

# Sztuka anatomii. Część I.

## Obrazy ciała ludzkiego od Vesaliusa do Spigeliusa

Paweł Pasieka

z Katedry Edukacji i Kultury Wydziału Nauk Społecznych Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie

### Anatomy art. Part I. Images of human body from Vesalius to Spigelius

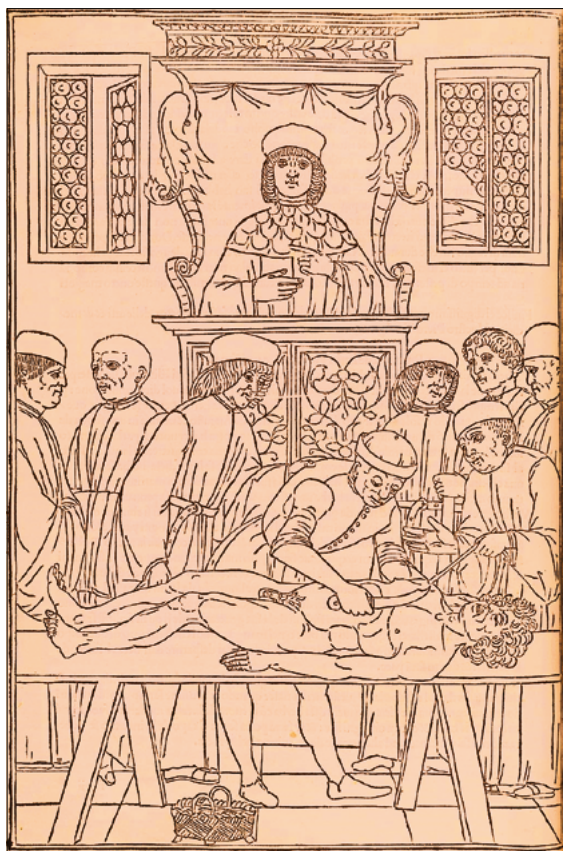
Pasieka P., Department of Education and Culture, Faculty of Social Sciences, Warsaw University of Life Sciences – SGGW

This article represents the first part of a cycle, dedicated to the subject of the ways of presenting human and animal bodies in the images. Beginning with the famous treatise of Vesalius *De homini corporis fabrica* (1543), anatomical images have been used not only to precisely illustrate the inner structure of living organisms, but also to justify systematic and methodical research. In the view of fact, that such programs have provoked numerous disputes and controversies, imaging techniques were developed and served to provide legitimation for modern anatomy and to rebuff the criticisms this burgeoning science encountered. Here, I have analysed these techniques, as well as asked the question whether they were also used in veterinary anatomical illustrations. An answer will appear in the second part of the cycle of articles.

**Keywords:** anatomy, medical illustration, Vesalius, Estienne, Spigelius.

Opublikowane w 1543 r. dzieło Andreeasa Vesaliusa *De homini corporis fabrica* stało się manifestem nowożytnej anatomii. Na frontyście pracy przedstawiony został teatr anatomiczny, w którym pośród

tłumnie zgromadzonej publiczności w centralnym miejscu umieszczony został anatom – autor traktatu stojący bezpośrednio przy stole, na którym spoczywa ciało sekcjonowanej kobiety. Mimo wielu prób nie udało się ustalić, czy rycina przedstawia faktycznie istniejący teatr, czy też raczej stanowi rodzaj fikcyjnej przestrzeni. Bez względu na to, która z tych opcji jest prawdziwa, ważne pozostaje to, że ukazuje ona faktyczną zmianę, jaka od tego momentu zaszła w pracy nowożytnego anatoma. Vesalius połączył bowiem trzy funkcje, które dotychczas były ściśle rozdzielone: anatoma, którego zadaniem było odczytywanie treści znajdujących się w traktatach, *ostensora*, który wskazywał w ciele narządy i organy omawiane w trakcie wykładu przez profesora, oraz *demonstratora*, który brał na siebie bezpośrednio zadanie przeprowadzenia sekcji zwłok. W XIV i XV w., a nawet jeszcze do czasów pierwszego wydania dzieła Vesaliusa podział zadań pomiędzy tymi osobami był ściśle przestrzegany. Zwolennikiem tego trójdzelnego systemu był m.in. Mondino de’Luzzi (1276–1326), anatom, który wykładał ów przedmiot na Uniwersytecie Bolońskim. Będąc inicjatorem włączenia sekcji zwłok do wykładu dla studentów, podkreślał jednocześnie konieczność zachowania przez anatoma dystansu wobec opisywanego przez niego ciała. Rycina zamieszczona w pracy *Fasciculo di medicina* Johannesesa Kethama z 1493 r. dobrze ilustruje, na czym podział ten polegał (14, ryc. 1) W sali wykładowej profesor anatomii stoi na katedrze powyżej zgromadzonych osób. Jego wzrok nie spoczywa ani na sekcjonowanym ciele, ani też na zgromadzonych osobach. Patrzy on przed siebie ponad ich głowami. Jego wzrok dowodzi, że anatomia ostatecznie musi zawsze odsyłać do świata niewidzialnego i wiecznego. Nie jest ona wyłącznie nauką praktyczną, przydatną lekarzom i chirurgom, lecz ma zasadnicze znaczenie dla teologów i filozofów, którzy czerpią z niej szczegółowe argumenty na rzecz istnienia Boga jako stwórcy świata i wszystkich żyjących na nim organizmów. Anatomia staje się w ten sposób wierną siostrą teologii naturalnej, która w poznawaniu świata, odkrywaniu złożoności budowy wewnętrznej znajduje bezpośrednie dowody istnienia projektu i kryjącego się za nim Projektanta. Mocny związek pomiędzy oboma dziedzinami utrzymywał się jeszcze w wieku Oświecenia. W Wielkiej Encyklopedii Francuskiej pod hasłem „anatomia” znajdujemy następujący opis: „Znajomość samego siebie wymaga znajomości własnego ciała, a znajomość ciała zakłada znajomość tak cudownego powiązania przyczyn i skutków, że żadna znajomość rzeczy nie prowadzi prostszą drogą do pojęcia najmędrzej i wszechmocnej inteligencji; ona



Ryc. 1.

Johannes Ketham,  
*Fasciculo  
di medicina*  
(1493)

jest, żeby tak rzec, fundamentem teologii naturalnej” (2). W *Fasciculo di medicina* ów bezpośredni związek pomiędzy anatomią a teologią podkreślony jest w dwójki sposób: raz za sprawą spojrzenia anatoma, drugi raz za pomocą kontrastu, jaki wobec niego stanowi krajobraz. Anatom patrzy wprost przed siebie. Dla niego poznanie ciała ludzkiego stanowi najprostszą drogą do poznania Boga. Z tego więc względu zwrócony jest on także tyłem do krajobrazu, gdyż ostatecznym kontekstem, w jakim ciało jest przez niego badane i studiowane, nie jest wcale porządek przyrody, lecz boski plan stworzenia. Owej prostej drodze poznania zostaje również przeciwstawiona widoczna w plenerze kręta ścieżka, która podkreśla meandry i pułapki zastawione na tych, którzy kierują się w życiu wyłącznie próżną ciekawością poznania świata przyrody jako samoistnego bytu.

