

Katarzyna DULKO

Uniwersytet w Białymstoku

katarzyna.dulko@onet.pl

<https://orcid.org/0000-0001-8625-8552>

REMBRANDTOWSKA LEKCJA ANATOMII DOKTORA TULPA W POETYCKICH UJĘCIACH GROCHOWIAKA, KACZMARSKIEGO I DEHNELA

1. WPROWADZENIE

Celem artykułu jest analiza językowych i stylistycznych sposobów przedstawienia dzieła malarskiego *Lekcja anatomii doktora Tulpa* autorstwa Rembrandta w poetyckich utworach Stanisława Grochowiaka, Jacka Kaczmarskiego i Jacka Dehnela. Moim dążeniem jest przybliżenie poetyckiego ujęcia problemu nowożytnych publicznych sekcji zwłok (teatrów anatomicznych) oraz zagadnień życia i śmierci człowieka. W ekfrazach próbuję wskazać podobieństwa i różnice względem obrazu renesansowego malarza, a także sposoby transpozycji znaków malarskich i językowych.

Obraz autorstwa zaledwie dwudziestosześcioletniego Rembrandta namalowany został na zlecenie cechu chirurgów w 1632 roku. Przedstawia siedmiu członków tej grupy zawodowej oraz doktora Tulpa trzymającego w szczypcach jeden z mięśni ręki i tłumaczącego szczegóły anatomii tej części ciała. Mężczyźni skupieni są nad zwłokami dwudziestoosmioletniego złodzieja Adriana Adriaenszoona (zwanego Arisem Kindtem).

Znakiem rozpoznawczym malarstwa Rembrandta jest kontrastowy światłocień, budujący atmosferę jego dzieł, co widoczne jest chociażby w *Lekcji anatomii doktora Tulpa*. Centralną część przedstawionej sceny stanowi blade ciało złoczyńcy – jest to również, oprócz białych kryz na

szyjach oglądających, najjaśniejszy punkt obrazu, który ma zawężoną paletę barw – są to głównie kolory ciemne i ziemiste, takie jak: ochry, ugry, brązy i czerń o różnym natężeniu. Warto również zaznaczyć, że najciemniejszym elementem obrazu jest postać doktora Tulpa, co stanowi pewien kontrast w zestawieniu z martwym ciałem.

W tej zamkniętej kompozycji zastosowano skośny układ ciała, a stopy skierowane są w stronę otwartej księgi – prawdopodobnie *De Humani Corporis Fabrica* autorstwa Andreasa Vesaliusa¹. Na uwagę zasługują również twarze zgromadzonych mężczyzn – są zindywidualizowane, ukazują ówczesną modę, konkretny typ zarostu, a co najważniejsze – można wyznaczyć kierunki ich spojrzeń, które nie koncentrują się jedynie na ciele złodzieja. Niektórzy mężczyźni patrzą na wyżej wspomnianą księgę, inni na zwłoki, jeszcze inni sprawiają wrażenie spoglądających na odbiorcę tego obrazu lub unikających spojrzenia na stół sekcyjny.

Skupiając się na sposobie zaprezentowania wydarzenia i decyzji o namalowaniu właśnie tego momentu, przywołać można słowa Charlesa L. Mee, który w swojej książce poświęconej postaci holenderskiego malarza zauważa podobieństwa między nim a autorem *Makbeta*:

Ludzie teatru często nazywają Rembrandta Szekspirem malarzy. Czynią tak właśnie z powodu jego umiejętności zgłębiania charakterów, umiejętności współodczuwania z portretowaną osobą, a także umiejętności wyczucia i uchwycenia – z niezwykłym efektem – dramatyzmu chwili (1996: 8).

Oprócz wymienienia cech formalnych Rembrandtowskiego dzieła, warto również wspomnieć o tle historycznym przedstawionej sceny. W podcaście Mazowieckiego Instytutu Kultury zwrócono uwagę, że „z jednej strony [w obrazie] mamy nowatorskie ujęcie portretu zbiorowego poprzez scenę rodzajową, ale to jest również specyficzny rodzaj zapisu ducha tamtych czasów”². Wiek XVII w Holandii, jak i w całej Europie, znany jest z odbywających się mniej więcej raz w roku, zazwyczaj w okresie zimowym, publicznych sekcji zwłok. Cieszyły się one dużą popularnością i stanowiły swego rodzaju „atrakcję” dla mieszkańców. Z jednej strony, na ich liczną oglądalność wpływać mógł ich „dydaktyczny charakter” –

¹ Mazowiecki Instytut Kultury, *Rembrandt van Rijn, Lekcja anatomii doktora Tulpa – Zorientowani na SZTUKĘ*, odc. 8, <https://www.youtube.com/watch?v=WEvKn8WK6Yo> (dostęp: 20.05.2022).

² Tamże.

wymierzenie dodatkowej kary przestępcy i podkreślenie obowiązku przestrzegania prawa, z drugiej – chęć zagłębiania się w zagadkę ciała ludzkiego (Biała 2007: 13).

Wyraźną niezgodnością z realiami i tradycją takich pokazów w pro-sektorium a dziełem Rembrandta jest kolejność rozcinania elementów ciała – sekcje rozpoczynały się zazwyczaj od rozcięcia torsu i badania wnętrza nieboszczyka przez specjalnie wyznaczonego preparatora³. Decyzję o przedstawieniu początku sekcji od badania ręki złodzieja argumentować można chęcią malarza do uzyskania mniej dramatycznego efektu i skupieniu się na członkach gildii, na zlecenie których miał powstać obraz⁴. Właśnie pod tym względem, jak zauważa Julia Dynkowska (2020: 131), różni się ówczesny odbiór *Lekcji anatomii doktora Tulpa* od odbioru współczesnego – obecnie:

to nie portretowani, ale trup, dotychczas będący swoistym rekwizytem, przykuwa uwagę widza. (...) ciało Kindta nie jest traktowane wyłącznie jako „preparat anatomiczny”. Co więcej (...) ciało złodzieja ma podstawowe znaczenie.

