

Urszula Zbrzeźniak

Bezwstydnny urok anatomii – szkic o dziejach modeli woskowych

Przedstawienia ludzkiej anatomii mają długą historię, nieodmiennie towarzyszyły rozwojowi medycyny. Uznane za niezbędny element kształcenia lekarzy ewoluowały wraz z nią. Istotnym momentem w dziejach obrazów budowy ludzkiego ciała było pojawienie się modeli woskowych, wśród których szczególne miejsce zajmowały przedstawienia anatomii kobiecej. Jeśli zastosować kryterium czysto ilościowe, to należałoby stwierdzić, iż znakomita część anatomicznych figur woskowych to modele kobiecego ciała oraz jego najbardziej fundamentalnej funkcji – zdolności rozrodczych¹.

Najwcześniejszych obrazów kobiecej anatomii, zawsze zresztą ukazywanej w związku z rozrodczością, szukać należy w XV w. W historii anatomii ryciny, a później modele anatomiczne zajmują wyróżnione miejsce z uwagi na właściwą im estetykę łączącą czysto praktyczne funkcje

Urszula Zbrzeźniak (ORCID: 0000-0001-7430-7361) – dr hab., adiunkt na Wydziale Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego. Jej badania koncentrują się na współczesnej filozofii francuskiej. Jest autorką dwóch monografii: *Michel Foucault. Ku krytycznej ontologii nas samych* (Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011) oraz *Genealogia i emancypacja: studia nad współczesną filozofią polityki* (Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018). Kontakt: ursulazbrzezniak@uw.edu.pl.

1 Zob. K. Park, *Secrets of Women: Gender, Generation, and the Origins of Human Dissection*, Zone Books, New York 2006, s. 13.

z dążeniem do uchwycenia piękna ludzkiego ciała. Wyjaśnia to powszechne odwoływanie się do schematów obrazowania znanych z malarstw czy rzeźb. Obrazy anatomiczne można z tego względu traktować jako ucieleśnione cytaty, które jednocześnie są modyfikowane przez ich praktyczną funkcję.

Wśród różnorodnych obrazów ludzkiej anatomii wyjątkowe miejsce zajmują woskowe modele tworzone w XVIII i XIX w. Stanowią one niezwykle ciekawy, ale także problematyczny – przynajmniej dla współczesnego odbiorcy – przykład twórczości sytuującej się na pograniczu sztuki i medycyny. Jak postaram się pokazać, zarówno wykorzystywane wzorce prezentowania ludzkiej anatomii, jak i wykorzystywane materiały sprawiają, że modele anatomiczne mają nieokreślony status: zbyt piękne, by uznać je za obiekty czysto użytkowe i zbyt realistyczne, by być dziełami sztuki. Problematyczny charakter woskowych przedstawień ujawnia się ze szczególną siłą w obrazach kobiecego ciała, z uwagi na to, że spotykają się w nich nieprzystające perspektywy: brutalna prawda o ludzkim organizmie i zmysłowe piękno ciała. Może to wyjaśniać, dlaczego woskowe modele budziły oburzenie, ale także fascynację. W złożonych dziejach woskowych eksponatów odbija się ich osobliwy i niejednoznaczny status.

Niepokojący urok wosku

Momentem zwrotnym w historii anatomii było wykorzystanie znanego od dawna materiału, wosku, co umożliwiło stworzenie przedstawień ciała ludzkiego cechujących się zadziwiającym wręcz realizmem. Nowożytność nie odkryła magicznych właściwości wosku. Zanim stał się ulubionym tworzywem modelatorów-anatomów, wykorzystywany był jako poręczne tworzywo pozwalające na wykonanie obiektów o wielorakim przeznaczeniu: od masek pośmiertnych, wizerunków władców po wota². We wszystkich zastosowaniach ujawniał nadzwyczajną plastyczność: radykalnie pasywny, ale także „mimetyczny” charakter. Wosk zdaje się podobny do

2 Zob. G. Didi-Huberman, *Ex-Voto: Image, Organ, Time*, „L'Esprit Créateur” 2007, vol. 47, no. 3, s. 7–16, <https://doi.org/10.1353/esp.2007.0057>; M. Laven, *Wax versus Wood: The Material of Votive Offerings in Renaissance Italy*, [w:] *Religious Materiality in the Early Modern World*, ed. S. Ivanič, M. Laven, A. Morrall, Amsterdam University Press, Amsterdam 2019.

pierwotnej materii zdolnej do stania się czymkolwiek. Tu jednak interesować będzie mnie szczególna zdolność wosku do imitowania ludzkiego ciała. Zastosowanie go pozwala na wykonanie realistycznego, a nawet hiperrealistycznego wizerunku ludzkiego ciała: mięśni, nerwów, błon, ale także naturalnego połysku ludzkiej skóry. Wszystkie te cechy sprawiają, że klasyczne modele anatomiczne wywierają nawet na współczesnych widzach przyzwyczajonych do widoku ciał poddanych sekcji silne wrażenie.

Pozwolę sobie na osobistą historię związaną z modelami anatomicznymi wyjaśniającą powody powstania tego tekstu. Kilka lat temu miałam okazję zobaczyć wystawę „Body World” von Hagensa. Ta obwoźna wystawa budzi kontrowersje ze względu na sam pomysł estetyzowania ludzkich szczątków, ale także etyczne wątpliwości związane ze sposobem ich pozyskiwania. Choć wystawę plastynatów reklamuje się jako wstrząsającą, to widok eksponatów był dla mnie obojętnym przeżyciem. Brak emocjonalnej reakcji na ludzkie szczątki przekształcone w obiekty o wartości estetycznej był inspiracją do postawienia pytania, dlaczego widok woskowych modeli Susiniego nadal może silnie oddziaływać na odbiorców, podczas gdy widok plastynatu niekoniecznie. Odpowiedź pojawiła się dość szybko: różnica tkwi w odbiciu światła imitującego naturalny blask ludzkiej skóry, ale także wilgotność narządów wewnętrznych³. Plastynaty pozbawione są – z wyjątkami – skóry, a tkanki – z uwagi na sposób przygotowania – są matowe, co może powodować wrażenie sztuczności⁴. A zatem dochodziłoby do swoistego odwrócenia: prawdziwe szczątki wydają się mniej realne niż symulakrum, jakim są modele. Modele woskowe, które można traktować jako szczególnego rodzaju *trompe l'oeil*, uruchamiają bardzo ciekawą grę między podobizną a oryginałem.

Nieograniczona przekształcalność wosku jest niezwykle cenna, ale jednocześnie problematyczna właśnie z uwagi na podstawową dla estetyki kategorię naśladownictwa. Ten aspekt pojawia się jako główny przedmiot

3 Na ten aspekt zastosowania wosku zwraca uwagę Didi-Huberman w swoim innym tekście. Zob. G. Didi-Huberman, *Wax Flesh, Vivious Circles*, [w:] *Encyclopaedia Anatomica*, ed. G. Didi-Huberman, M. Von Düring, M. Poggesi Taschen 2006, s. 66.

4 Podobne obserwacje znaleźć można u Anny Maerker, która podkreśla „plastikowy” wygląd plastynatów. Zob. A. Maerker, *Anatomical Preparations and Mimetic Expertise*, [w:] *The Matter of Mimesis*, ed. M. Bol, E.C. Spary Brill 2023, s. 248.

filozoficznych analiz figur woskowych w wykładach Husserla o różnicy między postrzeżeniem a świadomością obrazu⁵. Woskowa figura służy Husserlowi jako przykład zwodniczych przedmiotów, które nie mogą być uznane za doświadczenie estetyczne, ponieważ nie mogą wytworzyć w podmiocie świadomości obrazu stanowiącej fundament doświadczenia estetycznego⁶.