O ile dla Kethama anatom staje się zarazem teologiem, o tyle role *ostensora* i *demonstratora* pozostają inne. W hierarchii wyznaczonej przez dystans, jaki postacie te posiadają wobec sekcjonowanego ciała, ten pierwszy zajmuje miejsce pośrednie. Podobnie jak anatom, on również nie obcuje bezpośrednio z ciałem, gdyż jego rola polega na wskazywaniu, za pomocą pałeczki, narządów omawianych w trakcie wykładu przez anatoma. Jego myśli wykraczają również poza bezpośrednie poznanie ciała, chociaż zdają się nie być aż tak wzniosłe jak u anatoma. Wydaje się, że jego umysł przenika przede wszystkim prosta myśl o nietrwałości i marności ludzkiego istnienia, co podkreślają zarazem jego dostojna mina i zamyślane oczy, jak i obecność zwłok

młodego mężczyzny. Wszystko, co *ostensor* ostatecznie robi, służy temu, by poprzez obecność przy ciele przekazać nam nie tylko wiedzę o nim samym, lecz zarazem potwierdzić prawdę o doczesności naszego istnienia.

Spośród tej trójki chirurg, zwany *demonstratorem*, pozostawał jedyną osobą, która zajmowała bezpośrednie miejsce przy zwłokach. Rycina przedstawia go w momencie, w którym pochyla się nad zwłokami i przystępuje do wykonania pierwszego cięcia. Lewą ręką podtrzymuje korpus, podczas gdy w prawej trzyma nóż chirurgiczny. W hierarchii typów zaangażowanych w naukę anatomii zajmuje on najniższą pozycję. Podkreśla to także jego strój. Anatom i *ostensor* ubrani są w skromną, lecz uroczystą, długą szatę przypominającą sutannę. Chirurg zaś nosi krótki kaftan z rękawami sięgającymi do łokci; jest to strój charakterystyczny dla ludzi świeckich. Tylko więc za jego sprawą może dokonać się sekularyzacja ciała ludzkiego, chociaż nie ma ona charakteru jawnej ostentacji. Przeciwnie, demonstrator pozostaje skupiony i poważny. Pozostali obserwatorzy także przybierają pozy pełne powagi i dostojeństwa, wskazując tym samym, że wszyscy członkowie tej naukowej wspólnoty odnoszą się z szacunkiem do ludzkiego ciała.

*De homini corporis fabrica* przynosi wyraźną zmianę stosunku do ludzkiego ciała. Vesaliusowi udało się połączyć zaawansowaną wiedzę dotyczącą budowy anatomicznej człowieka z przedstawieniem jego ciała jako pięknego i szlachetnego. Mimo że na rycinach pojawiają się pozbawione skóry modele mięśniowe (*écorchés*), szkielety bez oczu, to nie wywołują one lęku



Ryc. 2 i 3.  
Vesalius,  
*De homini corporis  
fabrica* (1543)

i grozy. Piękno ludzkiego ciała bierze górę nad marnością i śmiercią. Autorem przygotowanych do dzieła około 300 rysunków był uczeń Tycjana, Jan Stefan z Kalkoru (1499–1550). Drzeworyty zaś zostały wykonane przez nieznaną rytownicę z bazylejskiej oficyny Johanna Oporinusa (1507–1568). Na pierwszych rycinach przedstawione zostały poszczególne części szkieletu ludzkiego. Kolejne ukazują trzy sławne szkielety na tle krajobrazu: *en face*, z lewego i prawego profilu. Następne plansze zawierają 16 tablic miologicznych (ryc. 2, 3). Na pierwszych z nich widzimy pozbawione skóry ciała mężczyźni i kobiet ukazujące najpierw leżące pod nią mięśnie oraz sieć naczyń powierzchniowych. Wszystkie postacie zostały pozbawione skóry, również na twarzy i głowie. W odróżnieniu od *écorchés* z traktatu *Commentaria* (1521) Berengario da Capri lub tzw. huzara na tablicy V z *Tabulae anatomicae* (1741) Pietro Berretiniego i licznych rycin u innych autorów, Vesalius nie zawahał się naruszyć integralności ludzkiej twarzy, pozbawiając ją także skóry. Wiedza o budowie ludzkiego ciała, bez względu na to, jak bardzo zniekształca i oszpeca zewnętrzny wygląd, wzięła u niego górę nad względami obyczajowymi, estetycznymi i moralnymi. Nie widzimy u Vesaliusa młodzieńców z odsłoniętą muskulaturą i zachowaną skórą na twarzy lub przyozdobionych bujną czupryną. Nie znajdziemy także postaci, które mają tylko częściowo odsłonięte partie ciała i wstydliwie odwracają się tyłem do widza, tak, jak to się dzieje na przykład na słynnej kolorowej rycinie Jacques'a Fabiena Gautier d'Agoty. U Vesaliusa *écorchés*, mimo że pozbawione są w całości skóry, nie tracą nic ze swego dostojności i piękna. Kolejne tablice przynoszą obrazy coraz głębiej leżących struktur mięśniowych. Każdy mięsień zostaje przecięty przy najwyższym więzadle, dzięki czemu swobodnie opadając ku dołowi, ukazuje to, co wcześniej zakrywał.

„W ten sposób ciało traci stopniowo całą swą nieprze-zroczystość. Każde nowe nacięcie odsłania jakiś nowy kształt, a w głębi każdego z nich zaznacza się symetria linii i powierzchni. U kilku postaci to, co uprzednio było ukryte, ukazuje się na powierzchni i w ten sposób cała przestrzeń ciała staje się dostępna wzrokowi” (8). Anatom dociera w ten sposób do podstawowej struktury ciała – szkieletu. Jego surowa budowa nie wywołuje jednak złego samopoczucia ani grozy. Vesalius nie obarczał osteologii wyraźnie religijnym charakterem. Szkielety u Vesaliusa emanują wręcz siłą życia. Widzimy je, jak z największą swobodą i naturalnością przechadzają się na tle krajobrazów, obywając się bez jakichkolwiek podpór lub sznurów, przy pomocy których mogłyby zachować naturalną, pionową postawę. Tylko na dwóch rycinach pojawiają się w pozach wyrażających zadumę nad śmiercią. Na pierwszej szkielet pochyła się w zamyśleniu nad spoczywającą na cokole czaszką. Na drugiej zaś stoi w wyprostowanej pozycji, podpierając się o łopatę. Jego postawa jest dość swobodna. Jedynie lekko odchylona do tyłu czaszka nadaje mu ogólne wrażenie istoty, która doświadcza grozy swego istnienia. Rycina ta pojawiła się wkrótce również w rozprawie stanowiącej skróconą wersję *De homini corporis fabrica*, opublikowanej pod tytułem *Compensiosa totius Anatomie delinaetio* Thomasa Gemina, którą pod pseudonimem wydał w 1545 r. rysownik i drukarz Thomas Lambrit (zm. 1562). Autor ten był najprawdopodobniej także lekarzem i chirurgiem. Być może nawet pełnił funkcję chirurga angielskiego króla Edwarda VI. Postać „szkieletu-grabarza” pojawia się również sto lat później w angielskim wydaniu zbiorowej pracy francuskiego lekarza Ambroise Parégo, która ukazała się pośmiertnie w 1649 r. pod zbiorczym tytułem *The Workes of that Famous Chirurgion Ambrose Parey*.