2. STANISŁAW GROCHOWIAK – *LEKCJA ANATOMII* (REMBRANDTA)

Panowie człowiek ten
Ozdobny barwą rzeczy
Dostojny niby owoc odjęty delikatnie
Uprzejmie
Poda wam
Świecenie swego wnętrza

Więc wpierw odrzućmy to
Co napęczniało na nim
Niech pan z prawicy
Zechce
Łagodnie zsupłać maskę

³ Magazyn Sztuki, *Lekcja anatomii doktora Tulpa – Rembrandt*, <http://www.magazynsztuki.pl/lekcja-anatomii-doktora-tulpa-rembrandt> (dostęp: 20.05.2022).

⁴ W cytowanym podcaście Mazowieckiego Instytutu Kultury wymieniane są jeszcze inne argumenty, m.in. nawiązywanie do portretu Vesaliusa, na którym również pojawia się motyw rozciętej ręki.

Ta maska jest jedwabna
Panowie spojrzą
Śmielej
Za miesiąc dwa lub rok
Stwardniałaby na kamień

Kto z panów ją obmyje
Najlepiej płukać octem
A pocałunki zdjąć
Ligniną
Jałowioną

Panowie Siatka krzywda
Obleka nawet stopy
Panowie spojrzą
Śmielej
Grubości pajęczyny

O
Proszę ją nawijać bez trwogi Nie zerwiemy
Odważnie
Pan z prawicy
Niech cofa się stopniowo

Ten zabieg znany panom
Zapewne z prac domowych
Przy wełny nawijaniu

Panowie
Nic ponadto
I pora już spóźniona
Zapada zmierzch
Jest szaro
Za chwilę śnieg upadnie.

(Grochowiak 1973: 95)

Analizę tego utworu lirycznego należałoby rozpocząć od rozwiania wątpliwości dotyczących tego, czy tekst Grochowiaka odnosi się do *Lekcji anatomii doktora Tulpa* czy też może do *Lekcji anatomii doktora Deymana*. Ta niepewność z jednej strony wydaje się uzasadniona ze względu na to, że Grochowiak nie umieścił w tytule utworu nazwiska konkretnego uczonego, jedynie imię malarza obu obrazów, z drugiej zaś strony – *Lekcja anatomii*

doktora Deymana została zniszczona w pożarze w 1723 roku i nie zachowała się w całości, a co za tym idzie – dwudziestowieczny poeta nie mógł znać całego jej ujęcia. Ocalały fragment przedstawia jedynie obserwatora sekcji i ciało z odsłoniętym mózgiem, na którym „pracuje” (prawdopodobnie) doktor Deyman⁵.

Można oczywiście spojrzeć na kwestię tego tematu szerzej i za inspirację do powstania utworu lirycznego przyjąć oba obrazy, a co za tym idzie – samą ideę teatrów anatomicznych. Skłaniałabym się jednak do przyznania „pierwszeństwa inspiracji” obrazowi przedstawiającemu doktora Tulpa z kilku powodów:

1. Wyżej wspomniana data pożaru i niezachowanie się całości *Lekcji anatomii doktora Deymana*;
2. Większa popularność i częstotliwość pojawiania się w szeroko pojętej kulturze *Lekcji anatomii doktora Tulpa*;
3. Wielokrotne używanie przez Grochowiaka rzeczownika w liczbie mnogiej – *panowie*, który sugeruje obecność wielu obserwatorów (co odzwierciedlenie ma na obrazie z doktorem Tulpem, na drugim zaś, z wiadomych przyczyn – nie);
4. Czas przyszły czasownika *podać* w ostatnich wersach pierwszej strofy („Poda wam / Świecenie swego wnętrza”) oraz kolejna zwrotka i przysłówki *wpierw* („Więc wpierw odrzucimy to / Co napęczniało na nim”) sugerujące, że sekcję zwłok dopiero rozpoczęto.

Opierając się na kryterium refokalizacji stosowanym przez Julię Dynkowską (2020: 127–156) m.in. podczas analizy apokryficznych ekfraz i ekfrastycznych apokryfów *Lekcji anatomii doktora Tulpa*, perspektywę w utworze Grochowiaka określić można refokalizacją wewnętrzną – podmiot liryczny ekfrazy utożsamia się z bohaterem przedstawionym na obrazie, co widoczne jest m.in. w kategoriach gramatycznych – ich pierwszej osobie liczby mnogiej (*odrzucimy, nie zerwiemy*).

Warto jednak zaznaczyć, że mimo tej formy czasowników, podmiot sugeruje swoją odrębność od reszty grupy, co widoczne jest już w pierwszej strofie i użyciu zaimka *wam*, a nie *nam*. Wyznaczyć można więc dwa powody uczestnictwa mężczyzn w opisywanej sekcji, dwie perspektywy – chęć zdobycia wiedzy („panowie”) i chęć jej przekazania (doktor Tulp).

⁵ Niestety część obrazu powyżej ramion przeprowadzającego sekcję się nie zachowała.

Obecność zaimka *wam* w metaforze „poda wam świecenie swego wnętrza” sugeruje, że odbiorcami tego wydarzenia (jak i treści całego utworu, ze względu na wielokrotną apostrofę) są jedynie „panowie”.

