

Monika Murawska

Ciało obnażone

Sztuka i Filozofia 28, 199-207

2006

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.

Monika Murawska

CIAŁO OBNAŻONE

Anna Wieczorkiewicz, *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, 406 s.

Książka Anny Wieczorkiewicz *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia* jest ciekawą i pogłębioną próbą ujęcia cielesności ludzkiej poprzez doświadczenie muzealne, stanowiąc jednocześnie wnikliwą interpretację tego doświadczenia. Autorka bada dyskursy odnoszące się do ciała, ich modyfikacje i instrumentalną rolę, jaką pełnią w kulturze. Zauważa, że truizmem jest dzisiaj stwierdzenie, że ciało społeczne wyznacza sposoby postrzegania jednostkowego ciała fizycznego, a proces cywilizacyjny można ująć jako zespół działań, które zmierzają do racjonalizacji tego ciała. Własna cielesność jest nieredukowalnym faktem, co znakomicie pokazał już Merleau-Ponty, ale trudno jest opracować język, który ujmowałby tę nieredukowalność całościowo. Niezależnie od tego, warto jednak zgłębiać i badać języki ludzkiej cielesności (nie tylko werbalne)¹. Stanowią one bowiem jedną z dróg prowadzącą do jej rozumienia.

Ciała, które pojawiają się w muzeach, kojarzymy zazwyczaj z *body art* – sztuką współczesną, wykorzystującą ludzkie ciało, także martwe, czego znakomitym przykładem są prace Grzegorza Klamana. Artysta kreuje m.in. obiekty złożone ze stalowych blach stanowiących oprawę dla umieszczonych w formalinie szczątków ludzkich, takich jak mózg, wątroba, jelita, oko czy ucho. Wieczorkiewicz opisuje przestrzenie muzealne, w których również pojawia się martwe ciało ludzkie, realne i rzeczywiste, ekshumowane bądź zabalsamowane, ale jest to przestrzeń, w której rzadziej pojawia się ono jako dzieło sztuki, choć może stanowić przedmiot estetycznej kontemplacji. *Muzeum ludzkich ciał* prezentuje je jako element dyskursu naukowego, do którego w dużym stopniu zostaje ono sprowadzone.

Książkę Anny Wieczorkiewicz można ująć zarówno z perspektywy przedstawionej w niej swoistej wizji i interpretacji cielesności, jak i z perspektywy przedstawionego w niej ujęcia doświadczenia muzeal-

¹ A. Wieczorkiewicz, *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 11.

nego. Można z niej wydobyć wątki związane z interpretacjami ludzkiego ciała i kontekstami, w jakie możemy je wpisać, jak i wątki wiążące się z muzeum, jego przemianami i różnymi dyskursami, którymi instytucja ta sprawnie się posługuje. Trzeba jednak pamiętać, że sama Autorka wyraźnie stwierdza, że *Muzeum ludzkich ciał* dotyczy wizji, koncepcji czy rozmaitych przedstawień ciała, a nie ciała jako takiego, „naturalnego” lub „ciała samego w sobie”². Jest to pozycja bogata treściowo, zawierająca rozmaite i liczne wątki. W recenzowanej książce znajdujemy elementy historii medycyny, ciekawe opisy rycin przedstawiających lekcje anatomii i teatry anatomiczne, analizy wystaw muzealnych oraz towarzyszących im opisów.

Wieczorkiewicz podkreśla, że ciało ludzkie, nie tylko w kontekstach muzealnych, oceniane jest zawsze zgodnie z pewnymi obowiązującymi normami, takimi jak chociażby piękno i brzydota, zdrowie i choroba. „Mamy tu bowiem do czynienia – pisze Autorka – z powiązaną wewnątrznie relacją sensów, określającą reguły odnoszenia się do rzeczywistości i decydującą o tym, jakie znaczenia i praktyki uznaje się za sensowne, zasadne, prawidłowe”³. W swoich rozważaniach powołuje się na prace Baumana, Fabiana, Bergera, Kristevej, a więc tych myślicieli, którzy ujmują ludzką cielesność jako ważny składnik kulturowego dyskursu.

