

Sztuka anatomii. Część II. Obrazy ciała zwierzęcego u Carla Ruiniego

Paweł Pasieka

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

Anatomy art. Part II. Animal body images in Carlo Ruini works

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

The second part of the Anatomy Art cycle paper has focused on works, presenting animal body. Carlo Ruini was a broadly educated Bolognese Senator but with no special training in medicine. Despite his lay background, he wrote the *Anatomia del Cavallo* (1598) – the first full-length study of any animals other than human animals. Ruini's work was published as a lavishly illustrated volume, the figures for which are very much in the mode of Vesalius' *Fabrica*. The article below is dedicated to answering the question: How did Vesalius and other authors of human anatomical treatises influence the figures of animal anatomy (with particular attention to the cases of figures of horses).

Keywords: Carlo Ruini, horse anatomy, anatomical illustrations.

Od Charlesa Estienne'a i Juana Valverde de Hamusco aż po Adrianusa Spigeliusa istniała bogata tradycja anatomicznych obrazów „autodemonstracyjnych”, w których postacie odsłaniały samodzielnie przed widzem narządy wewnętrzne.

O popularności tych obrazów świadczy nie tylko ich ilość, ale także to, że przynajmniej jeden z nich pojawił się na stronie tytułowej niderlandzkiego wydania *De humani corporis fabrica librorum Epitome* (*Epitome*) Andreasa Vesaliusa. Pierwotnie dzieło to zostało wydane w 1543 r. w Bazylei w wydawnictwie Oporiusa, w tym samym miejscu i czasie co słynne *De humani corporis fabrica libri septum*, i stanowiło jego skróconą wersję przeznaczoną głównie dla studentów i artystów. Praca zawierała tylko 14 stron tekstu i opatrzona była dziewięcioma dużymi planszami anatomicznymi. Spośród nich najważniejsze z punktu widzenia budowy anatomicznej mięśni są dwie nagie postacie, które współcześnie nazywa się Adam i Ewa. Najprawdopodobniej pierwsze wydanie *Epitome* składało się z luźnych, niepołączonych ze sobą stron, dzięki czemu można było je osobno powiesić jak obrazy na ścianie. Wraz z łacińskim wydaniem tej pracy Oporiusz przygotował także niemiecką edycję, która ukazała się 5 sierpnia 1543 r. Jej strona tytułowa zawierała ilustrację teatru anatomicznego, tego samego, który ozdobił łacińskie wydanie pracy Vesaliusa. Niderlandzkie wydanie *Epitome* ukazało się w oficynie Pietera de Clercka „Ghezwoeren Drucker der Con. Maiesteyt” w Brugii

w 1569 r. (1). Na jego frontyście znalazła się rycina pochodząca z *Tauola delle Fig. I del Lib. IIII Anatomia del corpo humano* (1556) Valverde de Hamusco. Przedstawia ona model anatomiczny człowieka z otwartą klatką piersiową w trakcie dokonywania sekcji na innych ludzkich zwłokach.

W dziele Carla Ruiniego *Anatomia del cavallo, infermità et suoi rimedii* (1598) znajdujemy również typ ilustracji anatomicznych, które wyraźnie wzorują się na „autodemonstracyjnych” obrazach spotykanych w traktatach poświęconych budowie ludzkiego ciała. Kim był autor tej pracy, który dokonał dzieła porównywalnego do Vesaliusa i wniósł nie tylko wkład w rozwój wiedzy anatomicznej dotyczącej koni, ale także ukształtował sposoby obrazowania ciała zwierzęcia?

Rodzina Ruinich pochodziła z regionu Reggio Emilia. Wyższy status społeczny zawdzięcza ona Carlowi Ruiniemu seniorowi (dziadkowi autora rozprawy o anatomii konia), który, będąc doktorem prawa, przeniósł się w 1511 r. do Bolonii, gdzie otrzymał posadę profesora prawa na tamtejszym uniwersytecie. Wkrótce zdobył on uznanie i sławę, tak że Senat Bolonii podwoił mu wynagrodzenie. Warunki finansowe były na tyle korzystne, że dawały gwarancję pozostania na uniwersytecie oraz lojalnej pracy dla władz miasta. Za swe zasługi dla Bolonii otrzymał on zaszczytny tytuł Gonfaloniere di Guistizia. Wzrost pozycji społecznej rodzina Ruinich zawdzięczała również korzystnie zawartemu małżeństwu przez Antonia, syna Carla seniora, który w 1525 r. poślubił córkę niezwykle zamożnej i wpływowej bolońskiej rodziny senatora Ercole Feliciniego. Do dalszego umocnienia prestiżu rodu przyczynił się także związek małżeński zawarty przez jego syna Carla Ruiniego juniora z Vittorią Pepoli, córką jednej z najbardziej zamożnych i szanowanych rodzin senatorskich Bolonii, która w młodości służyła na dworach papieskim i habsburskim. W 1584 r. Carlo Ruini zaczął piastować urząd senatora Bolonii, kiedy z powodu śmierci ostatniego członka rodu Felicinich, których był jedynym spadkobiercą, zajął wolne miejsce.

Bogactwo i prestiż, jaki zdobył Carlo Ruini, oddaje najlepiej imponujących rozmiarów pałac, którego budowę zlecił. Z propozycją zaprojektowania budynku miał się Carlo zwrócić do Andrea Palladio, znanego włoskiego architekta. Pomimo że przypisywano mu projekt pałacu, budynek został wykonany przez lokalnych architektów, nad którymi Palladio nie sprawował nawet nadzoru. W późniejszych latach rezydencja przeszła na własność innych bolońskich rodów. Współcześnie w budynku znanym jako Palazzo di Giustizia mieszczą się biura sądu a także ma siedzibę Sąd Apelacyjny.

Carlo Ruini został, najprawdopodobniej na skutek politycznych rozgrywek, zabity w roku 1598, nie doczekawszy się publikacji swego dzieła. Jako nastolatek otrzymał starannie wykształcenie, lecz nigdy nie podjął dalszych studiów uniwersyteckich. Podobnie jak inni synowie pochodzący z bogatych rodów pobierał prywatne lekcje. Jego nauczycielami byli profesorem Uniwersytetu Bolońskiego Achille Bocchi, który nauczał go greki i sztuk wyzwolonych, oraz filozof arystotelik Claudio Betti, który rozwinął u niego zainteresowanie naukami przyrodniczymi. Niektórzy biografowie przypisują mu zdobycie ogólnego wykształcenia

w zakresie nauk prawnych. Ruini jako dorosły mężczyzna aktywnie uczestniczył w pracach założonego w 1572 r. w Bolonii Towarzystwa Typograficznego, którego celem było publikowanie dzieł zarówno z zakresu religii, jak nauk przyrodniczych. Pomimo że ówczesna Bolonia była miastem papieskim, utrzymywała jednak pewną formę autonomii, dzięki której mogły rozwijać się nauki dotyczące fizycznej budowy świata. Jest zatem możliwe, że w tej atmosferze mógł on rozwijać swe zainteresowania weterynaryjne.

Nie wyjaśnia to jednak, skąd pochodziła szczegółowa wiedza Ruiniego na temat budowy anatomicznej koni, która nie byłaby także możliwa bez długoletniej praktyki sekcjonowania zwierząt. Słynne były wówczas w całej Europie włoskie szkoły jeździeckie, a umiejętność jazdy konnej należała do niezbędnego wykształcenia szlachetnie urodzonych ludzi, ale ich przedmiot nie wymagał posiadania tego typu szczegółowej wiedzy. Z drugiej jednak strony wiadomo, że Bolonia była miastem, w którym istniała tradycja badań anatomicznych. Już w 1315 r. Mondino de' Luzzi przeprowadził na uniwersytecie pierwszą sekcję zwłok. Był on zwolennikiem włączenia badań anatomicznych do wykładów przeznaczonych dla studentów medycyny. Jednak pierwszy teatr anatomiczny w Bolonii został dopiero wzniesiony w 1595 r. Został on następnie zastąpiony przez większy teatr anatomiczny o układzie amfiteatralnym, który zaczęto wznosić na początku 1638 r. w Palazzo dell'Archiginnasio. Najprawdopodobniej był on już gotowy do użytku na początku kolejnego roku (2).