Za tym, że podmiotem lirycznym w utworze jest doktor Tulp, przemawiają chociażby forma i treść przekazywanych komunikatów, podkreślające relacje nauczyciel–uczeń. Można tu wymienić m.in.:

1. Dyrektywy – „Odrzućmy to”, „Niech pan z prawicy / zechce”, „panowie spojrzą”, „proszę ją nawijać”, „Pan z prawicy / niech cofa się stopniowo”;
2. Rady, dzielenie się wiedzą – „ta maska jest jedwabna”, „najlepiej płucać octem / a pocałunki zdjąć / ligniną jałowioną”, „za miesiąc dwa lub rok / stwardniałaby na kamień”;
3. Odwoływanie się do doświadczeń – „Ten zabieg znany panom zapewne z prac domowych przy wełny nawijaniu”;
4. Apostrofy – „Panowie”.

W interpretacjach dzieła Rembrandta zwraca się uwagę, że jeden z mężczyzn patrzy na odbiorcę płótna, tak jakby angażował go w akcję, która rozgrywa się na obrazie⁶. Podobnie działa Grochowiak z pomocą języka – zaimek *wam* oraz czasowniki w pierwszej osobie liczby mnogiej, np. *odrzućmy, nie zerwiemy* – włączają czytelnika do udziału w sekcji, staje się on jednym z „panów”, do których zwraca się podmiot liryczny.

Po przeanalizowaniu kwestii podmiotu lirycznego i jego relacji z innymi uczestnikami wydarzenia, warto skupić się na samej treści utworu. Pierwsza strofa, pełniąca funkcję swego rodzaju introdukcji sekcji, i umieszczone w niej metafory są sprzeczne z tradycją teatrów anatomicznych tych czasów.

Panowie człowiek ten
Ozdobny barwą rzeczy
Dostojny niby owoc odjęty delikatnie
Uprzejmie
Poda wam
Świecenie swego wnętrza

⁶ Szczegółową interpretację obrazu oraz wiele informacji na temat pierwszych teatrów anatomicznych przeczytać można w artykule: K. Jagocha, *Ciało jest dziełem boskim. „Lekcja anatomii doktora Tulpa” i pierwsze teatry anatomiczne*, <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/rembrandt-lekcja-anatomii-doktora-tulpa-teatry-anatomiczne> (dostęp: 21.05.2022).

Kiedy weźmie się pod uwagę to, że ciała poddawane nowożytnym sekcjom należały do złoczyńców i ludzi szkodliwych społecznie, dziwić może metafora „człowiek ten ozdobny barwą rzeczy dostojny niby owoc odjęty delikatnie”. Grochowiak zrezygnował z pejoratywnego leksemu takiego jak *złodziej* lub *złoczyńca* i zastosował jego hiperonim – *człowiek*. Co więcej, w otoczeniu tego wyrazu pojawiają się inne, mające zabarwienie pozytywne – *ozdobny*, *dostojny*, *delikatnie*, *uprzejmie*. Ten sposób ujęcia wyraża szacunek do zmarłego i jego ciała, co jest charakterystyczne dla optyki współczesnego człowieka. Co więcej, metafora „człowiek (...) uprzejmie poda wam świecenie swego wnętrza” sugeruje dobrowolność poddania się sekcji, co – w zestawieniu z faktami podanymi przy omawiania obrazu Rembrandta – nie jest prawdą.

W pierwszej strofie warto zwrócić uwagę na jeszcze kilka rzeczy, np. rzeczownik *barwa* w metaforze „ozdobny barwą rzeczy”. *Wielki słownik języka polskiego PWN* (2018: 209) podaje m.in. takie definicje tego leksemu:

- a) ‘właściwość powierzchni przedmiotów oświetlonych postrzegana wzrokowo jako swoiste wrażenie; kolor’;
- c) przen. ‘odcień, piętno, cecha lub zespół cech nadających charakter komuś lub czemuś; charakter’.

Użycie przez poetę wyrazu *barwa*, potocznie łączonego przede wszystkim z malarstwem, podkreśla związki z dziełem plastycznym. Wyzyskanie metaforycznego znaczenia tego rzeczownika jako synonimu wyrazów *cecha*, *charakter* stanowi jeden z elementów sygnalizujących łączliwość z obrazem Rembrandta. Przy okazji warto odnotować, że przymiotnik *ozdobny* ma zabarwienie pozytywne (‘mający ozdoby, ozdobiony czymś; piękny, strojny’, WSJP 2018: 337), co w perspektywie metafory sugeruje przychylnie nastawienie do braku życia, ruchu (tj. cechy przedmiotów).

Na uwagę zasługuje również rzeczownik *owoc* w porównaniu „dostojny niby owoc odjęty delikatnie”, który, odwołując się do tradycji chrześcijańskiej, przywodzi na myśl *zakazany owoc* (z *drzewa poznania dobra i zła*), czyli coś niedozwolonego, ale pociągającego. W takim kontekście nowożytnie sekcje zwłok, jak i stosunek Grochowiaka do nich w utworze, wydają się spójne – poznanie tajemnicy życia i śmierci zbliża człowieka do mocy Boga – paradoksalnie, gdyż z Księgi Rodzaju wynika, że spożycie owocu z drzewa poznania dobra i zła kończyło się śmiercią.