Recenzowana książka opisuje wizerunki ciał i narracje przez nie implikowane, które możemy znaleźć nie tylko w muzeach sztuki pięknych, ale także muzeach przyrodniczych, archeologicznych czy historycznych. Muzeum stanowi twór kulturowy prezentujący pewne wartości jako obiektywne i powszechnie obowiązujące. Kreuje również obrazy ludzkich ciał, które Autorka ujmuje jako obiekty muzealne oddane w służbę różnorodnych dyskursów.

Książka Anny Wieczorkiewicz bada znaczenia i sposoby funkcjonowania w tych kontekstach martwych ciał i szczątków ludzkich, takich jak mumie, czaszki, szkielety. Doskonale oddaje intuicję, zgodnie z którą skóra jest opakowaniem, skrywającym organiczną prawdę o ciele, o jego odrażającej brzydocie⁴. Tę brzydotę należy oswoić i poddać kontroli, by nie zaburzała ustalonego porządku społecznego, należy ją w odpowiedni sposób włączyć w funkcjonujące już struktury. Wieczorkiewicz zauważa, że współczesność mityzuje dawne relacje z ciałem, akty jego otwierania i badania, wiążąc je z zagrożeniem, przemocą czy tabu. Jednak spojrzenie skierowane w głąb ludzkiego ciała może być również estetyzujące,

² Ibidem, s. 14.

³ Ibidem, s. 13.

⁴ C. Jaquet, *Le corps*, Presses Universitaires de France, Paris 2001, s. 209.

jak reakcja Micheleta podziwiającego piękno plansz anatomicznych czy Hansa Castorpa z *Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna, zachwycającego się rentgenowską kliszą – swoistym portretem wewnętrznym Klaudii⁵.

Autorka dostrzega, że fenomenologiczna pierwotność ciała prezentowanego w muzeum jest diametralnie różna od tego, które spotykamy w życiu codziennym. Jej wnikliwa analiza różnych ekspozycji muzealnych stanowi wykładnię języków, jakie w nich odnajdujemy, i odkrywa kształtowane przez nie prawdy czy retoryki. Analizując różne strategie perswazji stosowanych w muzealnych narracjach, można bowiem dotrzeć do wykorzystanych schematów czy toposów i odnaleźć preferowane hierarchie epistemologicznych i etycznych wartości.

Składające się z dwudziestu siedmiu rozdziałów *Muzeum ludzkich ciał* umownie podzielić można na dwie części. W pierwszej z nich Autorka przedstawia zbiory florenckiego muzeum historii naturalnej La Specoli, w jednym z rozdziałów omawiając również kontrowersyjne prace Gunthera von Hagensa. W drugiej prezentuje wystawy mumii, szczątków ludzkich i szkieletów.

Wystawione w La Specoli woskowe figury służące do nauki anatomii przedstawiają obnażone ciała niepokojąco realistycznie ukazujące ludzkie wnętrza. Nakładają się tutaj rozmaite dyskursywne pola. Pięknie przedstawiona twarz kobiety czy misternie wykonane koronki mankietu kontrastują z wystawionymi na pokaz wnętrzami ciał.

Analiza eksponatów pokazywanych we Florencji wymaga przypomnienia, że język mówienia o ludzkiej cielesności związany był zawsze z klimatem umysłowym swoich czasów, a także z indywidualnymi zainteresowaniami poznawczymi jego twórców, w tym przypadku autorów realistycznych woskowych ludzkich postaci z obnażonymi wnętrzami. Figury wykonano w celach ściśle dydaktycznych, co nie przeszkadza jednak zachwycać się kunsztem i precyzją ich wykonania.

Figury z La Specoli wydają się niepokoić widzów, naruszając granice ciała, chociaż wiadomo, że sposoby, w jakie życie, śmierć, zdrowie czy chorobę wpisywano w szersze konteksty, ulegały ciągłym przemianom wynikającym z rozwoju medycyny i zmieniających się nieustannie tendencji epistemologicznych. Woskowe figury wywołują w widzach zmieszanie, czasem niesmak, przywołując na myśl sytuację zagrożenia. Są to ciała obnażone, pozbawione zewnętrznej powłoki, bezwstydnie prezentujące widzom swoje organy. Jak ujmuje to, cytowana przez Autorkę, Julia Kristeva, w konfrontacji z tymi eksponatami dochodzi do walki o utrzy-

⁵ A. Wiczorkiewicz, op. cit., s. 45.

manie własnej tożsamości, która, jak czujemy, zostaje w jakiś sposób zagrożona⁶.