Osobliwy status figur woskowych, nadmiarowe naśladownictwo rozsadzające podział między światem rzeczywistym a przedstawionym⁷ jest problemem aktualnym, pojawiającym się w analizach granicznych przykładów hiperrealizmu w sztuce, na przykład w pracach Maurizia Catelana. Podobnie jak wcześniej, pojawia się tu pytanie o granicę między doskonałą imitacją rzeczywistości a dziełem. To, co stanowi wyzwanie dla teoretyków sztuki od dość dawna jest jednym z ulubionych obszarów działań artystów awangardowych właśnie dlatego, że umożliwia zakwestionowanie elementarnych przekonań na temat charakteru dzieła sztuki czy natury przedstawienia. Wśród hiperrealistycznych prac wyjątkowe miejsce zajmuje *Mała czternastoletnia tancerka* Degasa⁸, z uwagi na czas jej powstania oraz użyte przez artystę materiały. Woskowa rzeźba autorstwa Degasa wpisuje się w dzieje modeli woskowych, ale jednocześnie w tym przypadku realistyczność przedstawienia dopuszczalna, a nawet pożądana w modelach anatomicznych oraz postaciach z gabinetów figur woskowych staje się podejrzana, a nawet odstręczająca⁹. Odróżnienie dzieł sztuki od przedmiotów użytkowych, za które uznać można figury woskowe każe zastanowić się nad problemem przestrzeni właściwej dla przedmiotów zaliczanych do wymienionych kategorii. Jeśli galeria stanowi przestrzeń

5 Część pracy Husserla została przełożona na język polski: E. Husserl, *Fenomenologia świadomości estetycznej*, „Sztuka i Filozofia” 2003, nr 21. Rozważania Husserla omawiam na podstawie angielskiego przekładu *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung* (E. Husserl, *Phantasy, Image Consciousness, and Memory*, Springer 2005) oraz eseju P. Conte, *The Fleshiness of Wax*, [w:] *The Matter of Mimesis*, s. 270–289.

6 E. Husserl, *Phantasy, Image Consciousness*, s. 43–44.

7 O dziwnej nadmiarowości wosku pisze, za Gombrichem, Didi-Huberman, zob. *Wax Flesh*, s. 68.

8 Analizę rzeźby Degasa oraz dzieł współczesnych przedstawicieli hiperrealizmu przedstawia Piero Conte. Zob. *The Fleshiness of Wax*.

9 Tamże, s. 275.

zarezerwowaną jedynie dla dzieł sztuki, to miejscem dla figur woskowych byłoby muzeum historii naturalnej lub gabinet rozumiany jako przestrzeń rozrywki. Choć ten podział przestrzeni wydaje się niekłopotliwy, to generował on napięcia. Nadmierny realizm dzieł sztuki oraz przesadna estetyzacja modeli anatomicznych wprowadzały widzów w konsternację, ale także budziły niesmak. Jednocześnie obie przestrzenie wydają się współzależne, co doskonale widać na przykładzie Florencji: Galeria Uffizi i La Specola stanowią jej najbardziej znane instytucje usytuowane prawie naprzeciwko siebie, choć na przeciwległych brzegach rzeki Arno.

Anatomiczne Wenus z Florencji

Publikację *De humani corporis fabrica* z wielu powodów można uznać za moment szczególny. Pierwszy podręcznik anatomii wyznaczył ramy przedstawiania ludzkiego ciała jako przedmiotu oglądu medycznego, ale jednocześnie określił właściwą temu przedmiotowi estetykę¹⁰. Zbiór kart przedstawiających kolejne warstwy układu mięśniowego i ścięgien w widoczny sposób nawiązuje do najbardziej znanych posągów¹¹.

Silne związki sztuki i medycyny widoczne są nie tylko w atlasach anatomicznych, ale także w sposobie aranżacji sekcji, której zrytualizowane formy stanowiły coś na kształt spektaklu¹². To samo dotyczy obrazów przedstawiających anatomów dokonujących sekcji, jak również popularności *écorché*¹³ pojawiających się jako stały element portretów lekarzy w XVI i XVII w.¹⁴ Teatralizacja sekcji pełniące funkcje dydaktyczne oraz symboliczne może być dla współczesnych odbiorców niezrozumiała.

10 L. Daston, P. Galison, *Objectivity*, Zone Books, New York 2007, s. 81.

11 A. Wieczorkiewicz, *Monstruarium*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2019, s. 122; L. Massey, *On Waxes and Wombs*, [w:] ed. R. Panzanelli, *Ephemeral Bodies*, Getty Research Institute, Los Angeles 2008, s. 83.

12 L. Dacome, *Women, wax and anatomy in the „century of things”*, „Renaissance Studies” 2007, vol. 21, no. 4, s. 526, <https://doi.org/10.1111/j.1477-4658.2007.00461.x>.

13 Stworzenie pierwszego *écorché* przypisuje się Ludovico Cardiemu (Cigoli). R. Ballestriero, *Anatomical models and wax Venuses: art masterpieces or scientific craft works?*, „Journal of Anatomy” 2009, vol. 216, no. 2, s. 224, <https://doi.org/10.1111/j.1469-7580.2009.01169.x>.

14 L. Dacome, *Women, wax and anatomy*, s. 526; A. Wieczorkiewicz, *Muzeum ludzkich ciał, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2000, s. 97–99.

Podobnie niezrozumiałe, a także budzące niesmak mogą wydawać się niektóre kolekcje anatomiczne. Przesadna estetyzacja eksponatów wpisywała się jednak w ducha czasów. Jedną z najbardziej znanych kolekcji XVII w., gabinet Frederika Ruyscha, zorganizowana jest wokół motywu *vanitas*. Ryciny, preparaty, szkielety dzieci pokazują anatomię, będąc przy okazji moralnym pouczeniem.

Ten sam motyw kruchości życia obecny jest u Gaetano Zumbo, którego prace rozślawiły Florencję jako miasto modelatorów. Jego prace dzieli się na wczesne, eksplorujące tematy moralno-religijne oraz późne studia anatomiczne wykonane we współpracy z chirurgiem Guillaumem Desnouesem. Zumbo zapisał się w historii modelatorstwa nie tylko jako twórca prac o charakterze medycznym, ale jako twórca *teatrini* – cyklu składającego się z obrazów nieuchronności śmierci, kruchości życia. Dzieła wchodzące w skład tego cyklu¹⁵ budziły powszechne uznanie. Jeden z hołdów umiejętnościom Zumbo złożył markiz de Sade, który podczas swojego *grand tour* miał okazję zobaczyć prace Zumbo i doceniał realizm, z jakim oddał on grozę śmierci¹⁶. Uwagę boskiego markiza zwróciła dziwaczność kompozycji przedstawiającej grób wypełniony ciałami w różnym stadium rozkładu. Drobiazgowość, z jaką oddany został ten proces, realistyczne kolory oddziałują nie tylko na wzrok, ale na wszystkie zmysły. Oglądając to dzieło, pisze de Sade, mimowolnie zasłania się ręką nos.

Dzieła Zumbo zawdzięczają wiele obserwacji procesów gnilnych, prowadzonych przez przebywającego w tym samym czasie we Florencji Francesco Rediego¹⁷. Początkowo Zumbo współpracował z Redim, a następnie z Denouesem – chirurgiem poszukującym sprawnego modelatora. Dzieje

15 Zaliczane są do niego: *Triumpf czasu*, *Zaraza*, *Marność ludzkiego życia*, a także nieistniejąca już kompozycja *Syfilis*. Zob. M.L. Azzaroli-Puccetti, L. Perugi, P. Scarani, *Gaetano Giulio Zumbo. The Founder of Anatomic Wax Modeling*, „Pathology Annual” 1995, vol. 30, no. 2, s. 272.

16 „Une idée bizarre est exécutée dans cette salle. On y voit un sépulcre rempli de cadavres, sur lesquels peuvent s’observer tous les différents degrés de la dissolution, depuis l’instant de la mort, jusqu’à la destruction totale de l’individu. Cette sombre exécution est de cire, colorée si naturellement, que la nature ne saurait être plus expressive, ni plus vraie. L’impression est si forte, en considérant ce chef-d’œuvre, que les sens paraissent s’avertir mutuellement: on porte, sans le vouloir, la main au nez”. D.A.F. de Sade, *La nouvelle Justine ou les Malheurs de la vertu suivie de l’Histoire de Juliette sa sœur*, t. 5, s. 555, [online] <http://bisrepetitaplaçant.free.fr/Sade/Juliette.pdf> [dostęp: 30 VIII 2024].

17 M.L. Azzaroli-Puccetti, L. Perugi, P. Scarani, *Gaetano Giulio*, s. 271.

współpracy Zumbo z kolejnymi anatomami i chirurgami pokazują, jak ściśle zależności powstały między sztuką i anatomią. Co więcej, jedna z opowieści o współpracy Zumbo i Desnouesa ukazuje, że wczesne modele woskowe uruchomiły bardzo dziwną relację między przedmiotem i jego przedstawieniem.