Na płótnie Rembrandta najbardziej oświetlonym fragmentem jest tors leżącego na stole ciała, zaś głowa i nogi są schowane w cieniu. Niemniej

jednak, to właśnie temat twarzy i stóp postanowił poruszyć w wierszu poeta. Twarz przyrównana jest do jedwabnej maski, a stopy obleczone są „siatką krzywd grubości pajęczyny”, którą ma nawijać jeden z obecnych. Motyw nawijanej nici odsyłać może do tradycji mitologicznej i do greckich Mojr – bogiń życia i śmierci.

Autor, za pomocą kierowanych przez podmiot liryczny do uczniów przysłówków w stopniu równym i wyższym, buduje napięcie i atmosferę, która towarzyszy okolicznościom sekcji.

„uprzejmie” → „łagodnie” → „śmiaiej” → „śmiaiej” → „odważnie” → „nic ponadto”

Łańcuch ten kończy rzeczownik *nic* połączony z partykułą *ponadto*, która w pewien sposób niszczy stopniowo budowaną gradację i burzy napięcie nią powodowane.

Panowie
Nic ponadto
I pora już spóźniona

Na wyraz *ponadto* można jednak w tym przypadku spojrzeć dwojako – jako „książ. ‘partykuła nawiązująca do poprzedniego kontekstu i wprowadzająca nową informację na omawiany temat; oprócz tego, poza tym’” (WSJP 2018: 699) lub, jeśli weźmie się pod uwagę warstwę brzmieniową, jako *ponad to*, które oznaczałoby w tym kontekście „nic więcej niż to”.

Zapada zmierzch
Jest szaro
Za chwilę śnieg upadnie

Ostatnią strofę wiersza przyrównać można do opisu warstwy kolorystycznej obrazu Rembrandta. Grochowiak użył sugestywnych leksemów (*zmierzch*, *szaro*, *śnieg*) konotujących nazwy barw występujące na płótnie *Lekcji anatomii doktora Tulpa* – czerń, szarość i biel. Warto tu wspomnieć obserwację Ryszarda Tokarskiego na temat samej kwestii cech definicyjnych tych właśnie barw:

Biel i czerń, w odróżnieniu od wszystkich innych możliwych par barw chromatycznych, tworzą najwyrazistszą opozycję antonimiczną z przyporządkowanymi tej antonimii konotacjami wartościującymi. Wszystko to zdaje się

sugerować, że w potocznym rozumieniu kolor jako kategoria pojęciowa nie obejmuje *bieli*, *czerni* i *szarości*. Z drugiej jednak strony każda próba definiowania nazw biały, czarny bądź szary bezpośrednio lub pośrednio, np. w nazwie całego pola leksykalnego, jako nadrzędną wprowadza kategorię *kolor* lub *barwa* (2004: 35).

Kierując się tokiem rozważań badacza, a więc nie tylko obserwacją doznań wzrokowych, jakości barwnych, ale i połączeniem *bieli* (śniegu) i *czerni* (zmierzch) z natężeniem światła (czyli m.in. zjawiskiem dnia i nocy), zaobserwować można swego rodzaju sprzeczność, paradoks w ostatniej strofie utworu – z treści wynika, że zapada zmierzch, czyli robi się coraz ciemniej, jednak pod względem kolejności wymienionych kolorów (czerni → szarość → biel) – robi się coraz jaśniej, czyli świta.

Językoznawca (Tokarski 2004: 40–56) zauważa, że *biel* i *czerni* funkcjonują w kulturze przeciwstawnie – jako *dzień* i *noc*, *dobro* i *zło*, *piękno* i *brzydota*, jednak opozycja semantyczna nie jest zawsze symetryczna. Widoczne jest to chociażby w konotacjach śmierci – *czerni* znajduje się w centrum znaczeniowym żałoby, dla *bieli* jednak również można wymieniwać poświadczenia językowe (m.in. bazujące na leksemie *śnieg*; *całun śnieżny*, *całun śniegu*, *biały całun*) pokazujące skojarzenia z umieraniem. Będąc świadomym tych zależności, przyznać można, że Grochowiak nie tylko odnosi się do warstwy wizualnej obrazu, ale i metaforycznej, metafizycznej – tak jak Rembrandt w kolorach widzi bogactwo symboliki.

3. JACEK KACZMARSKI – LEKCJA ANATOMII DOKTORA TULPA

Leży przed nami – wydany na nasz wzrok
Trupia zagadka, nieruchomy bramin
I patrzy jaszczurczymi powiekami
Na siedem zdumień na widok jego zwłok,
Na nasze ruchy, na chciwy gest i krok,
Karki w koronkach, kaftany z wyłogami.

Nawet nie nagi, bo nieżyjący już
Wabi źrenice nasze żabim brzuchem.
Wszystko napiętym zdaje się bezruchem
Kiedy przedramię otwiera ostry nóż
Cięciwę mięśnia naciągając wzdłuż
Choć dawno wystrzelona strzała ducha.

Stoją nade mną – Zdziwienie
 Trwoga, Ciekawość, Odraza,
 Tryumf życia przez okamgnienie,
 Zobojętnienie i Wstręt.
 W pragnieniach drżąc i zakazach
 W niezrozumiałych wyrazach
 Uzasadniają istnienie
 Włosów, paznokci i pięt.

Tłumaczy doktor Tulp (narzędzie lśni),
 Że szukamy tego, co nas trwoży w sobie –
 Co wprawia w ruch i zatrzymuje obieg
 Nieśmiertelności zanurzonej w krwi;
 Wystygłe mięso z tych dociekań drwi
 Żeśmy złodzieje zwłok na świeżym grobie.