Woskowe postacie z florenckiego muzeum miały służyć kształceniu lekarzy, podobnie jak wykonywane publicznie sekcje zwłok. Ryciny, ilustracje czy przedstawienia ukazujące spektakle anatomiczne można interpretować zarówno dosłownie, jako źródło historyczne i naukowe, jak i metaforycznie, dostrzegając ich złożoną symbolikę, ułatwiającą wysublimowanie działania, jakim było otwarcie ludzkiego ciała. Przedstawione ryciny pochodzą przede wszystkim z nowożytnych traktatów przeznaczonych dla lekarzy. Jednocześnie anatomia to również dziedzina, którą zgłębiali artyści. Leonardo badał strukturę naczyń krwionośnych i system mięśniowy nie tylko, by dobrze malować, ale także, by poznać człowieka w całej jego złożoności, dotrzeć do uniwersalnej prawdy⁷.

Architektura teatrów anatomicznych również przesycona była symboliką. W pokazach uczestniczyły władze polityczne i kościelne, kreując odpowiednie sposoby kontrolowania ciała i jego granic. Lekcje anatomii przedstawiały nie tylko budowę ludzkiego ciała, ale również porządek natury. Przypominały, że ludzkie ciało wiąże się także z chorobą i śmiercią. Niepokój, który ogarnia widzów La Specoli, wynika właśnie z obaw odkrycia wysiłku, jaki wkładamy w ukrycie tego związku⁸. Obawiamy się konfrontacji z własną biologiczną i fizjologiczną słabością, o której wolimy zapomnieć. Jednocześnie chętnie pamiętamy o tym, że ciało stanowi źródło przyjemności, również estetycznej. Sztuka ma bowiem charakter medycyny i pozwala kształtować przedstawienia ciała tak, by mogły wkroczyć w sferę społecznej widzialności. Dopiero piękno pozwala zaakceptować coś, co jest trudne do przyjęcia. Umożliwia zaistnienie rozmaitych form rzeczywistości, z którymi nie umiano sobie poradzić, a do których zalicza się także niepokojąca nagość woskowych florenckich figur. Stanowią one realistyczną, kunsztowną wizję przemijania i destrukcji ludzkiego życia, wizję, w pełnym tego słowa znaczeniu, artystyczną. Należy ona do kultury i sposobu myślenia XVII w., w którym śmierć była wszechobecna.

W muzeum La Specoli dokonuje się znamienna rzecz. Zmuszeni jesteśmy do skryształizowania podziałów i sprecyzowania, co jest jeszcze ludzką cielesnością, a co już wyłącznie mięsem. Zadajemy sobie pytanie, czy piękno może przekształcić mięso w ciało? Modele medyczne nie są tworzone jako obiekty artystyczne, ale zarazem wymagają od nas estetycz-

⁶ Ibidem, s. 70.

⁷ Ibidem, s. 136.

⁸ Ibidem, s. 108.

nego oglądu, zadziwiając wirtuozerią wykonania, urodą twarzy, perłami na szyi modelki, która ukazuje swoje wnętrze.

Jedna z figur woskowych, kobieca postać z otwieranym torsem, zwana florencką Wenus, funkcjonowała również w innym niż La Specola miejscu, a zarazem kontekście. Wystawiona była jako obiekt do oglądania, wychodząc poza określony przez badania medyczne i artystyczne horyzont. Pokazy woskowych ciał miały wywoływać doznania intelektualne, moralne i estetyczne. Nie uznawano ich za rzecz gorszącą czy niestosowną, co podkreśla zmianę przyzwyczajzeń i schematów, przez pryzmat których społeczeństwo postrzega eksponowane obiekty, trudne do zaakceptowania współcześnie, ale podziwiane w wieku XVII czy XVIII. Autorka konkluduje: „Umieszczając florencką Wenus w kilku obszarach dyskursywnych, na skrzyżowaniu przestrzeni badań naukowych, edukacji i oświecenia publicznego, sztuk pięknych i popularnej rozrywki, można żonglować jej sensami osiągając spektakularne efekty”⁹.