Zanim jednak instytucje tego typu zostały wzniesione, przez cały wiek XVI rozwijały się w Bolonii badania anatomiczne. W 1540 r. Vesalius został poproszony o przeprowadzenie w tym mieście pokazu anatomicznego (3). Zachowały się szczegółowe opisy tego wydarzenia dzięki notatkom sporządzonym przez studentów Uniwersytetu Bolońskiego. W zapiskach Baldasara Heresera znajdujemy między innymi opis wykonanej wówczas przez Vesaliusa sekcji psa.

W II połowie XVI wieku sławę Wydziału Medycznego i badań anatomicznych podtrzymywali Giulio Cesare Aranzio (Arantius) (1530–1589) oraz jego uczeń Constanto Varolio (Varolius) (1543–1573). Arenzio otrzymał tytuł doktora medycyny Uniwersytetu Bolońskiego w 1556 r. Za jego sprawą w roku 1570 oddzielono chirurgię od anatomii. W następstwie tego podziału Arenzio objął nowe stanowisko profesora anatomii, które zajmował niemal do swojej śmierci. Tak więc istniały w Bolonii warunki do prowadzenia badań anatomicznych i praca Ruiniego nad anatomią konia mogła być w nich skutecznie realizowana. Wiemy, że Carlo był zapalonym miłośnikiem koni. Mario Fanti i Rosa Chiossi dowiedli, że siedziba Ruiniego mogła poszczycić się stajniami, które były liczniejsze w porównaniu ze stajniami należącymi do innych rodów senatorskich (4). W przedmowie do swego dzieła Ruini dzielił się z czytelnikami swoją pasją i uczuciami jakimi darzył konie, pisał także o udrętkach spowodowanych brakiem wiedzy na temat trapiących ich dolegliwości.

Z uwagi na brak danych dotyczących tego, w jaki sposób Ruini mógł zdobyć szczegółową wiedzę anatomiczną o koniach, niekiedy kwestionowano jego autorstwo. Wątpliwości wzbudzało również to, że autor dzieła posiadał także rozległą wiedzę dotyczącą

medycyny i budowy anatomicznej człowieka z czego mogło wynikać, że był on zawodowym medykiem. Należy jednak pamiętać, że zainteresowanie medycyną w ówczesnych kręgach wykształconych ludzi było powszechne i osoby nieposiadające formalnego wykształcenia odegrały w renesansie i wiekach późniejszych ważną rolę w rozwoju nauk (3). Wiedza medyczna Ruiniego mogła pochodzić od Vesaliusa, chociaż niekiedy przypuszczano, że sam Vesalius był autorem tego dzieła. Przeciwno temu przypuszczeniu przemawia fakt, że nie żył on już od niemal 35 lat, kiedy *Anatomia del cavallo* została po raz pierwszy opublikowana. Z kolei Richard Schmutzer odrzucił tę sugestię na podstawie szczegółowych analiz dotyczących poziomu wiedzy Vesaliusa na temat anatomii zwierząt. Istnieją silne dowody na to, że anatomowi niderlandzkiemu dobrze była znana budowa wielu zwierząt, zwłaszcza krów i psów, jednak tylko w jednym lub dwóch miejscach znajdują się wzmianki dotyczące anatomii konia (5). Co więcej, istnieją wyraźne różnice językowe pomiędzy oboma dziełami. Podczas gdy praca Vesaliusa została napisana językiem dostojnym, rozwlekłym, z wieloma powtórzeniami i hiperbolami, język w *Anatomia del cavallo* jest prosty i klarowny. Jest jeszcze jeden pośredni argument pozwalający przypisać autorstwo pracy Carlowi Ruiniemu. Rok po jego śmierci jego syn Ottavio przekazał rozprawę weneckiemu wydawcy Gasparemu Bindonemu, który w 1599 r. opublikował jej drugie wydanie. Obie publikacje różnią się jedynie frontyspitem i dedykacją. W drukarni Bindoniego ukazało się również trzecie i czwarte wydanie, odpowiednio w latach 1602 i 1607.

Wykształcenie prawnicze, które niekiedy przypisuje się Ruiniemu, nie musi wcale podważać przypuszczenia, że był on autorem tego dzieła. James F. Smithcors wskazał, iż wielu prawników w istotny sposób przyczyniło się do rozwoju weterynarii. Ippolito Bonacossa (1514–1591) był włoskim szlachcicem i prawnikiem, który wydał w 1564 r. *Vademecum* dotyczące koni. George Turberville (ok. 1540–ok. 1597), angielski poeta i zapalony myśliwy, autor cenionej pracy poświęconej psom myśliwskim także uzyskał wykształcenie prawnicze. Konrad Heresbach (1496–1576), humanista, zdobył wykształcenie prawnicze, lecz głównym polem jego zainteresowań badawczych stała się uprawa roli i hodowla zwierząt. Jego wiedza w tym zakresie przewyższała innych autorów do tego stopnia, że nazywano go „nemieckim Columellą” (6). Zatem wykształcenie prawnicze Ruiniego nie musiało wcale kolidować z jego zaangażowaniem w poznanie anatomii konia. Jeszcze 150 lat później inny prawnik Claude Bourgelat napisał kilka prac poświęconych weterynarii, a także założył dwie pierwsze szkoły weterynaryjne w Europie.

Podobnie jak ilustracje anatomiczne zamieszczone u Vesaliusa odegrały ważną rolę w rozumieniu budowy człowieka, tak też ryciny, którymi opatrzył swą pracę Ruini, wniosły ważny wkład do poznania budowy wewnętrznej konia. Po raz pierwszy wykonano czytelne, dobrej jakości drzeworyty przedstawiające poszczególne układy i narządy wewnętrzne konia. Wprawdzie ryciny zawierają mniejsze lub większe nieścisłości i nie zawsze zachowują właściwe proporcje, to jednak świadczą one o fachowej wiedzy autora, jak i o kunszcie artystycznym

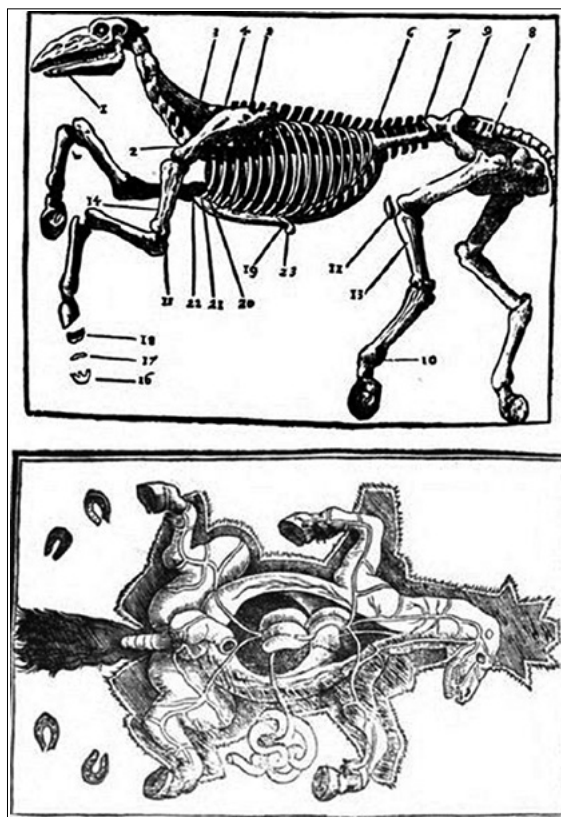
wykonawcy. Nie wiemy, kto sporządził rysunki. Z uwagi na ich walory artystyczne doszukiwano się w nich autorstwa jednego ze słynnych mistrzów: Leonarda da Vinci, Tycjana lub też Ludovico Carracci (7).

Leonardowi da Vinci przypisywano autorstwo, głównie na podstawie jego własnego, lecz niezbyt pewnego świadectwa, wedle którego miał on być autorem lub też zamierzał stworzyć dzieło poświęcone anatomii konia. Być może rozprawa na ten temat faktycznie została przez niego napisana, a następnie wraz z innymi brulionami zaginęła. Z drugiej jednak strony wiemy, że Leonardo miał bardzo szerokie zainteresowania i składał często obietnice napisania pracy na dany temat, lecz wielu z tych planów nigdy nie zrealizował. Miał zamiar napisać traktat poświęcony anatomii człowieka, lecz nic nie wskazuje na to, że wyszedł on poza sferę przygotowań. Nie mamy również żadnych informacji na temat tego, kto mógł po śmierci Leonarda ewentualnie dzieło to posiadać i w jaki sposób trafiło ono do rąk Ruiniego. Co więcej, na podstawie zachowanych szkicowników Leonarda możemy przyjąć, iż jego znajomość anatomii koni nie wykraczała poza badanie proporcji ich ciała oraz studium budowy mięśni, a także *écorchés* wykonanych na potrzeby szkiców przygotowawczych do obrazu *Bitwa pod Anghiari* oraz pomnika konnego Francesca Sforzy.