Coś jednak mamy, czego jemu (już) brak
 Co jednocześnie karmi i połyka:
 Instynkty śmieszne, zachwyty fanatyka
 Orkiestrą życia, co dla siebie gra
 Jak długo w oku iskra drga lub łąza,
 Nieznana oczodołom nieboszczyka.

Chylą nade mną się – Pycha,
 Chciwość, Nieczyste Ciągoty,
 Zazdrość, co ledwo oddycha
 Z braku Umiaru i Cnót;
 Gniew w zbędne wciąga kłopoty,
 Lenistwo tłumi ochoty –
 Ja – tkanka krucha i licha
 Już wiem, co ironia i cud.

(Kaczmarek 2012: 482–483)

Z wewnętrzną refokalizacją spotkać się można również w ekfrazie Jacka Kaczmareka. Co ciekawe, autor nie zdecydował się na jedną perspektywę, a na dwa punkty widzenia – obserwatorów sekcji (podmiot zbiorowy), jak i mężczyzny, na ciele którego jest ona przeprowadzana, swoistego przedmiotu anatomicznego. Ujęcia te zróżnicowane są na poziomie językowym, co widoczne jest przede wszystkim w formach czasowników (liczba mnoga, np. *mamy, szukamy*, a pojedyncza, np. *wiem*), ale również w zaimkach (*nasz, nasze, nas, a jego, jemu*) i wyrażeniach przyimkowych (*przed nami, a nade mną*).

Widoczną różnicą między tymi dwoma perspektywami jest również tematyka – partie tekstu, które należą do uczniów, dotyczą zazwyczaj strefy fizycznej, namacalnej i materialnej (leksemy dotyczące ciała ludzkiego: *powiekami, brzuchem, mięśnia, oczodołom* oraz jego funkcji życiowych: *karmi, połyka*), zaś „wypowiedzi” nieboszczyka odnoszą się do sfery metafizycznej, uczuciowej, niematerialnej (*Zdziwienie, Trwoga, Ciekawość, ironia, cud, grzechy* główne religii katolickiej). Mówiąc o strofach „oddających głos” nieboszczykowi, warto również zaznaczyć, że stworzone są one na zasadzie analogii. W strofie trzeciej wymienione są nazwy odczuć, emocji, zaś w ostatniej – grzechy. Dynkowska (2020: 140) zauważa, że dzięki takiej figurze, w szóstej zwrotce „analogiczna konstrukcja (...) pozwala dostrzec podmiot i refokalizatora w nieboszczyku, oglądającym obraz »od wewnątrz«”.

Choć w przeciwieństwie do utworu Grochowiaka, tytułowy doktor Tulp nie jest podmiotem lirycznym w utworze Kaczmarskiego, treść jego nauki przekazana jest w formie mowy zależnej ustami („w ustach”) członków gildii („Tłumaczy doktor Tulp (narzędzie łśni), / Że szukamy tego, co nas trwoży w sobie”).

Warto również zwrócić uwagę na to, jaki obraz zmarłego i/lub jego ciała wyłania się z treści ekfrazy. Z pierwszych dwóch strof przywołać można metafory zawierające słownictwo odwołujące się do świata zwierząt – przymiotniki *jaszczurzymi* („patrzy jaszczurzymi powiekami”) oraz *żabim* („Wabi żrenice nasze żabim brzuchem”), w dalszej części dochodzi już do całkowitego uprzedmiotowienia ciała, co widoczne jest chociażby w nazwaniu go *mięsem* w przenośni „Wystygłe mięso z tych dociekań drwi”. Cecha ‘nagi’ uznana jest za nieadekwatną ze względu na ‘brak życia’, mimo że przymiotnik *nagi* nie jest łączony jedynie z istotami żywymi, czego przykładem mogą być zwroty zaczerpnięte z języka ogólnego np.: „naga prawda”, „nagi konar/gałąź” czy „naga żarówka”.

Przywołując ponownie ekfrazę Grochowiaka, zauważyć można różnice w nastawieniu członków gildii do nieboszczyka. W utworze turpisty widoczny jest profesjonalizm cechujący obserwatorów sekcji, a jednocześnie delikatność w stosunku do ciała, natomiast w *Lekcji anatomii doktora Tulpa* Jacka Kaczmarskiego na pierwszy plan wysuwa się swego rodzaju strach, zdziwienie i obrzydzenie wymieszane z fascynacją. Podmiot zbiorowy wiersza zdaje sobie sprawę, że jedynymi cechami, które odróżniają go od zmarłego są „instynkty śmieszne, zachwyty fanatyka / orkiestrą życia”.

Relacja między perspektywami w ekfrazie Kaczmarekowskiego funkcjonuje na zasadzie lustra – nieboszczyk jest „wydany na nasz wzrok”, „wabi źrenice nasze”, a mimo to on również „patrzy jaszczurczymi powiekami” na obserwujących go uczestników. Dodatkowo, członkowie gildii szukają w nim „tego, co nas [ich] trwoży w sobie”.

Ciekawej obserwacji dokonała Julia Dynkowska (2020: 140), stwierdzając, że nie tylko Kindt został zdehumanizowany w wypowiedziach członków gildii – w jego perspektywie ukryci są oni pod postacią personifikacji nazw uczuć –

Stoją nade mną – Zdziwienie
Trwoga, Ciekawość, Odraza,
Tryumf życia przez okamgnienie,
Zobojętnienie i Wstręt

– które mogą im towarzyszyć w trakcie sekcji.