Autorka opisuje również prace Gunthera von Hagens, który opracował metodę konserwacji ludzkiego ciała – plastynację – dzięki której może tworzyć z martwych ludzkich ciał przedstawienia i wystawiać je publicznie, jak sam deklaruje, w celach dydaktycznych. W tym przypadku oglądane przez widzów ciało człowieka jest rzeczywiste i ma przekazać więcej niż obraz, niż nawet najprecyzyjniej wykonany model. Autorka pyta jednak, czy reprezentacja wykorzystująca prawdziwe ludzkie ciało stała się przez to bardziej autentyczna?¹⁰ Widzowie nie traktowali przecież oglądanych ciał jako prawdziwych i rzeczywistych. Realizm percypowanej materii rozplywał się. Pomiędzy widzem a oglądanym przedmiotem rodził się dystans, ponieważ technika i permanentna kreacja rzeczywistości wirtualnych sprawiają, że wydaje się, iż jedynie dzięki zapośredniczeniu mogą nam być dane nasze własne ciała. Tylko wtedy obcowanie ze śmiercią czy chorobą okazuje się akceptowalne.

Ostatnią grupą rozważanych przez Autorkę obiektów są mumie, szkielety i czaszki, eksponowane w rozmaitych muzeach europejskich i amerykańskich. Rozważania nad tą grupą przedmiotów muzealnych mają prowadzić do uchwycenia sensów związanych z przemijalnością i efemerycznością ludzkiej egzystencji. W tej części recenzowanej pracy znajdujemy także analizy tekstów towarzyszących ekspozycjom w Kopenhadze, Manchesterze i Mediolanie.

Interpretowane przez Autorkę teksty sugerują, że eksponuje się nie szczątki ludzkie, ale indywidualne historie żyjących w przeszłości pod-

⁹ Ibidem, s. 175.

¹⁰ Ibidem, s. 217.

miotów, ponieważ idealny zwiedzający powinien stanowić – jak sugestywnie pisze Wieczorkiewicz – połączenie *homo sapiens* z *homo imaginans*¹¹. Z jednej strony, celem jest tu przekazanie wiedzy, ale z drugiej, pobudzenie emocji i wyobraźni. Obcując z zabalsamowanymi zwłokami, mamy się przede wszystkim bawić. Nawet strach ewokowany przez kontakt z martwym ludzkim ciałem powinien być tylko chwilowy i jak najmniej rzeczywisty. Ciało ludzkie wymyka się jednak prowadzonej przez zwiedzającego grze, której kierunek wyznacza muzealna narracja, ponieważ, oglądając eksponaty, nie odnosimy się wyłącznie do dyskursów przeszłości, nie próbujemy jedynie pogłębić naszej wiedzy o eksponatach, umieszczając je w kontekstach im współczesnych. Ciało ludzkie nie podlega bowiem takiemu przyporządkowaniu. Jest zarazem żywą, naszą własną, doznającą i doznawaną przez innych cielesnością, ale stanowi też przedmiot postrzeżeń, badań, nauki.

Granica między ciałem podmiotem a ciałem przedmiotem jest płynna, ponieważ w rzeczywistości stanowią one jedną całość posiadającą dwa różne oblicza odsłaniane przez naszą skórę. Skóra dzieli bowiem cielesność na dwie sfery, zewnętrzną, wystawioną na świat, i wewnętrzną, ukrytą przed spojrzeniami. Chociaż jesteśmy ciałem, które określa naszą tożsamość, stanowiąc złożoną jedność rozmaitych, często sprzecznych, elementów, to nasze ciało okazuje się jednocześnie innym, którego nie jesteśmy w stanie poznać do końca. Jest obcym bytem, narzucającym nam ograniczenia. Nie można zapanować nad bólem i funkcjami organizmu, od których zależymy i które funkcjonują w jakimś sensie niezależnie od nas. W opisywanym przez Autorkę doświadczeniu muzealnym mamy do czynienia z taką samą dwoistością. Z jednej strony, spoglądając na ekspozowane przedmioty, obcujemy z podobnym do naszego ciałem, ale z drugiej, nie tylko jest to ciało innego człowieka, ale jest to także ciało martwe i obce, które przypomina nam o nieuchronności śmierci każdego z nas.