Można wysunąć również poważne zastrzeżenia co do tego, że autorem ilustracji anatomicznych był Tycjan. Francuskie wydanie dzieła Ruiniego z roku 1647 zawiera wprawdzie informację, iż zostały one wykonane „z rysunków z natury przez Tycjana”, lecz zmarł on w 1576 r., a więc 22 lata przed ukazaniem się pierwszego wydania *Anatomii konia*. Z uwagi na to, że Ruini prowadził skrupulatne, długoletnie badania dotyczące budowy anatomicznej, można przypuszczać, że rozpoczął je dużo wcześniej. Jako osoba bardzo zamożna i wpływowa mógł sobie pozwolić na zatrudnienie artysty tej klasy. Tycjan spędził kilka lat w Bolonii i nie jest wykluczone, że mogli się spotkać.

Czy jest możliwe, by artysta tej klasy pozostał anonimowy? Wiemy jednak, że uczeń Tycjana, Jan z Kalorku, który był autorem rysunków do *Fabryki Vesaliusa*, również nie umieścił na nich swego podpisu. Z drugiej strony nie ma podstaw, by uznać za wiarygodną informację zawartą w wydaniu francuskim, głównie z tego powodu, że żadne inne wcześniejsze wydanie nie podaje autora rycin. Smithcors proponuje więc, by odczytać ją jako: „wykonane z natury w stylistyce Tycjana” (6). Nie jest wykluczone, że autorem był któryś z jego uczniów. Nie mamy jednak żadnych danych na ten temat.

Bez względu na trudności w ustaleniu autorstwa rycin uderzający jest kunszt ich wykonania, zwłaszcza jeśli porównamy go z poziomem ilustracji znajdujących się u Giovanniego Battisty Ferraro w *Trattato vitile e necessario ad ogni agricolate* (1560; **ryc. 1**) lub Gervasego Markhama w *Masterpiece containing all knowledge belonging to the smith, farrier, or horse-leach touching the curing all diseases in horses* (1610; **ryc. 2** z wydania francuskiego), jak również u późniejszego autora, Francesca Libertiego Romano w *La perfettione del cavallo* (1630). Często porównywano ryciny u Ruiniego z ilustracjami u Vesaliusa. Można wskazać na daleko idące podobieństwa nie tylko w zakresie techniki i poziomu ich wykonania,



Ryc. 1. Giovanni Battista Ferraro, *Trattato vitile e necessario ad ogni agricolate* (1560)

ale także stylistyki u obu autorów. W jednym i drugim przypadku ilustracje anatomiczne są wykonane w technice drzeworytu. Wedle Domenica Laurenza Ruini wykorzystał do przedstawienia anatomii konia sposoby obrazowania wypracowane przez Vesaliusa w stosunku do anatomii człowieka (8). Układ krwionośny konia (Tauola II del Lib. V) został przedstawiony w niemal identyczny sposób jak układ krwionośny człowieka. U obu autorów istnieją także duże podobieństwa w obrazowaniu układu nerwowego. Smithcors zwraca z kolei uwagę na to, że poza, w jakiej przedstawiony został koń na jednym z *écorchés*, jest niemalże identyczna z ułożeniem ciała na jednej z tablic Vesaliusa (6). Jego zdaniem sposób przedstawiania partii mięśniowych nasuwa również uderzające podobieństwa. Inni interpretatorzy zwracają uwagę na to, że porządek, wedle którego Ruini przedstawił budowę anatomiczną konia, odpowiada porządkowi przedstawienia człowieka u Vesaliusa.

Nie znajdujemy u Ruini typowych obrazów „autodemonstracyjnych” w stylistyce tak powszechnie obecnej u de Hamusco czy Spigeliusa, w której modele anatomiczne samodzielnie przytrzymywały części swych ciał po to, aby uczynić czytelną budowę narządów wewnętrznych. Styl obrazowania jest mniej brawurowy, nie ma u niego zwierząt, które trzymają w pysku skórę, dzięki czemu widoczne stają się ich wnętrza. Pod tym względem bliżej jest mu do Vesaliusa, u którego szkielety i *écorchés* przybierają pozy na tle krajobrazu.

U Ruini możemy wyróżnić dwa podstawowe typy obrazowania. Pierwszy tworzą obrazy „autodemonstracyjne”, na których konie leżą na grzbiecie i napiągają swe ciała w taki sposób, by najlepiej ukazać budowę narządów i układów wewnętrznych. Na drugi



Ryc. 2. Gervase Markham, *La Nouveau et sçavant mareschal* (1666)

typ składają się szkielety i *écorchés* pozujące w otoczeniu zieleni lub innych rekwizytów. Pierwszy cykl tworzy 10 rycin, przy czym Tauola I del Lib. III należy do szczególnej kategorii, gdyż pomimo wspólnych motywów wyróżnia ją obecność ludzkich dłoni świadczących o dokonywanej ingerencji w ciało zwierzęcia. Dwie ludzkie dłonie odciągają powłoki skórne, odsłaniając klatkę piersiową konia (ryc. 3). Nie jest to zatem



Ryc. 3. Carlo Ruini, *Anatomia del cavallo, infermità et suoi rimedii* (1598)



Ryc. 4.

Sigismund Elsholtz,
Clysmatica nova
 (1667)

samoistna autoprezentacja zwierzęcia. Nie jest to także jawna przemoc wobec jego ciała, gdyż koń nie zdradza cech niepokoju i zdaje się współpracować w dziele anatoma. Wydaje się, że Ruini nie mógł się zdecydować, jaki obraz najlepiej odpowiadałby pracy anatoma weterynaryjnego. Wykorzystał zatem motyw dłoni, do którego odwoływali się także inni autorzy (ryc. 4).

Symbolika dłoni jest niezwykle złożona i zróżnicowana. Rękę traktowano jako najdoskonalszy narząd człowieka w wykonywanych przez niego pracach zewnętrznych. Dostrzegano także w niej symbol tworzącej i kształtującej siły natury, sztuki oraz sztuki, który widoczny jest we wszystkich jej dziełach. „Pismo Święte posługuje się obrazem rąk w wielorakim znaczeniu celem określenia *działania* w ogólności (Rdz 20,5), prawa rozporządzania czymś lub kimś (Rdz 16,6), potęgi nieprzyjacielskiej (Ps 62,11), kierowania, nadzorowania (Lb 4,28 – Wlg), energii, zapału do czynu (Iz 35,3) itd.” (9). Gesty wykonywane przez ręce mają również znaczenie symboliczne: są wyrazem otwartości, zgody, zawarcia paktu, związku małżeńskiego, przymierza lub duchowej wspólnoty, groźby, gniewu, namaszczenia, błogosławieństwa, przeniesienia winy i przekazania urzędu. W wielu miejscach Biblii „ręka, ramię czy prawica Boża są jednak przede wszystkim antropomorfizmami oznaczającymi moc, która tworzy, pomaga, prowadzi, ochrania, ocala, zwycięża albo też karze. Niekiedy wyobrazają one hojność Bożą (Ps 145,160), Jego miłość (Pnp 2,6) albo otrzymane przez proroków objawienia (Ez 1,3; 8,1; 2 Krl 3,15), które ogarniało ich z przemożną siłą” (9).

Motyw „ręki Boga” wylaniającej się z chmur był już obecny w malarstwie katafalkowym i na

starochrześcijańskich sarkofagach. W sztuce mozaikowej był on również spotykany w scenach przedstawiających „rękę Boga”, która umieszczona zostaje nad świętymi lub Chrystusem, symbolizując roztaczające się nad nimi błogosławieństwo lub namaszczenie. W sztuce średniowiecznej ukazuje się ona często w scenach z ukrzyżowania, bądź też na obrazach świętych podczas dokonywanych przez nich cudów, które łączono z obecnością samego Boga, ponieważ zgodnie z teologią chrześcijańską jest On ostatecznym sprawcą wszystkich cudów.