W *Lekcji anatomii doktora Tulpa* Jacka Kaczmarekowskiego zauważyć można wiele odniesień dotyczących religii, nie tylko chrześcijańskiej. Już w pierwszej strofie pojawia się rzeczownik *bramin*, odwołujący się do hinduizmu i oznaczający ‘kapłana hinduskiego należącego do najwyższej kasty w Indiach’⁷. Dodatkowo autor wykorzystał konotacje kulturowe liczby siedem. Siedmiu uczniów przedstawionych na obrazie zestawił z siedmioma grzechami głównymi⁸, których autorem jest papież Grzegorz Wielki (540–604), i których podział uznawany jest od średniowiecza aż do czasów współczesnych. Refleksja umarłego na temat ludzkiego życia znajdująca się w metaforze „Ja – tkanka krucha i licha / Już wiem, co ironia i cud” również nawiązuje do religii chrześcijańskiej – Księgi Koheleeta, według której człowiek jest istotą kruchą, marną i szybko przemijającą.

W tym miejscu należałoby dodatkowo wspomnieć o jeszcze jednej różnicy między dwoma podmiotami wiersza – wykształceniu. Kindt w swojej pierwszej strofie wyraża brak wiedzy na temat medycyny w słowach:

W niezrozumiałych wyrazach
Uzasadniają istnienie
Włosów, paznokci i pięt.

⁷ *Bramin*, w: *Wielki słownik języka polskiego*, <https://wsjp.pl/haslo/podglad/52257/bramin> (dostęp: 15.06.2022).

⁸ Siedem grzechów głównych: 1. Pycha, 2. Chciwość, 3. Nieczystość, 4. Zazdrość, 5. Nieumiarkowanie w jedzeniu i picu, 6. Gniew, 7. Lenistwo.

W drugiej zaś zwrotce, za pośrednictwem metonimii „tkanka” w konstrukcji eliptycznej: „Ja – tkanka krucha i licha”, wprowadza leksykę specjalistyczną, z zakresu biologii, medycyny, co sugeruje, że mimo śmierci nieboszczyk zdobywa jakąś wiedzę na temat ciała ludzkiego. W *Wielkim słowniku języka polskiego* PWN (2018: 852–853) umieszczone są dwie definicje leksemu *tkanka*:

1. *biol.* ‘zespół komórek mających podobną budowę, pełniących określone funkcje w organizmie ludzkim, zwierzęcym lub roślinnym’;
2. *książk.* ‘układ, sieć czegoś’.

Decyzja Kaczmarek o wykorzystaniu podmiotu zbiorowego wydaje się zgodna z założeniami obrazu Rembrandta – w końcu obraz miał oddawać pamięć gildii chirurgów. Zaznaczyć należy, że w ekfrazie ani razu nie pojawiło się słownictwo dotyczące barw, a jedynymi elementami w obrazowy sposób odwołującymi się do płótna Rembrandta są epeity nawiązujące do ubioru obserwatorów („karki w koronkach, kaftany z wyłogami”) oraz opis początku sekcji („przedramię otwiera ostry nóż / cięciwę mięśnia naciągając wzdłuż”). Co ciekawe, występujący w utworze rzeczownik *złodzieje* nie odnosi do postaci Kindta, a do członków gildii, co byłoby uzasadnione po zapoznaniu się z historią powstania dzieła.

4. JACEK DEHNEL – PO WYJŚCIU MALARZA

Cóż za gest wyważony nie znoszący sprzeciwu
wykład precyzyjny niczym werk zegarka
i żadnych zdziwień
że pod białą rękawiczką skóry
czerwona rękawiczka mięśni

lancet nożyczki nawet krochmalone koronki
wszystko to tylko figury naoliwionej retoryki

każde ciało
każde ciało
choćby było i ciałem skazańca
jest tylko skomplikowanym traktatem anatomicznym

tak mówi doktor Tulp
a siedmiu studentów

jak siedmiu braci czuwających
 nadstawia uszu i kryz nadstawia
 by nie uronić ni sylaby
 ni najdrobniejszego trybiku wykładu

tak mówi doktor Tulp
 ciało jest większą cebulą
 którą trzeba obrać z kolejnych warstw
 bo nie wyrośnie z niej już żaden szczypior

i tylko brwi unosi
 po drugiej stronie płótna
 kiedy w zakamarkach tego zimnego przestępczego ciała
 oddanego wielkodusznie Miejskiej Akademii

kiedy pod chłodnym pokrowcem tkanek
 kiedy pod krwistą powłoką wiedzy
 odnajduje drugiego doktora Tulpa

małego
 pomarszczonego
 zmęczonego nie do wiary
 uwikłanego w kwaśne wątpia śmierci.

(Dehnel 2006: 42–43)

W przeciwieństwie do wcześniej omawianych utworów Jacek Dehnel nie zdecydował się na lirykę roli lub maski. W wierszu *Po wyjściu malarza* podmiot jest ukryty, a zaprezentowana optyka nie przybiera perspektywy żadnej z postaci namalowanych przez Rembrandta. Wiersz ma charakter opisowy, ale głosu nie zabiera w nim żadna konkretna postać przedstawiona odbiorcy – domyślać się jedynie można, że jest to ktoś ponad, kolejna powłoka wielowarstwowej sceny.

W utworze wyodrębnić można przynajmniej dwa plany:

1. Scena opowiadająca wydarzenia przedstawione na obrazie; skrócona relacja z sekcji (5 pierwszych strof);
2. Perspektywa tytułowego malarza obserwującego ten obraz (3 ostatnie strofy).

W pięciu pierwszych strofach widoczny jest zewnętrzny refokalizator – podmiot obserwujący przytaczający dwukrotnie słowa doktora Tulpa. Julia Dynkowska (2020: 133) tłumaczy to tak, że „w ramy fokalizacji zewnętrznej

zostaje wprowadzona refokalizacja wewnętrzna – zyskujemy tu chwilowy dostęp do perspektywy i, co za tym idzie, przekonañ światopoglądowych doktora Tulpa”.

