziwu, w postaci chociażby pomruku czy zciszonych komentarzy. I 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”⁵. Na

⁴ G. Simmel, *Rembrandt. Ein Kunstphilosophischer Versuch*, Leipzig 1917, s. 16.

⁵ Ch. L. Mee jr, *Portret Rembrandta*, Warszawa 1996, s. 85.

późniejszym obrazie, na „*Lekcji anatomii doktora Dejmana*” (niestety, w większości zniszczonym) widzimy już zwłoki z otwartym brzuchem, z którego wyjęto wnętrzności. Dejman, 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*”⁶.

Dlaczego więc Rembrandt namalował lekcję doktora Tulpa błędnie? Może dlatego, iż zadbał o realistyczną stronę obrazu, a dysponował tylko wiedzą o układzie mięśni ramienia. Jak twierdzą świadkowie, w swej pracowni malarskiej przechowywał kilka ludzkich kończyn. Dlatego więc widzimy doktora Tulpa demonstrującego i wyjaśniającego funkcjonowanie *musculi digitos moventes* lub, jak skłonni są uznać inni anatomowie, *extensores digitorum*. Dziś przyjmuje się, że Tulp prezentuje podczas lekcji anatomii ścięgno z *biceps brachii* odpowiadające za poruszanie palcami. Trzyma w kleszczach tkankę mięśniową, a jednocześnie drugą dłonią demonstruje poruszanie palcami.

„*Lekcja anatomii doktora Tulpa*” jest obrazem niezwykle dynamicznym, w którym niepokojąco padające światło, rozpraszające mrok na twarzach uczestników lekcji oraz na tułowi martwego ciała nadaje dramaturgii zdarzeniu, podczas którego centralnym punktem są zwłoki w niezwyklej bliskości widza. Wcześniej, w obrazach Aerta Pieterszooona czy Mierevelta, zwłoki albo były ukryte za dokonującymi sekcji, albo ich obecność stłumiona była liczbą uczestników portretu grupowego.

2. Pejzaż zarzucony „*Lekcji anatomii*”

Gdzie jednak spoglądają doktor Tulp i dwóch członków cechu lekarskiego? Co znajduje się poza „ramą” obrazu, 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. Powszechne w XVII wieku publiczne sekcje zwłok były swoistym teatrem, widowiskiem i rozrywką dla zgromadzonych widzów. Na takie okazje, jak właśnie coroczna Bożonarodzeniowa lekcja doktora Tulpa, budowano teatry anatomiczne z charakterystycznym układem miejsc siedzących dla publiczności. Na anatomiczne spektakle sprzedawano bilety. Największym zainteresowaniem cieszyły się sekcje kobiet. Bodaj ten materialny

⁶ D. Mannering, *Życie i twórczość: Rembrandt*, Warszawa 1996, s. 52.

aspekt organizacji pokazów anatomicznych przejmują sztuka teatralna. Po lekcji anatomii wydawano bankiet na cześć członków cechu lekarskiego, a po niej następowała parada z udziałem publiczności.

Prowadzący sekcję nawiązywał werbalny kontakt z publicznością, odpowiadając zapewne na okrzyki, pomruki, uspakajając ją (istniał zakaz prowadzenia rozmów), czy też wypowiadając moralitety na temat ciała i porządku natury, bądź porządku Boskiego. Oczekiwał jednocześnie podszytego lękiem podziwu, jaki budziła jego wiedza i umiejętności lekarskie. Jak pisze Charles L. 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 jeszcze utrzymywało się przekonanie, że pomimo śmierci ciało nadal odczuwa ból.

Być może pokutowało wtedy też przeświadczenie, jakie legło u podstaw XIV-wiecznej koncepcji synkopy Henriego de Mondeville'a. Zgodnie z nią części ciała litują się nad sobą, jeśli któraś z nich niedomaga. Współczucie powoduje 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 różnorakich mocy; zespolenie razem i rozbudzenie wspomagają życiową siłę serca”*⁸.