O ile jednak „rękę Boga” należy traktować jako metaforyczne, antropomorfizujące obrazy jego ponadnaturalnego istnienia, o tyle nabiera ona realnego charakteru wówczas, gdy odnosi się do Chrystusa, Syna Bożego, który stał się człowiekiem. W Chrystusie „ręka Pańska”, za sprawą której wszystko zostało stworzone, uzyskuje teraz ręce człowieka i całość istnienia „z naszego ciała i naszej krwi, które napełnia najbardziej wzniosła rzeczywistość i moc Boża. W Nim ręka osiągnęła najwyższy stopień realnej symboliki. Ewangelia poświęca szczególną uwagę ręką Chrystusa, które kładzie on na chorych i ich uzdrawia, którymi udziela błogosławieństwa, którymi ratuje tonącego Piotra, rozmnaża chleb, łamie go i rozdaje jako swoje najświętsze ciało wydane za wielu; ręce, które dla zbawienia ludzkości rozciągnął na krzyżu i pozwolił sobie przebić, które ukazuje po zmartwychwstaniu swym uczniom i które po raz ostatni wznosi w geście błogosławieństwa przy swoim wniebowstąpieniu” (9).

Znajdujące się na rycinach anatomicznych ręce stanowią wygodny środek metonimiczny, który oparty na zasadzie *pars pro toto* pozwala wyrazić ludzką obecność przy jednoczesnym zachowaniu przejrzystości i czytelności obrazu. Zarazem jednak odgrywają one rolę symboli ludzkiego działania, jego mocy i zapału do czynu. Ich obecność jest wyrazem ludzkiej pomysłowości i twórczego działania w celu lepszego poznawania zjawisk przyrody. A jednocześnie zgodnie z tradycyjnym wzorcem symbolizują one władzę i prawo do eksploracji świata przyrody oraz panowania nad zwierzętami (10). Niekiedy chodzi wprost o prawo do podboju i ujarznienia, jak stwierdza to Helkiah Crooke, wedle którego Bóg obdarzył nas „cudownym dwojakim orężem (weapons) rozumem i dłońią, które odmówił wszystkim innym żyjącym stworzeniom” (11). Człowiek jest nie tylko *animal rationale*, ale także *homo faber*, istotą obdarzoną chwytną ręką, która potrafi wytwarzać narzędzia, sondować zjawiska przyrodnicze, a nawet manipulować nimi. Rola rąk nie ogranicza się zatem do wytwarzania rzeczy i narzędzi. Biorą one aktywny udział w procesie poznawania świata. Francis Bacon nadał tej ostatniej umiejętności kluczową rolę w rozwoju nauki nowożytnej, stwierdzając, że: „Musimy zacząć kręcić ogonem lwa” (*We must twist lion's tail*), tj. nie tylko obserwować zjawiska, ale je wywoływać, czyli eksperymentować. Zanim nauka nowożytna zaczęła posługiwać się coraz bardziej zaawansowanymi doświadczeniami i aparatami badawczymi, u swych początków dostrzegła rolę sprawczego działania rąk.

Katherin Rowe uważa, że w renesansowych traktatach anatomicznych i innych tekstach z tego okresu dłonie służyły do wyrażania sprawczości działania, przy

¹ A więc nie tylko kręcić, ale ciągnąć za ogon lwa.

czym uznawano je zarazem za organy, za pośrednictwem których działają nasze niższe władze zmysłowe (pożądania) z ich zdolnością do chwytania, wyrwania, ataku, jak również do tworzenia pięknych przedmiotów i ukazywania panującego na świecie boskiego porządku i celowości. Podobnie Bernard F. Scholz uważa, że pojawiające się na emblematy i znakach heraldycznych oddzielone od ciała ręce, ramiona i nogi wyrażają ponadfizyczną moc działania Boga bądź też ludzi (10). Jednak zasadniczy kontekst, w którym pojawiają się ręce w traktatach anatomicznych, dotyczy przede wszystkim kwestii pochodzenia wiedzy oraz prawomocnych sposobów jej zdobywania. Zanim nauka nowożytna rozwinęła dwie podstawowe metody poznania: obserwację i eksperyment oraz narzędzia do ich skutecznej realizacji, zasadniczy spór w anatomii dotyczył roli obserwacji i dotyku w badaniu ciał. Już na początku swej kariery Vesalius podczas publicznej lekcji anatomii wszedł w spór z przedstawicielem szacownej tradycji, członkiem Wydziału Medycznego Uniwersytetu w Bolonii Matthaeusem Curtiusem. W trakcie dyskusji na temat wyników przeprowadzonych przez nich równoległe badań anatomicznych Vesalius nalegał, by potwierdzić naocznie istnienie narządów wewnętrznych, które opisał Galen. Curtius obstawał, by bronić poglądu o ich istnieniu na podstawie racji rozumowych, takich jak świadectwo samego Galena, a także z uwagi na to, że opisywana przez niego funkcja tych narządów jest konieczna dla pracy organizmu. Vesalius zażądał potwierdzenia empirycznego i zwrócił się do Curtiusa: „Pytam, gdzie [one się znajdują]? Wskaż mi je”. Nawet jeśli Vesalius nie przypisał w ten sposób dotykowi roli równej temu, jaką odgrywa wzrok w poznaniu, to przynajmniej docenił jego znaczenie jako zmysłu, za pomocą którego możemy kontrolować dane uzyskiwane z innych źródeł.

Wedle Vesaliusa w badaniu anatomicznym dotyk odgrywa niezwykle ważną rolę. Swych studentów namawiał nieustannie, by przy pomocy własnych dłoni poznawali, w jaki sposób zbudowane są organy ciała, a wiedzę czerpali nie z książek, lecz z własnego doświadczenia. Podczas wiwisekcji psa badając zmiany pulsu pytał swych słuchaczy czy serce i tętnice poruszają się w ten sam, czy też odmienny sposób? I nie czekając na ich odpowiedź, zachęcał: „sami powinniście zbadać ich ruch przy pomocy własnych rąk i polegać na ich ustaleniach” (10). W trakcie innego badania, które poświęcone było poznaniu budowy oka owcy i znajdujących się w nim wodnistych płynów Vesalius zauważył: „Każdy może to wszystko zobaczyć wykonując samemu badanie w domu; z pewnością...niewiele dowiecie się z pokazu anatomicznego, jeśli sami nie weźmiecie badanego przedmiotu do własnych rąk” (10). A zatem tylko na drodze obserwacji i bezpośredniego badania ciał, anatom może odkryć kryjące się w ich wnętrzach tajemnice, a także usunąć błędy zawarte w rozprawach poprzedników. To oznacza zaś, że Vesalius nie mógł już pozostać przy tradycyjnym podziale ról, wedle którego anatom był oddzielony od *ostensora* i *demonstratora*, co widzimy już na frontyspisie *De humani corporis fabrica*, gdzie przy stole sekcyjnym stoi sam autor dzieła

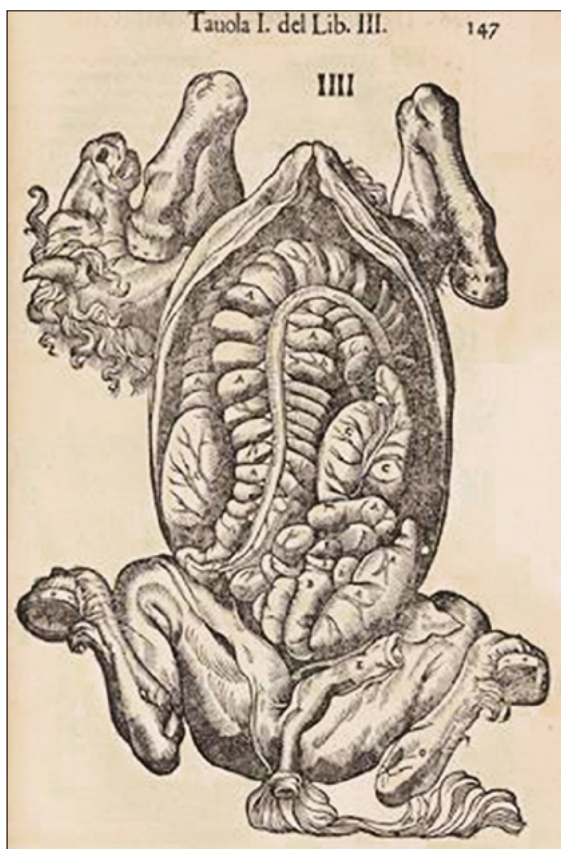
Vesalius postulując użycie obu władz poznawczych nie tylko przekroczył granicę oddzielającą anatoma

od ciał, lecz także przygotował zwrot ku ustanowieniu nowożytnego podmiotu poznawczego. Już nie autorytet szacownych autorów lub książek miał rozstrzygać o prawdziwości poznania, lecz świadectwo jakie złożyć miały dane przed poznającym podmiotem. Kwestią sporną było to, które z nich są prawdziwe, które zaś fałszywe, lecz wedle Vesaliusa rozstrzygnięć w tej kwestii należało szukać na drodze obserwacji, na której za wzrokiem podążał dotyk.