Szybko jednak okazało się, że owa płynąca z *Fabriki* „laicka klarowność i naukowy optymizm, wolny od ukrytych intencji religijnych, nie trwały długo. Już w drugim wydaniu Vesaliusa (Bazylea 1555) kosa zastępuje nauczycielską różdżkę w prawej dłoni szkieletu, który staje się w ten sposób niewątpliwym *Memento mori*” (1; ryc. 4). Motyw wanitatyczny stał się z czasem jednym z najczęściej pojawiających się motywów na kartach traktatów anatomicznych, gdyż oczekiwano, że naturalistyczna tendencja do poznawania i badania ciała zostanie zrównoważona przez doświadczenie grozy lub majestatu śmierci. Dwie ryciny przedstawiające teatr anatomiczny w Lejdzie z 1609 i 1610 r. potwierdzają dalsze utrzymywanie się wymiaru sakralnego w obrębie praktyki anatomicznej. Na obu pojawiają się w centralnym miejscu szkielety ludzkie, przy czym na późniejszej rycinie nawiązują one wyraźnie do biblijnych postaci Adama i Ewy. Szkieletom ludzkim towarzyszą także liczne szkielety zwierzęce. Z kolei w dziele Fredericka Ruycha *Opera omnia anatomico-chirurgica* z 1737 r. motyw ludzkiej śmiertelności wyrażony został pod postacią szkieletów dziecięcych. Żadna bowiem istota ludzka nie może oprzeć się potędze śmierci. Dla Daniela Arassego przykłady te pokazują, jak trudno było anatomii stać się zwyczajną nauką, taką „jak inne”. Jednym z istotnych powodów było również to, że *Fabrica* – na co zwracał już uwagę François Jacob – niosła za sobą jeszcze jedno doniosłe



Ryc. 4.  
Vesalius,  
*De homini corporis  
fabrica* (1543)

przesłanie, a mianowicie, „że człowiek Zachodu ustanowił siebie przedmiotem nauki za cenę własnego samozniszczenia” (8). Jawne głoszenie tego programu nie wchodziło w grę. Przeciwnie, rozwinięto techniki obrazowania, za sprawą których wprowadzono do ilustracji anatomicznej motywy pochodzące ze sztuki starożytnej lub chrześcijańskiej (takie jak wspomniane już powyżej motywy wanitatywne), a nawet z ikonografii fantastycznej.

Często stosowanym zabiegiem stylistycznym było nadawanie ciału poddanemu sekcji pozy nawiązującej do znanego motywu ikonograficznego martwego Chrystusa. Naśladowano zwłaszcza ułożenie lewej ręki, nadając jej charakterystyczny „omdlewający” wyraz. Taki układ martwego ciała pojawia się zarówno na frontyście *Fabriki Vesaliusa*, jak i w *Anatomia del corpo humano* (1556) hiszpańskiego anatoma Juana Valverde de Hamusco (1525–1587). W ten sposób zostało także ukazane ciało sekcjonowanej kobiety na rycinie Bartholomeusa Dolendo wykonanej według rysunku Jana Cornelisza Woudanusa, która przedstawia *Theatrum anatomicum* w Lejdzie z roku 1609. Anatom stoi przy stole sekcyjnym, nad jego głową zaś umieszczony został rozarty cyrkiel. Wedle Jonathana Sawday’a jest on symbolem Trójcy Świętej i oznacza to, że Bóg patronuje pracy anatomów. Rycinę dodatkowo wzbogaca motyw wanitatywny – marności życia i zadumy nad śmiercią – podkreślany przez obecność licznych szkieletów ludzkich i zwierzęcych. Przesłanie to zostało wzmocnione przez obecność kościotrupów, które trzymają chorągwie z inskrypcjami: *Memento mori*, *Homo bulla*, *Nosce te ipsum*, *Pulvis et umbra sumus*. Horacjańska myśl o tym, że „prochem i cieniem jesteśmy” znajduje jeszcze jeden wyraz za pośrednictwem rozpowszechnionego w kulturze europejskiej obrazu śmierci, która zjawia się pod postacią truposza posiadającego szkieletu konia. Rozbudowany w ten sposób motyw wanitatywny sprawia, że teatr anatomiczny stawał się w równym stopniu miejscem poznawania ciała, jak i doświadczania jego śmiertelności.

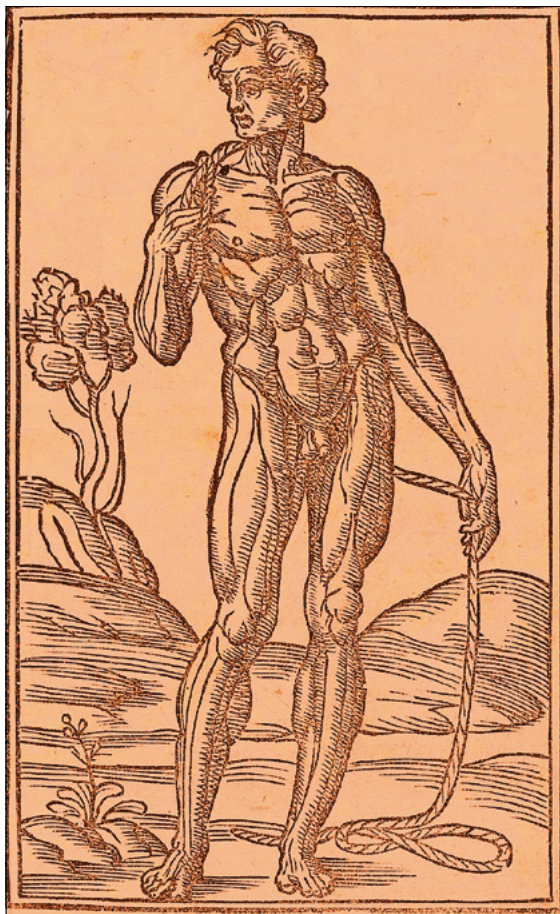
Ilustracji anatomicznej nie tylko towarzyszyło przesłanie o charakterze religijnym. Wedle Rogera Caillois praktyka sekcjonowania ciał w wyjątkowy sposób zapraszała do snucia fantazji i marzeń. Obecność martwego ciała, jego dysekcja, świadomość, że było ono kiedyś żywe – wszystko to sprawiało, że edukacyjna rola rysunków anatomicznych musiała wielokrotnie schodzić na plan dalszy, ustępując miejsca lękom, marzeniom, a nawet fobiom żywionym nie tylko przez ich twórców, lecz przede wszystkim przez ich odbiorców. Wydaje się, że obrazy anatomiczne należą do typu ilustracji dokumentalnej, są „obrazami najwierniejszymi z wiernych, gdyż jakakolwiek fantazja w tej dziedzinie jest niebezpieczna i karygodna” (4). Tak się jednak nie dzieje. Ryciny anatomiczne dowodzą, że często jest wręcz przeciwnie. Jak przekonuje Caillois, niektóre z ilustracji anatomicznych stanowią wręcz paradygmatyczny przykład tego, jak anatomia, poszukując dróg swego uprawomocnienia, kierowała się w stronę fantastyki i przedstawiała ciało ludzkie w sposób tak osobliwy, że artystyczna forma tych rysunków całkowicie dominowała nad rzeczowym opisem. Należy zwrócić uwagę, że nie wszystkie obrazy

czyniły to z równą siłą. Wedle Caillois najmniej widoczne jest to przy ilustracjach pokazujących „trepanacje czaszki, amputacje kończyn, składanie złamań. Właściwie tylko jeden rodzaj ilustracji – w pewnym tylko okresie i w pewnym tylko stylu – otwiera zaszarowane okna na świat fantastyczny, rządzący się niepojętymi prawami. Są to rysunki przedstawiające szkielety i odartych ze skóry, którzy we wszystkich banalnych okolicznościach, bez śladu jakiegokolwiek wymuszenia, zachowują się z największą naturalnością i swobodą. Okazują radość lub powagę, jakiej nie mogą mieć ciała pozbawione wszelkiej wrażliwości, już zatopione w obojętności świata, lub też przeciwnie – udręczone tak nieznośnie, że są już tylko jednym wielkim bólem. Tymczasem szkielety rozmyślają, a odarci ze skóry spacerują, jakby postanowili nie zwracać uwagi na stan, który przecież nie pozwala im postępować tak, jak postępują. Ale to postanowienie nie może nikogo zmylić. Każdy wie, że z jednych, niemal obróconych w proch, pozostało tylko bezwładne, luźne rusztowanie, a drudzy, którzy utracili jedynie swą powłokę, powinni tylko wyć z bólu. Kogo chcą oszukać ci pierwsi, udając, że oddają się jakiejś rozumnej aktywności, i ci drudzy, afiszując się ze swoją skandaliczną beztroską?” (4).