Dlaczego sekcja zwłok była wpisana w perspektywę bólu? Z prostego powodu: dokonywana była na złoczyńcach, których po egzekucji oddawano cechowi lekarzy, tak jak ciało Adriaana Adriaansa z *„Lekcji anatomii doktora Tulpa”*. Nikt, prócz skazańców, nie mógł być poddany sekcji zwłok, ponieważ w świadomości zbiorowej XVII wieku penetrowanie ciała człowieka po śmierci było traktowane jako kara, jako pośmiertny akt zadawania bólu. Czerpiąc zwłoki z praktyki skazywania na śmierć złoczyńców, sekcje zwłok wpisały się w XVII wieku w spektakl kaźni ciała, w polityczno-sądowniczy system panowania nad ludzkim ciałem, a przede wszystkim – w system jego niszczenia. Sekcja zwłok była zatem ostatnim, choć nie jedynym, aktem kary zadanej zbrodniarzowi w ramach spektaklu kaźni. To pośmiertna kara za dokonane zbrodnie. Nadto, sekcja zwłok utwierdzała potrzebę

⁷ Ch. L. jr, op.cit., s. 85.

⁸ R. Sennet, *Ciało i kamień*, Gdańsk 1996, s. 134.

realizacji przekonania, że „ciało złoczyńcy musi być pocięte i roz-
włózione tak, aby owo zło zostało zniszczone z korzeniami”⁹,
roztarte na proch. Obrócić coś w proch to nieodwołalnie znisz-
czyć: „Ciało zniweczone, obrócone w pył i rozrzucone na wiatr,
ciało drobiazgowo niszczone przez nieskończoną władzę księcia
stanowi nie tylko idealną, ale rzeczywistą granicę kary”¹⁰.
Średniowieczna figura śmierci i rozkładu ciała nadal stanowiła
element zbiorowej świadomości.

To z niej wyrasta spektakl kaźni ciała jako praktyka kary: nie
tylko zadawać ból, lecz również niszczyć ciało, rozkładać je na
oczach publiczności, aby winie odpowiadała w świadomości zbior-
owej przerażająca naoczna kara. Sposób zadawania cierpienia i
śmierci, często niezwykle wyrafinowany, miał być bardziej żywy
w zmysłowej wyobraźni poddanego niż zbrodnia z jej profitami.
Michel Foucault cytuje opis tego właśnie sposobu skazywania u
schyłku praktyki kaźni ciała: „szarpany obcęgami w piersi, ręce,
uda i łydki; prawica dzierżąca nóż, którym dokonał pomienionego
ojcóbójstwa, przypiekana siarką, a miejsca, skąd będą drzeć pa-
sy, polewane woskiem i siarką gotowanymi pospół; następnie
ciało rozwłózione i rozerwane na cztery konie, potem członki i
korpus spalone, obrócone w popiół, a popioły rozrzucone na
wiatr”¹¹. Po zbrodniarzu pozostaje już tylko znak kary w pamięci
wizjów. Wszystko ulega rozpadowi, jak pisze w średniowieczu
Giacopone da Todi: „Wczorajsza róża istnieje tylko z imienia, imio-
na tylko puste zostały”. Kaźń ciała ma jednak postawić znak
wypełniony lękiem i przerażeniem. To nowożytna treść politycz-
nego panowania nad ludzkim ciałem.

Rozkład ciała jest więc nie tylko granicą kary, lecz i życia:
spektakl anatomiczny posiadał te atrybuty, choć nie był jedynym
ostatnim aktem spektaklu kaźni. Michel Foucault podaje istnie-
jący wtedy typ kary po śmierci: „W formie jawnie przypominającej
jatkę nie mające końca unicestwienie ciała osiąga tu rangę spe-
ktaklu i każdy kawałek zawisa na rzeźniczym haku”¹². Jest więc
to odsłanianie tajemnicy ciała już w XVII wieku praktyką po-
wszechną. Sekcja zwłok włącza się w spektakl kaźni, ale nie
należy do niego w całości; istnieje wspólnie z nim, ale nie podlega
jego wszystkim regułom; jest z pewnością w zbiorowej świadom-
ości ostatnim aktem spektaklu kaźni, ale nie jedynym. To od-
słanianie tajemnicy ciała w spektaklu kaźni umożliwiła zaakcep-

⁹ Ch. L. Mee jr, op.cit., s. 86.

¹⁰ M. Foucault, *Nadzorować i karać*, Warszawa 1993, s. 61.

¹¹ Ibidem, s. 7.