Według historyków pierwszy model przygotowany przez Zumbo został odrzucony przez Desnouesa z powodu nadmiernego podobieństwa do pierwowzoru. Na czym polegał kłopot z dziełem Zumbo? Desnoues wykorzystywał w swoich pokazach anatomicznych ciało ciężarnej kobiety, które mimo konserwacji ulegało rozkładowi. Zumbo zaś poproszony o przygotowanie ich repliki, najwyraźniej potraktował prośbę Desnouesa o stworzenie modelu zbyt dosłownie i w efekcie jego dzieło nosiło dokładnie te same ślady rozkładu co pierwowzór. Ostatecznie Zumbo wykonał model zgodnie z oczekiwaniami Desnouesa, czyli bardziej przypominający żywą kobietę¹⁸. Osobliwość tej historii pokazuje, że realizm woskowych modeli podporządkowany był nie tylko estetycznym wzorcom, ale także opierał się na przesunięciu granicy między tym, co żywe a tym, co martwe.

Historia Zumbo i jego współpracy z anatomami znakomicie ilustruje miejsce zajmowane przez modelatorstwo: ściśle powiązane z medycyną, choć dysponujące pewną dozą autonomii. Granica między rzemieślniczą pracą modelatorów a pracą anatomów czasami zamazywała się zupełnie, a modelatorzy, jak w przypadku Anny Morandi, stawali się uznanymi anatomami¹⁹. Ścisły związek sztuki modelatorskiej i medycyny zrodził się z prozaicznej potrzeby: deficyt ciał – szczególnie ciał kobiecych – oraz nietrwałość istniejących preparatów wymusiły stworzenie lepszych pomocy dydaktycznych. Dość powiedzieć, że pierwsze anatomiczne modele tworzone przez Ercole Lelliego w Bolonii były wytwarzane z wosku,

18 F. de Ceglia, *Rotten Corpses, a Disembowelled Woman, a Flayed Man. Images of the Body from the End of the 17th to the Beginning of the 19th Century. Florentine Wax Models in the First-hand Accounts of Visitors*, „Perspectives on Science” 2006, vol 14, no. 4, s. 418, <https://doi.org/10.1162/POSC.2006.14.4.417>.

19 Życie Anny Morandi i jej wkład w rozwój modelatorstwa najpełniej opisany jest w pracy Messbarger. R. Messbarger, *The Lady Anatomist. The Life and Work of Anna Morandi Manzolini*, The University of Chicago Press, Chicago–London 2010.

którym oblekano szkielety, uzyskując w ten sposób pełnowymiarowe *écorché*²⁰.

Pierwsze modele anatomiczne charakteryzuje wyraźna estetyzacja figur oraz hybrydyczność samych modeli polegająca na wykorzystywaniu części ciała do budowy woskowych kopii. Początkowo szkielety wykorzystywano jako rusztowanie umożliwiające nadbudowanie kolejnych warstw²¹. Choć później stopniowo zaprzestawano stosowania szkieletów, praktyka wykorzystywania elementów ludzkiego ciała do budowy modeli nie zniknęła. Widać to w modelach florenckich posiadających misternie ułożone ludzkie włosy, sprawiające, że anatomiczne *Wenus* przywodzą na myśl klasyczne przedstawienia artystyczne. Troska o realistyczne odtworzenie ludzkiego ciała sprawiła, że modelatorzy użyli nawet ludzkich rzęs, by dodać spojrzeniu modeli realizmu, ale także uroku.

Nawiązania do klasycznych układów ciała charakterystycznych dla wizerunków *Wenus* widać we wcześniejszych *écorchés* oraz rycinach przedstawiających układ kostny. W tym ostatnim przypadku są to nawiązania do *Venus pudica*, choć zmodyfikowanym dla celów dydaktycznych poprzez zmianę ułożenia dłoni²². Widok figur z La Specoli przywodzi na myśl klasyczne przedstawienia *Wenus* autorstwa Giorgione i Tycjana. We wszystkich przypadkach mamy do czynienia ze śmiałą ekspozycją kobiecego ciała uchwyconego w pozycji pólleżącej bądź leżącej. Anatomiczna kolekcja w La Specoli jest niezwykle zróżnicowana, oprócz anatomicz-

20 N. Maraldi, G. Mazzotti, L. Cocco, F. Manzoni, *Anatomical Waxwork Modeling: The History of the Bologna Anatomy Museum*, „The Anatomical Record” 2000, vol. 261, no. 1, s. 7.

21 Zwyczaj łączenia wosku z ludzkimi szczątkami ma swoją tradycję, której dobrym przykładem jest woskowa figura świętej Wiktorii umieszczona w rzymskim kościele Santa Maria della Vittoria. Kościół znany dzięki rzeźbie Berniniego przedstawiającej ekstazę świętej Teresy skrywa jeszcze jeden fascynujący artefakt umieszczony naprzeciwko pracy Berniniego. Przeszklona część znajdująca się pod ołtarzem zawiera woskową figurę przedstawiającą świętą Wiktorię, wczesnochrześcijańską męczenniczkę. Woskowa, niezwykle realistyczna rzeźba jest jednocześnie trumną, ponieważ zawiera szkielet świętej Wiktorii, o czym widz może przekonać się spoglądając na półotwarte usta ukazujące jej zęby oraz na dłoń, której otwarta część zawiera kości. Woskowe ciało świętej pełni podwójną rolę, będąc jednocześnie trumną i niepodlegającym rozkładowi ciałem świętej.

22 C. Wagner, *Replicating Venus: Art, Anatomy, Wax Models, and Automata*, „Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century” 2017, vol. 19, no. 24, <https://doi.org/10.16995/ntn.783>, [online] 12 V 2017, <https://19.bbk.ac.uk/article/id/1525/> [dostęp: 25 VIII 2024].

nych modeli „rozbieralnych”, to znaczy umożliwiających zdejmowanie kolejnych warstw ciała, zawiera też figury przedstawiające kobiece ciała w sposób charakterystyczny dla sekcji zwłok. Wszystkie jednak mieszczą się w jednym wzorcu estetycznym. Ułożenie każdej z nich – nawet tych, które mają charakter „sekcyjny” – naśladuje zalotność Wenus z obrazów włoskich mistrzów. Pozycja głowy, odgięcie szyi, wyraz ust i półprzyknięte lub zamknięte oczy są cytataми ze słynnych obrazów. Ta przesadna, perwersyjna wręcz estetyzacja połączona z czysto anatomicznymi przedstawieniami ludzkiego ciała wywołuje osobliwe uczucie towarzyszące widzom. Przywołując określenia stosowane przez Wieczorkiewicza, wrażenie niesamowitości wywołane jest przez syntezę ciała zmysłowego z ciałem mięsnym²³.

Na czym polega wyjątkowość woskowych przedstawień, czym różnią się od rycin z atlasów anatomicznych? Prace Albinusa czy Huntera charakteryzuje ta sama troska o wierne odtworzenie przedmiotu, obecna jest u nich także skłonność do upiększania przedstawianych obiektów. Co więcej, część modeli woskowych, szczególnie te będące modelami częściowymi, zdaje się być przestrzennymi kopiami prac Huntera. A jednak trójwymiarowa natura woskowych modeli, żywe kolory oddające różnice między tkankami sprawiają, że nie można porównać ich z najbardziej starannymi rycinami. Patrząc na florenckie modele doświadczyć można tego, co Freud określał jako niesamowite. W przypadku wizerunków woskowych uczucie to wynika z niemożliwości rozstrzygnięcia, z czym mamy do czynienia: z czymś martwym czy żywym?²⁴ Wenus „rozbieralne”, ale także te „sekcyjne”

23 E. Wieczorkiewicz, *Muzeum ludzkich*, s. 105.

24 Freud w *Niesamowitym* wskazywał na woskowe figury jako obiekty mogących wywołać uczucie niesamowitego. Zob. Z. Freud, *Niesamowite*, [w:] *Dzieła*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, t. 3, s. 241.