Nowożytna anatomia nie mogłaby dokonać swych postępów bez przyjęcia *implicite*, że ciało człowieka stanowi po prostu „obiekt naukowy”, a istotę ludzką można oddzielić od jej fizycznego ciała. Z drugiej strony przyjmując to założenie, narażała się ona często na krytykę. Anatomów oskarżano o brak szacunku wobec ludzkiego ciała, profanację, nieprzyzwoite traktowanie i sprowadzanie do obiektu naturalnego, którego status był niemalże równy ciału zwierzęcia. Przeciwnicy sekcjonowania zwłok usiłowali zohydzić tę profesję i tendencyjnie podejrzewali anatomów o to, że dokonują faktycznie wiwisekcji ciała. Myśl o tym, że zabieg sekcjonowania mógł być wykonany na żywym jeszcze ciele, była równie przerażająca, co podejrzenie, że można było pogrzebać człowieka żywcem. Obawy te wynikały z powszechnie doświadczanej wówczas niepewności co do istnienia wyraźnych granic pomiędzy życiem i śmiercią. W momentach krytycznych przerażały się one w zbiorowe fobie, szczególnie w wówczas, gdy do opinii publicznej docierały informacje o rzekomych zmarłych, którzy obudzili się w trumnie, lub jeszcze gorszych przypadkach osób zakopanych żywcem w grobie. Lęk przed tymi zdarzeniami był powszechny i nie dotyczył tylko warstw niewykształconych. Jacob Beningus Winslów (1669–1760), urodzony w Danii, znaturalizowany we Francji profesor anatomii w Jardin du Roi i Collège Saint-Come, twierdził, że jakoby był dwukrotnie pogrzebany żywcem. W 1742 r. napisał więc rozprawę poświęconą temu zagadnieniu pod tytułem *Traktat o niepewności oznak śmierci*. Jak zwracał już uwagę XVI-wieczny lekarz francuski, Ambroise Paré: „Nie ma nic pewniejszego od śmierci, nie ma nic mniej pewnego niż jej godzina” (12). Obsesja pogrzebana żywcem dała więc początek wielu obrzędom pogrzebowym, które miały na celu upewnienie się, że zmarły faktycznie nie żyje. Osłuchiowano serce, upewniano się, czy człowiek jeszcze oddycha, kładziono na 15 minut puchowe piórko pod nos. Traktaty

## Ryc. 5.

Jacopo Berengario  
di Capri, *Isagogae  
brevis plucidea  
ac uberrimae  
in anatomiam  
humani corporis*  
(1522)



średniowieczne podają, że drażniono również zmarłym podeszwy, stosowano chłostanie, łaskotanie, cięte bańki; „termin *croque-mort* (karawaniarz, dosł. »ten, kto gryzie zmarłego«) miałby właśnie pochodzić od zwyczaju gryzienia palucha stopy zmarłego, żeby przekonać się, czy zdolny jest on jeszcze do reakcji” (12). W porównaniu z liczbą pochówków sekcje stanowiły rzadkość. Lęk przed nimi wynikał więc przede wszystkim z tego, iż odbywały się one w zamkniętym kręgu anatomów i lekarzy i nie były poddane szerszej społecznej kontroli; nie wiadano, co dzieje się za zamkniętymi drzwiami sali sekcyjnej. Organizowanie publicznych lekcji w równym stopniu odpowiadało celom edukacyjnym, jak i społecznym poprzez wprowadzenie transparentności do praktyki sekcjonowania ciał.

Jeśli istniało kiedykolwiek ogólnospołeczne przyzwolenie na prowadzenie badań anatomicznych, to dotyczyło ono osób skazanych na karę śmierci. Należeli oni do kategorii wyjętych spod prawa, podłych ciał, a więc osób, którym już nic nie jesteśmy winni. Prawo do wykorzystania ich ciał uzasadniano jako formę rekompensaty za dokonane przez nich szkody. Sądzono, że przynajmniej w ten sposób społeczeństwo może uzyskać częściowe chociaż zadośćuczynienie za popełnione przez nich przewiny. Jeśli mieli spłacić dług, to oddanie ich w ręce anatoma nie wydawało się wcale złym pomysłem. Anatomowie ze swojej strony musieli jedynie zadbać o to, by utrwalić w społeczeństwie ten obraz i przekazać publiczności, że wyłącznie ciała skazańców poddawane są sekcji. Jacopo Berengario da Capri (ok. 1460–ok. 1530) w rozprawie *Isagogae brevis plucidea ac uberrimae in anatomiam*



Ryc. 6. Vesalius, *De homini corporis fabrica* (1543)

*humani corporis* (1522) był jednym z pierwszych, który pośród rycin anatomicznych umieścił postać młodzińca, który trzyma w swych dłoniach sznur szubieniczny – atrybut dokonanego na nim wyroku (ryc. 5). W jeszcze bardziej wymowny sposób motyw ten wykorzystał Vesalius w *Fabricae*. Ósma tablica miologiczna przedstawia *écorché* z częściowo podciętymi mięśniami w momencie opuszczania ciała z szubienicy (ryc. 6). Nierealność przedstawionej sytuacji jest uderzająca, gdyż żaden skazaniec nie mógł tak wyglądać jak ów preparat anatomiczny, zwłaszcza że sznur został przeciągnięty przez jego oczodoły. Pojawia się zatem wątpliwość, czy sznur i słup stanowią rozpoznawalne atrybuty karni, czy też raczej występują one po prostu w roli wsporników podtrzymujących ciało? Za tą ostatnią interpretacją przemawia kolejna, dziewiąta rycina, na której *écorché* opiera się o kamienną ścianę. Zatem rola tych elementów jest wyraźnie konstrukcyjna i służy oddaniu stanu, w jakim znajduje się sekcjonowane ciało, które utraciło już zdolność do samodzielnego utrzymania równowagi. Jest to ciało niejako „w ruinie”. Podobnie jak mur, który zaczyna się kruszyć i jest sukcesywnie porastany przez rośliny. Plansza ósma pojawia się w nieco zmienionej postaci również w traktacie *Anatomia del corpo humano* Juana Valverde de Hamusco. Dla ilustrującego tę pracę ucznia Michała Anioła, Hiszpana Gaspara Becerry (1520?–1568?) lub samego Valverde de Hamusco elementy te miały najwyraźniej funkcję konstrukcyjną, skoro na miejscu filara