Muzeum ludzkich ciał doskonale ukazuje, co dzieje się, gdy w doświadczeniu muzealnym zaczynają pojawiać się pęknięcia, zwłaszcza te implikowane przez percepcję ludzkiej cielesności. Spojrzenie dostarcza nam widoków, których nie umiemy przyporządkować obowiązującym hierarchiom i schematom, staramy się więc je autoryzować, dopasowując do znanych i akceptowanych powszechnie porządków. Zwiedzając wystawy ludzkich szczątków, obcujemy ze śmiercią, ale nawet jeśli istnieje przed nią lęk, to odczuwają go inni, ponieważ tylko tych innych ona dotyczy. Jest zawsze ich śmiercią. Mogą to być ludzie epoki brązu, starożytni miesz-

¹¹ Ibidem, s. 227.

kańcy Egiptu lub członkowie społeczeństw plemiennych¹². W muzeum śmierć zostaje „zagadana”. Opowieści o dawnych czasach i odległych miejscach kryją w sobie pewną wizję nauki i człowieka jako wszechwładnego odkrywcy tajemnic świata. Z tej perspektywy muzeum okazuje się sanktuarium, w którym kryje się określona koncepcja wiedzy¹³. W dyskursie muzealnym następuje podział na Nas – ludzi panujących nad techniką, nauką i życiem – i Innych, których odkrywamy, zwiedzając ekspozycje. Jednak to My jesteśmy tymi, którzy ustalają zasady działania. Naszym obowiązkiem jest badanie i zdobywanie wiedzy. Oglądanie pracy naukowców nad mumią, ludzkich czaszek czy szkieletów stanowi widowisko. Jest metaforą opisywanego przez Autorkę spektaklu anatomicznego.

Ciało prezentowane w muzeum zmienia nieustannie konteksty, w jakie się je wpisuje, podobnie jak dotycząca go triada pojęć: życie, śmierć, choroba¹⁴. Problem śmierci zastąpiony zostaje problemem choroby, ponieważ nie umiera się nigdy po prostu, ale wyłącznie z powodu choroby bądź morderstwa¹⁵. Wyjaśnienie przyczyny śmierci ciała eksponowanego na wystawie ma prowadzić do zrozumienia i odkrycia tego, co ją poprzedzało, skonstruowania historii indywiduum, po to, by włączyć je w większy układ i odpowiednio sklasyfikować. Jednak „przekładanie funeralnych narracji na język życia nie polega w istocie na prostej transkrypcji”¹⁶, wymaga wykorzystania wielu funkcjonujących w kulturze języków.

Postulat Autorki, zgodnie z którym badacz powinien być gotowy do stawienia czoła często niejasnej dla niego i obcej mu przeszłości, wiąże się z koncepcją Hansa Georga Gadamera. Wieczorkiewicz wielokrotnie powołuje się na poglądy autora *Prawdy i metody*. Wyznaczając perspektywę ujęcia przekazu muzealnego, wprowadza pojęcie gier muzealnych rozumianych jako znaczeniowa całość, która istnieje tylko wówczas, gdy jest grana. Pojęcie gry wiąże się z działalnością interpretacyjną graczy. Muzealny byt przedmiotu staje się nieodłączny od zwiedzającego ekspozycję podmiotu. W *Muzeum ludzkich ciał* filozofia Gadamera potraktowana zostaje jednak jedynie jako ważne źródło inspiracji. Autorka świadomie transcenduje wyznaczone przez niemieckiego myśliciela perspektywy. Podkreśla, że doświadczenie kontaktu z widokiem ciała jako bytu muzealnego wykracza poza ogarnięty spojrzeniem obiekt i zaczyna dotyczyć nas samych, naszej własnej cielesności. Zostają w ten sposób ujawnione

¹² Ibidem, s. 270.