Nieco bardziej upiornym przykładem zamazania granicy między żywym a martwym jest kolekcja Ruyscha zawierająca dziwaczne z dzisiejszej perspektywy preparaty głów dziecięcych ubrane w koronkowe czepki. Ruysch nie tylko stworzył jedyny w swoim rodzaju gabinet osobliwości, ale prowadził praktykę jako anatom i opracował jedną z najsłynniejszych metod balsamowania zwłok. Umiejętności Ruyscha miały być wprost spektakularne. Podobno jeden z carów oglądający kolekcję Ruyscha był do tego stopnia przekonany, iż ogląda śpiące dziecko, że usiłował pocałować je w czoło. Zob. D. Margócsy, *A Philosophy of Wax: The Anatomy of Frederick*, [w:] *The Morbid Anatomy. Anthology*, ed. J. Ebenstein, C. Dickey, Morbid Anatomy Press, New York 2014, s. 98.

przedstawiają kobiety pogrążone w półśnie lub znajdujące się na granicy życia i śmierci. Na ich ciałach próżno szukać nieuchronnych oznak śmierci. Jej obraz jest piękny, a nawet przeniknięty zmysłowością. Nie chodzi tu o realizm przedstawienia procesu umierania i rozkładu, o czym świadczy wspomniana wcześniej historia zbyt realistycznego modelu sporządzonego przez Zumbo. Z drugiej strony, widzimy ich wnętrzości przybierające niekiedy niepokojące formy, jak w przypadku Wenus „wytrzewionej” prezentującej układ naczyń krwionośnych i układ trawienny. Ekspozycja naczyń krwionośnych i jelit zapewnić miała widzowi pełny ogląd wnętrza, ale nie można nie zauważyć, że wnętrzości zostały ułożone w dziwny roślinny kształt.

Florenckie Wenus zawieszone między życiem a śmiercią dezorientują widza, ponieważ jest to obraz podwójny, a jego części do siebie nie przystają. Pierwszy obraz to zewnętrzna powłoka, powabne ciało mieszczące się w ramach klasycznych przedstawień kobiet. Drugi to ciało mięsne, symbol zakładanego, ale niedostępnego dla wzroku wnętrza. To wnętrze wydobyte na powierzchnię czytać można przez pryzmat mitologiczno-psychoanalityczny, a mianowicie za pomocą figury Meduzy symbolizującą przerażające kobiece wnętrze²⁵. Co dzieje się, gdy obiekt wywołujący strach zostanie wydobyty na zewnątrz, czy zostaje zneutralizowany przez spojrzenie anatoma? Zakłopotanie, jakie wzbudza widok woskowych Wenus, sugeruje jednak coś innego²⁶.

Obok estetycznego wymiaru kolekcji anatomicznej z La Specoli warto zapytać o jej cel. Zarówno Leopold II – twórca kolekcji – jak Felice Fontana²⁷ myśleli o Muzeum Historii Naturalnej oraz o kolekcji anatomicznej jako o symbolu władzy, ale także narzędziu edukacji publicznej. Dzieło Leopolda miało sankcjonować jego władzę i jednocześnie funkcjonować jako instrument wychowywania obywateli²⁸. Ten edukacyjny aspekt przybrał

25 Ten rodzaj interpretacji zaproponował Jonathan Sawday w *The Body Emblazoned* (Routledge, London–New York 1995).

26 Sawday także podkreśla, że ów przerażający wymiar kojarzony z Meduzą nie znika w ramach oglądu naukowego (zob. tamże, s. 38).

27 Felice Fontana był nadwornym lekarzem Leopolda II i to jemu powierzono zadanie stworzenia kolekcji umieszczonej następnie w La Specoli.

28 A. Maerker, *Model Experts*, Manchester University Press, Manchester 2015, s. 39.

zaskakującą formę, a mianowicie La Specola działała jak maszyna ucząca. Dzięki dokładnym legendom umieszczonym przy każdym eksponacie czyniła zbędnym obecność przewodnika czy eksperta²⁹. Porządek ekspozycji oglądanych przez zwiedzających wyznaczał kolejne stopnie wiedzy o świecie. Muzeum odzwierciedlało porządek natury i porządek wiedzy, wystawa anatomiczna stanowiła jedynie element tego układu.

Późniejsze losy kolekcji florenckiej oraz jej kopii zamówionej przez cesarza dla potrzeb Josephinum wskazują, że choć modele nadal silnie oddziaływały na widzów, to zmieniała się wrażliwość odbiorców i to, co do tej pory uchodziło za frapującą osobliwość, stało się odpychające lub co najmniej podejrzané. Wbrew oczekiwaniom modele anatomiczne zamówione przez Józefa II nie wzbudziły zainteresowania u tych, których potrzebom miały służyć. Medycy i chirurdzy nie włączali ich do programów nauczania. Co więcej, publicznej krytyce poddane zostały nie tylko same eksponaty, ale reforma nauczania medycyny wprowadzona przez cesarza³⁰. O losie austriackiej kolekcji przesądziły nie tylko wewnętrzne konflikty w środowisku medycznym, ale także obecność licznych woskowych figur, które miały zgoła nie edukacyjny, lecz rozrywkowo-erotyczny charakter³¹. Porażka cesarskiego projektu pokazuje, że miejsce woskowych modeli pod koniec XVIII i na początku XIX w. było co najmniej ambiwalentne. Muzea gromadzące anatomiczne eksponaty traktowały je przede wszystkim jako narzędzia edukacyjne, ale jednocześnie bujnie rozwijał się rynek perwersyjnych osobliwości. Na przecięciu obu spotkać można te same osoby – modelatorów.

Losy Curtiusa, nauczyciela Madame Tussaud należy uznać za symbol losów współczesnych mu, a także późniejszych modelatorów. Curtius choć był lekarzem, swoją sławę zawdzięczał talentom artystycznym i zmysłowi handlowemu. W czasach przedrewolucyjnych jego salon znany był z woskowych podobizn arystokratów. Dość powiedzieć, że najstarszy eksponat z kolekcji Madame Tussaud to model Madame du Barry przedstawionej jako śpiąca piękność. Znana figura, której autorem miał być Curtius,

29 Tamże, s. 120.

30 Zob. tamże, s. 152.

31 Zob. tamże, s. 162.

podobno do złudzenia przypominała Wenus florenckie. Tematami prac francuskiego modelatora byli ludzie sławni, przy czym nie miało wielkiego znaczenia, czemu tę sławę zawdzięczali. Część jego ekspozycji stanowiły podobizny elity społecznej i politycznej, zaś jej druga część, *Caverne*, była zwierciadlanym odbiciem tej pierwszej, ponieważ gromadziła podobizny sławnych złoczyńców³².

Gabinety Curtiusa zapowiadały dalsze losy modeli woskowych, które z biegiem czasu stały się przede wszystkim obiektami budzącymi sensację. Co prawda część eksponatów – dotyczy to przede wszystkim modeli fragmentów ciała – znalazła się w przestrzeniach muzeów przyszpitalnych, jednak pozostałe modele stały się tanią sensacją.

Wenus zautomatyzowane

Automaty łączące sztukę modelatorską z urządzeniami symulującymi funkcje życiowe to inny wymiar woskowych figur. Ich pojawienie się mogło wynikać z chęci większego upodobnienia modeli anatomicznych do ciała i jego życiowych funkcji, ale też po części wpisuje się w osiemnastowieczną fascynację automatami³³. Zanim jednak Jacques de Vaucanson pokazał publicznie swoje dzieła, w Europie popularność zyskał model anatomiczny wykonany przez Abrahama Choveta.

Pochodzenie Choveta było i ciągle jest kwestią dyskusyjną. Wiadomo, że znajomość anatomii oraz umiejętności modelatorskie zdobył podczas swojego pobytu w Europie. Choć swoją karierę zaczynał jako modelator, w późniejszych latach swojego życia był przede wszystkim chirurgiem i uznanym wykładowcą³⁴. Jego modele zostały kupione przez Wydział Medyczny Uniwersytetu w Filadelfii, ale nie zachowały się. To, co pozostało po działalności Choveta, to jedynie ślady tekstualne: ulotki reklamujące pokazy wykonanych przez niego modeli, czasami relacje widzów.

32 Zob. S. Broomhall, *Writing Doctors, Body Work, and Body Texts in the French Revolution*, „Journal for Eighteenth-Century Studies” 2023, vol. 46, no. 1, s. 96, <https://doi.org/10.1111/1754-0208.12871>.

33 Zob. M. Kang, *Sublime Dreams of Living Machines*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London 2011, s. 103–146.