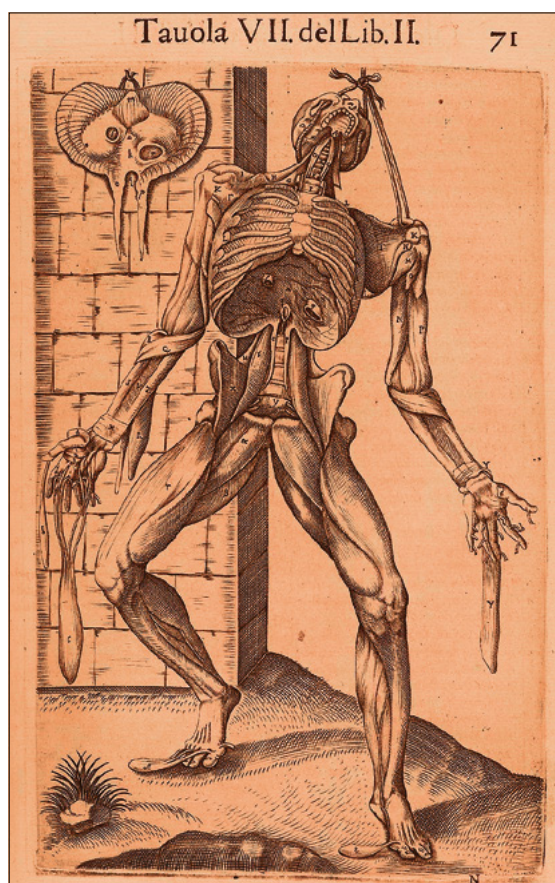
znajduje się kamienna ściana (ryc. 7). Jednak na rzecz pierwszej interpretacji przemawia to, że nie istnieją jakiegokolwiek rzeczowe powody, dla których *écorché* przedstawiony na ósmej planszy miałby dopiero wymagać elementów podtrzymujących. Każde sekcjonowane ciało nie jest już zdolne do zachowania stojącej pozycji. Skoro więc postacie na planszach miologicznych potrafią stać, wyciągać ręce lub poruszać się, to niczym nadzwyczajnym nie jest również umiejętność odchylania ciała ku tyłowi, którą prezentuje widoczne na tej rycinie *écorché*. W grę nie mogą zatem wchodzić powody „konstrukcyjne”. Dlaczego więc pojawiają się w ogóle te zdobnicze elementy? Kiedy porównamy ów *écorché* z pozostałymi postaciami na tablicach miologicznych, to faktycznie nie widać w nim już ich wigoru. Jego postępujący rozkład sprawia, że na tyle już nie przypomina żywego człowieka, na ile równie daleki jest ten ostatni od przestępcy, który został skazany na karę śmierci. Zatem kondycja moralna skazańca, zgodnie z którą został on wyłączony poza obręb wspólnoty ludzkiej, uzyskuje w tym przedstawieniu ekwiwalentny obraz wyrażony w języku fizycznym, pod postacią osuwającego się *écorché*, któremu towarzyszą atrybuty stanowiące łącznik pomiędzy tymi dwoma wymiarami i obrazami.

Z uwagi na to, że ciała poddawane sekcji pochodzą od osób skazanych na karę śmierci, czynności anatomów były silnie powiązane z działaniem aparatu represji: sądu i kata. Medycyna musiała długo zmagać się z tym obciążającym ją dziedzictwem. We Francji negatywny wizerunek anatoma utrzymywał się znacznie dłużej z tego powodu, że kat po egzekucji decydował, co zrobić z ciałem skazańca: sprzedać je rodzinie lub lekarzowi do badań. Natomiast w Anglii sytuacja była lepsza, gdyż skazaniec miał prawo rozporządzać swoim ciałem i mógł przed egzekucją zawrzeć należną umowę z medykiem, odstupując mu ciało do badań. Zanim zagwarantowano anatomom prawo do korzystania ze zwłok nienależących do skazańców, próbowano uregulować praktykę ich wykorzystania, gwarantując, że miały one należeć do skazańca, który nie tylko miał pochodzić z odległych stron, ale także przynależać do nizin społecznych.

Ograniczenia w dostępie do ciał skazańców sprawiały jednak, że uciekano się do innych, jeszcze bardziej ryzykownych i podejrzanych społecznie działań polegających na wykopywaniu ciał świeżo złożonych do grobów. Studenci Vesaliusa założyli nawet w tym celu nieformalną grupę o ironicznej nazwie „Stowarzyszenie powstałych z grobu”, dzięki czemu ich nauczyciel i oni sami dysponowali większą ilością zwłok do badań. Działalność ta narażała jednak anatomów na poważne zarzuty obrazy moralności publicznej i bezczeszczenie ciał, co, rzecz jasna, nie sprzyjało zwiększeniu akceptacji dla tego rodzaju badań.

Pojawienie się publicznych teatrów anatomicznych dało asumpt do wysunięcia kolejnych oskarżeń. Sukces pokazów zależał od wielkości widowni i jej pozytywnej reakcji na przedstawienie. Tego typu pokazy były celowo zaplanowane w ten sposób, by przyciągać jak największą publiczność i pobudzać wyobraźnię tłumu. W 1673 r. król Ludwik XIV nakazał budowę w Jardin du Roi teatru anatomicznego na 500 miejsc

w celu zorganizowania publicznych pokazów. Cieszyły się one niesłabnącą popularnością aż do czasów rewolucji francuskiej. W roku otwarcia teatru anatomicznego Moliere wykorzystał ten temat w sztuce *Chory z urojenia*. Krytyczny stosunek Moliera do lekarzy widoczny jest w wielu jego sztukach. Lekarze są osobami, które mówią od rzeczy, bardzo często stawiają idiotyczne diagnozy i proponują sprzeczne metody leczenia, a na wszelkie choroby mają jedyne lekarstwo, jakim jest lewatywa bądź puszczenie krwi. Zebrani na konsylium oddają się przede wszystkim rozmowom o zaletach swych wierzchowców, nie zaś o stanie zdrowia pacjenta. Dla Moliera lekarze to szalbierze i nieucy, których wyjątkowy status polega po prostu na tym, że nadano im prawo do uśmiercania ludzi na terenie całego królestwa. W *Chorym z urojenia* do katalogu win ówczesnych medyków Moliere dodał zarzut traktowania przez nich pokazów anatomicznych jako modnej rozrywki. Młody, zadufany w sobie lekarz Tomasz Biegunka (*Diafoirus*), chcąc zaimponować przyszłemu teściowi, bohaterowi sztuki, Arganowi i jego córce zaprasza ich z galanterią do teatru anatomicznego, by przyszli „przypatrzeć się, dla rozrywki, sekcji zwłok kobiecych” (10), które ma on osobiście objaśniać. Na jego propozycję ironicznie odpowiada służąca, która oświadcza: „Rozrywka w istocie nader miła. Dotąd prosiło się damę swego serca na komedię, ale prosić na sekcję to jeszcze uprzejmiej” (10). W ten sposób tania sensacja brała górę nad poważnymi studiami. Nie bez znaczenia był również sukces finansowy tego rodzaju przedsięwzięć, który sprawiał, że jeszcze bardziej uciekano się do różnego rodzaju zabiegów uatrakcyjnienia pokazów.