Dodatkowo, dzięki zastosowaniu czasowników w 3 osobie (*mówi, nadstawia, unosi, odnajduje*), autor buduje kolejną warstwę w odbiorze dzieła – zaprezentowana optyka nie jest optyką malarza obserwującego daną scenę, a spojrzeniem ukrytego podmiotu lirycznego na artystę obserwującego obraz w tej liryce pośredniej.

Zrelacjonowany wykład doktora Tulpa prowadzony jest w sposób przejrzysty, z użyciem metaforyki prostej i przystępnej zwykłemu człowiekowi, oparty na skojarzeniach i leksyce związanej z życiem codziennym. Są to np. elementy garderoby (*rękawiczka* w „pod białą rękawiczką skóry / czerwona rękawiczka mięśni”) czy właściwości warzyw (*cebula* w „ciało jest większą cebulą / którą trzeba obrać z kolejnych warstw / bo nie wyrośnie z niej już żaden szczypior”). Powtórzenie wersu „każde ciało” podkreśla stanowczość doktora, ale i wzmacnia informację zawartą w tym zwrocie – brak jakichkolwiek wyjątków.

Warto również zaznaczyć, opierając się na tych samych przykładach dotyczących leksemów *rękawiczka* i *cebula*, że sposób opisu przeprowadzenia sekcji jest bardzo subtelny i finezyjny. W utworze Dehnela są pojedyncze zastosowania terminów biologicznych bądź medycznych (jedynie *mięśnie* w metaforze „czerwona rękawiczka mięśni” oraz *tkanki* w metaforze występującej w „drugiej” części wiersza – „kiedy pod chłodnym pokrowcem tkanek”).

Mimo delikatności w opisie sekcji ciała, w tekście pojawiają się zwroty i metafory sugerujące profesjonalizm i wprawę, jaka widoczna jest podczas wykładu. Gest doktora Tulpa określony jest jako „wyważony” i „nie znoszący sprzeciwu”, cechuje go brak zdziwienia i precyzja. Warto również zaznaczyć, że słownictwo wykorzystywane do opisu wydarzenia pochodzi z kręgu nauk technicznych – autor zdecydował się na użycie takich terminów jak *werkt zegarka, trybik* czy przymiotnika *naoliwiony*, pochodzącego od czasownika *naoliwić*. Słowniki odnotowują ten wyraz jako nacechowany, o charakterze technicznym i definiują go jako ‘nasmarować (nasmarowywać), natłuścić (natłuszczać) coś oliwą albo smarem’ (WSJP 2018: 1061).

Zagadnieniem, które należałoby poruszyć po przeczytaniu tego utworu, jest wcześniej już zapowiedziana warstwowość. Ma ona swoje przejawy nie tylko w optyce zaprezentowanej sytuacji lirycznej, ale rów-

nież w strefie leksykalnej. Informacje dotyczące nakładania się poszczególnych elementów wyrażone są za pomocą przyimków lub wyrażeń przyimkowych (*pod, po drugiej stronie*) oraz rzeczowników (*warstwy, pokrowiec, powłoka*). Pokazuje to złożoność ludzkiego ciała i podkreśla jego organiczność.

Mimo zaznaczenia wielopoziomowości organizmu ludzkiego, widoczna jest swego rodzaju reifikacja człowieka, tak jak w utworze Kaczmarskiego. W metaforze:

każde ciało
każde ciało
choćby było i ciałem skazańca
jest tylko skomplikowanym traktatem anatomicznym

ciało ludzkie sprowadzone jest do pewnego rodzaju rozprawy, opisu zależności, które są takie same dla każdego.

Ten utwór również zawiera odniesienia do religii chrześcijańskiej, a dokładniej tekstu hagiograficznego o Siedmiu Braciach Śpiących z Efezu. Jeśli spojrzeć na dany fragment jedynie powierzchownie, można stwierdzić, że poeta wspomina te postacie jedynie ze względu na konotacje liczby siedem. Wnikliwsza lektura pozwalająca jednak dostrzec pewne analogie między braćmi a studentami – i jedni, i drudzy nie chcieli „uronić ni sylaby / ni najdrobniejszego trybiku wykładu” Boga lub doktora Tulpa. Porównanie „siedmiu studentów / jak siedmiu braci czuwających” podnosi więc naukę na poziom religii, a Tulpa – do rangi Boga.

Jacek Dehnel wykorzystał w utworze słownictwo, które nie tylko wzbogaca kontekstowo treść, ale i ukazuje wcześniejsze przygotowanie i zapoznanie się z historią dzieła Rembrandta. W wierszu pojawiają się takie leksemy i wyrażenia jak *skazaniec, przestępcze ciało* czy *Miejska Akademia* odnoszące się do genyzy holdenderskich teatrów anatomicznych.

Puenta wynikająca z utworu *Po wyjściu malarza* podobna jest do myśli przyświecającej *Lekcji anatomii doktora Tulpa* Jacka Kaczmarskiego – każdy człowiek w obliczu śmierci jest taki sam. Zestawienie cech opisujących doktora Tulpa na początku wiersza („gest wyważony nie znoszący sprzeciwu / wykład precyzyjny (...) / i żadnych zdziwień”) kontrastuje z tymi na końcu, wyrażonymi przymiotnikami *mały, pomarszczony, zmęczony* czy *uwikłany*. Pokazuje to dwa oblicza każdego człowieka, który w kontekście śmierci, mimo posiadanej wiedzy, jest czymś małym i nieznającym.