34 Zob. W. Miller, *Abraham Chovet: An early teacher of anatomy in Philadelphia*, „The Anatomical Record” 1911, vol. 5, no. 4, s. 147–172, <https://doi.org/10.1002/ar.1090050402>.

Wenus Choveta – jak wiemy z przekazów – była modelem kobiety w zaawansowanej ciąży. Niezwykłe było to, że Chovet postanowił wykonać krok, na jaki nie ośmielili się późniejsi modelatorzy z Florencji. Jego dzieło konfrontowało widza z najbardziej ekstremalną formą procedury medycznej, wiwisekcją. Realistyczny efekt osiągnął dzięki zastosowaniu sztuczki polegającej na otworzeniu naczyń krwionośnych łączących organizm kobiety z płodem. Chovetowi udało się odwzorować układ naczyń krwionośnych za pomocą szklanych rurek wypełnionych poruszającym się czerwonym płynem. Widok „pulsujących” żył miał wywołać wrażenie patrzenia na żywą istotę. Co więcej, wrażenie to wzmacniała wykrzywiona bólem twarz modelki oraz sznury, jakimi skrupowane były jej ręce i nogi.

Czy Chovetowi chodziło jedynie o uchwycenie procesów życiowych, czy też o zaszokowanie odbiorców? Trochę światła na tę kwestię rzucają ulotki reklamujące dzieło. Informują one o tym, że wygląd modelki, realistyczne przedstawienie jej cierpienia było konieczne, aby zrealizować cel poznawczy. Logika wyводу jest prosta: jeśli mamy do czynienia z funkcjonującym krążeniem, kobieta jest żywa. A jeśli mamy do czynienia z żywą istotą, to rozplatanie jej brzucha wiąże się z niewyobrażalnym bólem. Wyrzecz jej twarzy musi zatem odzwierciedlać mękę, jaką musiałaby odczuwać w rzeczywistości. Gdyby autor poprzestał na tym, trudno byłoby stawiać mu zarzuty. Zdanie dalej pojawia się jednak dość zaskakujące twierdzenie. Autor ulotki zaprzecza, iż ktokolwiek kiedykolwiek poddałby żywą istotę podobnej torturze³⁵. Osobliwe rozumowanie: im bardziej realistyczne przedstawienie, tym mniej prawdopodobne, że to, co przedstawia, kiedykolwiek się zdarzyło.

Ta gra zaprzeczeń wskazuje na to, że model Choveta służył bardziej celom rozrywkowym, miał raczej pobudzać żądną krwi wyobraźnię, niż służyć jako narzędzie edukacyjne. Świadczyć mogą o tym dalsze losy jego automatu. Ostatecznie kupił go Rackstrow, przedsiębiorca i założyciel słynnego muzeum z londyńskiego Strandu³⁶. Fakt, że Wenus Choveta

35 Zob. F. de Ceglia, *The Importance of Being Florentine: A Journey around the World for Wax Anatomical Venuses*, „Nuncius” 2011, vol. 26, no. 1, s. 84.

36 Zob. M. Craske, ‘Unwholesome’ and ‘pornographic’: A reassessment of the place of Rackstrow’s Museum in the story of eighteenth-century anatomical collection and exhibition, „Journal of the History of Collections” 2011, vol. 23, no. 1, s. 75–99, <https://doi.org/10.1093/jhc/fhq018>.

stała się jednym z ważniejszych eksponatów w zbiorach Rackstrowa, mówi wiele o charakterze tego modelu. *Wenus Choveta*, bardziej zaawansowana technicznie od *Wenus florenckich*, funkcjonowała w drugim obiegu kultury: była elementem najpierw obwoźnego, a później stacjonarnego gabinetu osobliwości Rackstrowa.

Historia muzeum ze Strandu jest bardzo szczególna i do pewnego stopnia odzwierciedla ambiwalencję medycyny, jej nauczania i praktykowania. Podobnie jak w przypadku kolekcji florenckiej w kolekcji londyńskiej element estetyczny i rozrywkowy współistnieje z naukowym. Rackstrow pełnił funkcję impresario i ucieleśniał ludyczny wymiar medycyny, podczas gdy współwłaścicielka muzeum, pani Clark, uosabiała wymiar praktyczno-naukowy³⁷. Dla Clark artefakty zgromadzone w muzeum były narzędziami kształcenia położnych. Muzeum Rackstrowa różniłoby się od *La Specoli* jedynie publicznością, ale w obu daje o sobie znać szara strefa, w której sztuka i obsceniczność mieszają się z nauką.

Kolejny rozdział w historii anatomicznych automatów wyznacza twórczość Pierre'a Spitznera, który, podobnie jak Jonathan Towne, reprezentuje już inną epokę w dziejach modelarstwa. Co zmienia się wraz z nadjeściem wieku XIX? Nie znika dwuznaczna atmosfera otaczająca kwestie związane z medycyną i anatomią. Podobnie jak było wcześniej, problemem staje się jasne wyznaczenie granic między nauką i rozrywką. Wiek XIX bardziej radykalnie akcentuje ich niewspółmierność.

Najbardziej znana *Wenus Spitznera* pod względem kompozycji ciała oraz jej wyglądu stanowi kontynuację tradycji florenckiej, z jedną małą różnicą – wiemy, że jest to *Wenus śpiąca*. Pozostałe elementy pozostają niezmiennie, co sprawia, że model ten wpisuje się w nurt przedstawień seksualizujących obiekt. *Śpiąca Wenus*, podobnie jak *Wenus Choveta*, oferuje widzowi iluzję żyjącego ciała, ponieważ model ten wyposażony był w mechanizm symulujący oddech. W odróżnieniu od modelu *Choveta* widz nie może zobaczyć wnętrza modelki, ale jedynie ruch klatki piersiowej. Pod tym względem Spitzner dokonuje kroku wstecz względem swojego poprzednika.

Twórczość Spitznera oprócz zmechanizowanej *Wenus* obejmowała szereg innych przedstawień kobiecego ciała, które łączył wspólny temat

37 Zob. tamże, s. 78.

– poród. W przeciwieństwie do śpiącej Wenus postaci rodzące przedstawione są nieco inaczej. Ich twarze wyrażają ból, ciała ukazane są w typowych dla porodu pozycjach. To najbardziej widoczna zmiana. Połączenie piękna kobiecego ciała i bólu związanego z porodem każe zastanowić się, czy ich perwersyjne oddziaływanie nie polega na estetyzowaniu, a nawet useksualnianiu kobiecego cierpienia?

W grupie realistycznych przedstawień porodu, jakie pozostawił Spitzner, znajduje się model bardzo szczególny, przedstawienie cesarskiego cięcia. Można interpretować go jako nawiązanie do Wenus Choveta³⁸. Nie sposób jednak pominąć szeregu zmian, jakich dokonał Spitzner w swoim dziele. W jego wersji widzimy przerażoną kobietę ze związanymi rękoma i nogami. Centralnym punktem modelu jest rozplątany brzuch. W przeciwieństwie do modelu Choveta pierwszoplanowa jest tu procedura, a nie sama anatomia. Modelka nie jest naga, ale ubrana w koszulę nocną. Tym, co sugeruje, że skupiać mamy się na procedurze medycznej, a nie na anatomii, jest włączenie do przedstawienia wizerunków rąk chirurgów. Są to osobliwe obiekty częściowe nadające całej scenie niesamowitości. Co prawda w dawniejszych podręcznikach anatomicznych ilustracje przedstawiające fazy porodu uwzględniały położenie dłoni akuszerki, to widok trójwymiarowych dłoni przyczepionych do rodzącej wywiera zupełnie inne, silniejsze wrażenie.

Spitzner podobnie do niektórych poprzedników nie tylko przygotowywał modele anatomiczne. Stworzył też dla nich odpowiednią przestrzeń, czyli „Muzeum anatomiczne i etnograficzne”. Przegląd wchodzących w jego skład eksponatów, a nawet sama nazwa skłaniają do wniosku, że jest ono czymś na kształt nowocześniejszego gabinetu osobliwości zorganizowanego pod egidą hasła „sztuka, nauka, postęp”³⁹. Jednak oprócz higieniczno-moralnej lekcji widz otrzymywał też rozrywkę, stąd – podobnie jak w przypadku muzeum Rackstrowa – granice między nauką a rozrywką były niejasne⁴⁰.