Ryc. 7.  
Juan Valverde  
de Hamusco,  
*Anatomia del corpo  
humano* (1556)

O próbach zapanowania nad tym procederem świadczą przepisy i reguły, jakie zaczęto wprowadzać do teatrów anatomicznych. Włoski anatom Alessandro Benedetti w *Historia corporis sive anatomica* (1497) był pierwszym, który sprecyzował warunki, jakie spełnić powinny publiczne lekcje anatomii (11). Określając wygląd miejsca i czas trwania pokazów, zaznaczał, że zwłoki miały należeć do skażenca pochodzącego z dalekich stron i reprezentującego niziny społeczne w celu zapobieżenia oburzeniu ze strony krewnych i sąsiadów. Anonimowość była gwarancją zachowania społecznej akceptowalności dla prowadzenia badań anatomicznych. Widzowie mieli siedzieć w kręgu, zgodnie z posiadany statusem społecznym: najbliższej stołu sekcyjnym znajdowały się osoby o najwyższym statusie. Za wskazanie im miejsc odpowiedzialny był specjalny asystent (*praefectus*). Inni pomocnicy (*custodes*) mieli za zadanie niewpuszczenia na salę motłochu. W 1586 r. na mocy dekretu legata papieskiego zobowiązano czterech przedstawicieli Uniwersytetu Bolońskiego do tego, by „stali w drzwiach teatru, kiedy odbywa się tam lekcja anatomii, i wpuszczali lub odmawiali wstępu wedle swego rozeznania, tak aby w teatrze znaleźli się jedynie lekarze, uczeni i inni szlachetni ludzie, którzy przybyli, aby słuchać i uczyć się, a nie wzniecać zamęt, jak to się często zdarza” (11). Jan Orlers, historyk i bratanek znanego lejdejskiego anatoma Pietera Pawa, w *Pochwale miasta Lejdy* (1614) przekonywał także, że organizowane tam pokazy anatomiczne „przygotowywane były z wielką dbałością o oględność i zachowanie dobrych manier” (15). Zarządzenia wydane przez gildię chirurgów amsterdamskich w 1605 i 1625 r. „wymagały, by publiczność powstrzymywała się od śmiechów i rozmów, oraz zakazywały pod karą dotkliwej grzywny w wysokości sześciu guldenów przywłaszczania sobie organów takich, jak serce, nerki, wątroba, kamienie żółciowe (tzw. *membra naturalia*, które pomocnicy pokazywali publiczności); dozwolone było zadawanie pytań, pod warunkiem że będą poważne i przyzwoite” (6). William Harvey w latach 1616–1618 referował w trakcie publicznych wykładów wygłaszanych w Londyńskim Towarzystwie Lekarskim (będącym gildią lekarską, nie zaś instytucją o charakterze edukacyjnym) częściowe wyniki prowadzonych przez siebie badań dotyczących budowy układu krwionośnego. Podobnie jak w większości ówczesnych wykładów anatomicznych, w ich trakcie dokonywał sekcji zwłok ludzkich, a także dysekcjonował oraz poddawał wiwisekcji zwierzęta. Jego wykłady cieszyły się bardzo dużą popularnością. W kolejnych latach z powodzeniem prowadził otwarte dla publiczności pokazy. Caspar Hofmann w liście napisanym do niego w maju

1636 r. czynił mu otwarcie wyrzuty o to, że nie przestrzegał zasad, zgodnie z którymi w pokazach mieli brać udział wyłącznie ludzie kulturalni i wykształceni. „Panie Harvey – pisał – raczybyś nie urządzać pokazów anatomicznych przed forum złożonym z impertynentów, paniczyków, lichwiarzy, golibrodów i równie niewykształconej tłuszczy, która nie ma nic lepszego do roboty, tylko stoi z otwartą gębą i papla o tym, że widziała cuda” (13).

Utrzymaniu powagi miejsca służyły również inskrypcje, jakie umieszczano w teatrach anatomicznych. Heidelberski teatr zdobyła sentencja: *Hic mors juvet vitam* (Tutaj śmierć jest bramą życia). Z kolei w projektowanym teatrze miejskim w Amsterdamie umieszczono fragment słynnego wersetu z *Eneidy* Wergiliusza: *Mentem mortalia tangit* (Wzrusza człowieczy ból łona)<sup>1</sup>, pragnąc w ten sposób podkreślić, że troski i niedole, jakie trapią ludzi z powodu chorób, są wystarczającym powodem, by nie przyglądać się im beczynnym, gdyż dają nam one prawo do przeprowadzania badań anatomicznych.

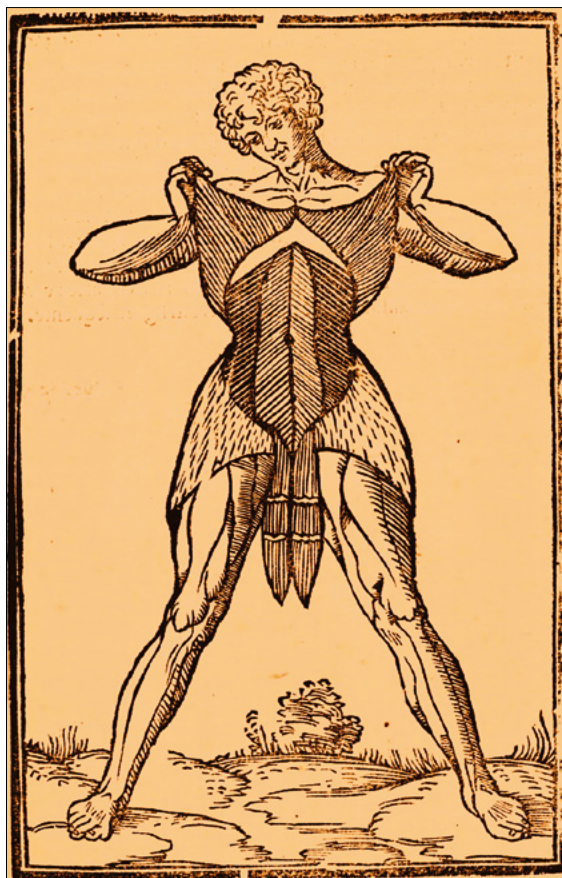
Z uwagi na to, że zwierzętom nie przypisywano statusu równego ludziom, wydaje się, że anatomia weterynaryjna nie musiała mierzyć się z tego rodzaju negatywnymi reakcjami i fabrykować obrazów ciał w taki sposób, by odsunąć od siebie podejrzenie o profanację i brak szacunku wobec zwłok. Faktem pozostaje, że anatomia ludzi i weterynaryjna nie rozwijały się niezależnie od siebie. Zanim w XIX w. powstała anatomia porównawcza związki pomiędzy oboma naukami były na tyle silne, że każda próba poznania ludzkiego ciała na podstawie badań wykonanych na zwierzętach musiała również rodzić pytanie o istnienie podobieństw pomiędzy nimi. Nie tylko Galen, ale również Vesalius i inni anatomowie wykorzystywali sekcje zwierząt do lepszego poznania ludzkiego ciała lub doskonalenia techniki ich sekcjonowania. Zależności te można było wykorzystać w pozytywny sposób pod jednym tylko warunkiem, a mianowicie, że obrazom anatomicznym zwierząt zaczęto również nadawać formy pełne szlachetności i piękna. Anatomowie weterynaryjni musieli również unikać jawnie naturalistycznej stylistyki i przedstawiać ciała zwierząt w bardziej idealny niż pełen realizmu sposób<sup>2</sup>.