Zobaczyć można jeszcze przynajmniej jedną cechę wspólną ekfrazy Kaczmarzkiego i Dehnela – motyw lustra, odbicia żyjących w ciele skazańca. Dobrym podsumowaniem tych rozważań są słowa Julii Dynkowskiej (2020: 136):

choć niemal w całym utworze dominuje punkt widzenia nieco ironicznego obserwatora obrazu (...), to w końcowych fragmentach zyskujemy dostęp do „nieoficjalnego” punktu widzenia Tulpa (...). Ciało Kindta okazuje się dla lekarza makabrycznym zwierciadłem, które waloryzowaną pozytywnie *nosce te ipsum* dopełnia ponurym (...) *memento mori*.

5. ZAKOŃCZENIE

Na podstawie analizy przedstawionej w pracy sformułować można wniosek, że poeci, nawiązując do *Lekcji anatomii doktora Tulpa*, przede wszystkim temat przedstawiony na obrazie traktują jako bazę, punkt wyjścia do snucia własnych poetyckich wizji. Opisują motywy ikonograficzne lub wspominają o nich, jednak rzadziej odnoszą się do spraw specjalistycznych, takich jak technika malarska, rodzaj perspektywy czy kompozycja. Warto zwrócić uwagę, że biorą pod uwagę kolory wykorzystane na płótnie, jednak nie skupiają się jedynie na ich wartościach wizualnych – świadomi są ich symboliki i korzystają z niej podczas tworzenia tekstu.

Przedstawiony materiał badawczy ukazał sposoby przełożenia znaków malarskich na znaki językowe oraz metody oddania za pomocą słowa założeń artysty-malarza. Dodatkowo wyznaczono cechy wspólne i różnice między tekstami kultury bazującymi na tym samym temacie ikonograficznym.

Relacja między barokowym obrazem a współczesną poezją pokazuje zmiany zachodzące w myśleniu na temat człowieka i śmierci. W czasach Rembrandtowskich zaobserwować można zafascynowanie ciałem i funkcjonowaniem człowieka, natomiast poezja XX wieku podkreśla fakt, że w perspektywie śmierci każdy człowiek jest taki sam.

Wydaje się, że w powyższych analizach ekfraz stworzonych na podstawie *Lekcji anatomii doktor Tulpa* autorstwa Rembrandta krystalizuje się nowe, współczesne spojrzenie na tematykę teatrów anatomicznych. W tym kontekście najważniejszą kwestią w utworach okazała się świadomość tego, że obserwatorzy sekcji tak naprawdę oglądają swoje odbicia po śmierci. Pochwała nauki i cechu chirurgów (główne założenie malarza) odgrywają tutaj marginalną rolę.

BIBLIOGRAFIA

LITERATURA PODMIOTU

- Dehnel J., 2006, *Po wyjściu malarza*, w: tegoż, *Wiersze*, Warszawa, s. 42–43.
- Grochowiak S., 1973, *Lekcja anatomii (Rembrandta)*, w: tegoż, *Rzeczy na wersety i głosy*, Warszawa, s. 95.
- Kaczmarek J., 2012, *Lekcja anatomii doktora Tulpa*, w: tegoż, *Antologia poezji*, red. K. Nowak, s. 482–483.

LITERATURA PRZEDMIOTU

- Biała A., 2007, *Literackie fascynacje Rembrandtem*, „Polonistyka” 6, s. 12–18.
- Dynkowska J., 2020, *Od narcystycznej identyfikacji do zdystansowanej uważności: re-fokalizacja w apokryficznych ekfrazach i ekfrastycznych apokryfach Rembrandtowskiej „Lekcji anatomii doktora Tulpa”*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 16, s. 127–159.
- Jagocha K., 2022, *Ciało jest dziełem boskim. „Lekcja anatomii doktora Tulpa” i pierwsze teatry anatomiczne*, <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/rembrandt-lekcja-anatomii-doktora-tulpa-teatry-anatomiczne> (dostęp: 2.01.2022).
- Magazyn Sztuki, *Lekcja anatomii doktora Tulpa – Rembrandt*, <http://www.magazynsztuki.pl/lekcja-anatomii-doktora-tulpa-rembrandt> (dostęp: 20.05.2022).
- Mazowiecki Instytut Kultury, *Rembrandt van Rijn, Lekcja anatomii doktora Tulpa – Zorientowani na SZTUKĘ*, odc. 8, <https://www.youtube.com/watch?v=WEvKn8WK6Yo> (dostęp: 20.05.2022).
- Mee Jr Ch.L., 1996, *Portret Rembrandta*, przeł. J. Kalinowska, Warszawa.
- Tokarski R., 2004, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin.
- Wielki słownik języka polskiego PWN*, 2018, red. S. Dubisz, t. I–IV, Warszawa.

REMBRANDT’S ANATOMY LESSON OF DR. TULP IN POETIC DEPICTIONS BY GROCHOWIAK, KACZMAREK AND DEHNEL**Abstract**

The main purpose of the paper is the linguistic analysis of poetic works that refer to Rembrandt’s painting *The Anatomy Lesson of Dr. Tulp* in different ways, but also with different intensity. The ways were extracted of translating the painter’s

signs into linguistic signs, and the methods were presented by which the stylistics, craftsmanship and concept of the artist-painter can be conveyed through words. One of the objectives of the work was also to determine the commonalities and differences between the paintings and the poems, which were based on the same iconographic theme.

Key words: Ekphrasis, painting, 20th century poetry, stylistics