38 Według innej wersji inspiracji miał poszukiwać Spitzner w pracach Francesco Valle. Zob. K.A. Hoffmann, *Sleeping Beauties in the Fairground*, „Popular Visual Culture” 2006, vol. 4, no. 2, s. 146, <https://doi.org/10.1080/17460650600793557>.

39 Zob. tamże, s. 142.

40 M. Hunter, „Effroyable réalisme”: *Wax, Femininity, and the Madness of Realist Fantasies*, „Racar” 2008, vol. 33, no. 1–2, s. 51, <https://doi.org/10.7202/1069546AR>.

Schyłek muzeów anatomicznych

Większość muzeów anatomicznych nie przetrwała próby czasu. Przybytek Rastrowa zniknął w 1799 r., muzeum Spitznera w przeddzień wybuchu II wojny światowej. Los okazał się łaskawszy dla zbiorów tego ostatniego, ponieważ prawie w całości można je do dziś oglądać w Paryżu. Po ekspozycjach z muzeum na Strandzie zaginął słuch.

Historia tych instytucji świadczy o zmieniającym się nastawieniu widzów kształtowanym zarówno przez właściwe danej wspólnocie poczucia smaku – jakkolwiek mogłoby wydawać się niestosowne używanie tego określenia – a także regulacje prawne. Tę zależność pokazuje dość dobrze sytuacja muzeów anatomicznych w Anglii. Wiek XIX pod wieloma względami był przełomowy dla rozwoju medycyny z uwagi na podjęte ustawy regulujące praktykę przeprowadzania sekcji. Od momentu wprowadzenia „Anatomy Act” w 1832 r. sekcja przestała być częścią kary wymierzonej przestępcy⁴¹, a działalność szkół anatomicznych poddana została kontroli państwa. Wprowadzenie nowej regulacji położyło kres publicznym pokazom będącym jednocześnie spektaklem dla gawiedzi. W ten sposób wytworzyła się pustka wypełniona przez muzea anatomiczne. Woskowe modele, które jeszcze niedawno budziły niesmak z uwagi na ich przesadną zmysłowość, z biegiem czasu zyskiwały na popularności, a publiczność przywykła do oglądania figur sprowadzanych z kontynentu. Zainteresowanie nimi było na tyle znaczące, że w połowie XIX w. funkcjonowało aż siedem muzeów, reklamujących się przede wszystkim jako miejsca edukacji.

Historia muzeum Kahna, jednego z najsłynniejszych londyńskich muzeów anatomicznych – które choć było popularnym miejscem rozrywki, szybko stało się obiektem ataków ze strony lekarzy, a także moralistów – pokazuje schyłek popularności kolekcji anatomicznych. Początkowo eksponaty Kahna nie budziły sprzeciwu. Ich celem było bawić i edukować. Co prawda cel edukacyjny nie tylko uzasadniał istnienie muzeum, ale

41 A.W. Bates, „Indecent and Demoralising Representations”: *Public Anatomy Museums in mid-Victorian England*, „Medical History” 2008, vol. 52, no. 1, s. 7, <http://doi.org/10.1017/S0025727300002039>.

również był reklamą usług świadczonych przez samego Kahna i współpracujących z nim znachorów. Co zresztą, jak się wydaje, przesądziło o losie tej instytucji.

O ile we wczesnym okresie działalności nawet *Lancet* zamieszczał pochlebne artykuły poświęcone muzeum, o tyle później ukazywały się artykuły potępiające jego działalność. Co ciekawe, odwoływano się w nich do argumentów o charakterze moralnym. Jednak biorąc pod uwagę rodzaj usług oferowanych przez Kahna, prawdopodobnie lekarze uznali go w pewnym momencie za konkurencję. Potępienie moralne wzbudzały ekspozyty najbardziej interesujące odwiedzających muzeum, a mianowicie modele przedstawiające ciała dotknięte chorobami wenerycznymi, pokazujące przebieg chorób i ich najczęstsze objawy. Na marginesie warto dodać, że modele ukazujące najrozmaitsze patologie były nie tylko znakiem rozpoznawczym kolekcji Kahna, zdominowały one właściwie wszystkie kolekcje – zarówno prywatne, jak i gromadzone przez wydziały medyczne – które w coraz większym stopniu z anatomicznych zaczęły przekształcać się w zbiory patologii⁴².

Obok celu rozrywkowego, epatowanie przerażającymi przedstawieniami pełniło istotną funkcję edukacyjną oraz medyczną. Ekspozycja Kahna umożliwiała widzom dokonanie autodiagnozy, zaś Kahn oferował wszystkim zainteresowanym odpowiednią kurację. Jego muzeum funkcjonowało trochę podobnie do florenckiej La Specoli, stanowiąc maszynę edukacyjno-leczącą. Obecność lekarzy stała się zbędna. Niektórzy komentatorzy zwracają uwagę na to, że kolekcje otwarte dla wszystkich zwiedzających – takie jak przybytek Kahna – były demokratycznymi szkołami anatomii, udzielającymi najbardziej potrzebnej wiedzy z zakresu medycyny⁴³. Nie można zapominać, że Kahn nie tylko był sprytnym handlarzem anatomicznymi osobliwościami, miał także oblicze misjonarza wiedzy, publikował najrozmaitsze ulotki poświęcone kwestiom medycznym i higienicznym, prowadził wykłady.

42 Zob. S. Alberti, *Wax Bodies: Art and Anatomy in Victorian Medical Museums*, „Museum History Journal” 2009, vol. 2, no. 1, s. 15, <https://doi.org/10.1179/MHJ.2009.2.1.7>.

43 Zob. A.W. Bates, *Dr. Kahn Museum: obscene anatomy in Victorian London*, „Journal of the Royal Society of Medicine” 2006, vol. 99, no. 12, s. 623, <https://doi.org/10.1177/014107680609901209>.

Los jego kolekcji został przesądzony w roku 1859, kiedy uchwalono prawo dotyczące tzw. obscenicznych publikacji⁴⁴ pozwalające na skuteczne zwalczanie działalności ekspozycyjno-wydawniczej prowadzonej przez Kahna. Jego muzeum zamknięto w 1873 r., a eksponaty zasiły amerykańskie „muzea za centa”⁴⁵. W podobny sposób zakończyła się działalność pozostałych londyńskich muzeów anatomicznych. Nie oznacza to, iż zniknęły modele. Stały się one wyłączną własnością kolekcji funkcjonujących przy wydziałach medycznych, ale dostęp do nich był ograniczany. Oznaczało to konsolidację władzy stowarzyszeń lekarskich wspieranych przez instytucje państwowe i wpłynęło na przeorganizowanie akceptowalnych przedstawień ciała.

Nie wszędzie postępująca eliminacja „obsceniczności” przebiegała podobnie. Anglia stanowi pod tym względem bardzo ciekawy przykład, ponieważ to, co było akceptowalne na kontynencie, z oporami znajdowało swoje miejsce na wyspach. Woskowe modele Choveta i Spitznera nie spotkały się z entuzjastycznym przyjęciem, a dostęp do zbiorów anatomicznych gromadzonych przy szpitalach i wydziałach medycznych podlegał większej kontroli niż we Francji. Nie oznaczało to jednak, iż na wyspach nie istniało zapotrzebowanie na edukacyjną rozrywkę, jakiej dostarczały muzea anatomiczne. Popularność instytucji prowadzonych przez Kahna czy Rackstrowa świadczy o czymś przeciwnym.