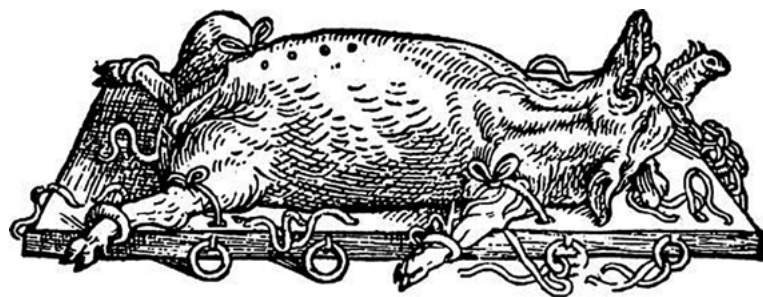
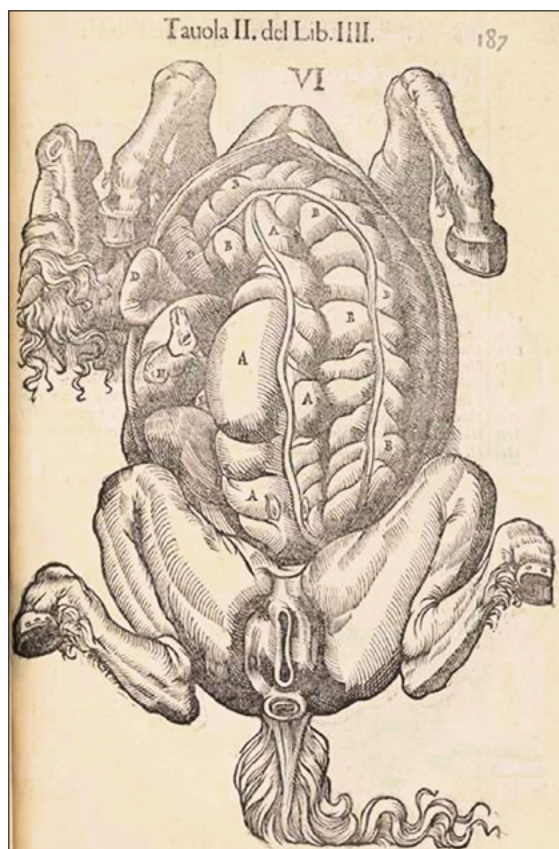
Ruini umieszczając na rycinie dłonie potwierdził tym samym, że postępował w swych badaniach zgodnie z metodą Vesaliusa. Jednakże przedstawione na *Tauola I del Lib. III* ręce wydają się odgrywać jeszcze jedną rolę. W odróżnieniu od ryciny przedstawiającej procedurę wykonania zastrzyku dożylnego u psa u Sigismunda Elsholtza (*ryc. 4*), uciśnięcia żyły pokazanej na rycinie w *Exercitatio anatomica de motu cordis* Williama Harveya lub też wykonania zabiegu płukania zatoki szczękowej konia zamieszczonego u Etienne-Guillaume LaFosse'a, *Tauola I* nie przedstawia żadnej mniej lub bardziej zaawansowanej procedury medycznej lub eksperymentalnej. Jej stylistyka przywołuje raczej rozpoczynające spektakl teatralny odsłonięcie kurtyny, o czym może świadczyć również to, iż stanowi ona w księdze trzeciej pierwszą rycinę z całego cyklu obrazów ukazujących budowę układu trawienno, krwionośnego, rozrodczego, itd. Pierwszej scenie nie towarzyszy ani estetyka grozy, ani jakichkolwiek przesłanie o śmiertelności i marności życia. Ingerencja w ciało zwierzęcia nie ma charakteru nagiej opresji. Nie zostało ono za sprawą sekcji ani zniekształcone, ani nie widać na nim śladów skrępowania i udrczenia; nie przenika go żaden ból i cierpienie. Poza rozciętymi powłokami brzuszny reszta ciała pozostaje nienaruszona. Wciąż okryte jest skórą, kark i łeb wieńczy bujna grzywa. Wyglądem przypomina postacie, jakie znajdujemy u Charlesa Estienne'a i Adriana Spigeliusa, u których odsłonięte wnętrze ciał kobiet i mężczyzn kontrastują z nienaruszonym wyglądem ich twarzy oraz okrywającą ich ciała skórą. Analogicznie do nich ciało zwierzęcia nie jest przywiązane do stołu sekcyjnego, lecz swobodnie spoczywa na swym grzbiecie. Podobnie zatem do konia u Ferraro (*ryc. 1*) nie jest ono skrępowane, ale w odróżnieniu od niego nie zostało pozbawione skóry.

Należy zwrócić uwagę, że *Tauola I del Lib. III* stanowi wyjątek nie tylko na tle pozostałych plansz znajdujących się w pracy Ruiniego, na których nie pojawia się już motyw dłoni, lecz także ze względu na to, że nigdy nie była przez późniejszych autorów ani kopiowana, ani też naśladowana w odróżnieniu od pozostałych rycin, które bardzo często zapożyczano z dzieła Ruiniego.

Kolejne dziewięć rycin, począwszy od *Tauola II del Lib. III* (figura II) aż do *Tauola II del Lib. IV* (figura IV) należy uznać za wprowadzony przez Ruiniego nowy kanon obrazów „autodemonstracyjnych” (*ryc. 5 i 6*). Koń na wszystkich rycinach znajduje się w pozycji grzbietowej. W charakterystyczny sposób wygina swe ciało, jak gdyby chciał samodzielnie – bez udziału anatoma – ukazać swe wnętrze. Jego ciało nie jest skrępowane i zdaje się prężyć niczym żywe zwierzę. Na kolejnych planszach łeb konia zmienia swe położenie z lewej na prawą stronę i odwrotnie przez co całe ciało zmienia również kąt nachylenia, dzięki czemu



Ryc. 5 i 6.
Carlo Ruini,
*Anatomia
del cavallo,
infermità et suoi
rimedii* (1598)



Ryc. 7. Andreas Vesalius, *De homini corporis fabrica libri septem* (1543)

budowa i umiejscowienie organów i układów stają się jeszcze bardziej czytelne. Jest zwierzęciem łagodnym i gotowym do współpracy. Nie jest dotknięte stężeniem pośmiertnym, lecz żywą istotą, co sugerują jeszcze rozwiana grzywa oraz wydobywający się z ust oddech, który jest widoczny na Tauola II del Lib. III (figura II).

Wrażenie całkowitej swobody zostaje ograniczone przez charakterystyczny sposób ułożenia ciała konia. Pozycja grzbietowa oraz podkurczone i rozłożone kończyny dolne – przypominające pozycję zaby – nawiązują wprost do stosowanego zarówno w badaniach *in vivo*, jak i *post mortem* ułożenia umożliwiającego badaczowi swobodny dostęp do ciała zwierzęcia. Ilustracje tego typu znajdujemy już we wczesnonowoczesnej literaturze przedmiotu, czego przykładem jest **rycina 1**. Zgodnie z tą konwencją Vesalius przedstawił ciało świni, która została przygotowana do badań anatomicznych (**ryc. 7**). Za klasyczny przykład może uchodzić ryцина znajdująca się w pracy Jeana Pecqueta (1622–1674) *Experimenta nova anatomica* (1651; **ryc. 8**), która ukazuje przywiązanego do stołu psa z widocznym, odsłoniętym



Ryc. 8. Jean Pecquet, *Experimenta nova Anatomica* (1651)

przewodem pierświm. W tej samej pozycji przedstawiony został również pies na **rycinie 1** zamieszczonej w rozprawie *Clysmatica nova* (1667) Sigismunda Elsholtza (**ryc. 4**). Ukazuje ona zabieg wykonania zastrzyku dożylnego, a także narzędzia potrzebne do jego przeprowadzenia². Jest to pierwszy z serii sześciu eksperymentów iniekcji dożylnych na psach, jakie Elsholtz opisał w rozdziale IV swojej pracy. „Przywiązałem nogi dużego psa do stołu w sposób, który jest najbardziej odpowiedni do przeprowadzenia tego typu zabiegów chirurgicznych. Odstąpiłem skórę po wewnętrznej stronie prawej łapy. Uwidoczniałem w tym miejscu żyłę udową i za pomocą skalpela wykonałem nacięcie.