Należy jednak wyraźnie odróżnić idealizację obrazów od sposobów ich fabrykowania, zwłaszcza gdy miały one jawnie bajkowy lub fantastyczny charakter. *Écorchés* na rycinach anatomicznych nie tylko prezentują się o wiele lepiej niż w rzeczywistości, lecz potrafią robić rzeczy o wiele bardziej nieprawdopodobne. Do nich należy zwłaszcza zaliczyć typ postaci, które bądź wykonują gesty zapraszające do oglądania własnych wnętrzności, bądź wprost chwytają własną skórę, otwierając dostęp do wnętrza ciał. Oba

<sup>1</sup> W całości wers ten brzmi: *Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangit*. W przekładzie T. Karyłowskiego brzmi on: „Są łzy rzeczy – i wzrusza człowieczy ból łona”.

<sup>2</sup> Sprawa ta ma szerszy wymiar i nie może być przedmiotem niniejszej analizy. Za komentarz niech posłuży następujący opis, którym rozpoczyna się pierwsza książka Jamesa Herriota *Jeśli tylko potrafilyby mówić* (7): „»Nie, w podręcznikach nic o tym nie pisali« – pomyślałem, kiedy ostre podmuchy wiatru ze śniegiem przedostające się przez wylamane wrota stodoły chlostały mnie po gołych plecach. Leżałem na brzuchu na kamiennym podłożu, w kałuży śluzu, trzymając rękę po bark wewnątrz macicy rodzącej krowy (...). Byłem obnażony do pasa, a śnieg mieszał się z brudem i zeschlą krwią, jaka pokrywała moje ciało. (...) Nie, w podręcznikach nie było ani słowa o szukaniu po omacku linki porodowej i instrumentów, o tym, jak zachować antyseptykę, mając do dyspozycji pół wiadra letniej wody, o kamieniach wrzynających się w pierś. Ani o powolnym omdlewaniu rąk, o pełznącym paraliżu mięśni, kiedy palce próbują działać mimo potężnych skurczów macicy rodzącej krowy. Nigdzie nie było nawet wzmianki o narastającym wyczerpaniu, o poczuciu bezradności i cichym głosie paniki. Wróciłem myślą do pewnej ilustracji w podręczniku położnictwa weterynaryjnego: krowa stoi w lśniącym czystością boksie, a opanowany szczupły weterynarz w nieskazitelnym fartuchu z uśmiechem wkłada prawe ramię na przyzwoitą głębokość; farmer i jego parobcy również się uśmiechają, nawet krowa się uśmiecha. Ani śladu brudu, krwi, potu” (s. 7–8).

typy obrazów służą wyrażeniu zasadniczego przesłania: natura sama dobrotliwie ukazuje tkwiące w niej tajemnice. Rola anatoma ogranicza się wyłącznie do ich rozumienia i opisywania. Przy czym drugi typ obrazów czyni z tego spektakl o wiele bardziej złożony i poruszający. Są to obrazy autowiwisekcyjne. Podczas gdy postacie należące do pierwszego rodzaju dyskretnie, niczym święci, zdają się poddawać przenikającej ich wyższej prawdzie, która w tym przypadku dotyczy cielesnej budowy człowieka, drudzy biorą ją niejako we własne ręce. Rolą pierwszych jest zaproszenie nas do odkrywania tajemnic, które natura odsłania przed naszymi oczami, drudzy zaś stają się aktywnymi uczestnikami spektaklu natury. Efekt jest taki, że w obu przypadkach anatom zostaje uwolniony od budzącej podejrzanie czynności sekcjonowania ciała. Zda się, jak gdyby sama przyroda postanowiła wziąć na siebie to niewdzięczne zadanie. Nie może on więc ponosić odpowiedzialności za naruszanie godności i integralności ludzkiego ciała. W ten sposób anatomia postwesaliańska próbowała kompensować utratę pośrednika (*demonstrator*), z którego pomocy korzystał wcześniej anatom, obsadzając teraz w tej roli przyrodę. Nawet jeśli zastępstwo to było bardziej iluzoryczne niż faktyczne, to pozwalało utrwalac przekonanie, że anatomowie nie robią faktycznie niczego innego, jak tylko naśladują w swym postępowaniu działanie samej przyrody. Jacopo Berengario da Capri w dziele *Isagogae* (1522) nie tylko przedstawił skazańca z przewieszonym przez ramię sznurem szubieniczym, lecz także uwiecznił anatomiczną postać „człowieka witruińskiego”,



Ryc. 8. Jacopo Berengario da Capri, *Isagogae brevis plucidea ac uberrimae in anatomiam humani corporis* (1522)

przedstawiając w charakterystycznym rozkroku młodego mężczyznę, który zamiast wyciągniętych na bok ramion delikatnie trzyma w palcach płaty skóry brzusznej, pokazując mięśnie brzucha (ryc. 8). Obraz nie ma wartości anatomicznej, gdyż rysunek mięśni jest niezwykle schematyczny. Ma on za to wartość programową, gdyż, jak powiedzieliśmy, głosi pochwałę samoukazującej się przyrody. Julius Casserius w *Tabulae Anatomicae* (1527) przedstawia z kolei postać siedzącego mężczyzny, który za pomocą własnych rąk unosi szeroki płat rozciętej na brzuchu skóry, dzięki czemu widzimy dobrze zarówno sieć naczyń krwionośnych znajdujących się po jej wewnętrznej stronie, jak i jelita. Gra z widzem polega na tym, że pokazując swe wnętrze, mężczyzna jednocześnie odchyła głowę na bok, zachowując pełne skromności spojrzenie. Jest zawstydzony z powodu sytuacji, w której się znalazł. Nie ciekawi go budowa własnych narządów, pozostawia ją widzowi. Jednocześnie jego wzrok sugeruje, że powinien on zachować podobną do niego dyskrekcję i skromność w badaniu ludzkiego ciała. Postacie u innych autorów stają się gotowe do coraz śmielszych zachowań. Charles Estienne (1504–1564), przedstawiając w 1545 r. anatomię macicy ciężarnej kobiety, umiejscawia ją na łożku i każe jej unieść przy pomocy lewej ręki łożysko w taki sposób, by lepiej ukazać widzowi bliźniaczy płód. W jego pracy *De dissectione partium corporis humani libri tres* znajduje się także rycina przedstawiająca siedzącą na łożku kobietę, która rozchyła na boki kolana, ukazując jelita, zewnętrzną powierzchnię macicy oraz pęcherz moczowy (ryc. 9). Wszystkie ilustracje anatomiczne do pracy wykonał chirurg i rysownik Etienne de la Riviere (zm. 1569), który był,



Ryc. 9. Charles Estienne, *De dissectione partium corporis humani libri tres* (1545)





Ryc. 10, 11 i 12. Adrianus Spigelius (Adriaana van der Spieghel), *De humani corporis fabrica* (1627)

podobnie jak Vesalius, kolegą szkolnym Estienne'a na Wydziale Medycznym w Paryżu. Autorem drzeworytów zaś był Jean „Mercure” Jollat. *Tabulae Anatomicae* (1618) Pietra da Cortona zawiera ilustrację kobiety, która własnymi dłońmi rozciąga pokrywy skórne brzucha w taki sposób, że tworzą one nienaturalnie wyglądający szeroki okrąg. Ten sposób prezentowania ciała ludzkiego znajdujemy zwłaszcza na wielu rycinach znajdujących się w pracach niderlandzkiego anatoma Adrianusa Spigeliusa (Adriaana van der Spieghel; 1578–1625). W dziele *De humani corporis fabrica* (1627) znajduje się ponad dziesięć tablic, na których *écorchés*, chwytając własną skórę, ukazują mięśnie pleców, szyi, brzucha, pierścienia rotatorów, klatki piersiowej, jamę brzuszną, otrzewną, organy wewnętrzne itd. Tablica