W odróżnieniu od wysp Europa kontynentalna przez znacznie dłuższy czas pozostawała przychylna prywatnym muzeom anatomicznym. Woskowe modele znalazły swoje miejsce w kulturze popularnej, ale także świecie nauki. Muzeum Spitznera posiadające ludyczny charakter stanowiło tylko jeden z przykładów medycznych kolekcji otwartych dla publiczności. Być może było to związane z odmiennym sposobem funkcjonowania instytucji medycznych. Rzecz jasna i na wyspach, i na kontynencie szpitale i wydziały medyczne gromadziły eksponaty anatomiczne, jednak dostęp do nich podlegał odmiennym regulacjom. Francja zdawała się być bardziej liberalna w porównaniu z Anglią, co widać choćby w sposobie organizacji pracy miejskiej kostnicy w Paryżu, która była otwarta dla publiczności

44 Zob. S. Alberti, *Wax Bodies: Art and Anatomy*, s. 15.

45 Zob. A.W. Bates, *Dr. Kahn Museum*, s. 623.

i stanowiła jeden z ulubionych punktów wycieczek mieszkańców i mieszkanki miasta⁴⁶. Choć funkcjonowanie miejskiej kostnicy budziło sprzeciw i żywe dyskusje, to publicznym pokazom zwłok niezidentyfikowanych osób położono kres dopiero na początku XX w. Przy okazji warto wspomnieć, że działalność kostnicy dała początek jednej z najbardziej znanych historii masek pośmiertnych oraz miejskiej legendzie. Gipsowy odlew twarzy „L'inconnue de la Seine”, młodej kobiety, której zwłoki wyłowiono z Sekwany w 1885 r., stał się jednym z najpopularniejszych wizerunków powielanych do dziś, a nieustalona tożsamość i okoliczności śmierci kobiety stanowiły źródło inspiracji dla twórców. Fantazja zasilająca legendę „nieznajomej z Sekwany” przenika nie tylko do bardziej jarmarcznych przybytków, jak muzeum Spitznera jawnie seksualizujące przedstawiane ciała. Jej obecność daje się zauważyć także w eksponatach gromadzonych przy szpitalach.

W dziewiętnastowiecznym Paryżu istniały co najmniej dwa zbiory eksponatów medycznych zgromadzone przez niekwestionowane autorzy: Jeana Emila Pèana i Jean-Martina Charcota. Łączyły ich nie tylko dokonania na polu medycyny, ale także – dziwaczna z dzisiejszej perspektywy – pasja archiwistyczna. Archiwum Pèana obejmowało niezliczone modele fragmentów ciał – przede wszystkim kobiecych – noszących cechy chorób wenerycznych lub skórnych. Jego kolekcja ilustruje zwrot, jaki dokonał się w medycynie, to znaczy przeniesienie ciężaru z anatomii na patologię, a także ujawnia jedną z obsesji drugiej połowy XIX w. – widmo chorób wenerycznych. Czy jednak modele, jakie zamawiał Pèan, miały wartość jedynie poznawczą? Może drobiazgowość ich wykonania, uwzględnienie – podobnie jak w figurach Spitznera – dłoni lekarza, zawierała w sobie perwersyjną przyjemność⁴⁷?

Działalność Jean-Martina Charcota pod pewnymi względami może być umieszczona na przeciwległym biegunie badań Pèana, jednak nie można nie dostrzec zaskakujących cech wspólnych. Charcot, „Napoleon psychiatrii” specjalizował się w diagnozowaniu i leczeniu histerii, ale

46 Zob. B. Bertherat, *Visiter les morts. La Morgue (Paris, XIXe siècle)*, „Hypothèses” 2016, vol. 1, no. 19, s. 377–390, <https://doi.org/10.3917/hyp.151.0377>.

47 Zob. M. Hunter *Effroyable réalisme*, s. 47.

doskonale wiedział o bliskim związku tej choroby ze sferą seksualną. Związek ten, choć oczywisty i dla Charcota, i dla jego uczniów, nie przybrał postaci teorii. Nie znaczy jednak, że nie był zakładany, ale także wykorzystywany. Badania histeryczek przypominały przedstawienia, w których Charcot był jednocześnie reżyserem i głównym aktorem. Władza Charcota nie ograniczała się do nieustannego inscenizowania ataków hysterii, ale podobnie jak u Pèana przybrała formę pasji dokumentowania, której efektem są niezliczone rysunki i zdjęcia histeryczek podczas epizodów chorobowych. Część z nich faktycznie była zapisem zdarzeń, ale pozostałe były pozowane. Po raz kolejny powraca tu problem koniecznych ram estetycznych dla wypowiedzenia prawdy. Nie chodzi jednak o prawdę o kobiecej anatomii, ale o prawdę kobiecej duszy. Czy Charcot poprzestawał na gromadzeniu rysunków i fotografii swoich pacjentek? Nie, jednym z najbardziej osobliwych eksponatów z jego zbiorów była woskowa podobizna histeryczki uwiecznionej także na fotografiach⁴⁸. Jednak nie jest to piękna postać, raczej odrażająca, ukazująca najbardziej skrajną postać deformacji fizycznej i degeneracji umysłowej. Pod tym względem byłaby to anty-Wenus lub paradoksalnie Wenus ery medycyny patologii.

Jak bardzo podobne postawy wobec swoich pacjentek zajmowali Pèan i Charcot, zostało uchwycone na portretach ukazujących obu lekarzy podczas pracy. Dzieła Gervexa i Brouilleta zostały zaprezentowane po raz pierwszy podczas tej samej ekspozycji⁴⁹ i choć pokazują odmienne gałęzie medycyny, to posiadają także wiele wspólnego. Na obu widzimy lekarzy – władców choroby: Charcota podtrzymującego omdlałą histeryczkę, Pèana stojącego przed stołem operacyjnym, na którym leży pacjentka. To, co pokazują obrazy Brouilleta i Gervexa, to transfer wiedzy i władzy z nią związanej. W teatralnej przestrzeni sali szpitalnej głównymi bohaterami są lekarze, ale obecne są tam też ciche bohaterki – nieprzytomne bądź śpiące pacjentki. Obie podobnie jak woskowe Wenus ukazane są jako zawieszane w nieokreślonej przestrzeni między życiem a śmiercią. Obie też

48 Zob. G. Didi-Huberman, *Invention of Hysteria*, The MIT Press, Cambridge–Massachusetts 2003, s. 31; M. Hunter, *Effroyable réalisme*, s. 52–53.

49 J.W. Marshall, *Performing Neurology*, Palgrave Macmillan, New York 2016, s. 49.

prowokują nagością oraz jawnie erotycznym ułożeniem ciała. Przy okazji uwidaczniają fantazję obecną w medycynie od czasów woskowych Wenus: związku pożądania i śmierci. Medycyna jako dziedzina zarządzania życiem i śmiercią jest jednocześnie obszarem nieustannego manifestowania się pragnienia, miejscem pojawiania się perwersyjnej przyjemności towarzyszącej wiedzy i związanej z nią władzy.

Konkluzje

W kolejnym stuleciu praktykowanie medycyny przestało być wystawiane na widok publiczny. Dostęp do sal operacyjnych, kostnic, preparatów mają nieliczni. Konsekwentne profesjonalizowanie medycyny zmodyfikowało sposób widzenia ciała ludzkiego, przesunęło granicę tego, co można pokazać publicznie. Zniknięcie ludzkiego ciała jako obiektu badawczego z przestrzeni publicznej odzwyczaiło odbiorców od jego naturalistycznych przedstawień. Ryciny czy zdjęcia zdeformowanych ciał bądź ciał poddawanych procedurom medycznym nie mogą się równać z widokiem hiperrealistycznych modeli woskowych. Fotografia, choć zdarza się pełnić te same estetyczno-rozrywkowe funkcje – buduje barierę między widzem a obiektem. Próbą przezwyciężenia tego dystansu, przywrócenia trójwymiarowości przedstawień anatomii jest wspomniana na początku wystawa plastynatów. Von Hagens nie tylko przywraca estetykę charakterystyczną dla dawniejszych modeli, ale uzasadnienie jego działalności do złudzenia przypomina to, co miały oferować muzea anatomiczne: wiedza, edukacja rozrywka. Plastynaty mają ukazywać cud, jakim jest ludzkie ciało i jednocześnie demokratyzować dostęp do wiedzy o nim. Czy mogą spełnić to zadanie? Czy nie są one w istocie spóźnioną próbą skonfrontowania nas z anatomią? Być może wrażenie sztuczności Hagensowskich eksponatów nie wynika z charakterystycznych dla nich cech (opisywane wcześniej matowe, „plastikowe” tkanki). Być może nie są one w stanie wyrzucić wrażenia na odbiorcach właśnie dlatego, że w ukazywanych obiektach nie ma dla nas już nic zagadkowego, a tym samym pociągającego?