² Zdaniem Elsholtza do przeprowadzenia eksperymentów na zwierzętach polegających na wykonaniu infuzji – jak pokazuje to il. 8 – niezbędne są następujące narzędzia i pomoce: stół, nóż, skalpel, strzykawka, sondy oraz płyny do wstrzyknięcia, a także gąbka, zimna woda, opatrunki, igła i nić (12).

Wcześniej poleciłem asystentowi, by przycisnął żyłę, kładąc swój palec po drugiej stronie nacięcia celem sprawdzenia miejsca przepływu krwi. Następnie napełniłem wykonaną ze srebra strzykawkę jedną uncją wody, skierowując ją ku brzuchowi, jak widać to wprost na ilustracji, i wstrzyknąłem wodę przez wykonane nacięcie. Byłem zdecydowanie zadowolony z rezultatu, który osiągnąłem” (12). Dzięki temu eksperymentowi Elsholtz, jak twierdzi, stopniowo uzyskał potwierdzenie, że przeprowadzona w ten sposób iniekcja jest nie tylko możliwa w stosunku do martwego ciała, jak dowiódł to już wcześniej, robiąc zastrzyk w ramię kobiety, która została uduszona, ale także może być ona stosowana w stosunku do żywych stworzeń.

Jednakże w odróżnieniu od koni Ruiniego psy u obu autorów są uwięzione i skrepowane. Mają przywiązane do stołu cztery kończyny, a pies Pecqueta ma dodatkowo obwiązany sznurem pysk. Stopień ich skrepowania nie odpowiada inwazyjności procedur, którym zostały poddane, lecz stanowi wyraz konwencji, w jakiej ciało zwierzęcia jest przedstawiane. Przeprowadzone przez Pecqueta badanie budowy układu limfaticznego zostało wykonane na martwym zwierzęciu, ma ono jednak założony na pysku kaganiec, podczas gdy uczestniczący w eksperymencie Elsholtza pies był żywy i na obrazie nie ma skrepowanego pyska. Z pewnością nie leżał spokojnie i opierał się badaniu, chociaż rycina przedstawia go, jak ze stoickim spokojem leży na stole. Z kolei konie u Ruiniego zupełnie pozbawione są więzów, niemniej jednak pozycja, w jakiej zostały przedstawione, nie była fizycznie możliwa do utrzymania bez użycia stelażu bądź stołu, do którego musiały być przywiązane. Na rycinach nie ma również żadnych lin, lewarków, haków i wielokrążków, które umożliwiłyby ułożenie konia w tej pozycji. Wszystkie te elementy są nieobecne. Pozostaje jedynie ciało swobodnie leżące na grzbiecie. Ruini wzorem Vesaliusa kazał modelom anatomicznym zachowywać się niczym żywe istoty. Anatomia zaś nie tylko usunął na plan dalszy, tak jak czyniła to Tauoula I del Lib. III zawierająca rysunek ludzkich dłoni, lecz wprost pominał jego obecność.

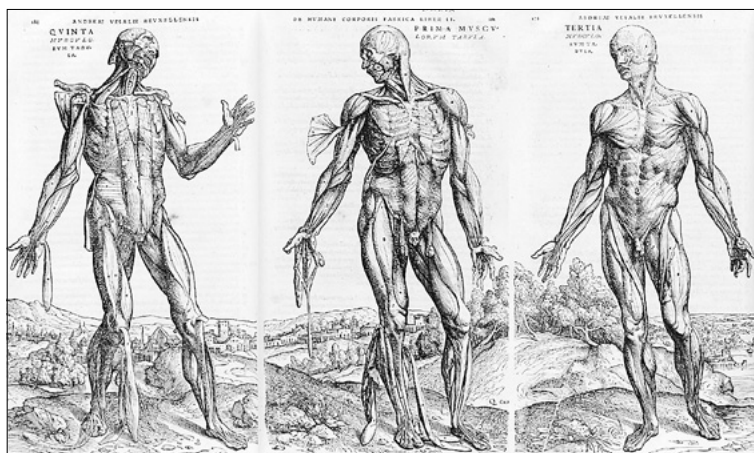
Wypracowana przez Ruiniego stylistyka, w jakiej zobrazowane zostało ciało konia, stała się trwałym wzorcem, w oparciu o który późniejsi autorzy przedstawiali anatomię tego zwierzęcia. Powszechnie kopiowano cykl rycin „autodemonstracyjnych” Ruiniego. Można nawet powiedzieć, że uspołniono ich przekaz, gdyż całkowicie zrezygnowano z pierwszej ryciny, na której zaznaczone były ludzkie dłonie.

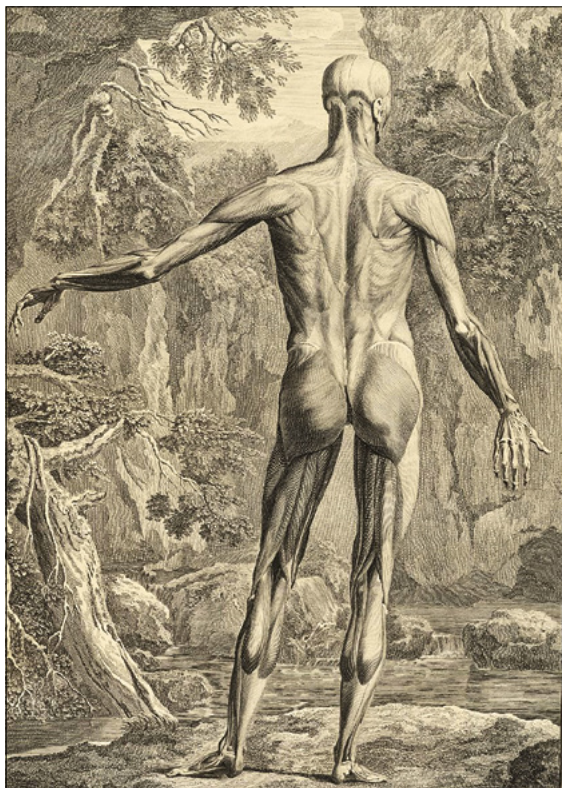
Popularność dzieła Ruiniego przyczyniła się również do rozpowszechnienia tego wzorca. Do roku 1707 *Anatomia del cavallo* miała siedem wydań w języku włoskim. Pierwsze niemieckie wydanie wyszło we Frankfurcie w oficynie Uffenbacha już w 1603 r. Francuska, zniekształcona wersja przygotowana przez Jourdaina została opublikowana w 1643 r.; kolejne wydania ukazały się w 1654, 1655 oraz 1667 r. Miały również miejsce fałszerstwa i plagiaty. Horace de Francini (Franchini), podając się za potomka Ruiniego i prawowitego autora dzieła, popełnił plagiat, wydając w Paryżu w 1607 r. pracę zatytułowaną *Hippiatrique du sieur Horace de Francini [...] où est traicté des causes des maladies du cheval tant*

interieures qu’exterieures. Andrew Snape w pracy *Anatomy of an Horse* (1683) wprost skopiował ryciny znajdujące się w pracy Ruiniego, lecz pragnąc – zdaniem Smithcorsa – ukryć oszustwo, zamieścił ich lustrzane odbicia, co spowodowało, że błędnie przedstawiały one obraz trzewi konia (4). W jednym z wydań francuskich również popełniono ten sam błąd. Późniejsi anatomicy przywrócili rycinom poprawny wygląd, przyczyniając się do dalszego utrwalenia obrazów anatomicznych konia zamieszczonych w *Anatomia del cavallo*.