II z ks. V przedstawiająca brodatego mężczyznę, który podnosi skórę brzucha do góry niczym fartuch, została wprost skopiiowana ze wspomnianej powyżej pracy Juliusa Casseriusa z 1527 r. Spigelius dodał do niej dwie inne ilustracje ukazujące młodych mężczyzn, którzy starannie przyciskają skórę brzucha do piersi, odsłaniając kryjące się pod nią organy wewnętrzne (ryc. 10, 11, 12). W drugiej wydanej również pośmiertnie pracy Spigeliusa *De formato foetu liber singularis, aeneis figuris exornatus. Epistolae duae anatomicae. Tractatus de arthritide* (1626) w tej stylistyce ukazana została budowa wewnętrzna ciała kobiety, a także dwa dziecięce płody przedstawiające budowę układu rodowego i moczowego (ryc. 13, 14). Jedno z tych niemowląt spoczywa na udekorowanej draperią powierzchni z poduszka



Ryc. 13 i 14. Adrianus Spigelius *De formato foetu liber singularis, aeneis figuris exornatus. Epistolae duae anatomicae. Tractatus de arthritide* (1626)



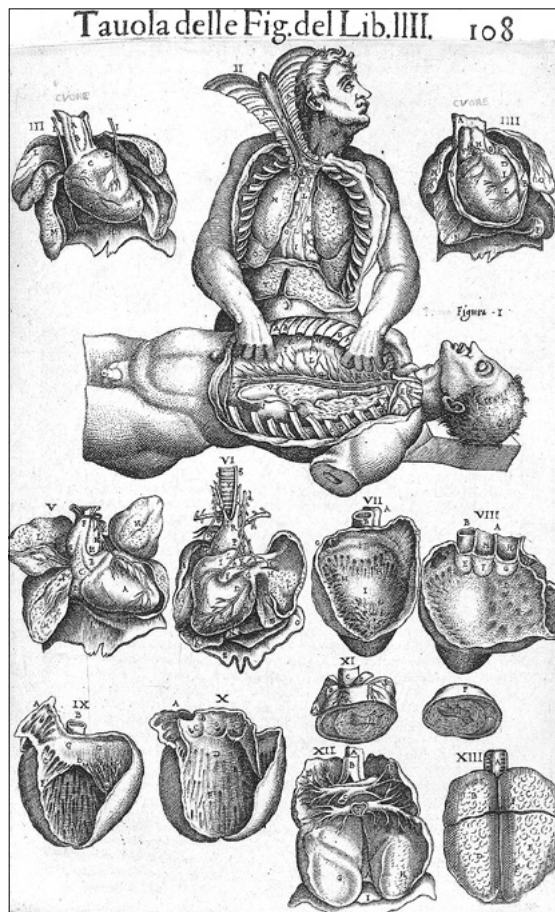


Ryc. 15. Adrianus Spigelius (Adriaan van den Spiegel), *De humani corporis fabrica libri decem* (1627)

pod głowę. Można by powiedzieć, że śpi, gdyby nie to, że jego ręce przytrzymują rozciętą na brzuchu skórę.

Wspomniany już Charles Estienne, ilustrując swoje dzieło *Dissectione partium corporis*, wyraźnie czerpał inspirację z dzieł znanych artystów włoskich. „Kiedy jednak – jak pisze Arasse – zapożyczyła osiem kompozycji, z erotycznego cyklu *Miłości bogów*, wykonanego przez Jacopa Caraglia, według rysunków Perina del Vagi i Rossa, to lubieżność niektórych póz nadaje ilustracji naukowej dziwną konotację. A nie chodzi bynajmniej o indywidualną perwersję – w dziele *De humani corporis fabrica libri decem*, ogłoszonym w Wenecji w 1627 r., Adrianus Spigelius (Adriaan van den Spiegel) zapożyczyła kobiece ciało z ryciny Caraglia, przedstawiającą Wenus zaskoczoną przez Merkurego, aby zilustrować męską anatomię penisa i muskulatury analnej – a obraz ten zostaje powtórzony w *Myographia Nova or a Graphical Description of all the Muscles in the Humane Body*, opublikowanej przez Johna Browne'a w Londynie w roku 1698” (1; ryc. 15). Również w pracy *Anatomia del corpo humano* Valverde de Hamusco naukowa powaga rysunku anatomicznego musiała konkurować z wrażeniem, jakie wywierał wizerunek anatomiczny mężczyzny, którego głowę zdobi maska lwa. Jeszcze bardziej groteskowo wygląda figura III na tej samej planszy. Przedstawia ona młodzieńca, która trzyma duży płat skóry brzusznej we własnych zębach. Na tym jednak osobliwość się nie kończy. *Tauola de Fig. Del Lib. IIII* zapożyczyła formę przedstawienia ze spektaklów grozy, w których martwi wciąż znęcają się nad sobą. *Écorché* zapuszcza ręce w korpus leżącego na stole torsu i rozchyła go szeroko, by uwidocznic wnętrze jego ciała (ryc. 16).

Żaden cel edukacyjny nie uzasadnia takich form obrazowania budowy ludzkiego ciała. Wiemy, że stały za tym innego rodzaju argumenty i racje. Pozostaje zatem zapytać: czy obrazy tego typu znajdujemy



Ryc. 16. Juan Valverde de Hamusco, *Anatomia del corpo humano* (1556)

również w traktatach z dziedziny anatomii weterynaryjnej? Czy w ich przypadku kierowano się wyłącznie rzeczowym ujęciem treści, czy też wykorzystano niektóre motywy i wątki?

### Piśmiennictwo

1. Arasse D.: Ciało, wdzięk, wzniosłość, w: *Historia ciała. Tom 1. Od renesansu do oświecenia*, Vigarello G. (red.), przeł. T. Strzyżński, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
2. Ariès Ph.: *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, PIW, Warszawa 1992.
3. Belting H.: *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007.
4. Cailliois R.: *W sercu fantastyki*, przeł. M. Ochab, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.
5. Foucault M.: *Słowa i rzeczy*, przeł. T. Komendant, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.
6. Heckscher W.S.: *Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp. An Iconological Study*, New York, 1958.
7. Herriot J.: *Jeśli tylko potrafiłby mówić*, przeł. I. Doleżał-Nowicka, Z.A. Królicki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2015.
8. Jacob F.: *Gra możliwości*, przeł. M. Kunicki-Goldfinger, PIW, Warszawa 1987.
9. Lanska D.J., Lanska J.R.: Medieval and Renaissance anatomists: the printing and unauthorised copying of illustrations, and the dissemination of ideas. *Progress in Brain Research* 2013, 203, 33–74.
10. Molier: *Dziela T. 3*, przeł. T. Żeleński (Boy), PIW, Warszawa 1988.
11. Olechnowicz E.: *Theatrum anatomicum: ciało jako widowisko. Teatr* 2017, 3, 40–44.
12. Thomas L.-V.: *Trup. Od biologii do antropologii*, przeł. K. Kocjan, Wydawnictwo Łódzkie, 1991.
13. Whitteridge G.: *William Harvey and the Circulation of the Blood*, London 1971.
14. Wiczorkiewicz A.: *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.
15. Ziemia A.: *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.

Dr Paweł Pasięka, e-mail: pawel\_pasieka@sggw.pl