¹² Ibidem, s. 61-62.

towanie lekarskiej ingerencji w ciało w ramach sekcji zwłok. Ta nie musi już być prywatną lekcją anatomii, ukrytą przed ludzkimi oczyma, obarczoną stygmatem szarlatanerii czy paktu z diabłem. Staje się koniecznym elementem praktyki lekarskiej, źródłem zdobywania wiedzy o ludzkich organach i ich funkcjach: publiczne sekcje zwłok w czasach Rembrandta stanowiły „*oficjalne i publiczne uznanie dla wiedzy i podkreślały znaczenie nauki, lekarzy, uniwersytetu i intelektualistów*”¹³. Lekarski i naukowy cel lekcji anatomii zaczyna dominować w sekcjach zwłok, a one same opuszczają horyzonty spektaklu kaźni.

3. Pejzaż dyskretny „*Lekcji anatomii*”

Opuszczają owe horyzonty przede wszystkim dlatego, że lekcje anatomii wpisuje się w inny porządek panowania nad ciałem, niż jest to w politycznym panowaniu za pomocą aparatu sądowego. Jest to porządek procedur naukowych. One stanowią ich pejzaż dyskretny, który wyznacza rezultaty podejmowanych sekcji zwłok. XVII wiek to wiek szczególnie dla anatomii: ta przynależy do szerokiego obszaru panowania nad ciałem, jaką ugruntowuje władza polityczna, a jednocześnie natychmiast po włączeniu się w ten obszar umyka mu, przynajmniej w swych publicznych i bezpośrednich fenomenach. Powstanie szpitala ogólnego w XVII wieku raz jeszcze dowiedzie tej swoistej zależności i upośrednionego związku medycyny z władzą polityczną¹⁴.

Dzięki czemu dokonuje się swoisty przewrót epistemologiczny, przeobrażenie kulturowego poznania, które uwalnia racjonalny dyskurs nad ciałem ludzkim? Z pewnością dzięki rozpadowi średniowiecznych figur myślenia, które puentowała Okhamowska „brzytwa” – nie mnożyć bytów ponad potrzebę. Potrzebą rzeczywistą stała się więc metoda, która zagwarantuje nie namnażanie bytów, a jednocześnie ustali kryteria prawdy. XVII wiek to przecież próba odnalezienia tych kryteriów w filozofii indukcyjnej Franciszka Bacona i filozofii racjonalistycznej Kartezjusza.

Ich koncepcje są wyrazem tła intelektualnego XVI i XVII wieku: świat doczesny, choć jest płochy i przemijający, wart jest poznania. To, co istnieje, jest przedmiotem ludzkiej wiedzy. Spinoza wypowiada to już w pierwszej definicji swej *Etyki*: „*Pod przyczyną samą w sobie rozumiem coś, czego istota zawiera ist-*

¹³ Ch. L. Mee jr, op.cit., s. 86.

¹⁴ Pisze o tym wyczerpująco Michel Foucault w *Historii szaleństwa* (Warszawa 1987).

nienie, albo coś, czego natura tylko jako istniejąca może być poznana”¹⁵, dodając dalej: „Prawdziwa idea musi zgadzać się ze swoim przedmiotem”¹⁶.

Zanim jednak uczynił to Spinoza, Franciszek Bacon w 1620 roku wydaje *Novum organum*, które formułuje nową teorię poznania: „nieznajomość przyczyny pozbawia nas skutku. Nie można bowiem przyrody zwyciężyć inaczej niż przez to, że się jej postucha”¹⁷. Wnętrze ciała staje się przedmiotem anatomiczno-lekarskim, a działanie organów ciała należy uchwycić w relacji przyczynowo-skutkowej. Na ciało można więc oddziaływać środkami materialnymi, oczekując zamierzonych wcześniej skutków. Doświadczenie empiryczne służy indukcyjnemu wyciąganiu poprawnych wniosków. Należy poznać, by móc zmieniać i przekształcać. Wszelka anatomia (rozkład rzeczy na czynniki pierwsze) jest poznaniem struktury rzeczy. Medycyna ufundowana na tej poznawczej teorii staje się nauką, którą można, jak każdą inną, sądzić „po owocach, jakie przynosi i za bezużyteczną uznać taką, która jest bezpłodna, a tym bardziej, jeżeli zamiast winogron i oliwek przynosi ciernie i osty dysput i sporów”¹⁸.