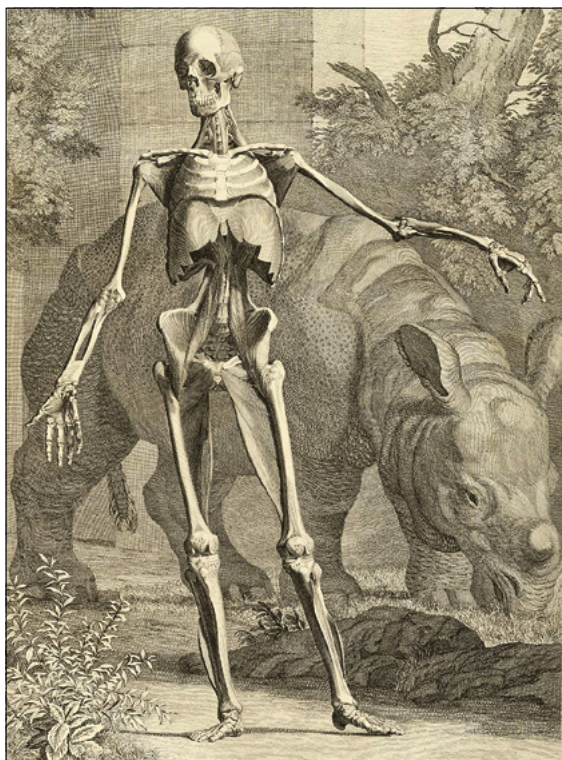
Poza obrazami „autodemonstracyjnymi” znajdujemy u Ruiniego również cztery ryciny ukazujące szkielet konia i *écorchés* na tle krajobrazu. Ten sposób przedstawiania ciał Ruini zaczerpnął od Vesaliusa bądź też od innych autorów traktatów anatomicznych, którzy chętnie się nim posługiwali. Przed ukazaniem się *De homini...*, Berengario di Capri w *Isagogae brevis plusideae ac uberrimae in anatomiam humani corporis* (1522) umieścił już postacie na tle zróżnicowanego krajobrazu. Jednakże w pełni u Vesaliusa motyw ten został kunsztownie wzbogacony i rozbudowany. Tablice miologiczne oraz trzy słynne szkielety wyznaczyły standard, wedle którego ukazywano modele anatomiczne człowieka w otoczeniu zieleni lub elementów architektonicznych. Wraz z postępującym procesem odsłaniania kolejnych mięśni zmianie ulegał także krajobraz, ukazując nowe widoki i budowle. Przynajmniej od początku XX w. wiemy, dlaczego prezentacja kolejnych *écorchés* rozmija się z porządkiem ukazujących się widoków (13). Na kolejnych rycinach modele mięśniowe przyjmują zmieniające się pozy układające się w naturalną choreografię, w której każda następna stanowi kontynuację poprzedniej, prowadząc aż do ostatniego stadium, w którym pojawia się szkielet, niebędący już w stanie utrzymać się samodzielnie. Znajdujący się w tle krajobraz również ulega zmianie, lecz jego kolejne części nie składają się na spójną całość. Rozbieżność pomiędzy oboma porządkami wynika z tego, że *écorchés* naniesiono na szerokie panoramy, a następnie przycięto je do formatu tablic anatomicznych i ułożono zgodnie z porządkiem prezentacji, a więc odsłaniania coraz głębiej leżących struktur mięśniowych (ryc. 9) lub kolejnych wizerunków: bocznego, *en face* oraz postaci widzianej od tyłu. Kiedy zatem poszczególne elementy obrazu, tj. dany fragment pejzażu i postać anatomiczna, zostały po raz pierwszy połączone na drzeworytach, układ prezentujący ciała zaczął tworzyć zgodną

Ryc. 9.
Andreas Vesalius,
*De homini corporis
fabrica libri septem*
(1543)





Ryc. 10.
Bernhard
Siegfried Albinus,
*Tabulae sceleti
et musculorum
corporis humani*
(1749)



Ryc. 11.
Bernhard
Siegfried Albinus,
*Tabulae sceleti
et musculorum
corporis humani*
(1749)

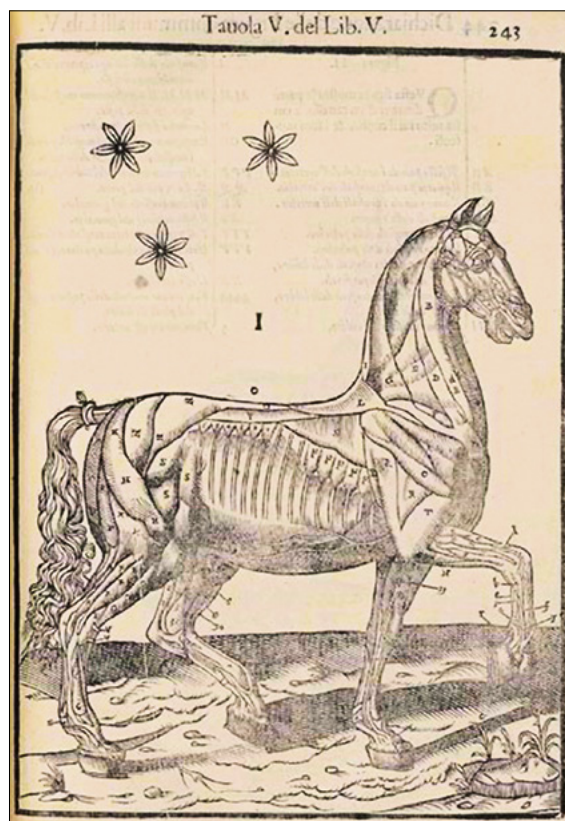
całość, podczas gdy krajobraz rozpadł się na niezależne od siebie i nieciągłe sceny.

Zabieg prezentowania postaci anatomicznych na tle krajobrazu lub w otoczeniu elementów naturalnych bądź architektonicznych stosowany był również przez bardzo wielu autorów. W *De dissectione partium corporis* Charlesa Estienne'a, które opublikowane zostało w 1545 r., natomiast przygotowane było do druku już na początku XVI w., modele anatomiczne umieszczono zarówno na tle naturalnych pejzaży, jak i we

wnętrzach urządzonych na wzór starożytnych budowli. Pozy, jakie nadano postaciom, nawiązywały również do klasycznych form rzeźby antycznej. Jednakże apogeum stylu krajobrazowego osiągają wykonane przez Jana Wandelaara (1690–1759) *écorchés* i szkielety znajdujące się w pracy Bernharda Siegfrieda Albinusa (1697–1770) *Tabulae sceleti et musculorum corporis humani* (1741). Tablice anatomiczne ozdabia wyjątkowo bujna roślinność, w tle znajdują się fragmenty budowli o klasycystycznym stylu, a także ogrody, w których umieszczono rzeźby. Cała przestrzeń obrazu została wypełniona przez te elementy do tego stopnia, że niemalże znika wrażenie „nagości” szkieletów i *écorchés* (ryc. 10). Bogaty i zróżnicowany krajobraz króluje wprost niepodzielnie. W odróżnieniu od szerokich panoram stosowanych przez innych autorów Wandelaar posłużył się „krajobrazem mikroskopowym”, który pozwala ukazać wąski fragment przestrzeni i stworzyć przez to wrażenie intymnego otoczenia. O ile motyw wanitacyjny nadawał anatomii perspektywę życia wiecznego, o tyle umieszczenie szkieletów i *écorchés* na tle bujnej zieleni lub panoram, nie zaś na stole sekcyjnym, pozwalało skompensować towarzyszącą im groźbę śmierci i nieskrywaną nagość ich ciał. Tylko w jednym przypadku wydaje się, że środki te są niewystarczające i konieczna staje się pomoc płynąca z nadnaturalnego porządku rzeczy. Jeden ze szkieletów stoi na tle bujnej zieleni, ale powyżej niego umieszczono jeszcze aniołka, który przykrywa jego nagą postać wspianym „płaszczem łaski” z ciężkiego jedwabiu.

Na innej rycinie u Albinusa znajduje się szkielet z widocznymi jeszcze ścięgnami i przeponą, która „wygląda jak połówka skorupki stłuczonego jajka. Szkielet ma wyraz szlachetny, pyszny, nawet trochę groźny. Opiekuńczym gestem osłania ręką hipopotama, który nie wiadomo skąd się tu wziął. Hipopotam zachowuje zresztą zupełną obojętność, jego chropowata skóra kontrastuje z gładką szkieletu, a małutkie oczka – z wielkimi pustymi oczodołami” (14). Jakkolwiek osobliwa wydaje się obecność hipopotama, to pozwala ona zademonstrować zasadniczą różnicę pomiędzy zwierzęciem, o którym sądzono, że posiada skórę tak grubą i twardą, iż można ją przebić dopiero za pomocą włóczni, a ciałem człowieka, kruchym, delikatnym i niemal złożonym z samych cienkich błon (ryc. 11). Za tym porównaniem kryje się jednak o wiele ważniejsze przesłanie. Nie pozostawia ono wątpliwości, kto ostatecznie wychodzi zwycięsko z tej konfrontacji. Mimo widocznej przewagi fizycznej to ludzki szkielet triumfuje nad solidnym, pancernym zwierzęciem, rozpościerając nad nim opiekuńcze ramie, gdyż wie, że jest istotą śmiertelną, podczas gdy zwierzę tej świadomości jest pozbawione.