Bibliografia

- Alberti S., *Wax Bodies: Art and Anatomy in Victorian Medical Museums*, „Museum History Journal” 2009, vol. 2, no. 1, s. 7–36, <https://doi.org/10.1179/MHJ.2009.2.1.7>.
- Azzaroli-Puccetti M.L., Perugi L., Scarani P., *Gaetano Giulio Zumbo. The Founder of Anatomic Wax Modeling*, „Pathology Annual” 1995, vol. 30, no. 2, s. 269–281.
- Ballestriero R., *Anatomical models and wax Venuses: art masterpieces or scientific craft works?*, „Journal of Anatomy” 2009, vol. 216, no. 2, s. 223–234, <https://doi.org/10.1111/j.1469-7580.2009.01169.x>.
- Bates, A.W., *Dr. Kahn Museum: obscene anatomy in Victorian London*, „Journal of the Royal Society of Medicine” 2006, vol. 99, no. 12, s. 618–624, <https://doi.org/10.1177/014107680609901209>.
- Bates A.W., *“Indecent and Demoralising Representations”: Public Anatomy Museums in mid-Victorian England*, „Medical History” 2008, vol. 52, no. 1, s. 1–22, <http://doi.org/10.1017/S0025727300002039>.
- Bertherat B., *Visiter les morts. La Morgue (Paris, XIXe siècle)*, „Hypothèses” 2016, vol. 1, no. 19, s. 377–390, <https://doi.org/10.3917/hyp.151.0377>.
- Broomhall S., *Writing Doctors, Body Work, and Body Texts in the French Revolution*, „Journal for Eighteenth-Century Studies” 2023, vol. 46, no. 1, s. 93–112, <https://doi.org/10.1111/1754-0208.12871>.
- de Ceglia F., *Rotten Corpses, a Disemboweled Woman, a Flayed Man. Images of the Body from the End of the 17th to the Beginning of the 19th Century. Florentine Wax Models in the First-hand Accounts of Visitors*, „Perspectives on Science” 2006, vol. 14, no. 4, s. 417–456, <https://doi.org/10.1162/POSC.2006.14.4.417>.
- de Ceglia F., *The Importance of Being Florentine: A Journey around the World for Wax Anatomical Venuses*, „Nuncius” 2011, vol. 26, no. 1.
- Conte P., *The Fleshiness of Wax*, [w:] *The Matter of Mimesis*, ed. M. Bol, E.C. Spary Brill 2023.
- Craske M., *‘Unwholesome’ and ‘pornographic’: A reassessment of the place of Rackstraw’s Museum in the story of eighteenth-century anatomical collection and exhibition*, „Journal of the History of Collections” 2011, vol. 23, no. 1, s. 75–99, <https://doi.org/10.1093/jhc/fhq018>.
- Dacome L., *Women, wax and anatomy in the „century of things”*, „Renaissance Studies” 2007, vol. 21, no. 4, s. 522–550, <https://doi.org/10.1111/j.1477-4658.2007.00461.x>.

- Daston L., Galison P., *Objectivity*, Zone Books, New York 2007.
- Didi-Huberman G., *Ex-Voto: Image, Organ, Time*, „L'Esprit Créateur” 2007, vol. 47, no. 3, s. 7–16, <https://doi.org/10.1353/esp.2007.0057>.
- Didi-Huberman G., *Invention of Hysteria*, The MIT Press, Cambridge–Massachusetts 2003.
- Didi-Huberman G., *Wax Flesh, Vivious Circles*, [w:] *Encyclopaedia Anatomica*, ed. G. Didi-Huberman, M. Von Düring, M. Poggesi Taschen 2006.
- Freud Z., *Niesamowite*, [w:] *Dzieła*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, t. 3.
- Hoffmann K.A., *Sleeping Beauties in the Fairground*, „Popular Visual Culture” 2006, vol. 4, no. 2, s. 139–159, <https://doi.org/10.1080/17460650600793557>.
- Hunter M., „Effroyable réalisme”: *Wax, Femininity, and the Madness of Realist Fantasies*, „Racar” 2008, vol. 33, no. 1-2, s. 43–58, <https://doi.org/10.7202/1069546AR>.
- Husserl E., *Fenomenologia świadomości estetycznej*, „Sztuka i Filozofia” 2003, nr 21.
- Husserl E., *Phantasy, Image Consciousness, and Memory*, Springer 2005.
- Kang M., *Sublime Dreams of Living Machines*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London 2011.
- Laven M., *Wax versus Wood: The Material of Votive Offerings in Renaissance Italy*, [w:] *Religious Materiality in the Early Modern World*, ed. S. Ivanič, M. Laven, A. Morrall, Amsterdam University Press, Amsterdam 2019.
- Maerker A., *Anatomical Preparations and Mimetic Expertise*, [w:] *The Matter of Mimesis*, ed. M. Bol, E.C. Spary Brill 2023.
- Maerker A., *Model Experts*, Manchester University Press, Manchester 2015.
- Maraldi N., Mazzotti G., Cocco L., Manzoni F., *Anatomical Waxwork Modeling: The History of the Bologna Anatomy Museum*, „The Anatomical Record” 2000, vol. 261, no. 1, s. 5–10.
- Margócsy D., *A Philosophy of Wax: The Anatomy of Frederik*, [w:] *The Morbid Anatomy. Anthology*, ed. J. Ebenstein, C. Dickey, Morbid Anatomy Press, New York 2014.
- Marshall J.W., *Performing Neurology*, Palgrave Macmillan, New York 2016.
- Massey L., *On Waxes and Wombs*, [w:] ed. R. Panzanelli, *Ephemeral Bodies*, Getty Research Institute, Los Angeles 2008.
- Messbarger R., *The Lady Anatomist. The Life and Work of Anna Morandi Manzolini*, The University of Chicago Press, Chicago–London 2010.
- Miller W., *Abraham Chovet: An early teacher of anatomy in Philadelphia*, „The Anatomical Record” 1911, vol. 5, no. 4, s. 147–172, <https://doi.org/10.1002/ar.1090050402>.

- Park K., *Secrets of Women: Gender, Generation, and the Origins of Human Dissection*, Zone Books, New York 2006.
- de Sade D.A.F., *La nouvelle Justine ou les Malheurs de la vertu suivie de l'Histoire de Juliette sa sœur*, t. 5, s. 555, [online] <http://bisrepetitaplacent.free.fr/Sade/Juliette.pdf> [dostęp: 30 VIII 2024].
- Sawday J., *The Body Emblazoned*, Routledge, London–New York 1995.
- Wagner C., *Replicating Venus: Art, Anatomy, Wax Models, and Automata*, „Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century” 2017, vol. 19, no. 24, <https://doi.org/10.16995/ntn.783>, [online] 12 V 2017, <https://19.bbk.ac.uk/article/id/1525/> [dostęp: 25 VIII 2024].
- Wieczorkiewicz A., *Monstruarium*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2019.
- Wieczorkiewicz A., *Muzeum ludzkich ciał*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.

Bezwstydy urok anatomii – szkic o dziejach modeli woskowych

Artykuł poświęcony jest historii anatomicznych modeli woskowych powstających w XVIII i XIX w. Obiekty te zajmowały osobliwe miejsce na przecięciu sztuki i medycyny, co miało istotne znaczenie dla sposobu, w jaki postrzegali je lekarze oraz przeciętni odbiorcy. Podwójny status modeli anatomicznych będących i narzędziami dydaktycznymi, i dziełami artystycznymi znalazł swoje odzwierciedlenie w sposobie ich traktowania: budziły zachwyt, ale jednocześnie uznawano je za obsceniczne.

Zrekonstruowana w artykule historia powstania oraz przemian, jakim podlegała sztuka modelatorska, pozwala na uchwycenie zagadkowego statusu modeli anatomicznych, a także na wydobywanie filozoficznych i estetycznych aspektów sztuki modelatorskiej.

Słowa kluczowe:

ANATOMIA, MEDYCyna, ESTETYKA, MODELE ANATOMICZNE.

The Immodest Allure of Anatomy: An Essay on the History of Wax Models

This article looks at the history of anatomical wax models created in the 18th and 19th centuries. These objects occupied a peculiar place at the intersection of art and medicine, which had important implications for the way they were perceived by medical practitioners, but also by the public. The dual status of anatomical models as both didactic tools and artistic works was reflected in the way they were treated: they aroused admiration, but at the same time were considered obscene.

The history of the origins and transformations of modelling art, reconstructed in this article, allows us to grasp the enigmatic status of anatomical models and to bring out the philosophical and aesthetic aspects of modelling art.

Keywords:

ANATOMY, MEDICINE, AESTHETICS, ANATOMICAL MODELS.