Lekarz Bacona, Harvey, idzie tym tropem poznawczym: „Poczynając od roku 1620 jego studenci pobierali serca ze świeżych zwłok, obserwowali, jak mięsień sercowy kurczy się i rozkurcza, choć nie ma już czego pompować (...). Studiując mechanikę krążenia, uczeni stopniowo doszli do wniosku, iż taki sam mechanizm działa w całym świecie zwierzęcym”¹⁹. Siedemnastowieczna mechanika zaferowała swoistą matrycę uchwycenia związków przyczynowych w funkcjonowaniu organizmu ludzkiego. Kartezjusz w *Namiętnościach duszy* (1649) pisze już: „wyjaśnię tu pokrótce, w jaki sposób jest zbudowana maszyna naszego ciała”²⁰. Ciało ludzkie, choć do końca Kartezjusz nigdy tego nie uznał, jest swoistą maszyną, w której ruch mechaniczny decyduje o jej pracy. Krążenie krwi i praca serca była świadectwem słuszności mechaniczystycznej koncepcji: „Toteż każdy, kogo powaga starożytnych nie zaślepiła całkowicie i kto nie waha się zbadać poglądu Harveya o krążeniu krwi, ten nie wątpi, że wszystkie żyły i tętnice ciała są niejako strumykami, którymi nieustannie i bardzo szybko przepływa krew”²¹ – pisze Kartezjusz. Czternastowie-

¹⁵ B. Spinoza, *Ethik*, Leipzig 1982, s. 25.

¹⁶ Ibidem, s. 26.

¹⁷ F. Bacon, *Novum organum*, Warszawa 1955, s. 58.

¹⁸ Ibidem, s. 97.

¹⁹ R. Sennet, *op.cit.*, s. 207.

²⁰ René Descartes, *Namiętności duszy*, Warszawa 1986, s. 68.

²¹ Ibidem, s. 68.

czna synkopa została obalona: krew wypływa nie dzięki sympatii, lecz mechanicznemu ruchowi, który początek swój ma w sercu.

Sto lat później w wydanej w rodzinnym mieście Rembrandta książce *Człowiek-maszyna* La Mettrie napisze: bez Kartezjusza „pole filozofii leżałoby może jeszcze odłogiem, podobnie jak pole ścisłej wiedzy bez Newtona”²². Dla La Mettriego człowiek jest maszyną (jak zegar), którą wprawiają w ruch sprężyny ciała. Mechanika zatriumfowała w widzeniu ciała ludzkiego, pozwalając jednocześnie na jego poznanie racjonalne.

Ten pejzaż dyskretny „*Lekcji anatomii*” Rembrandta stanowi tło dla podejmowanych w XVII wieku sekcji zwłok. Zderzenie wielu wątków kulturowych tych czasów, z których najistotniejszymi są kaźń ciała i metoda empiryczna, pozwala włączyć sekcje w praktykę lekarską jako konieczne działania prowadzące do poznania wnętrza ludzkiego ciała. Ciało objawiło więc nie tylko swą materialność, ale przede wszystkim wewnętrzne uporządkowanie organów i ich funkcji. Medycyna może więc na nie oddziaływać równie materialnie po to, aby powstrzymać chorobę i leczyć człowieka. Sekcja zwłok przestała być granicą kary jako ostatni akt kaźni ciała, a stała się jedynie granicą wiedzy lekarskiej.

²² J. O. de La Mettrie, *Człowiek-maszyna*, Warszawa 1984, s. 83.

Jarostaw Barański

Rembrandt's Lessons of Anatomy: Autopsy as the Last Act of Torment Performance

Summary

The paper discusses the problem of autopsy in the XVIIth century. As inspiration for reflections some paintings of Rembrandt are used. Autopsy emerges in them as the last, though not the only one, act of body torment performance, thanks to which not only the secrets of human body interior but also empirical horizons of medical research are disclosed.

The intellectual background of that period (Bacon's empiricism, rationalism of Descartes, mechanics) allows for medical experience and scientific knowledge about the human body.

Jarostaw Barański

Anatomische Stunden von Rembrandt: die Leichenöffnung als der letzte Akt des Marterspektakels

Zusammenfassung

Der Artikel stellt ein Problem der Leichenöffnung im XVII Jahrhundert vor. Eine Inspiration für die Betrachtungen sind die Bilder von Rembrandt. Die Leichenöffnung taucht aus ihnen als der letzte, obwohl nicht einige, Akt des Marterspektakels auf, dank dem nicht nur die Geheimnisse des menschlichen Körpers, aber auch die Horizonten der empirischen Artsuntersuchungen enthüllt wurden.

Der intellektuelle Hintergrund der Epoche (der Empirismus von Bacon, der Rationalismus von Descartes und die Mechanik) ermöglicht die ärztliche Erfahrung und die wissenschaftliche Kenntnisse im menschlichen Körper.