¹³ Loc. cit.

¹⁴ Ibidem, s. 336.

¹⁵ Ibidem, s. 337.

¹⁶ Ibidem, s. 338.

znaczenia, które okazują się nie do końca sprecyzowane i wyrażalne, odsyłając do sytuacji granicznych, takich jak ból, śmierć, cierpienie. Z tej perspektywy ważne staje się to, co wytwarza grę, ważne stają się obszary „pewnej niekoherencji dyskursu”, gdy warstwa werbalna i wizualna odsłaniają różne sensory, gdy, zwiedzając ekspozycję, musimy stosować metody odbiegające od tych, które znamy i stosujemy zazwyczaj¹⁷.

Gra, która się toczy w przestrzeni muzealnej, wciąga w swój mechanizm ciała zniekształcone czy nieregularne, pozwalając graczowi samodzielnie szukać reguł interpretacyjnych. Z drugiej jednak strony reguły w tej grze zostały odgórnie wyznaczone, dlatego, uczestnicząc w niej, czujemy się bezpiecznie. Oglądane martwe ciała nie są naszymi ciałami, a śmierć to tylko widowisko, w którym zostaje ona odrealniona: „Prawdziwość jest w tle – pisze Autorka – pozostaje obietnicą, kusi, by dotknąć granic reprezentacji”¹⁸. W ten sposób nasza kultura, co podkreśla Foucault, nieustannie nadzoruje i kontroluje sposób funkcjonowania ludzkich ciał.

Omawiane przez Autorkę muzealne eksponaty budzą w nas niekiedy grozę, ale nawet jeśli wystawione zostają w taki sposób, by wzbudzać lęk, nie powinny wywoływać jednocześnie wstrętu. Zostają przedstawione w odpowiedniej formie, po to, aby złagodzić wstrząs, poczucie zagrożenia i nieuniknionego kresu. Niekiedy świadomie dąży się wprowadzić do takiego celu, drażniąc i prowokując widza, jak dzieje się to na przykład w sztuce Alicji Żebrowskiej, Grzegorza Klamana czy Katarzyny Kozyry.

Muzeum ludzkich ciał nie jest jednak książką, co podkreśla sama Autorka, która analizuje sztukę współczesną, dlatego nie pojawiają się w niej wyżej wymienione nazwiska. Jej punkt widzenia jest punktem widzenia antropologa kultury, śledzącego przekształcenia instytucji muzeum wyznaczającego rozmaite paradygmaty kulturowe i w nie uwikłanego. Choć Wieczorkiewicz stwierdza wyraźnie, że dyskursy dominujące w doświadczeniu muzealnym często wskazują określoną perspektywę, formując rzeczywistość zgodnie z własnymi potrzebami i celami, niwelując znaczenie religijne i duchowe przedstawianych funeralnych eksponatów, sugeruje jednocześnie, że w doświadczeniu muzealnym możemy odnaleźć pęknięcie. Pozwala ono na wymknięcie się kierunkowi odgórnie wyznaczonego kierunku interpretacji, w który martwe ciało człowieka nigdy nie da się wpisać do końca, do końca zamknąć i dookreślić. Zawsze pozostaje pewien margines swobody.

Doświadczenie muzealne, w którym mamy do czynienia z różnego typu warunkami ludzkiego ciała, pozwala bowiem dostrzec rozmaite spo-

¹⁷ Ibidem, s. 351.

¹⁸ Ibidem, s. 354.

soby podejścia do istotnych dla egzystencji ludzkiej tematów, jak śmierć, przemijanie, choroba, kruchość ludzkiego ciała. Możemy w nie również włączyć sensory, które wydają się dwuznaczne czy niedookreślone, sensory uznawane za „społecznie podejrzane”¹⁹. Dzięki temu mamy szansę podjąć próbę dalszego „dorozumiewania”²⁰ świata, której *Muzeum ludzkich ciał* może stać się ciekawym i istotnym elementem.

¹⁹ Ibidem, s. 347.

²⁰ Ibidem, s. 15.