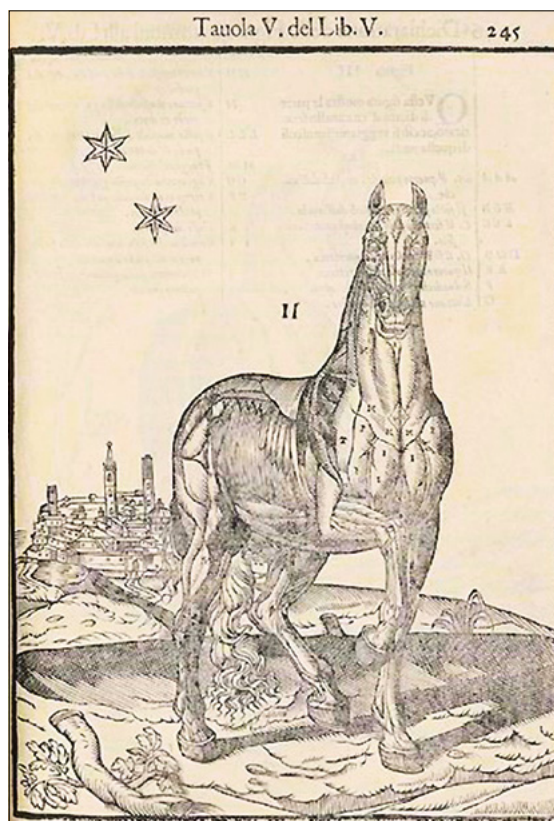
Ruini sięgnął do bogatej tradycji obrazów anatomicznych na tle krajobrazu i przeniósł ją do anatomii weterynaryjnej. W *Anatomia del cavallo* w księdze piątej znajdują się cztery tablice zawierające motywy krajobrazowe. Tauola I de Lib. V przedstawia boczny szkielet konia na tle uproszczonego, niemalże pozbawionego roślin krajobrazu. Jedynym wyjątkiem jest znajdująca się w rogu roślina, przy której leży kamienny blok wyglądający jak fragment elementu architektonicznego z wyraźnie zaznaczonymi na nim pęknięciami.



Ryc. 12. Carlo Ruini, *Anatomia del cavallo, infermità et suoi rimedii* (wyd. 1618 r.)

Wprawdzie szkielet konia stoi samodzielnie, bez żadnych elementów podtrzymujących go, lecz obecność bloku konstrukcyjnego zdaje się świadczyć o tym, że on również utraci wkrótce zdolność do podtrzymywania swojego ciała. Z drugiej strony nic w jego postawie nie zapowiada myśli o jego rozpadzie i kresie, ponieważ szkielet zachowuje żywą postać, o czym świadczy zwłaszcza uniesione do góry kopyto.

Seria następnych tablic oznaczonych jako *Tauola V del Lib. V* (fig. I–III) przynosi obrazy *écorchés* koni na tle bogatych elementów krajobrazowych. Pierwsza plansza przedstawia układ mięśniowy konia w ujęciu bocznym. Koń jest przedstawiony w klusie, jego uchwycona w ruchu sylwetka pozwala lepiej uwidocznąć muskulaturę uniesioną do góry prawej przedniej nogi oraz nogi tylnej. (ryc. 12). Krajobraz jest uproszczony i nie ma w nim wielu elementów naturalnych świadczących o bujnym życiu, niemniej jednak koń zachowuje cechy istoty ożywionej, ma otwarte oczy, głowę ozdobioną uzdą, a jego ogon związany jest u podstawy. Na dwóch kolejnych tablicach zwierzę wykazuje jeszcze większy wigor i dynamizm. Na rycinie drugiej, przedstawiającej konia *en face*, jego sylwetka jest w ruchu. Patrzy jasnymi oczyma, z podniesioną nogą przednią, zdaje się oddychać, o czym świadczą lekko uchylone chrapy (ryc. 13). Rycinę wieńczy położone na wzgórzu miasto stanowiące zbiorowe odbicie ożywionej wspólnoty, w której funkcjonowaniu konie odgrywały ważną rolę. Koń wygląda zresztą, jak gdyby wybiegł właśnie stamtąd i zatrzymał się na chwilę przed nami. Stylistyka krajobrazu i poza, jaką przyjmuje koń, dynamizują się jeszcze bardziej na trzeciej tablicy (ryc. 14). Delikatnie rozchwianą sylwetkę



Ryc. 13. Carlo Ruini, *Anatomia del cavallo, infermità et suoi rimedii* (wyd. 1618 r.)



Ryc. 14. Carlo Ruini, *Anatomia del cavallo, infermità et suoi rimedii* (wyd. 1618 r.)

konia uzupełnia lekko falujący pejzaż, który, gdyby nie widok drzewa i znajdującego się na dalszym planie domu z wieżą, przypominałby raczej wzburzone fale morskie. Obraz ten przywołuje charakterystyczne dla mitów greckich i rzymskich bardzo żywe skojarzenia koni z wartko płynącą wodą. Grecy w pniących

się falach morskich widzieli wyskakujące z toni białe rumaki Posejdon, a w szybkim biegu koni – obrazy wartki przepływającej wody. Stąd pochodził też zwyczaj organizowania igrzysk w pobliżu rzek i wilgotnych łąk. Szczególnie wyraźnym jego przykładem były organizowane przez Rzymian wyścigi ku czci Marsa, boga wojny, które urządzano na łąkach leżących nad brzegiem Tybru.

We wszystkich tych scenach *écorchés* nie zdradzały żadnego niepokoju, pozostają łagodne, gotowe do współpracy z anatomem. Pozostaje pytanie: jak długo utrzymywał się ten obraz i jakim przekształceniom podlegał w kolejnym stuleciu?

Piśmiennictwo

1. Houtzager H.: Editions, copies and replicas of *Fabrica* and *Epitome*, published between 1543 and 1725. W: Van Hee R. (ed.): *Art of Vesalius*, Garant, Antwerp – Apeldoorn 2014.
2. Ferrari G.: Public anatomy lesson and the carnival. The anatomy theatre of Bologna. *Past Present* 1987, **117**, 50–106.
3. Shotwell A.R.: The revival of vivisection in the sixteenth century. *J. Hist. Biol.* 2013, **46**, 171–197.
4. Fanti M., Chiossi R.: *Ricerche su Carlo Ruini (1530–1598)*, Li Causi Editore, Bologna 1984.
5. Schmutzer R.: Leonardo da Vinci, Andreas Vesalius, Carlo Ruini, Jean Héroard und die Anatomie des Pferdes im 16. Jahrhundert. *Z. Anat. Entw. Gesch.* 1943, **112**, 460–474.
6. Smithcors J.F.: *Evolution of the Veterinary Art. A Narrative Account to 1850*, Veterinary Medicine Publishing Co., Kansas City 1957.
7. Dyce K.M., Merlen R.H.A.: Carlo Ruini and „L'Anatomia del Cavallo”. *Brit. Vet. J.*, 1953, **109**, 385–390.
8. Laurenzio D.: *Art and Anatomy in Renaissance Italy. Images from Scientific Revolution*, The Metropolitan Museum of Art, New York 2012.
9. Forstner D.: *Świat symboliki chrześcijańskiej*, PAX, Warszawa 1990.
10. Raber K.: *Animal Bodies, Renaissance Culture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2013.
11. Crooke H., *Microcosmographia*, 1615, 729. Cyt. za: Raber K.: *Animal Bodies, Renaissance Culture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2013.
12. Elsholtz J.S., *Clysmatica nova (1665): Elsholtz neglected work on intravenous injection by E. Gladstone*. *Cal. West. Med.*, 1933, **39**, 45–47.
13. 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 Res.* 2013, **203**, 33–74.
14. Cailliois R.: *W sercu fantastyki*, przeł. M. Ochab, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.